

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Felipe Amorim Kasteckas

**A PRESENÇA DAS TRADIÇÕES AFRICANAS NAS
MUSICALIDADES AMERICANAS:
o *jazz* como afirmação da cultura afro-americana nos Estados
Unidos da América**

São Paulo
2024

Felipe Amorim Kasteckas

**A PRESENÇA DAS TRADIÇÕES AFRICANAS NAS
MUSICALIDADES AMERICANAS:
O *jazz* como afirmação da cultura afro-americana nos Estados
Unidos da América**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela
Patriota Ramos

São Paulo
2024

K19p

Kasteckas, Felipe Amorim.

A presença das tradições africanas nas musicalidades americanas: o jazz como afirmação da cultura afro-americana nos Estados Unidos da América / Felipe Amorim Kasteckas.

3.858 KB ; il.

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura)
– Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2024.

Orientador: Rosângela Patriota Ramos.

Referências bibliográficas: f. 150-156

1. Música. 2. Cultura afro-americana. 3. Hibridismo cultural.
4. Tradição. I. Ramos, Rosângela Patriota. *orientador (a)*. II. Título.

Folha de Identificação da Agência de Financiamento

Autor: Felipe Amorim Kasteckas

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Arte e História da Cultura

Título do Trabalho: A PRESENÇA DAS TRADIÇÕES AFRICANAS NAS MUSICALIDADES AMERICANAS: o jazz como afirmação da cultura afro-americana nos Estados Unidos da América

O presente trabalho foi realizado com o apoio de ¹:

- CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- Instituto Presbiteriano Mackenzie/Isenção integral de Mensalidades e Taxas
- MACKPESQUISA - Fundo Mackenzie de Pesquisa
- Empresa/Indústria:
- Outro:

¹ **Observação:** caso tenha usufruído mais de um apoio ou benefício, selecione-os.

FELIPE AMORIM KASTECKAS

A PRESENÇA DAS TRADIÇÕES AFRICANAS NAS MUSICALIDADES
AMERICANAS: o *jazz* como afirmação da cultura afro-americana nos Estados
Unidos da América

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós Graduação em Educação, Arte e
História da Cultura, Universidade
Presbiteriana Mackenzie como requisito
parcial à obtenção de título de Mestre.

Aprovado em: 15/02/2024

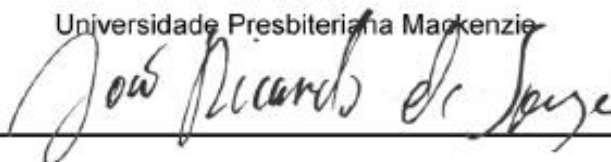
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Rosangela Patriota Ramos
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Profa. Dra. Rosana Maria Pires Barbato
Schwartz
Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof. Dr. João Ricardo de Souza
FIAM-FAAM

Dedico este trabalho a todos os músicos
que levam adiante os conceitos musicais
herdados mediante a diáspora africana.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, mãe, tio e irmãos, pelo suporte e amparo durante toda trajetória desta pesquisa e da vida.

À minha companheira, Giselle, pela presença, disposição, escuta e sugestões sempre pertinentes.

À minha orientadora, dra. Rosangela Patriota Ramos, pelo conhecimento compartilhado e acolhimento.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie pelo conteúdo compartilhado em aula.

Aos meus mestres musicais.

“Don’ play what is there, play what is not there”, Miles Davis

RESUMO

Este trabalho parte de uma análise histórico cultural de caráter interdisciplinar sobre a elaboração musical nos Estados Unidos da América. Partindo de uma pesquisa bibliográfica aborda, primeiramente, alguns conceitos musicais oriundos da África Ocidental que, ao aportarem em território americano e por meio de um processo de hibridismo com a cultura do colonizador, estabeleceram novas representações, consolidando a tradição musical estadunidense. Ao reconhecer o *jazz* como produto desse processo, esta pesquisa também busca apontar como, por meio de suas diferentes fases, esse gênero musical se estruturou a ponto de se constituir como elemento de afirmação cultural do afro-americano no país, angariando ascensão social aos seus praticantes e, concomitantemente, servindo como elemento de distinção social ao seu público consumidor. Para isso, fez-se uso de alguns conceitos teóricos de Nestor Garcia Canclini, Mikhail Bakhtin, Howard S. Becker e Pierre Bourdieu, capazes de elucidar o processo de consolidação da música no país e, também, apontar os diferentes significados do *jazz* perante a sociedade estadunidense em seu primeiro meio século de existência.

Palavras-chave: Hibridismo cultural. *Jazz*. *Blues*. Música afro-americana.

ABSTRACT

This work is based on a historical-cultural analysis with a interdisciplinary approach to musical development in the United States of America. Drawing from bibliographic research, it initially addresses some musical concepts originating from West Africa that, upon arriving in American territory and through a process of hybridization with the culture of the colonizer, established new representations, thereby consolidating the American musical tradition. Recognizing jazz as a product of this process, this research also seeks to highlight how, through its different phases, this musical genre structured itself to become a cultural affirmation for African Americans in the country, gaining social ascension for its practitioners and simultaneously serving as a marker of social distinction for its consumer audience. To achieve this, theoretical concepts from Nestor Garcia Canclini, Mikhail Bakhtin, Howard S. Becker, and Pierre Bourdieu were utilized, capable of elucidating the process of music consolidation in the country and also pointing out the different meanings of jazz within American society in its first half-century of existence.

Keywords: Cultural hybridity. *Jazz*. Blues. African-american music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Mahalia Jackson.....	32
Figura 2: Progressão harmônica característica do <i>blues</i> , 12 compassos.....	34
Figura 3: Padrão rítmico do <i>ragtime</i>	42
Figura 4: Samba “telecoteco”	42
Figura 5: Solo de Lil’ Armstrong	57
Figura 6: Solo de Earl Hines.....	58
Figura 7: Introdução de <i>West end blues</i>	60
Figura 8: <i>Fletcher Henderson Orchestra</i>	64
Figura 9: <i>Swing feel</i>	69
Figura 10: Solo de Lester Young.....	77
Figura 11: Solo de Bubber Milley.....	83
Figura 12: <i>Mop Mop</i>	93
Figura 13: Parker e Navarro <i>trading</i>	94
Figura 14: <i>Charlie Parker Quintet</i>	97
Figura 15: Solo de Charlie Parker em <i>Hootie Blues</i>	104
Figura 16: Solo de <i>The jumpin’ blues</i>	105
Figura 17: Solo de Bud Powell.....	108
Figura 18: <i>Straight, no chaser</i>	110
Figura 19: <i>Swing to bop</i>	114
Figura 20: Solo de Charlie Christian e Kenny Clarke.....	115
Figura 21: Solo de Max Roach solo	117
Figura 22: <i>Hepster’s dictionary</i>	125
Figura 23: Dizzy para Presidente	142

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1: Culturas Híbridas	14
1.2. Sangamento e hibridação cultural na América	16
1.3. Preservação das tradições africanas nos Estados Unidos da América..	17
1.4. A religião do colonizador apontando diferentes direções no desenvolvimento musical	19
1.5. Elementos musicais africanos que serviram de base para a música das Américas	21
1.5.1. O elemento rítmico.....	22
1.5.2. Canto responsorial.....	24
1.5.3. Sonoridade	24
1.6. Canções de trabalho	26
1.7. <i>Spiritual</i>	28
1.8. <i>Blues</i>	32
Capítulo 2: Jazz –Da pré-história a Chicago	38
2.1. <i>Ragtime</i>	41
2.2. <i>New Orleans</i> e a fase pré-histórica	44
2.3. Chicago e o período antigo	51
2.3.1. Jelly Roll Morton	52
2.3.2. Louis Armstrong	54
Capítulo 3: A era <i>swing</i> – O popular e as aspirações modernistas	63
3.1. Count Basie.....	66
3.2. Kansas City	71
3.3. Saxofonistas.....	73
3.4. Duke Ellington	79
3.5. Glenn Miller e o <i>jazz</i> comercial	84
3.6. O mercado musical	85
Capítulo 4: Década de 1940 – O <i>jazz</i> moderno a partir do <i>bebop</i>	90
4.1. Dizzy Gillespie.....	98
4.2. Charlie Parker	102
4.3. Os pianistas	106
4.4. Charlie Christian.....	112
4.5. Os bateristas	113

4.6. <i>Minton's Playhouse</i> e <i>Monroe's Uptown House</i>	118
Capítulo 5: <i>Bebop</i> como mercadoria e elemento de distinção social	121
5.1. <i>Hipster</i>	124
5.2. <i>Zildjian</i> e o <i>Bop-Ride</i>	126
5.3. Gravações.....	127
5.4. <i>Bebop</i> e <i>swing</i> no campo de produção musical	129
5.5. Questão racial	130
5.5.1. Preconceito racial	131
5.5.2. Discriminação racial.....	132
5.6. Apontamentos para a mudança de estilos	135
5.7. <i>Bebop</i> e o mercado de bens simbólicos	139
Considerações finais	149
Referências bibliográficas	150

Introdução

O *jazz* é reconhecido na atualidade como gênero musical de grande relevância. Desenvolveu-se no decorrer do século XX, encontrando diferentes representatividades perante a sociedade de seu país de origem. É comum relacionarmos algo do *jazz* como proveniente da cultura africana, mesmo que esse gênero tenha se estruturado, pelo menos termos teóricos, em torno de conceitos musicais advindos da tradição europeia. Sua instrumentação tradicional, que engloba o piano, trompete, trombone, saxofones e outros, deixa evidente – também para aqueles que não possuem conhecimento teórico específico – a relação direta com a tradição musical europeia na sua elaboração. Mas, então, o que o torna próximo da cultura africana?

No capítulo inicial desta dissertação, discutiremos como elementos musicais oriundos do oeste africano se estabeleceram na parte norte do continente americano e, sob quais manifestações, foram cultivados até o advento do *jazz* nos Estados Unidos da América. No capítulo seguinte, abordaremos a fase inicial do *jazz*, sua relação com o sul do país e seu movimento migratório para os estados do norte, que acompanha o processo de industrialização estadunidense. Em seguida, no terceiro capítulo, trataremos da década de 1930 e suas contradições. Período de maior popularidade do *jazz*, onde o músico afro-americano conquistou alguma estabilidade profissional embora sofresse com a desigualdade salarial e os transtornos resultantes de uma política de segregação racial¹.

Enfim, no quarto e quinto capítulo, abordaremos o advento do *jazz* moderno a partir do estilo *bebop*. A aproximação deste gênero musical a conceitos relacionados à música de concerto e seu significado naquela sociedade, servindo como elemento de distinção social para seu público, ao mesmo tempo em que proporciona certo acúmulo de capital social a seus praticantes.

¹ Importante ressaltar que os períodos históricos aqui abordados são marcados por tensões sociais que envolvem as questões raciais. Embora tais problemas sejam levantados nesta dissertação, compreendemos os limites que nos cabem no sentido de aprofundar sobre este assunto, para não perdermos o foco na compreensão dos artistas aqui apresentados como criadores musicais.

Capítulo 1: Culturas Híbridas

“Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia”, Claude Lévi-Strauss

A formação cultural de um povo se constitui a partir de uma diversidade de referências provenientes de variadas origens. Múltiplos elementos culturais, originários de diferentes regiões, aglutinam-se a ponto de gerarem novas crenças, costumes e artes; compreende-se esse fenômeno como “hibridação cultural”, definido por Nestor Canclini da seguinte forma:

[...] entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. (CANCLINI, 2019)

As conexões entre povos, por meio de práticas mercantis ou por processos de dominação, geram combinações que formam novas culturas. A relação estabelecida no século XV entre o Reino do Kongo² e o Império Português é exemplo deste fenômeno. Jeroen Dewulf, em seu livro *From the Kingdom of Kongo to Congo Square*, descreve sobre o Sangamento, um ritual característico do Reino do Kongo que se modificou, ganhando novos significados a partir da mescla com outras culturas:

Era principalmente uma dança masculina, com gestos violentos, contorções, giros e saltos. Instrumentos recorrentes eram tambores, maxilares de animais que eram raspados com um pedaço de metal e cintos com pequenos sinos ou pregos presos às pernas ou braços do dançarino. Banjos, violinos, triângulos e *shakers*, flautas e marimbas também são mencionados. O canto seguia um padrão de chamada e resposta e os líderes do grupo eram conhecidos como reis, que usavam toucas em forma de pirâmide com bordas ou penas que os faziam parecer mais altos. (DEWULF, 2017, p. 664, *tradução nossa.*)

O Sangamento, nome dado pelos portugueses a partir do contato estabelecido em 1483, consistia em uma performance com técnicas de guerra que envolvia danças, saltos e demonstrações de destreza, habilidades que eram

² Reino que ocupava a parte noroeste da atual Angola e a parte sudoeste da República Democrática do Congo. Do final do século XV até o final do século XVII exerceu influência até a região de Cabinda, local de origem dos primeiros escravizados que povoaram *New Orleans*. Cf. DEWULF, Jeroen. *From the Kingdom of Kongo to Congo Square: Kongo dances and the origins of the Mardi Gras Indians*. Lafayette: University of Louisiana at Lafayette Press, 2017. p. 95.

cruciais nas guerras locais. No contexto ritualístico, serviam como maneira de adquirir coragem para o combate e também como forma de os jovens impressionarem a comunidade (DEWULF, 2017).

Segundo Jeroen Dewulf (2017, p. 241), já no século XV, órgãos, gaitas, trompetes e tambores europeus estavam no cotidiano daqueles que povoavam a parte central do continente africano, influenciando em sua música e em práticas performáticas. Quando D. Afonso³ começou seu reinado no Reino do Kongo, no ano de 1506, dando origem ao primeiro reinado católico da África, iniciou-se um sincretismo religioso que mudaria a prática do Sangamento. Dewulf documentou que, por meio da relação entre essas duas sociedades, instrumentos musicais de origem europeia foram introduzidos nesta prática ritualística (DEWULF, 2017).

O rei português Manuel I (1469-1521) chegou a enviar instrutores para alfabetização e para o ensino do cantochão⁴ para o Reino do Kongo. Nesse contexto, em que o poder do reino africano se submetia às tradições religiosas portuguesas, o ritual de origem africana mesclou-se com a encenação da batalha entre Mouros e Cristãos,⁵ um ritual representativo de origem ibérica que homenageia o santo católico São Tiago (DEWULF, 2017).

D. Afonso, em seu reinado, também foi responsável por intensificar o comércio de escravizados, subordinando pessoas oriundas de seu reino à imigração forçada para as Américas por meio da coroa portuguesa. A partir da diáspora africana, esse ritual, já carregado de elementos híbridos, encontrou novas representatividades, gerando novos significados culturais em diferentes partes do continente americano. A seguir, trataremos do Sangamento e de sua representação nos Estados Unidos.

³ Manicongo (governante do Reino do Kongo), africano, cujo nome de nascimento é Mvemba a Nzinga, assumiu o reinado como sucessor do governo de seu pai, Nzinga a Nkuwu, que estabeleceu ligações com missionários portugueses, sendo batizado como João I. A partir desta relação com os portugueses, D. Afonso pôde consolidar um primeiro reinado católico na África, intensificando as relações com a coroa portuguesa e, por meio dessa relação, modificando a estrutura política e religiosa do reinado. Cf. FRANCISCO, José Mateus. Política e Religião no Reino do Congo (séculos XV-XVI): Dom Afonso I the king “converted”. *Temporalidades – Revista de História*, ISSN 1984-6150, Edição 35, v. 13, n. 1, p. 316-335, 2021.

⁴ Forma de canto da liturgia católica, em latim, comum da Idade Média e constituída geralmente por intervalos de notas musicais próximas, como segundas e terças, com ritmo de característica prosódica.

⁵ Encenação da batalha entre o povo mouro e os cristãos, em que o lado cristão sai vitorioso e reconquista a Península Ibérica.

1.2. Sangamento e hibridação cultural na América

Os escravizados do Reino do Kongo que eram enviados para a América do Norte encontraram meios de perpetuação da prática do Sangamento por meio da prática da *congo dance*.

Em 1804, no Estado da Louisiana, na cidade de *New Orleans*, o então governador, William Claiborne, decidiu demolir as antigas fortificações da cidade, gerando, assim, uma grande área aberta, que passou a ser designada como área de uso público e que ficou popularmente conhecida como *Congo Square* (DEWULF, 2017, p. 429). Nessa área, aos domingos, escravizados e libertos, originários e descendentes de africanos, se reuniam e tinham a permissão de cultivarem os seus costumes.

Aqueles ligados ao Reino do Kongo usavam a área para a prática da *congo dance*, que consistia em uma manifestação cultural de dança acompanhada de tambores, culminando na eleição de um líder e na celebração em forma de desfile – características do Sangamento.

As primeiras referências às *congo dances* em Nova Orleans datam da segunda década do século XIX, quando o viajante alemão Johan Gottfried Flügel se referiu em seu Diário de uma Viagem pelo Mississippi a Nova Orleans em 1817 a africanos ‘ricamente ornamentados’ que “eram ex-reis ou chefes no Congo” e que sabiam dançar “extremamente bem”. (DEWULF, 2017, p. 529, *tradução nossa*)

Ritos semelhantes aos relatados nos Estados Unidos se perpetuaram por outras áreas do continente americano em que também existiu a escravização de pessoas originárias do Reino do Kongo, sobretudo no Brasil, onde Dewulf identifica ligações entre as Congadas e o Sangamento. Na Colômbia e em Cuba, ainda é possível encontrar essas manifestações. Em São Tomé e Príncipe, duas pequenas ilhas pertencentes ao continente africano, ainda é possível encontrar a dança do Congo⁶, executada de maneira semelhante ao que acontecia em *New Orleans*, pois o país foi ponto de partida da diáspora africana⁷.

⁶ *Dança Congo – São Tomé*. [s.l.]: 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=THXCcXH_zQM>. Acesso em: 1 mar. 2023.

⁷ Apesar de muito me interessar todo o desdobramento cultural gerado a partir desse ritual nos demais países americanos, esta pesquisa tem apenas o intuito de focar exclusivamente nos Estados Unidos da América.

1.3. Preservação das tradições africanas nos Estados Unidos da América

O tráfico de pessoas para trabalho escravo na América envolveu diferentes tribos e etnias. Apesar de certa dificuldade em determinar suas origens exatas e para quais regiões foram enviados os diferentes povos, existem estudos capazes de nos dar alguma direção nesse quesito.

Jeroen Dewulf (2017, p. 366) discorre sobre documentações que afirmam que, entre os anos 1719 e 1743, 4.000 escravizados da Senegâmbia, 1.750 do Golfo de Benin e em torno de 300 do Kongo foram levados para Louisiana. O número de centro-africanos (Kongo) aumentou em 1758 quando um navio britânico, que transportava cerca de 120 escravizados, foi capturado e levado para esse Estado do sul do país.

Em 1762, o rei francês Luís XV concedeu o território oeste do rio Mississippi a seu primo espanhol, Carlos III. A Espanha tinha interesse na região para criar uma barreira de proteção dos territórios mexicanos contra uma possível investida da Grã-Bretanha. Sob controle espanhol, a Louisiana passou a integrar a Capitania Geral de Cuba, o que estreitou as relações com o Caribe, aumentando consideravelmente o número de escravizados na região. Como não havia impostos e nem alfândega para controle de importação dos escravizados, também não há documentação que colabore para uma precisa definição acerca desses povos. Ao menos, sabe-se que, dentro do regime espanhol, o número de escravizados subiu para, pelo menos, 24 mil e que, em sua maioria, eram procedentes do Reino do Kongo (DEWULF, 2017, p. 373-380).

Essas diversificadas culturas criaram formas de se organizarem por meio do agrupamento étnico, com divisão dos trabalhos, onde sempre havia lideranças determinadas. Nos seus primeiros dias em solo americano, antes de aprenderem a língua do colonizador, o principal objetivo era a comunicação entre eles próprios. Isso fez com que se dividissem em clubes étnicos, conhecidos como nações ou *cabildos*.⁸ Esses agrupamentos serviram como fonte de resistência cultural, preservando muito das tradições africanas, colaborando para a perpetuação da música negra no continente (ROBERTS, 1972, p. 31).

⁸ Nome dos agrupamentos em regiões de colonização espanhola.

É importante ressaltar que todo o tráfico de trabalhadores escravizados não acontecia sem resistência. Há documentações que comprovam a fuga de Nova Orleans de indígenas, africanos e até de franceses. A cidade, enquanto submetida à coroa francesa, servia como colônia punitiva europeia para onde eram enviados diversos infratores. Devido à falta de franceses voluntários para a colonização, durante os anos de 1717 e 1718, alguns condenados tinham suas penas anuladas e eram enviados para trabalharem por três anos em solo americano, obtendo uma parcela da terra cultivada ao final deste período. Em 1719, era uma prática comum que as pessoas usassem a deportação como forma de se livrarem de familiares problemáticos. O desespero pela sobrevivência em ambiente hostil culminou na mútua cooperação entre os diferentes povos para a fuga, tendo Havana como destino favorito (HIRSCH; LOGSDON, p. 62-63).

Por se adaptar a variados contextos em diferentes lugares do continente americano, Jeroen Dewulf compreende o Sangamento como manifestação de grande impacto na música mundial e pôde ser interpretado como importante elemento no desenvolvimento do *jazz*. Resguardando conceitos da tradição africana, como o canto responsorial (*call and response*), elemento tão característico da música estadunidense, a *congo dance* – rito que chegou na América do Norte por meio do Sangamento de sua hibridação cultural junto às tradições ibéricas – foi submetida a novos processos socioculturais.

LeRoi Jones, no seu livro *O jazz e sua influência na cultura americana* (1967, p. 22), discorre sobre a convivência próxima entre o colonizador e seus trabalhadores escravizados nas pequenas fazendas do sul do país. Para o pesquisador, a condição do “branco pobre” (*poor white*) e suas propriedades menores, fato comum na América do Norte, aproximou o escravizado ao seu patrão e, conseqüentemente, forçou-o a se adequar aos seus costumes. Sobre a relação do escravizado com o seu patrão no hemisfério norte, o autor complementa:

Nos primeiros dias, o número de escravos em proporção aos de seus senhores era extremamente pequeno, e embora com o passar do tempo milhares e dezenas de milhares de escravos fossem trazidos ao continente, para satisfazer à procura das plantações meridionais, ainda assim os negros viviam em associação constante com os brancos, em

grau que não consegue encontrar em qualquer outra parte do Novo Mundo. (JONES, 1967, p. 22)

De uma relação de proximidade entre as duas culturas, onde as partes envolvidas ocupam posições completamente desiguais, não é possível haver uma verdadeira troca cultural, mas, sim, a imposição entre a cultura do privilegiado sob aquele em condição degradante. John Storm Roberts (1972, p. 38-39) trata dessa questão ao alegar que a música norte-americana, se comparada com a do resto das Américas, foi a que se difundiu com menos características de origem africana.

Apesar dessa afirmação, é possível constatar que a música originada nos Estados Unidos também se desenvolveu em torno da tradição musical africana, embora sob outra perspectiva, onde a religiosidade do colonizador interferiu de forma incisiva na formação musical do país.

A relação entre a religiosidade africana e a música também encontrou algum espaço na América do Norte, sobretudo na *Congo Square* em *New Orleans*, por meio da prática do vodu. Porém, após a cidade passar por diferentes domínios, sob diferentes tradições cristãs, esse espaço e os eventos a ele associados perderam representatividade, conforme iremos abordar a seguir.

1.4. A religião do colonizador apontando diferentes direções no desenvolvimento musical

Em Louisiana – região escravocrata e protagonista no desenvolvimento musical do país –, até o início do século XIX, os costumes dos escravizados eram encarados com alguma permissividade. Sob os controles francês e espanhol, países de tradição católica, o trabalhador escravizado tinha a condição de cultivar os seus ritos após acompanharem a missa dominical (DEWULF, 2017, p. 380).

Em 1800, o imperador francês Napoleão Bonaparte retomou o controle de Louisiana do domínio espanhol, mas acabou por vender o Estado três anos mais tarde para os Estados Unidos. Perante o novo regime, de diferente tradição religiosa, o Estado passou a controlar e catequizar de forma intensificada o negro

escravizado, a ponto de, em 1856, uma lei proibir os negros de tocarem tambores na cidade de *New Orleans* (DEWULF, 2017).

O costume africano de usar a música como elemento incentivador ao cultivo da terra, por meio das canções de trabalho, começou a sofrer repressão na América do Norte. Na interpretação do colonizador europeu, as músicas usadas no trabalho do campo continham alguma referência aos deuses africanos e representavam ameaça ao sistema escravocrata, pois poderiam indicar alguma pretensão de fuga da plantação. A proibição dos tambores também é justificada nesse sentido, uma vez que o homem branco acreditava na comunicação do escravizado por meio dos instrumentos, que poderiam ser usados para incitar alguma revolta posteriormente. O uso do vodu, ou “fala do demônio” – denominação dada pelo colonizador –, era passível de morte (JONES, 1967).

Mesmo sob censura, e obrigados a professar a fé do colonizador, o afro-americano escravizado não se submeteu aos ritos cristãos sem introduzir elementos relacionados à sua forma de cultivar a religiosidade. Segundo LeRoi Jones, a forma emocional do culto religioso foi uma das grandes contribuições da cultura africana à afro-americana (JONES, 1967, p. 50).

Por um lado, as religiões da África Ocidental sobreviveram e floresceram no Novo Mundo, incorporando elementos cristãos que lhes convinham. Por outro lado, os negros convertidos ao cristianismo adoravam de maneiras que expressavam sua devoção adequadamente, seja com ritmo, dança ou possessão extática (ROBERTS, 1972, p. 60, *tradução nossa*).

A maneira como o africano lidou com as novas culturas às quais eram submetidos contribuiu para o sincretismo religioso. A tradição cultural africana é a de tratar com respeito os deuses daqueles que os impõem a derrota, reconhecendo-os como poderosos (JONES, 1967). A teologia africana tem, por costume, explicar o universo a partir de destinos que podem ser alterados por um ser sobrenatural, em que a derrota em uma guerra imprime a ideia de que o inimigo está alinhado a deuses com maiores poderes, sugerindo, assim, que se adequem a eles, mas sem abandonar os antigos deuses (ROBERTS, 1972, p. 59).

Dessa maneira, mesmo com a proibição do uso de tambores, mas a partir do uso de instrumentos europeus, o legado musical africano se perpetuou, servindo como base para o desenvolvimento da tradição musical dos Estados Unidos da América, representada por meio do *spiritual*, *blues*, *jazz* e toda a tradição subsequente – *rhythm and blues*, *rock*, *funk*. Mas, para a compreensão da trajetória traçada pelo legado musical africano na música do país, faz-se necessário especificar quais elementos oriundos dessa herança se estabeleceram no continente.

1.5. Elementos musicais africanos que serviram de base para a música das Américas

A influência rítmica da cultura do oeste africano para a concepção da música no continente americano é de fundamental relevância. Muniz Sodré (1998, p. 67-68) discorre sobre o importante significado da síncope⁹ – inerente à música estadunidense – nessa relação entre os dois pilares culturais. A partir da constância rítmica da tradição africana e da necessidade de mobilidade para penetrar-se na cultura branca, a mobilização do corpo se faz através do tempo fraco e forte, representando a impossível condição de volta ao que foi perdido na diáspora negra. Por meio do contraste entre o tempo fraco e forte se constitui o seu alicerce musical, produzido por um terceiro elemento, Exu Bara, dono do corpo. Exu, complementa Sodré, é o orixá que os cristãos, dentro da concepção ocidental, interpretaram como o diabo. Sua relação com o *jazz*, segundo o autor, é nítida, se levarmos em conta as músicas agitadas dos cultos católicos nas Igrejas negras do Sul. Essa música, após a emancipação dos escravizados, converteu-se no *blues*, também conhecido como *devil music*.

Apesar disso, a síncope, explanada por Muniz Sodré, é um conceito advindo da tradição musical europeia, estabelecido dentro do sistema de notação musical dessa tradição, que não é capaz de compreender toda a

⁹ Processo de desenvolvimento rítmico em que se inicia com uma figura musical no tempo fraco, ou parte fraca do tempo, e que se prolonga sobre o tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. Compreendida como interrupção da regularidade, onde um padrão de acentuação métrica dá lugar a uma surpresa, uma acentuação em lugar inesperado. Cf. CUNHA, Hélio. A marcha e a síncope: dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo de samba. *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal, 2013.

complexidade existente na rítmica de outra tradição. O músico e educador Letieres Leite, em sua última entrevista,¹⁰ aborda essa questão ao argumentar sobre a falta de sentido na análise desse elemento rítmico a partir da ideia de ruptura da regularidade. Para Letieres, algo contínuo e intrínseco à música americana não pode ser compreendido como interrupção, quebra ou ruptura. Portanto, aquilo que as convenções europeias entendem como tempo fraco não pode ser assimilado da mesma maneira dentro do contexto americano.

O modo do canto africano, com seus timbres e ornamentações que divergem do “purismo” europeu, também é perceptível como fundamento que caracterizou, de maneira marcante, a música americana em seu todo. O timbre de voz ou de um instrumento na tradição musical europeia se estabelece a partir de um padrão estético adotado através de gerações, enquanto que, na tradição musical africana, há maior liberdade e individualidade na construção desses timbres.

Outro elemento característico na música estadunidense, que tem sua origem na musicalidade africana, é a forma de elaboração musical em cima do canto responsorial, conceito esse que se consolidou na América do Norte a partir dos cantos de trabalho, da música religiosa, do *blues* e, também, do *jazz*. Para melhor entendimento desses três elementos citados, esmiuçaremos separadamente cada um deles, a fim de explicá-los e exemplificá-los para, em sequência, tratarmos da representação dos mesmos na formação da música estadunidense.

1.5.1. O elemento rítmico

Daquilo que a tradição europeia compreende como síncope, se extrai o *swing*: elemento fundamental na concepção do *jazz* e que o difere por completo da música “clássica” europeia. O *swing* impõe uma separação entre a notação musical e a execução. A elevação do elemento rítmico, protagonista na música, é a chave capaz de fazer com que o *jazz* não se limite a ser comparado com uma composição simples de tradição europeia.

¹⁰ A última entrevista de Letieres Leite. [s.l.]: 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aejftAJ6plc&t=35s>>. Acesso em: 9 ago. 2023. Letieres começa sua explicação sobre este tema a partir do minuto 17:50.

Gunther Schuller, no livro *O Velho Jazz* (1991, p. 22), aborda essa questão ao pontuar que, na música “clássica”, “[...] basta tocar as notas [...]” de uma partitura “[...] no momento exato [...]”, preocupando-se apenas com a exatidão da execução, o que representaria um desempenho perfeito do instrumentista perante a notação musical; esse desempenho perfeito, entretanto, não implica no *swing* contido no *jazz*. Para o autor, um exercício mínimo de escuta é suficiente para apontar as diferenças entre a execução do músico “clássico” e a do *jazzista*, e complementa com uma frase creditada ao trompetista Louis Armstrong: “[...] se você não sente o *swing* jamais saberá o que ele é [...]”.

A tradição rítmica estadunidense também difere da europeia no sentido de que, no velho continente, o elemento denominado “síncope” é utilizado frequentemente na melodia, sendo essa de caráter fixo. Na prática do *jazz*, por exemplo, o uso desse mecanismo é puramente rítmico, sendo aplicado como recurso de retardo ou antecipação na harmonia e, também, em deslocamentos improvisados na linha melódica, gerando particularidades não encontradas na tradição musical europeia (SODRÉ, 1998, p. 25-26).

Para exemplificarmos o conceito de deslocamento da linha melódica, característico ao *jazz*, propomos um exercício de escuta da clássica canção francesa *Les feuilles mortes*, também conhecida como *Autumn Leaves*, que permeia o repertório do *jazz*, acumulando diversas e conhecidas gravações. Na gravação francesa de Cora Vaucaire,¹¹ a melodia é interpretada seguindo a rítmica tradicional da canção. Se compararmos com a versão norte-americana, do álbum *Something Else*,¹² de Cannonball Adderley, que conta com a exposição do tema tocado pelo trompetista Miles Davis, é possível identificar diversas alterações rítmicas na melodia a partir do deslocamento de algumas notas da canção.

¹¹ CORA VAUCAIRE. *Les feuilles mortes*. [s.l.]: Because Music, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6_p4O10n7PE>. Acesso em: 26 abr. 2023. A melodia é cantada a partir do minuto 01:09.

¹² CANNONBALL ADDERLEY. *Autumn leaves*. [s.l.]: Blue Note Records, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CpB7-8SGlJ0>>. Acesso em: 26 abr. 2023. A melodia é tocada a partir do minuto 00:52.

1.5.2. Canto responsorial

Além do aspecto rítmico, outra característica de origem africana bastante presente na música estadunidense é o padrão do canto responsorial (*call and response*). Este conceito musical se apresenta na forma de um coro que responde a um solista, ou a partir de um mesmo indivíduo (cantor/instrumentista) que, após entoar uma frase melódica inicial (chamada), ele mesmo a responde com outra frase melódica (resposta), que, muitas vezes, é fixa. A música *How Long, How Long Blues* exemplifica este recurso:

How long, how long, has that evening train been gone?

How long, how long, baby, how long?

Standing at the station, watch my baby leaving town,

Feeling disgusted, nowhere could she be found.

How long, how long, baby, how long?

I can hear the whistle blowing, but I cannot see no train,

And it's deep down in my heart, baby, that I have an aching pain.

How long, how long, baby, how long?

Sometimes I feel so disgusted, and I feel so blue,

That I hardly know what in the world just to do.

How long, how long, baby, how long?

1.5.3. Sonoridade

O conceito sonoro na música estadunidense também carrega suas diferenças em relação à tradição europeia. Enquanto o conceito de sonoridade europeu preza pela “polidez” do timbre, a música americana se constituiu a partir de diferente compreensão sobre a sonoridade de um instrumento ou voz; essa disparidade entre os dois entendimentos é atribuída à influência africana.

A identidade sonora americana constitui-se mediante à entonação pessoal de cada instrumentista ou cantor, seja no *blues*, *spiritual* ou, também, no *jazz*. Gunther Schuller aborda essa questão partindo do fato de que, em muitas

línguas africanas, cada palavra ou sílaba possui uma tonalidade particular e que, ao mudar essa tonalidade, muda-se o sentido da palavra (SCHULLER, 1968, p. 78). Portanto, isso traria maior aceitabilidade a timbres distintos.

Em uma orquestra sinfônica, prega-se a busca pela homogeneidade sonora, no intuito de que o naipe de determinado instrumento estabeleça sua sonoridade de maneira uniforme; isso tudo deve ser feito dentro de um padrão estético pré-estabelecido e compreendido por todos a partir de um ideal sonoro. Por outro lado, usando o *jazz* como exemplo, a autenticidade sonora de um instrumentista é algo a ser reconhecido e levado em consideração. Busca-se uma *signature sound*, algo que funcione como marca registrada e gere imediata identificação, em que a expressão ganha peso em relação à sonoridade padronizada (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 187).

Para LeRoi Jones (1967, p. 38-39), o conceito de progresso, presente na cultura ocidental, é aquilo que diverge uma tradição da outra. A partir da concepção de um “padrão de excelência”, torna-se inconcebível o enaltecimento por algo que não se enquadre nesse padrão. Portanto, a característica rouca ou estridente de um cantor de *blues* diverge ao conceito de timbre compreendido como “ideal” pelo europeu.

Certa preferência por entonações “sujas” na tradição musical africana possui relação com a busca por timbres próximos aos naturais. Levando-se em consideração que a música africana é estritamente funcional, o timbre de determinada voz é útil no sentido de atender a certa atribuição nas necessidades diárias. Onde cantar é uma atividade coletiva, a busca por um padrão estético não se mostra compatível. O uso de ornamentos no canto também é comum nessa cultura, sendo costume a técnica de deslizar até a nota inicial de uma frase ou deslizar para baixo a partir da última nota (ROBERTS, 1972, p. 8-12).

Esta forma ornamental é claramente detectável na maneira de cantar de Ma Rainey, uma das primeiras cantoras do *blues* clássico. Em sua interpretação de *New Boweavil Blues*¹³ o recurso ornamental é usado em toda a música, podendo ser identificado já na primeira frase da melodia. Os deslizamentos ornamentais entre as notas estão presentes tanto na execução vocal como nos instrumentos que a acompanham.

¹³ MA RAINEY. *New Boweavil Blues*. [s.l.]: Fantasy, Inc. 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3JuKCfvrIzA>>. Acesso em: 28 abr. 2023.

A forma de tocar e de cantar do trompetista Louis Armstrong também evidencia esses conceitos aqui apresentados. O *vibrato*, bastante presente em seu fraseado de trompete, e a aspereza de sua voz são características singulares, capazes de conferir, a ele, essa *signature sound*.

O canto de Louis é excepcional e a sua própria justificação. Abriu uma nova escola ou acrescentou uma nova técnica de canto à música ocidental, não obstante sua orientação ser de origem exclusivamente africana. (SCHULLER, 1968, p. 126)

Os três recursos musicais apresentados encontraram uma forma de se perpetuarem na música estadunidense. Em seguida, procuraremos abordar as expressões musicais que levaram esses conceitos adiante até o surgimento do *jazz*. Trabalharemos, em sequência, os cantos de trabalho (*work songs*), a música religiosa afro-americana (*spiritual*) e, também, o *blues*.

1.6. Canções de trabalho

No século XIX, enquanto o regime escravocrata ainda era vigente no sul dos Estados Unidos, era possível encontrar a expressão musical afro-americana nos campos de plantação, nas docas portuárias ou nas construções das linhas férreas. Os trabalhadores, devido ao árduo esforço a que eram submetidos, obtinham, na música, um meio facilitador para encarar de forma comunitária o trabalho manual. Esse costume tem relação direta com a herança africana.

A tradição das canções de trabalho na África advém, sobretudo, da região das savanas; entretanto, naquela região, a música que impulsiona o trabalho é tocada por profissionais que não se envolvem diretamente com a prática agrícola, algo impensável em um regime escravocrata. O cultivo agrícola comunitário é mais comum nessa região do que na área de florestas, região em que se localizava o Reino do Kongo; a tradição de instrumentos de percussão é mais forte nas florestas (ROBERTS, 1972).

Embora seja possível estabelecer paralelos entre os cantos nos campos do sul dos Estados Unidos com os dos povos africanos, há uma fundamental diferença entre os dois. A condição de escravizado do afro-americano coloca-o em situação completamente diferente em relação ao seu semelhante na África.

Condição que, inevitavelmente, é manifestada em seu canto, dando-lhe o aspecto de lamento, característica que está na essência do *blues*.

Jones (1967, p. 69) aborda o aspecto limitado das canções de trabalho, dizendo que os “[...] gritos e berros eram lamentos estridentes [...]”, mas relaciona essa limitação à impossibilidade de pensar uma forma musical dentro de uma universalidade inexistente para o afro-americano naquele momento, e complementa dizendo que o *blues*, posterior a esses cantos, é diferente por possuir outras formas e letras. Para exemplificar a limitação destes cantos de trabalho e do estado de espírito neles atrelado, o autor nos descreve um deles:

Oh, Lawd, I'm tired, uuh (Ó, Senhor, estou cansado, estou)
Oh, Lawd, I'm tired, uuh (Ó, Senhor, estou cansado, estou)
Oh, Lawd, I'm tired, uuh (Ó, Senhor, estou cansado, estou)
Oh, Lawd, I'm tired, a dis mess (Ó, Senhor, estou cansado desta droga)

Eugene Genovese, em *A Terra Prometida: O mundo que os escravos criaram* (1988, p. 463), relata uma canção originada depois da Guerra de Secessão¹⁴, intitulada “*Ain't Hard to Be a Nigger*”, ainda carregada do lamento, consequência da difícil condição de vida do afro-americano no país, mesmo com o término do sistema escravocrata.

Pouca diferença faz
 Como se ocupa nosso tempo,
 Os brancos sempre
 Se impõem aos pretos

Pode-se trabalhar a semana inteira
 E trabalhar o tempo todo
 Os brancos sempre
 Se impõem aos pretos

A emancipação do negro após a Guerra Civil resultou em algumas mudanças em sua condição de vida. A partir da perspectiva de liberdade, sua relação com a administração do próprio tempo e a capacidade de trabalhar na terra por conta própria também propiciaram modificações em suas formas musicais. O afro-americano meeiro, trabalhando em seu pequeno lote de terra, que, apesar de menos fértil, era destinado a cultivo próprio, seguia

¹⁴ Guerra Civil norte-americana, ocorrida entre os anos de 1861 e 1865, entre os estados do Norte e do Sul, culminando na derrota do Sul e no fim do sistema escravocrata.

impulsionando a atividade laboral por meio do canto. Mas o canto que, anteriormente, era uma atividade em grupo, passou a ser solo dentro dessa nova realidade, em que cada trabalhador tinha a sua própria voz e sua própria forma de se expressar. Na condição de trabalhador solitário, mas que produzia em benefício próprio, o tema de seu canto deixou de estar necessariamente atrelado ao sofrimento do trabalho, e as formas musicais de tradição europeia começaram a ser introduzidas nestes cantos (JONES, 1967, p. 70).

Roberts (1972, p. 148) denomina este canto solitário de *holler*, e complementa dizendo que era comum os temas serem destinados ao sol e à poeira sufocante, à mulher que foi infiel ou a uma mula teimosa, tratando sempre da solidão do homem nesse contexto. Os assuntos abordados, de forma subjetiva, além do uso de falsetes e da queda na voz no final das frases, são característicos a esses cantos, e suas origens são reconhecidas na tradição musical da África Ocidental. Posteriormente, esses atributos se consolidaram no *blues*.

Nos Estados Unidos, o costume dos cantos de trabalho perpetuou-se por anos por meio do regime penitenciário, em que, diante de um sistema de locação da mão-de-obra prisional, as práticas de trabalho manual e, conseqüentemente, da cultura envolvida nessas práticas perseveraram, mesmo após o aperfeiçoamento do maquinário agrícola. Nos registros dos cantos de trabalho do sistema prisional, é notória a relação com a música africana por meio da forma de canto responsorial.¹⁵

1.7. *Spiritual*

O reconhecimento do afro-americano enquanto cidadão norte-americano passa pela sua introdução à religiosidade do homem branco, colonizador. Só a partir da aceitação do homem negro às práticas religiosas do europeu é que se tornou possível o rompimento de algumas divisões sectárias nesta sociedade e, a partir de então, o afrodescendente conseguiu trilhar um caminho para expressar a sua musicalidade.

¹⁵ Exemplo que ilustra o conceito do canto responsorial no sistema prisional. SWING THIS MUSIC. *Call & Response. Work song - Prison song (1966)*. YouTube, 8 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4MwQcm4eH18>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

Quando o afro-americano adotou a religiosidade branca, não o fez sem contextualizá-la de acordo com a sua realidade ao incorporar elementos da sua tradição religiosa. Em tempos de trabalho escravo, a igreja representava o único lugar que o afro-americano dispunha para o convívio social. A partir do crescimento das igrejas negras, tornando-se autônomas e livres da supervisão do homem branco, essas foram se desenvolvendo com características próprias. O ritmo sincopado, a polifonia¹⁶ e o *vibrato* na voz foram acrescentados aos hinos religiosos brancos, gerando, assim, os *spirituals*¹⁷ (JONES, 1967).

A primeira música negra a chamar a atenção da América branca foi a religiosa. Os *spirituals* começaram a se infiltrar na consciência geral americana pouco antes da Emancipação[...] (ROBERTS, 1972, p. 160-161, *tradução nossa*).

Dentro deste contexto de adaptação da religião europeia para a realidade do afro-americano, os *spirituals* serviam, em algumas situações, como elemento de transmissão de mensagens entre os escravizados, podendo apontar caminhos para uma possível fuga. Se uma música tivesse, como tema, o rio Jordão, não necessariamente mencionaria apenas o cenário bíblico, mas poderia também se referir ao rio Ohio, indicando o caminho para o norte, desejo daqueles que buscavam a liberdade (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 205).

As músicas dos africanos e afrodescendentes, que antecedem a sua entrada no cristianismo, abordavam a vontade de retorno à África, enquanto que a música do afro-americano cristão abordava o desejo de atravessar o Jordão em busca da Terra Prometida; anseio de libertar-se da condição de escravo, mesmo que através de sua morte. O afro-americano não mais cultivava a África em seus pensamentos, mas o desejo de escapar do paternalismo escravocrata e de toda crueldade atrelada a ele (JONES, 1967, p. 48).

A Igreja Batista, em um primeiro momento, carrega grande importância no processo de imersão do costume religioso africano no cristianismo. Havia certa preferência pelas práticas religiosas dos batistas em relação às demais, sendo a Igreja Metodista uma segunda predileção. Eugene D. Genovese (1988, p. 340-341) aborda algumas teorias sobre o motivo dessa preferência. O autor ressalta

¹⁶ Sobreposição de melodias.

¹⁷ Canção religiosa criada pelo afro-americano a partir de sua adesão aos cultos cristãos.

a tese de Melville J. Herskovits, em que a predileção à Igreja Batista está relacionada com a prática de imersão total nas águas para o batismo, já que isso poderia trazer alguma conexão com “[...] os poderosos espíritos dos rios das religiões africanas ocidentais.” A tese de Herskovits se baseia na ideia de que sacerdotes de Daomé, escravizados, “[...] atuaram como líderes e asseguraram a continuidade religiosa da África para a afro-América”.

Genovese (1988, p. 341) complementa que a religiosidade metodista, além de não praticar a imersão total e o batismo de adultos, tendia a compreender o cristianismo mais com “[...] disciplina e ordem que com amor [...]”, e, para um povo caloroso e amante da vida, essa forma de encarar a religiosidade se mostrava menos atrativa. Fato é que, num segundo momento, os escravizados adaptaram os credos e também se adaptaram a eles, transformando as práticas religiosas e a sua forma de viver.

Com a proibição do tráfico escravocrata, decretada em 1808, o fluxo da influência musical direta da África Ocidental diminuiu; entretanto, os Estados do Sul estreitavam ainda mais a repressão nos trabalhadores escravizados como tentativa de manutenção de suas práticas nas *plantations*, negando-lhes acesso à educação e ao convívio religioso junto ao homem branco, que passou a pregar intensivamente a favor da subserviência do homem negro (SABLOSKY, 1994, p. 43).

A separação das igrejas entre as “brancas” e as “negras” aconteceu de forma significativa em 1816, quando a Igreja Episcopal Metodista Africana de Sion se tornou independente. Entre 1865 e 1880, também ocorre a segregação dos batistas negros, período percebido por Eric Hobsbawm (2021, p. 67) como intensificador do caráter negro na música cristã. As igrejas do século XX, conhecidas como *shouting*, como as *Pentecostal Holiness Church* e *Churches of God in Christ*, também reforçaram a identidade negra no cristianismo do país.

Nessas condições, o afro-americano passou a cultuar a religiosidade branca apenas em seu meio, não mais compartilhando o seu canto com o homem branco. Dessa maneira, o significado das canções adquiriu esse duplo sentido e houve uma nova reconexão com a herança musical africana, em que a tendência à improvisação e à ornamentação melódica dos hinos intensificou-se (SABLOSKY, 1994, p. 42-43).

John Storm Roberts (1972, p. 168) aborda que a música cristã branca era submetida a um processo de transformação para se adequar às práticas musicais africanas, sendo moldada ao canto responsorial, à maior complexidade rítmica e ao uso das palmas como recurso percussivo. O estado de “possessão” como forma de adoração e sinal de espírito presente também tem sua origem na cultura africana. Roberts complementa que a possessão já existia nos cultos religiosos brancos, apesar de raros, mas era sempre de maneira “passiva” e não como na tradição africana, manifestada por meio da dança.

O antigo dito africano, que diz “o espírito não descerá sem canção”, incorporou-se ao cristianismo afro-americano, em que a possessão espiritual tornou-se sua marca, tendo, na música, seu elemento estimulante. A música advinda deste contexto religioso se diferencia das canções de trabalho por abordar outra temática, mas, também, por ser mais melódica e não entoada pela garganta – como era mais comum no contexto do trabalhador (JONES, 1967, p. 50-51).

Roberts (1972, p. 164-165) completa que a forma de reinterpretar uma batida fundamental, marcando-a em uma mão e usando a outra para explorar diferentes possibilidades rítmicas, criando sobreposições que, em determinado momento, se reencontram, é típico da África Ocidental; a técnica vocal, de deslizar para cima e para baixo de uma nota, também é comum nessa cultura. Esses dois recursos são explorados no *spiritual* e difíceis de serem expressados no padrão de notação musical europeu graças à sua elaboração rítmica complexa e por não serem baseados na tradicional escala temperada.¹⁸

Os elementos musicais originários da música africana permanecem dentro do enquadramento religioso cristão por meio da música *gospel*, gênero musical que pode ser compreendido como uma forma moderna do *spiritual*. Nas interpretações da cantora Mahalia Jackson, uma das grandes responsáveis por torná-lo conhecido mundialmente, as características do canto responsorial, os ornamentos vocais, o elemento rítmico do *swing* e o uso das palmas como acompanhamento percussivo permanecem como partes da estrutura das músicas.

¹⁸ Escala musical em que a oitava é dividida em 12 notas com a mesma relação intervalar entre uma nota e a sua subsequente. Por exemplo: o intervalo entre dó e dó sustenido é igual ao de dó sustenido e ré. Padrão bastante difundido na tradição musical europeia.

Figura 1 – Mahalia Jackson



Fonte: Rilm (2021, *online*).

Em uma performance¹⁹ para um canal televisivo, a apresentadora relata que, em certa ocasião, referiu-se à Mahalia como uma grande cantora de *blues*, obtendo, como resposta da própria cantora, que ela nunca poderia cantar o *blues*. Mahalia complementou que o *blues* é a música das pessoas deprimidas que imploram por ajuda, enquanto que a sua música é cheia de esperança, fé e felicidade. Apesar da diferença temática entre o *gospel* da cantora e o *blues* descrito por ela, não podemos afirmar que a apresentadora estava inteiramente errada, pois os elementos presentes nessa música também estão no *blues*.

1.8. *Blues*

Configurando-se como a primeira manifestação cultural do afro-americano em condição de liberdade, o *blues* simboliza a entrada do negro no mercado musical dos Estados Unidos. Para além disso, representa a raiz de todo o estilo musical que pode ser genuinamente compreendido como estadunidense. Por meio de sua criação, estrutura-se toda uma cultura musical que se estendeu,

¹⁹ *Mahalia Jackson – I Found The Answer*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nY2vSe4xIKA&list=RDEMapVM1YvfJhw9FBYbOXRwuA&index=8>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

desdobrando-se nos diferentes gêneros musicais conhecidos atualmente. Joachim-Ernst Berendt (2020, p. 205) compreende o *blues* como a forma mundana do *spiritual*, e vê sentido, também, no processo inverso: *spiritual* como a forma religiosa do *blues*.

A musicalidade do afro-americano no período de colonização manifestou-se de acordo com as restritas oportunidades que lhes eram oferecidas. Primeiramente, pelo seu canto nos campos de produção agrícola por meio dos cantos de trabalho; depois, no sincretismo religioso ao introduzir-se na fé cristã, e, posteriormente, no lamento do *blues*. O *blues*, gênero musical que não está ligado ao trabalho forçado ou à religiosidade, só emergiu a partir do direito à liberdade daqueles que, culturalmente, obtinham os elementos para a sua elaboração.

Mas o final da escravidão apresentou, de muitos modos diversos, um efeito desintegrador sobre o tipo de cultura escrava que a igreja tornara possível. Com o término legal da escravidão, estava sendo proposta às massas negras uma vida muito mais completa *fora* da igreja. Passou a aumentar cada vez mais o número de pescadores, e ouvia-se cada vez mais a música do diabo. (JONES, 1967, p. 58, *grifo do autor*)

O *blues* representa uma revolução social por ser a primeira forma de canção individual do negro na América do Norte, o que indica maior adequação ao modelo musical europeu, já que a tradição musical africana é coletiva e, até então, vinha se preservando dessa forma. A ambivalência entre a concepção individual e a coletiva, para criar música, será bastante explorada a partir do *blues*, sendo primordial para a criação do *jazz* como música coletiva, ao mesmo tempo em que evidencia o músico solista.

Abordando assuntos relacionados à vida cotidiana do afro-americano, o *blues*, em suas formas originárias, era comumente acompanhado ao banjo, instrumento de origem africana; suas primeiras manifestações são relatadas a partir de 1880 (HOBSBAWM, 2021, p. 66). É difícil estabelecer, com precisão, quando o *blues* se originou, já que suas primeiras formas possuem relação direta com os *hollers*, conforme abordamos anteriormente. John Storm Roberts (1972, p. 179) trata essa imprecisão ao argumentar que se identifica o canto *holler* do trabalhador no:

O-o-o-o-ah
Going down the river before long

Se esse mesmo trabalhador estruturar este canto, dando-lhe uma forma um pouco mais elaborada, seria a representação do início do *blues*? Para o autor, estipular o término de um para início do outro não tem importância. O que realmente importa é que tanto o *holler* quanto o *blues* são manifestações musicais carregadas de elementos da tradição africana.

As canções de trabalho eram majoritariamente *a capella*,²⁰ já que a atividade laboral não permitia que o trabalhador acompanhasse o canto com algum instrumento. O *blues* emergiu dentro de outro contexto, mediante a liberdade deste trabalhador, o que lhe possibilita o acompanhamento instrumental, proporcionando maiores condições de desenvolvimento de suas formas. A partir desta conjuntura, na qual o canto era acompanhado por algum instrumento, esse gênero se desenvolveu, alcançando as suas formas populares.

Organizado em 12 compassos, o *blues* se constitui a partir de três frases, em que cada frase é criada dentro de uma estrutura de 4 compassos: a primeira é uma afirmação; a segunda é a repetição dessa afirmação, porém dentro de outra harmonia;²¹ a terceira frase, representando os 4 últimos compassos, é uma consequência extraída das frases anteriores (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 199).

Figura 2 – Progressão harmônica característica do *blues* 12 compassos



Fonte: Berendt; Huesmann (2014. p. 197).

²⁰ Sem acompanhamento instrumental.

²¹ Conjunto de sons sobrepostos, tocados de forma simultânea, originando um conceito de verticalidade na música através dos acordes, que se estruturam dentro de uma concepção musical de tradição europeia.

*Fogyism*²²*Why do people believe in some old sign?**Why do people believe in some old sign?**You hear a hoot owl holler, someone is suerly dyin'.**Some will break a mirror and cry, Bad luck for seven years,**Some will break a mirror and cry, Bad luck for seven years,**And if a Black cut crosses them, they'll break right down in tears.**To dream of muddy water – trouble is knocking at your door,**To dream of muddy water – trouble is knocking at your door,**Your man is sure to leave you and never return no more.**When your man comes home evil, tells you you are getting old,**When your man comes home evil, tells you you are getting old,**That's a true sign he's got someone else bakin' his jelly roll.*

Embora tenha se popularizado a partir desta estrutura de 12 compassos, existem outras formas de *blues*. Como John Storm Roberts (1972, p. 180) explica, os primeiros cantores de *blues* não se sentaram em uma mesa para padronizar o gênero; portanto, alguns cantores criavam canções com variadas formas. A música “*Poor Boy Blues*”²³, do texano Rambling Thomas, é um claro exemplo destas diferentes formas, já que possui os versos irregulares.

Mesmo com o exemplo de música de estrutura irregular, a musicalidade do afro-americano passou a se adequar cada vez mais dentro de uma metrificação regularizada, em que o *blues* se estruturou em formas como 12, 8, 16, 24 e 32 compassos, dentro de uma métrica 4/4²⁴ de origem europeia, tornando-se uma música padronizada, na medida em que sua prática uniformizou-se a partir do processo migratório para os grandes centros.

²² KING OLIVER. *Fogyism*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ojcEcXnx7Ho>>. Acesso em: 20 dez. 2023. Acesso em: 28 mar 2023.

Esta versão do *blues* “Fogyism” é interpretada por King Oliver, um dos primeiros a alcançar reconhecimento como músico de *jazz*, o que evidencia a intrincada relação entre os dois gêneros, já que a estrutura do *blues* se faz presente no repertório *jazzístico*.

²³ RAMBLIN' THOMAS. *Poor boy blues*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=04nGK3boYJl>>. Acesso em: 29 mar 2023.

²⁴ Fórmula de compasso musical estruturada em torno de quatro tempos em cada compasso.

Para LeRoi Jones (1967, p. 77), o grande movimento de imigração, a partir de 1914, proporcionado pelo processo de industrialização norte-americano – evento que, entre os anos de 1910 e 1920, fez com que 60.000 afro-americanos migrassem para os grandes centros industriais do norte do país –, representou, para esse povo, uma mudança psicológica capaz de reavaliar a sua condição no contexto social do país. O sonho de uma vida próspera longe dos estados sulistas – que, apesar de abolirem o trabalho escravo, ainda ofereciam poucas oportunidades para o negro – propiciou a chance de uma reinterpretação de seu papel na sociedade americana. Só a partir dessa descoberta foi possível a consolidação de um tipo de *blues* com maior estrutura de instrumentação: o *blues* clássico. Esse *blues* se diferencia de sua versão do campo por ter apoio de um conjunto musical; enquanto que o *blues* mais primordial, do campo, era geralmente acompanhado somente pelo banjo ou violão.

Por meio do estilo clássico de *blues*, a música afro-americana alcançou reconhecimento nacional. As primeiras gravações do gênero são desse estilo, geralmente com vozes femininas. Posteriormente, quando as gravadoras entenderam a música negra como um mercado realmente fértil, as formas antigas do *blues* do campo foram registradas, sendo essas mais comuns em vozes masculinas.

Para Hobsbawm (2021, p. 126), há duas maneiras para compreender o *blues*: uma delas como “[...] a linguagem geral das músicas *folk* negras [...]”, e a outra como “[...] um tipo específico de canção secular [...]”. É por isso que a canção de Mahalia Jackson, abordada anteriormente, pode ser considerada próxima ao gênero, ao mesmo tempo em que também se distancia. Já que, na qualidade de estrutura musical, estão completamente ligadas; porém, o *blues*, enquanto canção secular e representatividade social, diferencia-se do *spiritual* e de qualquer outro estilo originado a partir de sua existência, tendo sua própria identidade.

A partir do contato e domínio cada vez maior do afro-americano com instrumentos musicais de tradição europeia, como trompete, tuba, clarinete, piano, o *blues* começou a se modificar, abrindo espaço para a elaboração de um novo gênero musical que muito se relaciona com o *blues* em termos estruturais, mas que enfatiza o desenvolvimento individual de seus instrumentistas através do improviso: o *jazz* (JONES, 1967, p. 79).

No próximo capítulo, debruçar-nos-emos sobre esse gênero musical, abordando suas diferentes fases e relacionando-as com o período histórico dos Estados Unidos em que estão inseridas, em que suas diferentes formas encontram significado naquela sociedade. Compreendendo a indissociável relação entre produção artística e seu contexto histórico, baseando-nos nos escritos de Nestor Canclini (2019, p. 151), nos quais enfatiza que analisar “[...] arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova sentido”.

Capítulo 2: Jazz – Da pré-história a Chicago

Antes de nos aprofundarmos no *jazz* e em suas características, é fundamental compreender o cenário musical estabelecido no Ocidente no final do século XIX e início do século XX. Na época, a tradição musical europeia dominante bifurcava-se entre as inovações de Arnold Schönberg, destacado representante do dodecafonismo, e Igor Stravinski, compositor e pianista russo, conhecido por sua diversidade estilística, abrangendo um cosmopolitismo que o conduzia em direção ao neoclassicismo. Paralelamente, observava-se o surgimento do experimentalismo dadaísta permeando todas as manifestações artísticas. Essas diversas correntes mantinham-se dentro do antigo sistema europeu, florescendo a partir da criação de um único elemento e perpetuando a ideia da genialidade individualizada cultivada pelo romantismo (SCHULLER, 1968, p. 17).

Irving L. Sablosky, em seu livro *A música norte-americana* (1994, p. 87-88), disserta sobre o prestigiado compositor de cunho nacionalista e origem tcheca, Antonín Dvorák, que, em 1892, assumiu o posto de diretor do National Conservatory of Music nos Estados Unidos. O autor afirma que o compositor se esforçou no sentido de alavancar a produção artística estadunidense em sintonia aos movimentos estabelecidos na Europa, a partir de um nacionalismo musical. O nacionalismo havia ascendido anos antes no continente europeu, por intermédio do Grupo dos Cinco²⁵ (Mili Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Alexandr Borodin e Nikolai Rimsky-Korsakov) e do, também russo, Tchaikovsky.

Em solo norte-americano, Dvorák buscou desenvolver um estilo composicional a partir da tradição orquestral europeia, salientando elementos folclóricos do país. Em sua obra “Sinfonia do Novo Mundo”²⁶, produzida durante seu período nos Estados Unidos, o compositor procurou explorar os elementos musicais advindos das *plantations* (SABLOSKY, 1994, p. 88). Outras obras foram produzidas sob esta dinâmica; o próprio Stravinsky compôs, em 1918, a obra

²⁵ Grupo de compositores russos conhecido como *Moguchaya Kuchka*, que valorizava uma produção musical de características estritamente nacional.

²⁶ *Sala São Paulo Digital: “Sinfonia ‘Do Novo Mundo’”, de Dvorák, com Thierry Fischer. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f2rDLGuivGc>>. Acesso em: 2 ago. 2023.*

Aqui, executada pela OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) com regência de Thierry Fischer.

“*Ragtime for Eleven Instruments*”.²⁷ Contudo, os meios de elaboração de uma música originalmente estadunidense trataram do intercâmbio entre música de concerto e música folclórica majoritariamente no sentido inverso da relação, onde a tradição folclórica, ao assimilar alguns conceitos da música europeia, adentrou às salas de concerto em um processo bakhtiniano.

Mikhail Bakhtin, em seu livro *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, ao analisar a obra literária de François Rabelais, expõe como, por meio de um movimento de circularidade, a cultura não oficial, desprendida de regras e vínculos institucionais, se desenvolve e fornece elementos para uma suposta “cultura erudita”. Bakhtin analisa a importância do carnaval na Idade Média, onde os ritos serviam de fonte de renovação cultural por não estarem condicionados às regras das tradições oficiais.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”) [...]”. (BAKHTIN, 2010 p. 9-10)

Ao pensarmos na trajetória *jazzística*, que, aqui, buscaremos esclarecer, é possível traçar um paralelo com as análises de Bakhtin para compreendê-la. A partir de uma circularidade cultural, com a quebra de concepções separatistas que estabelecem o que é cultura popular e o que é cultura erudita, o *jazz* tomou o seu rumo, exigindo, daqueles que buscam compreendê-lo, que se desfaçam de juízos artísticos e ideológicos anteriormente estabelecidos, colocando-se de maneira intrusiva na estrutura tradicional da arte. Sua prática, altamente mutável, envolve variadas estéticas e transita por uma diversidade de ambientes, como prostíbulos, salões de baile, bares protegidos pela máfia, casas de *shows*, teatros e salas de concerto.

Partindo deste conceito de circularidade, onde se estabelece um relacionamento que permite trocas entre uma cultura dominada e aquela de

²⁷ *Stravinsky – Ragtime for 11 instruments*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QLwqVJ-owtg>>. Acesso em: 2 ago. 2023. O *ragtime* é um estilo de composição do início do séc. XIX e será abordado adiante.

caráter hegemônico e, conjuntamente, ao adotarmos uma linha do tempo do *jazz*, capaz de situar suas diferentes representatividades no decorrer daquela sociedade, é possível compreendermos como esse gênero musical transitou entre as diferentes camadas sociais, servindo como elemento simbólico de diferentes classes. Nesse sentido, o historiador Eric Hobsbawm nos apresenta uma divisão histórica do *jazz*.

Hobsbawm divide a história do gênero em quatro fases: de 1900 a 1917, é o seu período pré-histórico; em sequência, inicia-se a fase “antiga”, referente aos anos 1917 a 1929; posteriormente, configura-se o período médio, de 1929 até o início da década de 1940; a partir dos anos 1940, então, institui-se a fase do *jazz* moderno (HOBSBAWM, 2021, p. 101-102). O historiador, ao organizar o *jazz* em torno desses períodos históricos, além de elucidar de forma clara os diferentes estilos que o englobam, fornece-nos um enquadramento capaz de exemplificar como esta música advém dos setores menos favorecidos da sociedade e, no decorrer do seu desenvolvimento, encontra representatividade perante as camadas mais abastadas.

Ted Gioia (1997, p 199) compreende que, desde os seus dias iniciais, antes mesmo de entrar em sua fase moderna, o *jazz* já era uma arte elaborada com as intenções voltadas para o futuro. Ao incorporar novas técnicas, expandir seus conceitos harmônicos e melódicos e abordar estruturas rítmicas de maior complexidade no decorrer do tempo, essa música sempre evidenciou a sua vocação para o novo. Para o autor, o *jazz* esteve sempre atrelado à ideia de progresso, definição que tem modesto significado na música étnica.

Ao longo da primeira metade do século XX, o *jazz* conquistou território no país, atravessando distintas regiões do sul ao norte. Nesse percurso, quatro cidades emergiram como protagonistas, impulsionando abordagens singulares desse gênero musical: Nova Orleans, em sua fase inaugural, viu o *jazz* nascer; nos anos 20, Chicago despontou; na década de 30, foi Kansas City e Nova Iorque que se destacaram com o *swing*, adquirindo grande popularidade; por fim, nos anos 40, Nova Iorque – que, desde os anos 20, obtinha grande representatividade enquanto região de prosperidade econômica – manteve sua importância, servindo de palco para o surgimento do *bebop* e para a consolidação do *jazz* como forma de expressão artística naquela sociedade.

Aqui procuraremos elaborar cada uma das fases citadas e suas relações com estas cidades, mas, antes, também faz-se necessário abordar a formulação de um outro gênero musical que, de certa forma, preparou o terreno para a elaboração do *jazz*: o *ragtime*.

2.1. *Ragtime*

Hobsbawm (2021, 67-68) entende que o *ragtime* surge como consequência de um segundo momento do hibridismo²⁸ entre a cultura musical europeia e a africana. O autor argumenta que, nessa ocasião, o hibridismo não acontece por meio do contexto religioso, mas pelo entretenimento. O afro-americano percebeu, na música, uma oportunidade de escape do cenário de escravidão, no qual a profissão de entreter o cidadão branco abria portas para novas condições de vida. Ao aprender a “música do branco”, o negro naturalmente acrescentava algo da sua tradição. O sentido inverso também acontecia, em que músicos brancos agregavam elementos da música negra em suas canções. Esse movimento gerou uma indústria de imitadores brancos tocadores de banjo, cujos rostos eram pintados de preto. Conhecida como “menestrelismo”, essa manifestação surgia como a principal forma de integração entre as duas tradições, alcançando seu ápice por volta de 1890 e gerando um primeiro gênero musical que serviria como elemento embrionário do *jazz*, o *ragtime*.

[...] à medida que iam conquistando terreno no mundo do entretenimento, os artistas negros vieram a infundir seu sabor próprio à música de banjo dos minstrels de cara pintada. E à medida que mais e mais músicos negros recorriam aos instrumentos europeus, o piano foi tomando o lugar da banda de minstrel. Não se sabe ao certo onde o *ragtime* começou a ser tocado ao piano, mas é muito provável que já o fosse havia dez anos ou mais quando as primeiras peças musicais intituladas “*rags*” foram publicadas pouco antes do fim do século. (SABLOSKY, 1994, p. 92)

Berendt e Huesmann (2020, p. 32) apontam a cidade de Sedalia, no Estado de Missouri, como o berço do *ragtime*. Região que Eric Hobsbawm (2021, p. 68) compreende como ponto propício para a conjunção entre a cultura branca

²⁸ Hibridismo gerado mediante o movimento de circularidade entre as diferentes culturas presentes naquela sociedade.

e a negra, pois, geograficamente, é onde o meio oeste e a região sul se encontram.

O *ragtime* resulta do hibridismo do afro-americano com a cultura musical europeia por meio dos conhecimentos técnicos de piano do músico branco (JONES, 1967, p.120). Elaborada como música para piano e tocada da forma como era escrita, as composições desse gênero geralmente são formadas por vários acordes que se estruturam na forma da marcha. De fato, muitas das primeiras composições de *ragtime* eram chamadas de marcha. Sua forma composicional advém da tradição musical europeia, não-africana; entretanto, seu elemento rítmico é bem característico da tradição africana. O padrão executado pela mão direita no piano é o mesmo encontrado na música caribenha, brasileira e até no *blues* (ROBERTS, 1972, p. 199-200).

Figura 3 – Padrão rítmico do *ragtime*



Fonte: ROBERTS, John Storm. *Black Music of Two Worlds*. Tivoli: Original Music, 1972. p. 200.

A figura rítmica acima advém de uma série de exercícios escritos pelo pianista Scott Joplin, em que expõe os padrões do *ragtime*. Nota-se a semelhança com padrões rítmicos comumente usados na música brasileira. O “telecoteco”, característico ao samba e geralmente tocado no tamborim, é exemplo desta proximidade rítmica.

Figura 4 – Samba “telecoteco”



Fonte: Método de bateria “Novos Caminhos da Bateria brasileira”.

A maneira performática, em que a mão esquerda preenche de forma insistente os 4 tempos de cada compasso, combinada com uma melodia conduzida pela mão direita, ritmicamente carregada, faz com que o estilo independa de qualquer acompanhamento. Essa forma de tocar ficou conhecida

como “*ragged*”,²⁹ gerando, posteriormente, o nome “*ragtime*” (GIOIA, 1997, p. 21).

Normalmente, sua forma se constitui numa estrutura de três ou quatro partes, como a marcha, sendo comum o esqueleto “AABBACCDD”. Em algumas composições, a parte A não é repetida após a exposição da B. Um dos primeiros e mais famosos *rags* para piano é a peça “*Maple Leaf*”, composta por Scott Joplin, que também serve como exemplo para a estrutura descrita (ROBERTS, 1972, p. 50-51).

Joplin é o grande nome vinculado ao *ragtime*. Nascido em 1869, o pianista de origem texana teve contato, em sua infância, com a música negra dos trabalhadores do campo, além de ter alguma formação musical europeia, já que teve aulas do instrumento com um professor alemão. Mudou-se para St. Louis com 17 anos em busca de trabalhos nos bares da região, mas só entraria definitivamente no mercado de *ragtime* no início de 1899, publicando o livro *Original Rags*. Meses depois, com a publicação de seu *Maple Leaf Rag*, publicado pelo editor John Stark, Scott Joplin obteria prestígio. *Maple Leaf Rag* leva o nome do clube noturno em que Joplin se apresentava, na cidade de Sedalia. Após o sucesso de sua publicação, Joplin e seu editor lançariam outras três dúzias de *rags*, e, também, o manual *School of Ragtime* (SABLOSKY, 1994, p.92-93).

Nos primeiros anos do século XX, o *jazz*, que ganhava vida no sul do país, alcançava, também, a região norte. Em Nova Iorque, o que se ouvia nos bares, cabarés e casas esportivas da cidade era o *ragtime*. Entre os anos de 1900 e 1914, por volta de cem empresas nova-iorquinas estiveram envolvidas em publicações de partituras de *rags*. Na cidade, no bairro do Harlem, o próprio Scott Joplin tentou emplacar a encenação de uma ópera – única na história do *ragtime* – de nome “*Treemonisha*”, mas não obteve êxito. A ópera criada por Joplin foi uma tentativa de cativar o interesse da classe média negra para suas raízes culturais. Apesar do não sucesso da ópera, a tradição do *ragtime* da cidade corroborou, anos mais tarde, para a manifestação de um estilo de piano *jazz* próprio da cidade, o *stride piano*. Com o declínio do *ragtime*, os elementos de rítmica e síncopes do estilo foram incorporados a outros elementos advindos do

²⁹ Na tradução para o português: “esfarrapado”, ou “irregular”.

jazz, tocado por pianistas como Jelly Roll Morton e Earl Hines (GIOIA, 1997, p. 96).

O *jazz*, que surgiu no sul do país, e, anos mais tarde, chegaria à região norte, fundiu-se com o piano *rag* tocado na região; dessa mistura, surgiram artistas como Fats Waller, James P. Johnson e, posteriormente, Duke Ellington. Mas, enquanto não alcançava o norte do país, o *jazz* se encontrava restrito à região sul – sobretudo, à Nova Orleans.

2.2. *New Orleans* e a fase pré-histórica

Muito se discute sobre um possível local de origem de nascimento do *jazz*. Embora algumas narrativas se esforcem no sentido de definir o território de Nova Orleans como esse local, sabe-se que as antigas formas musicais do negro neste período remetem-se a variadas regiões do país, não apenas aquela cidade. Diversos pesquisadores apontam para essa mesma interpretação, entre eles Joachim-Ernst Berendt e Günther Huesmann, na obra *O Livro do Jazz*, Gunther Schuller, em *O Velho Jazz*, e o recém-citado Eric Hobsbawm, na *História Social do Jazz*. Todos deixam evidentes essa afirmação.

O jazz como música de um continente, de um século, de uma civilização, não pode ser patenteado por nenhuma cidade, pois era algo que pairava no ar dos tempos. Nessa mesma época, formas semelhantes de tocar se desenvolviam autonomamente em Memphis, Kansas City, Dallas, St. Louis e em outras cidades do sul e do centro-oeste dos Estados Unidos. (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 32)

Para John Storm Roberts (1972, p. 202), aquilo que se tocava fora de Nova Orleans no início do século XX era, provavelmente, algo mais próximo ao *ragtime* – compreendido pelo autor como um elemento do *jazz* – do que do *jazz* em si, considerado por ele uma música com muitos outros elementos.

O que a história documentada nos deixa claro é que, sendo ou não o local exato de sua origem, é inegável a importância da cidade para a prática de antigas tradições musicais que, posteriormente, iriam culminar na música que receberia o nome de *jazz*.

Sendo região portuária, de grande concentração de africanos e afro-americanos, onde, por meio da *Congo Square* e de toda condição propiciada por

esse espaço para o cultivo das tradições culturais desses povos, compreende-se a importância da cidade para o desenvolvimento da música afro-americana em geral, e claro, para a elaboração do próprio *jazz*.

Como definem Arnold H. Hirsch e Joseph Logsdon em *Creole New Orleans: Race and Americanization* (1992, p. 59, *tradução nossa*), a cidade é a “[...] mais africana dos Estados Unidos”. Portanto, é inegável a condição que a cidade propiciava para o surgimento de uma nova tradição musical resultante da hibridação das culturas ali estabelecidas.

Toda a tradição musical proveniente de cada um de seus habitantes era cultivada na cidade do sul do país, que, antes de integrar o território estadunidense, esteve sob domínio francês e espanhol. Era comum ouvir “[...] canções inglesas e de danças espanholas, música popular e balé francês, marchas de bandas militares tipicamente prussianas, hinos e corais de puritanos, católicos, batistas e metodistas [...]”, e, juntamente a tudo isso, toda prática musical africana e afro-americana. A população negra da cidade era dividida entre dois grupos de afro-americanos: os *créoles*, cidadãos norte-americanos de descendência africana e europeia, e os negros norte-americanos, que eram descendentes diretos daqueles escravizados originários do velho continente (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 34-35).

O contato do afro-americano com elementos da música europeia acontece, primeiramente, por meio dos *creoles*. Possuindo alguma genética do colonizador, eles desfrutavam de certa posição privilegiada entre os negros, recebendo educação diferenciada a ponto de obterem algo da cultura musical europeia. Quando, em 1880, a segregação racial se intensificou, privando-os de desfrutarem desse privilégio e colocando-os em decadência social, a tradição musical francesa foi levada por eles aos outros afro-americanos, proporcionando maior simbiose entre as duas culturas musicais (HOBBSAWM, 2021, p. 62). A aprovação, em 1894, do Código Legislativo de Louisiana, que considerou que qualquer pessoa que possuía alguma ascendência africana era negra, intensificou ainda mais a segregação, forçando os dois grupos de afro-americanos a conviverem entre si (GIOIA, 1997, p. 34).

O aparato instrumental de trompetes, tubas, clarinetes e trombones, disponíveis aos *creoles*, além das bandas de marcha, populares em muitas cidades da região sul como resquício da época de Napoleão, chamava a atenção

do negro americano. O antigo Imperador Francês tornou essa prática musical popular em todas as colônias de domínio francês. Nessa atmosfera, os ritmos de quadrilha em 2/4 e 6/8, e, também, a marcha em 4/4, passaram a ser incorporados pelo afro-americano (JONES, 1967, p. 81).

Os *creoles* existiam como classe média preta e, de modo geral, buscavam diferenciar-se dos afro-americanos de pele mais escura. Viviam na cidade, ao passo que seus “meios-irmãos” permaneciam em região mais afastada. Desqualificavam a forma musical que existia no subúrbio, mas, dessa convivência forçada, emergiram as primeiras formas do *jazz*, em que os elementos rítmicos e de timbres dos negros se manifestaram de forma instrumental a partir dos conceitos formais e rítmicos europeus (JONES, 1967, p. 146).

Diz-se que o estilo de New Orleans evoluiu à medida que a sofisticação musical dos *créoles* do centro da cidade se uniu à paixão mais terrena e à vitalidade rítmica dos artistas negros da parte alta da cidade: para resumir, melodia e harmonia europeias mais sentimento de blues. As diversas tradições que se uniram em New Orleans eram mais complexas do que isso, mas essa equação pode representar o que aconteceu. (WILLIAMS, 1993, p. 50, *tradução nossa*)

Dessa maneira, é conveniente afirmar que, a partir do *jazz*, os elementos musicais europeus penetraram com maior ênfase na música do afro-americano. O uso de trompetes, tuba, trombone, piano, clarinete e saxofone nos aponta para essa direção. Gunther Schuller (1968, p. 17) sintetiza essa hibridação afirmando que o *jazz* se forma pela combinação de “[...] elementos rítmicos, formais, sonoros e expressivos africanos, e práticas rítmicas e harmônicas europeias [...]”.

Dessa simbiose musical originou-se o estilo Nova Orleans de *jazz*, geralmente formado por três linhas melódicas de trompete, clarinete e trombone. O registro brilhante do trompete geralmente destaca a melodia principal, tendo o grave do trombone como contraste, e o clarinete gerando melodias entre os dois instrumentos. Para completar, uma sessão rítmica formada por tuba ou baixo, bateria, banjo ou guitarra e, eventualmente, um piano dava sustentação a esta polifonia (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 35).

O clarinete surge, nesse período, como o primeiro instrumento de palheta a ganhar importância no *jazz*. A partir do desenvolvimento técnico de

instrumentistas, como George Baquet, “Big Eye” Louis Nelson, Lorenzo Tio e, posteriormente, Sidney Bechet, o instrumento obteve destaque nessa fase inicial. Com uma abordagem melódica fluida, era habitual, naquele tempo, o instrumento se encarregar das partes mais complexas da composição. Era comum que seus instrumentistas tivessem maiores domínios das estruturas harmônicas das músicas, usando esse conhecimento na elaboração de solos formados a partir de padrões construídos dos acordes arpejados (GIOIA, 1997, p. 57).

Não há registros de como soavam essas primeiras bandas afro-americanas, mas a cidade foi capaz de preservar algo do clima dessa época que nos ajuda a compreender o *jazz* em sua fase pré-histórica. A música produzida por essas bandas era, inicialmente, para serem tocadas ao ar livre, mas logo ganhou formas “adaptáveis” a ambientes fechados. Em 1897, uma lei passou a restringir várias das casas de show que existiam na cidade, limitando suas existências apenas a uma região próxima ao bairro francês, local conhecido entre os moradores como “o distrito”; depois, a região ficou popularmente conhecida como Storyville, em referência ao vereador responsável pela lei. Esse local abrigava diversas casas que ofereciam trabalhos diários aos músicos afro-americanos, onde se sentiam melhores trabalhando do que tocando em bandas de rua (SABLOSKY, 1994, p. 96-97).

Com a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, a cidade de Nova Orleans tornou-se base militar. O capitão da Marinha responsável pelo local via a vida noturna de Storyville como prejudicial à sua tropa e, assim, decretou o fim do bairro noturno, trazendo problemas financeiros para muitos dos músicos que ali tocavam. Vários desses músicos deixaram a cidade em busca de trabalhos, e alguns encontraram oportunidades na cidade de Chicago, local onde esse *jazz* primitivo encontrou melhor retorno financeiro (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 37-38).

A vida musical da cidade não se restringia apenas a Storyville. As viagens de barcos a vapor pelo rio Mississipi, além das excursões de trem aos domingos, eram costumeiramente acompanhadas por música. Os parques da cidade, Lincoln Park e Johnson Park, recebiam multidões para escutarem as bandas da região. Desfiles em celebração ao *Mardi Gras*, à Páscoa ou, por vezes, ao sepultamento eram organizados com a participação das bandas locais. Os anos

de Guerra Civil ajudaram a popularizar as bandas de metais e várias cidades tinham as suas próprias bandas, mas, em Nova Orleans, elas estavam presentes em todos os eventos sociais. Com repertório variado, as bandas tocavam polcas, marchas, quadrilhas e outras danças populares de origem europeia. A onda de *ragtime*, que tomava conta do país na virada do século com peças cada vez mais sincopadas, foi introduzida ao repertório dessas bandas, gerando imprescindível fusão para que o *jazz* prosperasse (GIOIA, 1997, 32-33).

Naqueles anos, muitos músicos estavam experimentando elementos do *blues* e *ragtime* em seus repertórios; portanto, não é justo creditar a uma única pessoa estes feitos, embora o cornetista Buddy Bolden seja reconhecido como a grande referência do estilo que estava a surgir.

Nascido no ano de 1877, Bolden e sua banda faziam fama na região, cativando um público jovem de afro-americanos nascidos depois da Guerra Civil. Com repertório de letras polêmicas, as apresentações de seu grupo muitas vezes sofriam repressões policiais. Dificultada por problemas de instabilidade mental e alcoolismo, sua carreira musical duraria poucos anos. Após sofrer uma série de prisões, o cornetista foi diagnosticado com insanidade mental e esquecido em um asilo até o final de sua vida. Bolden morreu em 1931, sem deixar nenhuma gravação de sua banda (GIOIA, 1997, p. 34-36).

Este *jazz*, pré-histórico, era do interesse de pessoas pobres e sem muita dignidade perante à sociedade. Ser músico de um gênero musical mundano, na virada do século XIX para o XX, era encarado como desonroso entre brancos e negros. Ainda assim, qualquer oportunidade que possibilitasse ao afro-americano alguma melhoria em termos sociais e econômicos não poderia ser descartada, e o *jazz*, de certa forma, proporcionava alguma ascensão nesse sentido. Os músicos de *jazz*, embora discriminados, já não experimentavam o mesmo que um cantor ou pianista de *blues*, ainda encarados como desprezíveis – até mesmo na sociedade negra (HOBSBAWM, 2021, p. 258-260). Portanto, o *jazz*, já em seus primeiros anos, proporcionava alguma ascensão social ao seu praticante.

Nos anos iniciais do *jazz*, Nova Orleans não vivia seus dias mais prósperos. Ao fim do século XIX, as linhas férreas foram gradativamente substituindo os barcos a vapor como meio de transporte da indústria do país. A cidade, que viu sua população aumentar quatro vezes durante os anos de 1825

a 1875, foi, pouco a pouco, perdendo sua relevância para a economia estadunidense. A localização abaixo do nível do mar, que deixava a cidade sempre úmida e quente, somada à falta de investimentos em saneamento básico, fazia do local um ambiente suscetível a epidemias constantes. A expectativa de vida do afro-americano nativo de Nova Orleans, em 1880, era de apenas 36 anos; a mortalidade infantil do negro atingia 45% (GIOIA, 1997, p. 30). Sob essas condições, o processo migratório do músico afro-americano era iminente.

Os anos que antecederam 1917 – data que marca a primeira gravação de *jazz* feita pela The Original Dixieland Jass Band – estão ligados ao seu período pré-histórico, em que o afro-americano cultivava um estilo de música de estrutura coletiva, não se preocupando em denominá-lo de *jazz*. Entretanto, é preciso compreender que os primeiros registros do gênero não são capazes de nos oferecer um retrato preciso do que era o *jazz* em seus anos incipientes. Essas gravações, em sua maioria, foram feitas por orquestras de bailes e grupos de *jazz* forçados a tocarem sucessos para atenderem o desejo das gravadoras. Além disso, o acesso negado ao músico negro pelas gravadoras, predominantemente brancas, impossibilitou um registro preciso do gênero em sua fase inicial (SCHULLER, 1968, p. 85-86).

O *jazz*, nessa fase pré-histórica, antecede ao acontecimento da Primeira Guerra Mundial, e tinha, no estilo de Nova Orleans, a sua forma mais elaborada, porém não a única existente. O gênero era tocado de maneira variada por músicos de todo o país. A influência musical da cidade do Estado de Louisiana para os músicos de outras regiões acontecia através das viagens. As turnês já faziam parte do mercado de entretenimento. Contudo, há aqueles que se aproximaram do *jazz* sem o contato com a cidade ou com músicos originários de lá. Hobsbawm compreende que o papel de Nova Orleans na difusão do *jazz* foi o de “[...] no máximo, acelerar as tendências que já existiam localmente na direção do *jazz*” (2021, p. 76-78).

A primeira gravação de *jazz* realizada por músicos afro-americanos aconteceria apenas em 1922, quando o trombonista Kid Ory lançaria, por uma gravadora da Califórnia, *Kid's Creole Trombone* (GIOIA, 1997, p. 42). No entanto, o afro-americano teria maior representatividade no mercado fonográfico do *jazz*

a partir de 1923, com a *King Oliver's Creole Jazz Band*,³⁰ que gravaria para a Gennett.

Nascido na região de Nova Orleans, em 1885, King Oliver vivenciou um período próspero para as bandas de metais na localidade. Em sua adolescência, já era músico frequente nessas bandas que muito o influenciaram; entretanto, Oliver deixaria Nova Orleans em 1918. Após tocar em diversas cidades, acabou por se fixar em Chicago, onde fez fama com a sua *Creole Jazz Band*. Oliver tocava regularmente no Lincoln Gardens, um conhecido salão de baile da cidade (GIOIA, 1997, p. 47). Em Chicago, Oliver se tornaria um dos grandes responsáveis por registrar e difundir o *jazz* de Nova Orleans, estilo em que a coletividade era essencial para a elaboração musical.

Ted Gioia descreve a forte determinação dos músicos de *jazz* de Nova Orleans naquela época em tornar o som de seus instrumentos mais semelhantes à voz humana, incorporando variações e imperfeições, em vez de buscarem uma pureza sonora padronizada. Essa característica é notavelmente evidente no som de King Oliver (1997, p. 50). Podemos perceber claramente, nessa abordagem, a preservação e continuação da tradição musical africana através desse *jazz*:

A fantasia dos trompetistas afro-americanos não tinha limites no tocante à individualização expressiva do som. De início, eles experimentaram inserir na campana garrafas de cerveja, cinzeiros, sacos de papel, cones de madeiras, caixas etc. Posteriormente, apareceram surdinas de *jazz* feitas industrialmente, algumas tiveram tanto sucesso que até foram utilizadas pelos músicos de sopros das orquestras sinfônicas. (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 230)

No ano de 1923, Oliver e sua banda gravariam 37 músicas – contando com versões e *takes* alternativos. Entre elas, estão *I Ain't Gonna Tell Nobody*, *Chimes Blues*, *Krooked Blues*, *Canal Street Blues*, *Mandy Lee Blues*, *Chimes Blues*, *Weather Big Rag* e *Dippermouth Blues*. Além do trompetista King Oliver, estes registros também contam com o, ainda jovem, Louis Armstrong. A gravação, de baixa qualidade até mesmo para a época, evidencia uma banda funcional enquanto conjunto, reforçando a ideia de música coletiva do *jazz* em

³⁰ KING OLIVER'S CREOLE JAZZ BAND. *Dipper mouth blues*. Richmond, 1923. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwpriGltf9g&ab_channel=JuanFecit>. Acesso em: 17 mai. 2023.

seus primeiros anos, sem salientar as qualidades técnicas de nenhum de seus membros (WILLIAMS, 1993, p. 9-10).

Esse primeiro registro da banda de King Oliver acontece em Richmond, no Estado de Indiana, cidade localizada na região nordeste do país, mesmo com o *bandleader* sendo originário de Aben, cidade pertencente ao Estado de Luisiana. O jovem Louis Armstrong era natural de Nova Orleans, do mesmo Estado da região sul; o clarinetista, Johnny Dodds, era nascido no Estado de Mississippi. Este fato não é ocasional, mas um exemplo da expansão do *jazz* em sincronia com a imigração do afro-americano sulista para os Estados do Norte, consequência do processo de industrialização no país.

A cidade de Chicago obtinha, na década de 20, o posto de capital do *jazz*, proporcionando variados trabalhos e melhores remunerações aos músicos que ali se estabeleceram. Foi na cidade do Estado de Illinois que o mesmo Louis Armstrong gravou, em um período de três anos (1925-1928), os Hot Five e Hot Seven, gravações que contribuiriam para elevar a fama do *jazz* em todo o país, evidenciando uma nova forma de tocar. O grupo de Armstrong abandonava, de forma gradativa, o estilo de improvisação coletiva natural de Nova Orleans, em favorecimento da individualidade do solista (SCHULLER, 1968, p. 123-124). LeRoi Jones compreende que esse conceito de solista, individualizado, não tem sua origem na tradição africana, e que tal maneira de se expressar se manifesta como consequência do atravessamento do homem negro por conceitos do liberalismo econômico (JONES, 1967, p. 75).

2.3. Chicago e o período antigo

Até o início do século XX, a população negra do país se concentrava na região sul, sobretudo nas áreas rurais. Entretanto, a partir de 1914, o processo de industrialização estimulou o êxodo afro-americano para os grandes centros industriais ao norte. Estima-se que, entre 1910 e 1920, aproximadamente 60.000 negros saíram da região sul em busca de melhores condições de vida na cidade de Chicago (JONES, 1967, p. 104). A população afro-americana em Nova Iorque, Filadélfia, Detroit e, também, em Chicago, praticamente duplicou durante esses anos. Enquanto que, em 1910, apenas três cidades do norte do país possuíam

população negra acima de 90 mil habitantes, esse número subiu para seis em 1920 – e subiria para onze em 1930 (HOBBSAWM, 2021, p. 78).

Entre os trabalhadores da música não foi diferente; o *jazz* tocado nos primeiros anos da década de 1920 era exercido predominantemente por músicos do sul do país que tinham o idioma de Nova Orleans como referencial. Esse *jazz* mudou de forma gradativa para a região norte, sobretudo para Chicago. Jelly Roll Morton migrou por volta de 1908; Freddie Keppard em 1914; Sidney Bechet em 1916; King Oliver em 1918; Kid Ory e Johnny Dodds em 1919. Anos mais tarde, em 1922, seria a vez de Louis Armstrong. A busca por uma vida melhor, longe do segregacionismo sulista, fez com que esses músicos também aderissem ao movimento migratório que acontecia no país. Alguns optaram por permanecer na antiga região, mas aqueles que migraram adquiriram maior reputação (GIOIA, 1997, p. 45). Entre os primeiros a buscarem novas oportunidades estava Jelly Roll Morton.

2.3.1. Jelly Roll Morton

Nascido na região de Nova Orleans no ano de 1890, Ferdinand Joseph LaMothe, que ficaria conhecido como Jelly Roll Morton, foi educado em família *creole* rigorosa, que não aceitava a interação com os negros americanos. O próprio Morton costumava negar sua ancestralidade africana, buscando sempre exaltar uma suposta ascendência francesa (GIOIA, 1997, p. 39).

Foi um dos primeiros músicos a se desprender das estruturas musicais do *ragtime* e buscar a criação de melodias com maior liberdade. Costumava autointitular-se como o inventor do *jazz* e também do *ragtime*, embora nenhuma das afirmações fossem verdadeiras. Apesar disso, Morton poderia se considerar como o primeiro pianista que ganhou fama improvisando de verdade (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 33).

Em Nova Orleans, Morton ganhava a vida tocando nos bordéis de Storyville, sempre acompanhado de traficantes, prostitutas, cafetões e assassinos. Ao ser expulso da casa de sua avó, como consequência de seu trabalho e amizades, o pianista começou a trabalhar como músico itinerante, passando por St. Louis, Detroit, Tulsa, Houston e Memphis. Em 1917, chegou a ir à Califórnia, ao Canadá, ao México e ao Alasca, mas foi em Chicago, em 1923,

que acabou se estabilizando. Sua permanência na cidade representou seu período de melhor produtividade, onde gravou, publicou e formou seu grupo mais famoso: os Red Hot Peppers, com quem também gravaria em Nova Iorque (GIOIA, 1997, p. 40).

Embora seja natural de Nova Orleans, seu estilo de *jazz* pouco tem a ver com aquele tocado por King Oliver, Kid Ory e Louis Armstrong. Enquanto a música praticada por seus conterrâneos – reconhecida como o estilo de Nova Orleans – possuía forte orientação do *blues*, era bastante improvisada e constituída através da coletividade dos instrumentistas, o *jazz* de Jelly Roll Morton possuía qualidade orquestral e era criado a partir da individualidade do compositor. Sua música era ritmicamente menos elaborada do que o *jazz* de King Oliver, porém possuía maiores qualidades composicionais (WILLIAMS, 1993, p. 17).

No decorrer da história do *jazz*, há aqueles que se destacam entre o grande público por sua capacidade como improvisador. Louis Armstrong, conforme abordaremos neste capítulo, é um desses, e pode ser considerado o primeiro deles. Posteriormente, discorreremos sobre vários outros personagens que fizeram seu nome na história do *jazz* por meio de suas habilidades enquanto improvisadores, entre eles Coleman Hawkins, Lester Young, Dizzy Gillespie e Charlie Parker; entretanto, também existem aqueles em que o reconhecimento está associado à sua capacidade como compositor. Jelly Roll Morton é um deles, o primeiro deles. Suas composições formaram o repertório do *jazz* da época. Músicas como *Wolverine Blues*, *Chicago Breakdown*, *King Porter Stomp*, *Wild Man Blues*, *Georgia Swing* e *Milenburg Joys*. Essas melodias iam além das clássicas estruturas de 32 compassos ou do *blues* de 12 compassos (SCHULLER, 1968, p. 165-166).

A composição *Dead Man Blues*, uma música estruturada em três partes, com introdução tocada no trombone em referência à marcha fúnebre de Chopin, é exemplo da complexidade presente nas composições do pianista. Sua forma consiste em: Intro/A/A1 (solo de clarinete) /B/B1 (solo de trompete) /C/C1/A2/Coda (WILLIAMS, 1993, p. 16-17). Sua peça, *Sidewalk Blues*, gravada em 1926, inicia-se com uma introdução de 10 compassos, seguida de uma melodia de 12 compassos tocada pelo trompete. Uma nova melodia de 12 compassos é tocada em sequência, mas, desta vez, seguindo o tradicional estilo

de Nova Orleans com contrapontos melódicos entre trombone, trompete e clarinete, e, então, a melodia inicial é retomada, mas, desta vez, sendo tocada pelo clarinete. Após um interlúdio de 4 compassos, inicia-se uma nova melodia, mas, desta vez, de 32 compassos, que é repetida em sequência, porém com diferente instrumentação (GIOIA, 1997, p. 41).

Ademais, Morton deixou seu nome na história do *jazz* por registrar, mediante à Biblioteca do Congresso Americano, no ano de 1938, mais de nove horas de arquivos, em que toca, canta e discorre sobre o *jazz*, produzindo importante documento sobre a música estadunidense do início do século XX. As gravações foram realizadas por Alan Lomax, encarregado do arquivo de canções folclóricas da biblioteca. Morton, sentado em um piano de cauda, gravou suas composições, *blues*, *ragtime*, hinos e deu declarações sobre a história da música de Nova Orleans (TUCKER, 2022).

Para Martin Williams, a carreira musical de Jelly Roll Morton foi prejudicada pelo tempo. No momento em que o pianista encontrou espaço no mercado fonográfico, o *jazz* já seguia em outro sentido, e quem apontava o direcionamento, revolucionando o gênero musical, era Louis Armstrong (WILLIAMS, 1993, p. 18-19).

2.3.2. Louis Armstrong

Criado em Nova Orleans, no velho bairro de afro-americanos, Armstrong teve infância conturbada sem receber devida atenção de seus pais. Ainda garoto, empolgado com a festa de ano novo em sua cidade, saiu pelas ruas com o revólver de seu pai, disparando para o alto, atitude que lhe rendeu a internação em um reformatório (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 90).

Submetido à rígida disciplina no *Colored Waif's Home for Boys*, onde permaneceu por dezoito meses em ambiente de formação musical, Armstrong pôde se desenvolver musicalmente no trompete e, também, como cantor. Em 1914, saiu do reformatório a contragosto para viver sob a custódia de seu pai, que dedicava sua vida a outra família. Após um tempo de trabalhos árduos, dirigindo um vagão de carvão, o jovem se beneficiou com a saída dos músicos mais experientes da cidade e encontrou trabalho como trompetista nas bandas locais. Substituiu King Oliver na banda de Kid Ory, além de tocar com Sam

Dutrey's Silver Leaf Band, Papa Celestin's Tuxedo Brass Band e Fate's Marables's riverboat ensemble, até ser convocado por King Oliver para se juntar ao seu grupo em Chicago (GIOIA, 1997, p. 48-49).

Entre a saída de Louis Armstrong da banda de King Oliver e a gravação de seu primeiro trabalho, há o intervalo de mais de um ano, período em que o trompetista tentou se firmar no cenário musical de Nova Iorque, mas suas inovações não foram prontamente aceitas entre os líderes de banda. A banda de Fletcher Henderson consistia em seu principal trabalho depois de deixar a banda de Oliver, porém, o jovem músico não era visto pelo *bandleader* como o trompetista principal do grupo. Henderson enxergava no trompetista Joe Smith a sua grande referência, contratando Armstrong apenas porque Smith não estava disponível, oferecendo-o, então, um salário menor do que ele recebia com King Oliver (GIOIA, 1997, p. 56).

Os músicos envolvidos nas primeiras gravações dos Hot Five de Armstrong eram representantes da linguagem oriunda de Nova Orleans; alguns deles também integravam a banda de King Oliver, responsável pela projeção do, então jovem e segundo trompete, Louis. O grupo contava com: Louis Armstrong (trompete), Johnny Dodds (clarinete), Kid Ory (trombone), Lil Hardin Armstrong (piano) e Johnny St. Cyr (banjo).³¹ Dos cinco integrantes dessa formação, apenas Kid Ory não era proveniente do trabalho de Armstrong com King Oliver; contudo, o trombonista também representa essa tradição musical, sendo responsável por um dos primeiros empregos de Armstrong como músico em sua cidade.

A primeira gravação do grupo de Armstrong, realizada no dia 12 de novembro de 1925, não produziu mudanças significativas no *jazz* da época. Louis já gozava de certo prestígio entre o público negro, único consumidor de *jazz* no período, mas esse primeiro registro de seu grupo ainda não trazia a mudança estilística que as próximas gravações trariam. Os quatro integrantes que compunham o grupo com o trompetista não possuíam grandes habilidades como improvisadores, e o que ficou registrado foi um *jazz* da tradição de Nova Orleans com alguma modificação, mas que ainda não se consolidava como o novo estilo de *jazz* que estaria por vir anos mais tarde. Três meses depois dessa

³¹ Há algumas faixas deste primeiro período do grupo (1925-1926) que contam com Hersal Thomas ao piano e Hociel Thomas cantando.

primeira gravação, mas ainda numa fase de transição de estilos, esse mesmo grupo produziria o primeiro disco de sucesso dos *Hot Five*, *Heebie jeebies*. As músicas *Oriental strut*, *You're next*, *Muskrat ramble* e *Cornet shop suey* fazem parte desta gravação; a última, com seus longos e inovadores breques, era um prenúncio do estilo de Armstrong que se consolidaria em *West end blues*, gravada em 1928 (SCHULLER, 1968, p. 124-125).

Nas gravações de 1928, Armstrong contou com instrumentistas que, como o próprio trompetista, estavam a desenvolver um novo estilo de tocar – o *jazz* de Chicago. Enquanto a tradição *jazzística* de Nova Orleans valorizava a improvisação coletiva, com solos apoiados na melodia da música, Armstrong e o seu segundo grupo dos *Hot Five* já traziam algo daquilo que permearia o *jazz* até os dias atuais: a valorização do improviso individual, dando ênfase ao solista, que elaborava seus improvisos com maior despreendimento da melodia do tema.

Nessa segunda formação, algumas mudanças ocorreram: Fred Robinson assumiu a posição de trombonista, e Mancy Car assumiu o banjo. Porém, a modificação mais significativa no grupo aconteceu na cadeira do piano. A troca de Lil Hardin Armstrong, então esposa do *bandleader*, por Earl Hines representou mudança considerável na abordagem musical do grupo.

O novo pianista, dono de uma técnica que lhe permitia trabalhar linhas independentes entre as duas mãos, desenvolveu uma forma de tocar que ficou conhecida como “estilo trompete de piano”. Ambidestro, conseguia criar ritmicamente com sua mão esquerda, enquanto tocava concisas linhas melódicas com a direita, contribuindo com solos tão elaborados quanto os de Armstrong (SCHULLER, 1968, p. 149). A diferença na forma de construção entre os diferentes estilos de piano que integraram os *Hot Five* é percebida ao voltarmos a atenção para as execuções de Lil Armstrong e Earl Hines.

Figura 5 – Solo de Lil Armstrong

Lil Hardin Armstrong on "My Heart"

Swing ♩ = 195

Chords: Eb, D7, Eb, D7, Eb, Eb7, Ab, A⁰⁷, Eb, C⁷, F⁷, Bb⁷, Eb

Fonte: Bravo (2018, *online*).

Nesta transcrição do solo de Lil Armstrong, de sua própria composição “*My heart*”,³² gravada pelos *Hot Five*, é notável o trabalho conjunto entre as duas mãos, onde, basicamente, a rítmica proposta pela mão esquerda, baseada em semínimas e colcheias, não encontra sobreposições conflitantes na melodia executada na mão direita, também fundamentada em semínimas e colcheias.

Ao analisarmos um trecho do solo de Hines em “*Skip the Gutter*”,³³ em que se estabelece um diálogo com Louis Armstrong no trompete, nota-se a diferença nas abordagens rítmicas do pianista da segunda formação do grupo. Hines alterna seu fraseado ao dobrá-lo em algumas partes, além de trabalhar divisões na mão esquerda de forma independente da mão direita, em que também ocorre o uso de semicolcheias e colcheias pontuadas, dando maior complexidade rítmica ao seu solo. Observemos a transcrição a seguir:

Figura 6 – Solo de Earl Hines



Fonte: Schuller (1970. p. 151).

É importante ressaltar que a comparação aqui estabelecida não tem intenção de criticar a qualidade musical de Lil Armstrong. A pianista foi grande expoente do *jazz* de sua época; o único intuito é o de apontar a diferença de estilos e de como o *jazz* se modificava ano após ano, exigindo maior desenvolvimento técnico dos instrumentistas.

³² LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE. *My heart*. [s.l.]: Columbia Records, 1925. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8SfjPwrzxo>>. Acesso em: 25 ago. 2023. O solo de piano inicia-se no minuto 1:21.

³³ LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE. *Skip the gutter*. [s.l.]: Sony BMG Music Entertainment, 1928. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L4UwMVe5wxY>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

A frase em questão encontra-se no minuto 1:29. Entretanto, em toda a música, a execução de Earl Hines nos traz elementos que demonstram esta diferença de abordagem.

Lil Hardin, nome de batismo, nasceu em Memphis, em 1898. Aos 20 anos, decidiu-se mudar para Chicago em busca de melhores condições de vida. Tornou-se amiga da cantora de *blues*, Alberta Hunter, com quem manteve um duo até ingressar na orquestra de King Oliver. Lil não apenas dominava o aspecto prático da música, mas também possuía um conhecimento teórico notável, algo que era raramente encontrado entre os músicos da cena noturna naquela época. A pianista foi pioneira, destacando-se em uma época dominada pela presença masculina no cenário musical, onde se compreendia qualquer presença feminina como objeto de exploração, enfrentando o duplo preconceito de uma América racista que objetificava seu corpo (KOECHLIN, 2012, p. 34-40).

Voltando ao grupo de Armstrong, *West end blues*, gravada com essa segunda formação, inicia-se com uma cadência brilhantemente tocada pelo trompetista, que foi capaz de apontar o direcionamento do *jazz* nas próximas décadas. Anos mais tarde, trompetista Howard McGhee em seu testemunho no livro *Swing to bop*, de Ira Gitler, demonstrou como a execução de Louis ecoou significativamente nos músicos contemporâneos:

A introdução de Armstrong em “West End Blues” tem, em sua magnificência, certa fraseologia que prefigura o bebop. Charlie Parker gostou o suficiente para citar uma parte dela durante um solo de um de seus próprios blues, “Visa” (Bird at St. Nick’s). (GITLER, 1987, p. 34, tradução nossa)

O *blues*, composto por King Oliver, inicia-se com uma cadência de andamento livre tocada pelo trompete de Armstrong constituída somente em duas frases. Os quatro primeiros compassos constituem a primeira das frases, e, os próximos cinco, a segunda. No primeiro compasso da introdução, Armstrong demonstra o elemento capaz de diferenciar por completo o *jazz* da música de tradição europeia, o *swing*. A notação musical da introdução não é capaz de reproduzir precisamente o modo como o trompetista interpreta as quatro notas iniciais. Teoricamente não sincopadas, eram organizadas em quatro semínimas; na interpretação de Louis, entretanto, cada uma das quatro notas possui uma singularidade de duração e intervalo em relação à próxima nota. Nos dois compassos finais da cadência, Armstrong faz uso de modulação métrica, em que as tercinas em colcheias possuem o mesmo andamento das colcheias duplas anteriores (SCHULLER, 1968, p. 144-145).

Figura 7 – Introdução de *West end blues*

Fonte: Schuller (1970. p. 144).

No ano de 1928, Armstrong e seu grupo também gravaram *Fireworks*, *Skip the gutter*, *A monday date*, *Don't jive me*, *Sugar foot strut*, *Two deuces*, *Squeeze me* e *Knee drops*. Para Martin Williams, o trabalho do trompetista, a partir de 1930, é dotado de certa simplificação de sua obra anterior. Segundo o autor, essa simplificação é responsável pela popularidade alcançada pelo trompetista, que obteve fama internacional. Entretanto, tamanho reconhecimento não foi obtido antes de 1947, o que demonstra que a fama só chegou verdadeiramente a Armstrong quando suas ideias já haviam sido imitadas e popularizadas, muitas vezes, de forma grotesca (WILLIAMS, 1993, p. 58-59).

Em 1929, Armstrong voltou a Nova Iorque para ocupar a posição de primeiro trompete em *Great day*, uma comédia musical de autoria de Vincent Youmans. A peça contava com a direção musical de Fletcher Henderson, com quem Armstrong havia trabalhado anteriormente. Seu agente, Tommy Rockwell, acreditando ser uma boa oportunidade para o trompetista firmar-se na cena musical da cidade, recomendou-o para o posto, porém, essa possibilidade logo se tornaria desastrosa. A produção do musical, após algumas apresentações, começou a substituir todos os músicos negros por brancos. Armstrong, o saxofonista, Coleman Hawkins, e até o *bandleader*, Fletcher Henderson, foram trocados (DEVEAUX, 1997, p. 77-78).

Embora tenham migrado dos Estados do sul do país em busca de melhores condições de vida ao norte, os músicos afro-americanos estavam sujeitos a sofrerem discriminação de qualquer maneira. Mesmo Louis Armstrong, músico de capacidade técnica muito acima da média naqueles anos, também enfrentava dificuldades, obtendo melhores reconhecimentos de forma tardia, e, apenas, como argumenta Martin Williams (1993, p. 59), após simplificar sua música.

A forma como Louis Armstrong encarava seu papel enquanto instrumentista mudou o pensamento do músico afro-americano e sua relação com a música. Anteriormente, a ideia de solo se constituía apenas como algo incidental, gerado por um momento de êxtase, contextualizado ao arranjo da banda. Armstrong trouxe protagonismo ao solista, sendo fundamental para a concepção da figura do improvisador virtuoso (DEVEAUX, 1997, p. 73).

Joachim-Ernst Berendt e Günther Huesmann (2020, p. 92-93) vão além e afirmam que Louis Armstrong “[...] propiciou o encontro entre o fluxo das emoções e a técnica musical [...]”, e concluem que, depois de “[...] Armstrong, não é mais aceitável que um músico de *jazz* apele à vitalidade e à originalidade para compensar deficiências técnicas”. Desta maneira, Louis foi um revolucionário, aquele que modificou o *jazz* para sempre, colocando o *swing* como requisito básico ao gênero. Anteriormente a ele, vários dos músicos ainda fraseavam aos modos da marcha e do *ragtime*, de forma rígida. Armstrong tratou de tornar o elemento *swing* como fundamental em qualquer execução de *jazz*.

O *vibrato* presente no estilo de Armstrong, tanto na voz como no trompete, também nos remonta aos elementos originários das tradições africanas. Günther Schuller (1968, p. 122) define o *vibrato* característico de Armstrong como um “[...] elemento altamente pessoal [...]”, e completa ao afirmar que é possível dizer que “[...] em virtude do seu tipo particular de *vibrato* há “*swing*” em todas as notas [...]” tocadas por ele.

A década de 1920 viu a cidade de Chicago desempenhar um papel fundamental no cenário do *jazz*. No entanto, Nova Iorque também ostentava sua importância durante esses anos. Com um ambiente propício a experimentações, a cena musical da cidade já demonstrava sua relevância, especialmente no final dos anos 20. Nesse período, dois dos maiores nomes do *jazz*, Jelly Roll Morton e Louis Armstrong, estabeleceram-se em Nova Iorque, consolidando ainda mais

a importância da cidade na consolidação desse tipo de música (SCHULLER, 1968, p. 294). Na grande metrópole, novos conceitos foram moldados, e a década de 1930 testemunharia o *jazz* atingindo o auge de sua popularidade. Além de Nova Iorque, Kansas City emergiria como um dos principais palcos desse movimento musical.

Capítulo 3: A era *swing* – O popular e as aspirações modernistas

A palavra *swing*, no *jazz*, contempla dois significados: pode ser usada para designar o elemento rítmico inerente ao gênero, gerador da tensão que lhe é peculiar, conforme abordado anteriormente por meio da explanação de Muniz Sodré (1998, p. 67-68) sobre a síncope; o segundo significado da palavra, que será abordado neste capítulo, refere-se ao estilo de grande sucesso comercial dos anos 1930, que consagrou o clarinetista branco, Benny Goodman, como *king of swing* (BERENDT; HUESMANN, 2020, p.39). Os estilos de Nova Orleans e Chicago, um pouco antes da Grande Depressão, iniciada em 1929, cedeu espaço à música praticada pelas grandes orquestras (*big bands*) e seus repertórios para dançar, que, muitas vezes, incluíam estilos não derivados do *jazz*.

A banda de Jay MacShann, no ano de 1939, serve como referencial de uma clássica formação de *big bands*. Naquele ano, a seção rítmica da banda era formada pelo próprio MacShann ao piano, Gene Ramey no contrabaixo, Gus Johnson na bateria, e Leonard “Luck” Enois na guitarra. Nos trompetes, estavam Orville “Piggy” Minor e Bernard “Buddy” Anderson. Bud Gould era o trombonista do grupo, enquanto o naipe de saxofones era formado por Bob Mabane e William J. Scott nos tenores, e John Jackson e o jovem Charlie Parker nos saxofones altos (RUSSEL, 1996, p. 110-111).

A formação das grandes orquestras (*big bands*) surgiu através de Fletcher Henderson, que, em meados da década de 1920, formou, em Nova Iorque, uma banda com 10 integrantes, o dobro do que era de costume na época. Com a parceria do arranjador Don Redman, elaboraram uma maneira de orquestração em que sincronizavam as diferentes seções e, paralelamente, abriam espaços para os solistas (SABLOSKY, 1994, p. 115).

A inspiração de Henderson para a mudança na formação de sua banda não surgiu da tradição do *jazz*, mas por meio do repertório de danças europeias – *Broadway*, *vaudeville* e *ragtime* –, músicas que possuíam grande apelo comercial em Nova Iorque naqueles anos. A tradição do *blues* foi adicionada a esse repertório, posteriormente; entretanto, foi na busca por maior popularização de sua banda que Henderson acabaria direcionando o *jazz* para a formação das *big bands*. Nascido em uma família negra de classe média, o *blues* não fazia

parte do seu cotidiano familiar, que era recheado pela música de concerto europeia (GIOIA, 1997, p. 107). No início de sua carreira, Henderson trabalhava com uma banda de nove ou dez músicos, mas o tamanho do grupo foi aumentando gradativamente, estruturando-se em naipes de trompete, trombone e saxofone.

Figura 8 – Fletcher Henderson Orchestra



Fonte: Poppleton ([s.d.], *online*).

Essa inovadora abordagem tornou-se amplamente conhecida como o *swing*, que, dentro do contexto histórico delineado por Hobsbawm, representa a fase intermediária do *jazz*. Esse novo estilo cativou tanto os afro-americanos das grandes cidades quanto uma grande quantidade de jovens brancos (HOBSBAWM, 2021, p. 102). O ano de 1932 pode ser compreendido como o período de estruturação dessa nova abordagem do *jazz*, em que a linguagem rítmica de Louis Armstrong já havia sido compreendida e ajustada para as *big bands*, por meio das bandas de Fletcher Henderson, Duke Ellington e Bennie Moten (WILLIAMS, 1993, p. 115).

Embora ainda não popular, o uso da palavra já circulava entre as orquestras. Neste ano de 1932, com o lançamento do álbum “*It don’t mean a*

thing if it ain't got that swing", Duke Ellington deu a sua contribuição para a popularização do termo (SCHULLER, 1991, p. 50). A famosa canção homônima do álbum, interpretada por Ivie Anderson, incorporou, em sua melodia, o conceito do canto responsorial, em que Duke faz uso do recurso de maneira criativa, com a chamada sendo realizada pela melodia vocal e a resposta sendo fornecida pelos instrumentos de sopro:

*It don't mean a thing if it ain't got that swing
Doo-wah doo-wah, doo-wah doo-wah, doo-
wah doo-wah, doo-wah doo-wah*

*It don't mean a thing, all you got to do is sing
Doo-wah doo-wah, doo-wah doo-wah, doo-
wah doo-wah, doo-wah doo-wah*

*It makes no difference if it's sweet or hot
Just keep that rhythm, give it everything you
got*

*It don't mean a thing if it ain't got that swing
Doo-wah doo-wah, doo-wah doo-wah, doo-
wah doo-wah, doo-wah doo-wah*

John Storm Roberts (1972, p. 210) entende que a ligação mais clara entre a música africana que descende do século XIX e o *blues* é aquela que se estrutura a partir do canto responsorial,³⁴ de forma instrumentada. Conforme abordaremos, essa ligação seguiu como recurso no *jazz*, sendo amplamente trabalhada nos anos 1930. O autor relata que esse artifício era amplamente usado pelas *big bands* desse período, como a de Duke Ellington e a de Count Basie. A orquestra de Ellington era originária da cidade de Nova Iorque, e a de Basie era de Kansas City.

A palavra *swing* só foi plenamente adotada pelos meios de comunicação em 1935, durante a turnê de verão de Benny Goodman. Nessa turnê, o clarinetista promoveu um espetáculo em Chicago sob o título de "*Swing band*".

³⁴ Conforme abordado em capítulo anterior, o canto responsorial é aquele constituído por meio de uma frase melódica inicial que é respondida por outra frase melódica, seja por coro, instrumento ou pelo próprio indivíduo.

Posteriormente, a revista *Variety* lançou uma coluna intitulada “*Swing stuff*”, estimulando ainda mais o seu uso (GIOIA, 1997, p. 144-145).

É característico ao estilo *swing o four-beat* – expressão que define o uso de quatro batidas por compasso – a tendência à acentuação dos tempos 2 e 4, em que o bumbo da bateria é responsável pelo ritmo fundamental (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 219-220). A mudança para quatro batidas, em detrimento da sensação de 2/4, característica dos estilos anteriores, também foi acompanhada por uma fundamental modificação em sua formação instrumental. A tuba foi substituída quase que de forma generalizada, a partir da década de 30, pelo contrabaixo, instrumento que favorece a execução das quatro notas marcadas no compasso.

A banda de Bennie Moten, no marcante ano de 1932, gravou e consolidou essa modificação na estrutura da banda (trocando a tuba pelo contrabaixo) e, conseqüentemente, alterando a pulsação rítmica do *jazz*. O contrabaixista Walter Page, que, até então, era membro da banda *Blue devils*, juntou-se a Moten para essas gravações. Com quatro toques firmes e fortes no contrabaixo, Page foi capaz de mudar toda a estrutura rítmica do *jazz*, ditando uma nova linguagem, que, posteriormente, seria amplamente adotada (WILLIAMS, 1993, p. 116).

O baixista, que estudou na Universidade de Kansas, desempenhava a função de diretor musical no *Blue devils*. Anteriormente, a banda era chamada de *Billy king's road show*, mas renomeada e expandida por Page, passando de nove para treze músicos. A transição da tuba para o contrabaixo já estava acontecendo em diversas bandas, mas foi Page quem a consolidou. Com um peso superior a 200 quilos, o baixista conseguia extrair uma sonoridade forte e nítida do instrumento, definindo o que ficaria conhecido como *walking bass* (GIOIA, 1997, p. 162). Com a morte de Bennie Moten, em 1935, a banda formada a partir da junção dos *Blue devils* e do grupo de Bennie Moten, de forma praticamente inalterada, transformou-se na Orquestra de Count Basie (SCHULLER, 1968, p. 376).

3.1. Count Basie

Count Basie nasceu no dia 21 de agosto de 1904 na cidade de Red Bank, Estado de Nova Jérsei. Teve um início de carreira bastante diversificado, tocando

piano em teatros, carnavais itinerantes e cinema. Quando jovem, tinha a bateria como seu principal instrumento, mas, por ser amigo de Sonny Greer – baterista que, posteriormente, estaria na banda de Duke Ellington –, optou por focar no estudo de piano. Ao excursionar pelo país, Basie conectou-se, pela primeira vez, com o *jazz* da cidade de Kansas. Ao ser acordado pelo som de uma banda em um quarto de hotel na cidade de Tulsa, Estado de Oklahoma, o pianista saiu de seu quarto, desceu as escadas do hotel em que se encontrava e encontrou os *Blue devils* se apresentando para uma multidão. Banda que, segundo ele próprio, mudou a sua percepção do *jazz* (GIOIA, 1997, p. 162-163).

Fixando-se em Kansas City, Basie trabalhou como pianista da banda de Moten e dela herdou não só o grupo, como o estilo de *jazz* que ali se praticava. Tocava um repertório simples, sem sofisticação, em que muitas músicas e ideias vinham de outros grupos, iniciando não como uma *big band*, mas como uma banda de nove integrantes. Martins Williams aponta que o arranjo de *Honeysuckle rose* de Basie nada mais é do que uma versão simplificada daquele tocado pela banda de Fletcher Henderson. Já *Swinging the blues* foi elaborada a partir de *Hot and anxious*, também de Henderson. Algumas outras composições eram geradas a partir de músicas de bandas como *Mills' Blue Rhythm Band* e Benny Carter (WILLIAMS, 1993, p. 117-118).

O uso de um *riff*³⁵ como elemento-chave na composição é facilmente notado, tanto em *Swinging the blues* como em *Honeysuckle rose*. Amplamente explorado pela banda de Basie, o *riff* representa a continuidade dos elementos oriundos da tradição africana. Para LeRoi Jones (1967, p. 187), a estrutura de *riff* e solo usada por Basie é uma acomodação do conceito do canto responsorial, e tem procedência – em território estadunidense – a partir dos cantos de trabalho e do *spiritual*. Gunter Schuller (1991, p. 45) identifica sua origem no *jazz* de rua de Nova Orleans, a partir da combinação entre o canto responsorial com a estrutura do refrão do *blues*. Na gravação de “*Mahogany hall stomp*”,³⁶ do ano de 1929, Louis Armstrong faz uso desse recurso em seu solo, repetindo o mesmo *riff* por seis vezes. A orquestra de Count Basie é o exemplo mais evidente do

³⁵ Frases com característica marcante tocadas repetidamente.

³⁶ LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA. *Mahogany hall stomp*. Nova Iorque: Odeon, 1929. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUChrvmmH8k>>. Acesso em: 1 ago. 2023.

O uso do recurso *riff* inicia-se no minuto 2:05 desta gravação.

significado e aplicação dos *riffs* no estilo de Kansas City como forma de arranjo da música.³⁷ Ross Russel descreve detalhadamente como Count Basie trabalhava o uso do *riff* em sua banda:

Basie começaria com oito compassos, como se estivesse conversando com os músicos ao piano, descrevendo a melodia e estabelecendo o ritmo exato. Em seguida, o baixo de Walter Page entraria com um fluxo constante de notas graves, e Jesse começaria a tocar a bateria com o “Big Four” e a seção rítmica começaria a estabelecer a batida enquanto o restante da banda espera. Você veria um brilho dos instrumentos de metal enquanto os trompetes e trombones eram levantados na fileira de trás. O homem no naipe de metais daria vida às notas com uma surdina de metal. Depois disso, os saxofones entrariam com a mistura agriçoce dos sons de palheta – um barítono, dois tenores e um alto – e tudo se encaixaria. Toda a banda tocaria dois ou três compassos do riff, cada vez um pouco mais forte e pesado, mas mantendo o mesmo ritmo; depois seria a vez dos solos. (RUSSEL, 1996, p. 54, *tradução nossa*)

O talento de Basie para a liderança e sua capacidade em motivar os músicos fez com que sua banda tivesse vários instrumentistas com a qualidade de improvisadores. A história e os caminhos do *jazz* colocam o saxofonista tenor Lester Young como o grande solista da banda, mas seu parceiro de instrumento, Herschel Evans, também possuía considerável talento para improvisação. Evans teria alcançado maior protagonismo se tivesse vivido mais tempo, mas acabou falecendo por problemas no coração em 1939, perto de completar 30 anos de idade. O trompetista “Hot Lips” Page possuía forte ligação com o *blues* e grande influência do estilo de Louis Armstrong. “Hot Lips”, antes de integrar a banda de Basie, havia trabalhado com as cantoras de *blues* Ma Rainey e Bessie Smith, e possuía um fraseado seguro e com tendências dramáticas. O trompetista – a convite do empresário de Louis Armstrong, Joe Glaser – acabou por deixar a banda de Basie para tentar carreira como *bandleader*, sendo substituído por Buck Clayton. Clayton gozava de um estilo lírico, diferente de seu antecessor, que se enquadrava confortavelmente ao som da banda. O trombonista, Dickie Wells, e o trompetista, Harry “Sweets” Edison, entraram na banda pouco tempo depois de Clayton, completando a equipe de solistas (GIOIA, 1997, 164-165).

³⁷ COUNT BASIE ORCHESTRA. *Count Basie riffs*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9leqx-GzVUw>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

Com Basie no piano, Walter Page no contrabaixo e o baterista Jo Jones, sua banda formou o que ficaria conhecida como a mais destacada seção rítmica da época. Jo Jones, com sua notável habilidade técnica, aprimorou ainda mais o já empolgante ritmo empregado pelo baixista. Jones adotava uma abordagem mais suave ao tocar o bumbo, em contraste com seus contemporâneos bateristas, transferindo a ênfase rítmica para o chimal da bateria. Essas inovações resultaram em uma condução rítmica mais fluente, sustentada pela precisa atuação de Walter Page no contrabaixo (WILLIAMS, 1993, p. 118-119). Na figura abaixo, podemos discernir claramente a diferença entre a abordagem do *jazz* de Chicago e a inovação do *swing*, consagrada através das contribuições de Jo Jones:

Figura 9 – *Swing feel*



Fonte: Berendt; Huesmann (2014, p. 2019).

A técnica inovadora do baterista torna-se ainda mais evidente na gravação feita pela banda de Basie sob o pseudônimo de Jones-Smith Incorporated. Esse nome foi escolhido para contornar o contrato recém-assinado pelo pianista com a gravadora Decca. Naquela sessão de gravação, Jo Jones, devido à restrição de espaço na sala, dispensou o uso do bumbo da bateria, concentrando-se apenas no chimal³⁸ e na caixa. Nessa mesma gravação, também é possível notar o preciso *walking bass* de Walter Page, além do talento do saxofonista

³⁸ Peça da bateria constituída por dois pratos de choque sustentados por um suporte de metal com pedal, que possibilita o uso dos pés para tocá-los. Os pratos do chimal também são comumente tocados com as baquetas.

Lester Young, que viria a se destacar como um dos grandes improvisadores da era do *swing* (GIOIA, 1997, p. 165).

O resultado rítmico proporcionado pela marcação dos quatro tempos, acentuando de forma instintiva os tempos fracos (2 e 4) produzem um balanço que difere dos padrões anteriores, em que a pulsação rítmica ainda se assemelhava aos estilos europeus de marcha e polca. Entretanto, essa nova concepção exigiu maior capacidade técnica dos instrumentistas, tornando-se possível somente em um período de maior habilidade dos músicos (HOBSBAWM, 2021, p. 148).

Nos anos 20, alguém poderia encontrar a mão esquerda de um pianista, um contrabaixo ou uma tuba, uma guitarra ou banjo, as duas mãos de um baterista e talvez os seus dois pés, todos tocando, mantendo o tempo em 4/4, ou duas batidas em cada quatro. Em parte, era uma questão de necessidade; manter o tempo era difícil para alguns dos músicos individualmente, e tornar a música mais rítmica era ainda mais difícil. Consequentemente, tanto manter um tempo constante quanto fazê-lo *swingar* era difícil para muitos dos grupos também. Quando a necessidade de manter o tempo de forma tão elementar diminuiu entre os músicos de sopro, isso começou a desaparecer, é verdade, mas não apenas porque os músicos não precisavam mais disso. Desapareceu também porque os músicos da seção rítmica encontraram algo para colocar em seu lugar. (WILLIAMS, 1993, p. 118, *tradução nossa*)

O aperfeiçoamento técnico dos músicos tornou-se possível por meio do esforço coletivo e encontrou respaldo no ideal de cooperação racial. Por intermédio de um sistema em que os membros de cada banda compartilhavam conhecimento de forma recíproca – pois enxergavam no sucesso do corpo coletivo da banda a oportunidade de sucesso profissional –, muitos músicos puderam se desenvolver tecnicamente (DEVEAUX, 1997, p. 59). O baterista Shelly Manne, em depoimento a Ira Gitler (1987, p. 11), ressaltou que os vários dias de turnês, aos quais as bandas estavam submetidas, forçavam a convivência diária entre todos os integrantes, colaborando para seus aperfeiçoamentos. Posteriormente, o *bebop* elevaria ainda mais as qualidades técnicas de seus músicos.

A banda de Count Basie incorporava, de forma profunda, elementos da rica herança musical afro-americana. O *blues* era uma presença constante e o uso de *riffs* era respondido pelos solistas em um estilo reminiscente da tradição do canto responsorial, atuando como um catalisador para a perpetuação de uma

tradição musical enraizada na sociedade da época. A *Count Basie Orchestra* também serviria como alicerce para a próxima geração de músicos, que levaria adiante essa tradição musical na sociedade dos Estados Unidos, contribuindo para que a cultura musical afro-americana alcançasse ainda mais prestígio.

A obra de Basie pode ser conferida em seus registros feitos pela gravadora Decca, com os músicos Lester Young, Herschel Evans, Jimmy Rushing, Buck Clayton, Harry Edison, Walter Page, Jo Jones e outros. Essas gravações contemplam o período de 1937 a 1939 (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 590). Esse é o trabalho mais representativo do pianista, capaz de indicar aquilo que sua banda tocava no Reno Club, em Kansas City, a partir da segunda metade da década de 1930.

Também existem registros da banda de Basie nas décadas de 1940 e 1950, mas esses representam uma outra fase do compositor, sem a espontaneidade dos tempos de suas apresentações no Reno Club, com largo uso de efeitos de massa. Sua gravação de *April in Paris*, já na década de 1950, é exemplo de como o pianista seguiu os padrões de popularização da era do *swing*. O solo, peça-chave no estilo de Basie, não se faz presente nesta gravação; entretanto, sua banda dos tempos de Kansas City apontou para uma direção que seria amplamente explorada por seus contemporâneos modernistas: o improviso.

O estilo de Count Basie é o resultado da evolução de uma longa tradição do *jazz*, passando pelas influências dos *Blue devils* e Bennie Moten, culminando na formação da *Count Basie Orchestra*. Essas bandas são produtos de uma rica tradição musical que floresceu na cidade de Kansas, emergindo como um centro significativo do *jazz*. Nessa jornada, Kansas desenvolveu seu próprio estilo, posicionando-se ao lado das cidades que, naquela época, atraíam toda a atenção das gravadoras – Chicago e Nova Iorque.

3.2. Kansas City

De acordo com Hobsbawm (2021, p. 145), o estilo de *jazz* que se desenvolveu em Kansas City foi moldado pela individualidade de cada músico e influenciado pelo *country blues*, não apresentando uma conexão direta com o que Nova Orleans começava a difundir para o resto do país.

No início do século XX, centros urbanos como Kansas City, Sedalia, Carthage, St. Louis e Joplin eram notáveis polos do *ragtime*, e a região tinha uma tradição sólida de bandas de concerto, com cada pequena cidade abrigando sua própria banda. Essas bandas costumavam tocar tanto canções populares quanto composições de *ragtime* orquestrado. O *ragtime* negro da orquestra de Scott Joplin tem suas raízes nessa tradição. Mesmo quando o gênero do *ragtime* já havia sido substituído pelo *jazz* em outros centros urbanos, as bandas da região de Kansas City continuavam mantendo viva sua tradição. Enquanto a banda de King Oliver, em Chicago, estava desenvolvendo um estilo de *jazz* com algumas características que, mais tarde, tornar-se-iam aspectos do *swing*, o grupo de Bennie Moten continuava a sustentar a tradição do *ragtime* (SCHULLER, 1968, p. 336-338).

O ambiente proporcionado pelo isolamento comercial – se comparado a Chicago e Nova Iorque, que recebiam toda a atenção das gravadoras – permitiu certa liberdade de criação musical. Os *gangsters*, administradores dos bares, não interferiam na produção musical, desde que fosse dançante e agradável aos frequentadores. Dessa forma, o *jazz* ali praticado, desenvolveu-se fortemente em cima dos *riffs* e improvisos (RUSSEL, 1996, p. 32).

Durante os anos 1930, a cidade do centro-oeste do país era o centro de entretenimento de uma grande região, e abrigava músicos de diversas cidades. Nos anos da Grande Depressão, que assolava o país, os músicos encontravam empregos nas inúmeras casas noturnas administradas pelo crime organizado. Essas casas funcionavam livremente, inclusive com venda de bebidas alcóolicas nos anos de Lei Seca, sob o aval do chefe político Tom Pendergast (RUSSEL, 1996, p. 31). Em época de crise financeira nacional, a cidade desfrutava de entretenimento acessível. No Reno Club, bar em que Count Basie se apresentava, o preço do uísque escocês era de 15 centavos; a cerveja custava apenas 5 centavos de dólar. No Reno, conseguia-se comprar três cigarros de maconha por 25 centavos (GIOIA, 1997, p. 159). Essa característica, por si só, já fazia da cidade um grande centro de entretenimento.

Kansas City também foi importante para que o saxofone adquirisse maior protagonismo no *jazz*. Na cidade, no ano de 1934, o já consagrado saxofonista

tenor, Coleman Hawkins, foi desafiado e “derrotado” em uma *jam session*³⁹ que atravessou a madrugada e só se encerrou na tarde do dia seguinte. Os responsáveis pela façanha foram o trio de saxofonistas da cidade, Lester Young, Herschel Evans e Ben Webster (RUSSEL, 1996, p. 30).

Esse episódio foi fundamental para colocar Kansas City como referência na produção de *jazz* no país. Dois meses após a comentada *jam session* de Hawkins e o trio de saxofonistas locais, dois caçadores de talentos – John Hammond, de Nova Iorque, e Joe Glaser, de Chicago – dirigiram-se até a cidade para escutarem com os próprios ouvidos. A visita gerou um contrato de proporção nacional para a orquestra de Count Basie, Lester Young e outros. Desde então, o estilo de Kansas começou a ser tocado em todo o país (RUSSEL, 1996, p. 32).

O contrato com a gravadora Decca proporcionou novos ares para a banda de Count Basie, que deixava a cidade momentos antes do término de seu próspero período musical. A condenação de Tom Pendergast, em 1938, por isenção fiscal, indicava a decadência do esquema de corrupção que sustentou o *jazz* durante a Grande Depressão, fazendo com que muitos dos músicos, que ali se estabeleceram, migrassem para outras cidades (GIOIA, 1997, p. 166).

O saxofone, que hoje possui enorme identificação com o *jazz*, ganhou notoriedade a partir da década de 1930 e o estilo *swing*, tornando-se peça fundamental nas *big bands*. Hobsbawm compreende que a ascensão do instrumento tem relação com sua flexibilidade, que se enquadrou com o momento em que o *jazz* estava evoluindo tecnicamente (HOBSBAWM, 2021, p. 162).

3.3. Saxofonistas

O tenorista Coleman Hawkins tornar-se-ia a referência do instrumento na década. A partir de um estilo vigoroso, com *legato* suavizado, melodias elaboradas e pleno domínio dos acordes de passagem, Hawkins fez fama com sua habilidade em tocar baladas. Em 1929, com a gravação de *One hour*,

³⁹ “*Jam*” é uma palavra formada a partir das iniciais de “*Jazz after midnight*” e é usada para descrever uma reunião informal de músicos de caráter espontâneo, onde se privilegia a improvisação.

integrando os *Mound city blue blowers*, o tenorista já demonstrava sua aptidão com andamentos lentos. Essa habilidade culminaria no clássico *Body and soul*, gravado em 1939. Integrante da banda de Fletcher Henderson por 11 anos, o saxofonista gozava de pleno prestígio com o *bandleader*, sendo apresentado como “o maior saxofonista tenor do mundo”. Entretanto, a inconstante agenda de shows do grupo no início dos anos 30 fez com que Hawkins abandonasse a banda em busca de novos ares, cruzando o Atlântico para tocar na Europa. Hawkins passaria a maior parte da década em continente europeu, voltando para seu país apenas quando a situação dos *jazzistas* na Europa tornou-se difícil, graças à ofensiva nazista (GIOIA, 1997, p. 170-173).

Como membro da orquestra de Fletcher Henderson, Hawkins foi plenamente influenciado pela musicalidade de Louis Armstrong. As gravações da banda de Henderson na década de 1920 revelam um tenorista ainda em formação, com um senso rítmico e melódico bem definido, mas que direciona seus solos para as ideias musicais de Armstrong. Em *The stampede*, gravada meses depois de Armstrong deixar a banda, nota-se a relação direta entre o fraseado de Hawkins, e também dos trompetistas, com as características musicais de Louis Armstrong (WILLIAMS, 1993, p. 72). É importante ressaltar que a gravação é do ano de 1926 e, portanto, produzida em um período em que a linguagem musical era a do *jazz* de Chicago. Nota-se pela condução rítmica ainda fundamentada no 2/4.

Posteriormente, ainda como membro da orquestra de Fletcher Henderson, Hawkins gravou, em 1932, *It's the talk of the town*, definida por Berendt e Huesmann como “[...] provavelmente a primeira grande interpretação solo de balada da história do *jazz*, prefigurando tudo o que no *jazz* moderno é compreendido como balada [...]” (2020, p. 111). Nessa gravação, pode-se reconhecer o estilo de Coleman Hawkins consolidado, com as características que deram protagonismo ao saxofone tenor na década.

Com a partida de Hawkins da orquestra de Fletcher Henderson e sua mudança para a Europa, o referencial de saxofone no país se perdeu. Nesse vácuo, emergiu o talentoso tenorista Chu Berry, cujo timbre áspero assemelhava-se ao de Hawkins. Berry prontamente assumiu o posto de Hawkins na banda de Henderson, onde permaneceu por alguns anos até se juntar ao cantor Cab Calloway. Sua passagem pela orquestra de Calloway garantiu-lhe sucesso

financeiro, mas limitou suas oportunidades de alcançar maior protagonismo. Mesmo assim, Berry permaneceu como membro da orquestra de Calloway até seu trágico falecimento, em um acidente de carro em 1941 (GIOIA, 1997, p. 173).

Aquele que iria se tornar o novo referencial do instrumento no período e servir como ponte entre o *swing* e o estilo *bebop* – que emergiria anos mais tarde – seria Lester Young, conhecido como “Pres”⁴⁰. O tenorista Dexter Gordon, ligado ao estilo *bebop*, falou sobre a admiração que tinha por Coleman Hawkins e sobre o impacto causado por Lester Young nos saxofonistas de sua época. Seu depoimento está registrado no livro de Ira Gitler, *Jazz Masters of the 40's*:

Hawk era o mestre do saxofone, um músico que fazia tudo o que era possível com ele, da maneira certa. Mas quando Pres apareceu, todos nós começamos a ouvi-lo sozinho. Pres tinha um som completamente novo, um que parecia que estávamos esperando. Pres foi o primeiro a contar uma história no saxofone. (GITLER, 1966, p. 205, *tradução nossa*)

O que difere Hawkins de Young – e faz com que o primeiro seja um grande exemplo de improvisador da era *swing*, enquanto o segundo, além de ocupar este mesmo posto, também representa o elo de ligação entre *swing* e *bebop* – são os recursos aplicados nos improvisos de cada um dos músicos. Hawkins construía seus solos baseado na certeza, em que toda nota utilizada se encontra ligada diretamente à tonalidade da melodia. Esta lógica é resultado de um profundo conhecimento de harmonia, no qual o pensamento do improvisador é orientado por meio da progressão dos acordes, por meio da qual, mesmo em uma situação de harmonia estática, o saxofonista se orienta por acordes de passagens implícitos, em que a continuidade prevalece (DEVEAUX, 1997, p. 111).

Lester Young, por outro lado, elaborava seus improvisos a partir de outra lógica. Para Martin Williams, o que Pres fazia era, basicamente, tocar a tônica dos acordes e, a partir de então, elaborar uma melodia de acordo com o seu ouvido e sensibilidade (1993, p. 123-124). Young desenvolvia uma linha de improvisação mais próxima da tradição do *blues*, compreendendo a lógica do improviso e sua relação com a progressão de acordes, de forma oposta ao

⁴⁰ Apelido de Lester Young, uma abreviação de “President”. Cf. BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 110.

pensamento de Hawkins. Pres não construía suas melodias pensando individualmente em cada acorde, mas reduzindo essa progressão a uma única estrutura que fundamentava todo o fraseado elaborado, em que se predomina uma ideia de descontinuidade: a ruptura (DEVEAUX, 1997, p. 111-112).

A obra de Lester Young pode ser conferida pelos registros da orquestra de Count Basie do ano de 1937, feitos pela gravadora Decca. Nesse período, a orquestra gravou *Swinging at the daisy chain* em conjunto com *Pennies from heaven*, *Honeysuckle rose*, *Boo hoo* e *Exactly like you* – o saxofonista sola em todas as músicas. No ano anterior, sob o pseudônimo de Jones-Smith Incorporated, Young faria a sua primeira seção de gravação, deixando registrado oito faixas. Dessa vez, em quinteto formado por Count Basie, Walter Page, Jo Jones, Tatti Smith e Pres (RUSSEL, 1996, p. 90).

Seus registros o colocam como o improvisador mais talentoso dos anos que separam Louis Armstrong de Charlie Parker.⁴¹ Seu solo em *Doggin' around* exemplifica a sua linguagem, apontando para uma direção de construção de fraseado livre, que não se inicia e nem termina onde, até então, era esperado. Pres começa seu improviso nos últimos dois compassos do *chorus* de piano; em seguida, ele sustenta apenas uma nota por todo o primeiro compasso do seu próprio *chorus*, engatando uma segunda frase do segundo compasso até o sétimo (WILLIAMS, 1993, p. 123).

⁴¹ Abordaremos sobre o saxofonista Charlie Parker no próximo capítulo.

Figura 10 – Solo de Lester Young

(Some ensemble parts have been included to represent the melody.)

Copyright © 1938 Popular Music Company
Copyright Renewed
International Copyright Secured All Rights Reserved

Fonte: Young (2004)

O fraseado de Pres não estava subordinado a uma quadratura de compassos pré-determinados. Algo disruptivo e revolucionário naqueles anos,

que serviria como elemento-chave para a linguagem dos músicos modernistas. Entretanto, como aponta o trecho abaixo:

Não, a música de Young não era *jazz* moderno. Ele permaneceu, antes de mais anda, um produto da Era do Swing. E mesmo entre os contemporâneos de Young, havia muitos – Hawkins, Tatum e Ellington são exemplos mais proeminentes – com visões muito mais progressistas sobre o *jazz* como forma de arte moderna. Mas Young, mais do que qualquer um destes outros, estabeleceu uma base sobre a qual os modernistas poderiam construir. (GIOIA, 1997, p. 175, *tradução nossa*).

Ademais, cabe-nos destacar a obra de Lester Young em parceria com a cantora Billie Holiday. A cantora, também conhecida como Lady Day, recebeu este apelido de Young. Por outro lado, o saxofonista também foi apelidado por Holiday: Pres, ou President. Estiveram em uma primeira sessão de gravação no ano de 1937 e, desde então, ocorreram diversos registros em que o talento da cantora em interpretar canções – de cunho popular ou não –, com uma consciência rítmica única, foi realçado com a habilidade de Pres em preencher os espaços da melodia com seu fraseado inigualável. As canções, como *Without your love*, *My first impression of you*, *Foolin' myself*, *I've got a date with a dream*, *When a woman loves a man*, *Now they call it swing*, *Me, myself and I are all in love with you*, *All of me* e *Mean to me*, foram brilhantemente registradas com a dupla (GIOIA, 1997, p. 177-179).

Berendt e Huesmann destacam o fato de que o estilo *swing* trouxe um “refinamento europeu” ao *jazz*, tornando-o mais agradável ao consumidor popular (2020, p. 40). O estilo também simboliza uma mudança de status do *bandleader*, em que alguns tornaram-se verdadeiras celebridades, representando, aos seus executores, a condição necessária para a ascensão econômica (DEVEAUX, 1997, p. 117-118). A qualidade técnica de um clarinetista como Benny Goodman pode ser assimilada como detentora de certo refinamento, mas, no sentido orquestral, o músico ao qual a palavra mais se enquadra é Duke Ellington, sobretudo por sua inclinação a composições de grandes estruturas.

3.4. Duke Ellington

Afro-americano orgulhoso de sua ascendência, Ellington sempre buscou se conectar com sua origem, seja por meio de suas composições ou pela leitura do tema. Várias obras suas apresentam essa temática. Em *Black, brown and beige*, o compositor discorre sobre um suposto clareamento do povo afro-americano ao longo de seu processo histórico no país. As composições, como *Harlem* – que aborda o bairro negro da cidade de Nova Iorque –, e *Deep south suite* – sobre as raízes do *jazz* ligadas ao extremo sul do país –, também demonstram a forte ligação do compositor com as questões raciais (BERENDT; HUESMAN, 2020, p. 104).

Nascido no ano de 1899 na cidade de Washington, Ellington começou a tocar profissionalmente na sua cidade ainda jovem, primeiramente como pianista de *ragtime*. Ao final da segunda década do século XX, Ellington já dirigia algumas bandas na região, tocando repertórios para dançar em algumas festas da chamada “elite social” e em embaixadas. Essas bandas, aos poucos, começavam a incluir a novidade do *jazz* em seu repertório, substituindo as tradicionais valsas e tangos. Foram nesses trabalhos que o pianista conheceu o baterista Sonny Greer e o saxofonista Otto “Toby” Hardwick, companheiros que iriam com Ellington para Nova Iorque em 1922 e, posteriormente, acabariam como membros efetivos de sua orquestra (SCHULLER, 1968, p. 378).

Desde sua juventude, o estilo de piano do bairro do Harlem, disseminado por James P. Johnson e seu *ragtime Carolina Shout*, chamava a atenção de Ellington, mas sua maior inclinação sempre esteve em escrever as suas próprias composições. Com tendência autodidata, Ellington teve algumas aulas de piano e adquiriu conhecimento musical formal, mas foi na prática musical que melhorou seu conhecimento em música. No início dos anos 20, sua carreira musical estava estabilizada na região de Washington D.C.; o pianista tocava em bailes e também organizava outras bandas em diferentes eventos. Entretanto, imbuído da ideia de que era predestinado a grandes conquistas – a educação recebida de seus pais colocava-o nessa condição –, mudou-se para Nova Iorque em busca de maiores realizações. Após uma primeira tentativa fracassada, voltou à cidade poucos meses depois, onde arrumaria trabalho ao lado de outros músicos de sua cidade, formando os *Washingtonians* (GIOIA, 1997, p. 118-119).

Além de Ellington, os *Washingtonians* eram formados por Otto Hardwicke, no sax-alto, Sonny Greer, na bateria, e Arthur Whetsol, no trompete. O grupo durou apenas seis meses, mas os três músicos seguiriam com Ellington em sua própria banda. Diferentemente de outros *bandleaders*, o pianista possuía habilidade em manter os mesmos músicos em sua orquestra. Nos 30 anos em que dirigiu sua própria banda, Ellington substituiu músicos em pouquíssimas ocasiões (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 105). Edward Kennedy Ellington conseguiu finalmente se estabelecer em Nova Iorque no ano de 1927, quando se tornaria a atração do Cotton Club, localizado no bairro do Harlem; dessa vez, com sua própria banda (SABLOSKY, 1994, p. 115).

Inaugurado em 1923 pelo *gangster* Owney Madden – recém-liberado da cadeia, após cumprir 8 anos por assassinato –, o Cotton Club servia como um ponto de distribuição de cerveja em um período de Lei Seca no país. O público branco, no final dos anos 1920, buscava cada vez mais conexão com a cultura da música, dança e, inclusive, da literatura negra. O bairro do Harlem era centro dessas três manifestações culturais, que, com o auxílio da bebida ilegal, não encontrada nos bairros centrais, atraía o público branco. Ellington aproveitou a oportunidade para lapidar e expandir sua banda, adicionando músicos que permaneceriam com ele por um longo período; entre eles, o saxofonista barítono, Harry Carney, e Johnny Hodges, no saxofone alto. Com uma característica de timbre singular, dono de um *glissando*⁴² do registro grave ao agudo, que é sua marca registrada, Hodges permaneceria na banda de Ellington por mais de 40 anos, desempenhando importante papel na interpretação de baladas (GIOIA, 1997, p. 123-127).

Antes do período no Cotton Club, Ellington chegou a gravar; contudo, esses registros não refletem exatamente aquilo que o pianista e sua banda desenvolveriam posteriormente. Em vez disso, são gravações que retratam o estilo que as orquestras de baile de Nova Iorque do período costumavam tocar. Entre essas gravações, há *Li'l farina*, que traz solos sequenciais característicos ao *jazz* orquestral da época, em que já se pode notar a importância do trompetista Bubber Miley para a banda. *Choo choo* também foi gravada nesse período, além de *East St. Louis toodle-oo*, composição de Bubber Miley

⁴² Técnica musical em que o instrumentista executa uma série de notas, ascendente ou descendente, de forma contínua e suave.

(WILLIAMS, 1993, p. 98-99). A gravação de *If you can't hold the man you love* – realizada ainda com o nome de *Washingtonians* – mostra Ellington ainda vinculado ao estilo de *jazz* de Chicago, em que um dueto de trompetes, tal qual King Oliver fazia com Louis Armstrong, deixa claro a ligação (SCHULLER, 1968, p. 380-381).

Foi a partir dos compromissos no Cotton Club que o talento de Duke Ellington e sua banda floresceram. Apresentando-se seis vezes por semana na casa, com transmissões de rádio ao vivo, e incumbidos de tocarem para os dançarinos e artistas convidados, o pianista aumentou sua gama de composições e sua versatilidade enquanto arranjador (GIOIA, 1997, p. 127). A banda entrava nos anos 1930 na contramão da situação econômica do país. Enquanto a Grande Depressão obrigava muitas bandas a diminuir suas atividades, Duke Ellington aumentava o número de integrantes de sua orquestra para quinze membros – quatorze instrumentistas e um cantor –, e começava a viajar o país e excursionar pela Europa. Ellington passou a ser requisitado pelo cinema de Hollywood, sendo considerado, por músicos e arranjadores, como a grande referência musical; inclusive, conviveu com a realeza e com intelectuais europeus (SCHULLER, 1991 p. 46).

Gunther Schuller destaca o fato de que as primeiras gravações relacionadas ao período do Cotton Club já são capazes de apontar o caminho que Ellington traçaria como compositor. Em *Birmingham breakdown*, Ellington desenvolve, pela primeira vez, uma melodia que não está estruturada na forma canção de 32 compassos ou nas variadas formas *blues*, como de costume, à época. Seu tema principal é elaborado em 20 compassos (SCHULLER, 1968, p. 395).

O próprio compositor enxergava com certo desdém as composições baseadas nesta estrutura “simplificada” de 32 compassos. Embora tenha conquistado grandes sucessos seguindo essa forma, Ellington mostrava maior inclinação a seguir estruturas diferenciadas. Sua composição, *In a sentimental mood*, que é uma melodia de 32 compassos, foi escrita, segundo ele, para acalmar a plateia de uma festa na cidade de Durham, na Carolina do Norte. Já *Solitude*, também de 32 compassos, Ellington alegou que escreveu em 20 minutos para completar uma sessão de gravação (GIOIA, 1997, p. 183).

Martin Williams entende que Duke Ellington “[...] viveu o suficiente para ser chamado de nosso maior compositor [...]”. Williams afirma a relevância da vasta obra musical deixada pelo pianista e compositor – que contempla canções para teatro, músicas para cinema, televisão e centenas de composições para *big bands*, além de composições para piano solo, pequenas formações de *jazz* de sexteto a octeto, com cantores ou sapateadores, e concertos para conjunto de *jazz* e orquestra sinfônica – como principal elemento para credenciá-lo a esse posto (WILLIAMS, 1993, p. 96).

A partir dos anos 1940, vários elementos importantes para a linguagem do *jazz* para o modernismo já estavam sendo trabalhados, de certa forma, nas composições de Duke Ellington. A música *Caravan*, de 1937, composta em parceria com o trombonista porto-riquenho Juan Tizol, antecipa aquilo que, anos mais tarde, seria desenvolvido pelo trompetista Dizzy Gillespie, unindo ritmos latinos e afro-cubanos com o *jazz*. O uso da voz humana como um instrumento musical, sem o emprego de palavras, também foi inovação de Ellington. Em *Creole love call*, interpretada por Adelaide Hall, em 1927, Ellington fez uso desse recurso pela primeira vez, como apontam os registros do *jazz*. Ademais, o intervalo de quinta diminuta, tão característico ao *bebop*, pode ser encontrado em muitas de suas obras (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 106).

Abaixo podemos observar o solo do trompetista Bubber Miley na composição *Black and tan fantasy*, criação do próprio trompetista em parceria com Duke Ellington, em que acontece o emprego da quinta diminuta no primeiro compasso do segundo *chorus*⁴³ de seu improviso. A música foi gravada pela orquestra de Ellington no ano de 1927.

⁴³ Décimo terceiro compasso da partitura.

Figura 11 – Solo de Bubber Miley

The musical score consists of six staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb) and a common time signature (C). The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a forte (*f*) dynamic, featuring a trill on Bb and a triplet on Eb. The second staff includes chords Bb, Bb7, Eb, and F7, with a glissando (gliss.) indicated. The third staff features a glissando (gliss.) and chords Bb, Eb, and Bb. The fourth staff includes chords Bb, Bb7, and Eb. The fifth staff includes chords Eb, Bb, and Bb. The sixth staff includes chords F7, Bb, Eb, and Bb. The score is marked with various dynamics, articulation marks, and fingerings.

Fonte: Schuller (1970, p. 392).

Enquanto o mercado de massa cooptava o *jazz*, transformando-o – por meio do *swing* – em seu principal produto musical, Ellington, em movimento contrário, parecia querer se distanciar cada vez mais desse mercado. Evidentemente, o sucesso de sua banda deve-se a todo o sucesso dessa era. O que Benny Goodman popularizou colaborou para viabilizar o seu trabalho; entretanto, a capacidade de Ellington em ser popular, ao mesmo tempo em que avançava no sentido de realizar-se artisticamente, não pode ser desprezada. Ellington não economizava em dissonâncias ou em melodias de difícil assimilação e raramente se rendia a simples *riffs*, que, costumeiramente, funcionavam em outras bandas. A composição, já mencionada, *Caravan*, embora tenha sido um sucesso no seu ano de lançamento (1937), representava algo fora dos padrões da época. De característica modal e rítmica exótica, poucos *bandleaders* a compreenderiam como um possível sucesso (GIOIA, 1997, p. 182-183).

Sua composição *Concerto for cootie*,⁴⁴ de 1940, simboliza a excentricidade do trabalho de Ellington. Após uma introdução de 8 compassos, inicia-se a melodia organizada na clássica estrutura de AABA. Entretanto, a parte A contém 10 compassos,⁴⁵ e cada exposição do tema A apresenta-se como uma variação do A inicial. O último A da estrutura possui uma extensão de 2 compassos – totalizando 12 –, que ligam essa excêntrica forma canção a uma parte C, de 18 compassos, que, ao final, inclui uma pequena citação do tema A, de 6 compassos, seguida de um coda de 10 compassos, encerrando a música.

As obras extensas, como *Reminiscing in tempo* (1935), *Diminuendo in blue* (1937), *Crescendo in blue* (1937), *Suite thursday* (1960), *The queen's suite* (1959), composta para a rainha Elizabeth II, e *Black, brown and beige* (1943), confirmam a tendência de Ellington em buscar variadas formas de composição. As denominações de “concerto” e “suíte” também demonstram sua ambição em elevar o *jazz* ao *status* de música de concerto.

3.5. Glenn Miller e o *jazz* comercial

O forte apelo comercial demandado a partir da segunda metade da década de 1930 traria consequências. Existia um público consumidor branco que exigia uma música de características *pop* com elementos do *jazz*, enquanto que os verdadeiros consumidores de *jazz* ainda não se constituíam como fatia significativa do mercado a ponto de ditarem as características do estilo (HOBBSAWM, 2021, p. 114-115). Enquanto uns direcionavam seus trabalhos em busca de experimentações e reconhecimento enquanto artistas, outros buscavam atender à demanda desse público. Glenn Miller despontaria por atender esse apelo comercial, tornando-se um dos músicos mais icônicos do período.

Para Ted Gioia (1997, p. 156), o rápido sucesso da banda de Glenn Miller indicava o fim da era *swing*. Com um repertório de melodias de fácil interesse popular e de características rítmicas simples para serem dançadas, a banda de

⁴⁴ DUKE ELLINGTON. *Concerto for cootie*. [s.l.]: Underground Inside Records, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FNJv1JSD0pM>>. Acesso em: 28 set. 2023.

⁴⁵ A estrutura de AABA clássica, comumente usada na época, é de 32 compassos, em que cada parte contém 8 compassos.

Miller pouco apostava em improvisos, abusando do uso de *riffs*. De repertório pouco original, a banda emplacou sucessos, como *In the mood*, *Pennsylvania 6-5000*, *Moonlight serenade*, *A string of pearls*, *Chattanooga choo choo* e *Tuxedo junction*, o *bandleader*, com linhas melódicas de fácil assimilação, antecipava o caminho traçado pela música *pop* no pós-guerra, mas, ao fazê-lo, também encerrava o ciclo de uma era.

A relação entre o mercado e a música do período é notavelmente intrincada. A produção musical da década de 1930 foi profundamente influenciada pela expansão do rádio e da indústria fonográfica, o que refletiu em uma estética fortemente alinhada com as preferências populares. A seguir, vamos analisar mais detalhadamente como essa relação se desenvolveu.

3.6. O mercado musical

Nos anos 1920, o *jazz* se via centrado em poucas cidades norte-americanas; sua prática acontecia em centros como Nova Orleans, Chicago e Nova Iorque. No entanto, à medida em que a década de 1930 avançava, seu alcance se expandiu por todo o país, impulsionado pelo desenvolvimento das redes de rádio que transmitiam para todo o território. Isso, combinado com o crescimento da indústria fonográfica, abriu novas oportunidades de mercado que, antes, estavam fora de sua cobertura. Como resultado, o *jazz* passou a direcionar suas aspirações musicais para atender a esse público em expansão, adotando características que refletiam o gosto popular estadunidense da época (SCHULLER, 1991, p. 5-6).

O mercado musical norte-americano, até a segunda década do século XX, era dominado pelo Tin Pan Alley, um conjunto de editoras que imprimiam baladas em série comercializadas a preços módicos para o entretenimento das famílias por meio de suas execuções ao piano nos lares pelo país. Porém, quando a Victor Talking Machine Company percebeu que poderia lucrar gravando o repertório das canções, a indústria fonográfica assumiu o protagonismo do mercado musical, que se tornou ainda mais popular na década de 30 com o surgimento dos filmes musicais (SABLOSKY, 1994, p. 135).

Tanto a indústria do Tin Pan Alley como as gravações da Victor Talking Machine Company colaboraram, através de suas produções, para convencionar

o *jazz* da forma como se popularizou. Está atrelada a essa indústria uma padronização da forma das canções populares.

Nessa época todas as casas – ricas ou pobres – tinham um piano. E para que todo mundo pudesse tocar facilmente – estamos falando de pianistas amadores – as canções deveriam ser simples, com acordes descomplicados, harmonias e ritmos básicos. Editores solicitavam aos compositores canções de 32 compassos divididos em quatro seções: um tema de oito e a repetição do primeiro, no esquema AABA, que se tornou o padrão de toda canção pop. (SUMAN, 2016, p. 330)

Howard Becker aponta a mesma importância das gravações de 78 rpm para a consolidação desta forma de canção, destacando, também, a limitação dos cantores da época e do público leigo (BECKER, 2008, p. 57-58).

Porém, no início da década de 1930, a indústria musical não estava em seu auge. A Grande Depressão afetou o *jazz* e praticamente todos os outros setores da sociedade. Enquanto que, no final da década anterior, o mercado musical estava registrando vendas recordes, os números despencaram radicalmente nos primeiros anos dos anos 1930. O mercado de publicação de partituras (Tin Pan Alley), que havia prosperado na década anterior, começou a fechar suas portas. Além disso, a ascensão do cinema falado resultou na diminuição das oportunidades para músicos que atuavam em cinemas mudos, levando muitos a abandonar a profissão (GIOIA, 1997, p. 135-136).

O término da Lei Seca, em 1933, fez com que os bares clandestinos se tornassem casas noturnas regulamentadas, acabando com toda a mistificação existente na cultura *jazzística*. Agora, o público podia comprar suas bebidas e desfrutar do *jazz* no conforto de suas casas, graças à crescente popularidade do rádio. Essa mudança teve profundo impacto no mercado musical, beneficiando aqueles que se apresentavam em rádios e alcançavam um público mais amplo. Em contrapartida, uma grande fatia dos profissionais da música foi prejudicada, perdendo seus empregos. Esse novo sistema também contribuiu para a afirmação do *bandleader* como celebridade, incentivando a formação das *big bands*. Com as oportunidades de trabalho mais restritas, o que, antes, era um formato luxuoso, tornou-se comum (GIOIA, 1997, p. 136).

A inserção do negro ao mercado consumidor propiciou um fenômeno que foi responsável pelo começo da documentação do *jazz* por meio das gravações. As *race records* surgiram a partir da década de 20 com a tarefa de atender

exclusivamente a demanda do público negro – comercializando gravações de *blues* antigos, de simples instrumentação, *jazz* e *gospel* –, significando a introdução do afro-americano no mercado fonográfico. Os primeiros registros de Louis Armstrong são associados a esse fenômeno. Essas gravações voltadas para atender esse público, posteriormente, originaram o *rhythm and blues*. O *jazz* autêntico registrado nas *race records*, entretanto, não atingiu de forma considerável o público branco; a esses, uma forma diluída do *jazz* se mostrou mais palatável, o *swing* (HOBSBAWM, 2021, p. 82).

A geração de músicos dos anos 1930 já não se assemelhava com a de seus antecessores. Eles encaravam o *jazz* não apenas como uma atividade paralela, mas como uma profissão legítima. Aqueles que se estabeleceram nesse novo mercado obtinham retorno financeiro considerável e também possuíam níveis educacionais mais elevados. Duke Ellington, Walter Page, Coleman Hawkins e Buster Bailey tinham formação musical sólida, enquanto Don Redman possuía diploma de Conservatório. Surpreendentemente, Fletcher Henderson era um graduado em química. Muitos outros músicos ingressaram no *jazz* a partir de origens diversas, vindos de orquestras de danças, teatros de *vaudeville* e bandas de metais. Essa diversidade de influências contribuiu para uma produção musical mais variada e aberta a mudanças, que correspondia às expectativas de um público, também variado, que buscava novidades por entre os meios de comunicação (SCHULLER, 1968, p. 293-294). Era uma geração de músicos, que visualizava o *jazz* como forma de sustento e ascensão econômica, em sincronia com um público diverso e em plena expansão.

Não é intenção desta pesquisa reforçar uma ideia de prosperidade plena ao cidadão afro-americano nascido na primeira década do século XX, mas apenas salientar que o contexto social desta geração de *jazzistas* era outro, e que o *jazz* oferecia uma perspectiva profissional até então inalcançável para aquele músico da geração anterior, originário do sul estadunidense.

No início do século XX, a profissão de músico estava ganhando seu espaço ao lado de barbeiro, fornecedor de serviços de alimentação e ferroviário Pullman como uma das poucas ocupações fora do trabalho manual não qualificado disponíveis para afro-americanos. (DEVEAUX, 1997, p.46, tradução nossa)

O rádio, o cinema e a televisão desempenharam papéis fundamentais na formação de um mercado de prestígio nacional, em que as estrelas desses meios passaram a representar o ideal de sucesso, muitas vezes suplantando as figuras da alta sociedade (MILLS, 1976, p. 271). Esse fato contribuiu para a consolidação do papel dos *bandleaders* como ícones e estrelas de renome nacional.

A introdução do *jukebox*, que, em 1938, chegou a representar mais da metade das vendas de discos no país, também corroborou para a expansão mercadológica do *jazz*. Isso, somado à revogação da Lei Seca, no ano de 1933, propiciou aos estabelecimentos uma renda sólida que permitisse a contratação de música ao vivo e, conseqüentemente, ajudou a tirar o *jazz* do submundo ao qual se via dependente (DEVEAUX, 1997, p. 126).

Em nenhum outro período de sua história, a produção *jazzística* esteve tão estruturada em consonância com o gosto popular (SCHULLER, 1991, p. 5-6). Nesse período, as orquestras excursionavam por todo o território nacional, tocando em grandes salões de baile e propiciando entretenimento a todas as classes sociais. Entretanto, o *jazz*, em sua forma popular dos 30, não encontrou meios de perpetuação enquanto música do público massivo.

Nestor Canclini, em *Culturas Híbridas* (2019, p. 260-261), afirma que, para “[...] o mercado e para a mídia o popular não interessa como tradição que perdura”. O autor ainda complementa que “[...] uma lei da obsolescência incessante nos acostumou a que o popular, precisamente por ser o lugar do êxito, seja também o da fugacidade e do esquecimento”. Afinal, se o produto vendido nesse momento se perpetua como “o produto a ser consumido”, novas mercadorias deixariam de ser compradas. Portanto, o que é feito para consumo de um público massivo é, necessariamente, algo que não permanece.

Seguindo essa lógica, para atender a demanda do público popular, um novo estilo musical passou a entrar em evidência, assumindo o posto de música voltada ao consumo de massa. O estilo antigo de *blues*, comercializado pelas *race records*, só encontrava mercado entre o público negro, porém, com a Grande Depressão, na década de 1930, as *race records* sofreram grandes impactos no mercado, e um novo estilo de *blues* urbano, com instrumentação mais elaborada, acompanhado por banda, ganhou destaque – o *rythym and blues*.

No dia 20 de abril de 1935, ia ao ar pela primeira vez *Your Hit Parade*, programa que se manteria até 1959, oferecendo uma audiência fiel (estendida nos nove últimos anos à TV) de milhões de pessoas arranjos suaves de canções favoritas. O programa inaugural bem simbolizava as mudanças que vinham ocorrendo na florescente indústria da música popular. Não só o rádio superava a música impressa e o teatro como veículo privilegiado para a difusão das canções, como as cinco primeiras apresentadas naquele dia vinham todas do cinema: *Soon (Mississippi)*, de Richard Rodgers, *Lullaby of Broadway (Golddiggers of 1935)*, de Harry Warren, *Lovely to Look At e Won't Dance* (ambas de *Roberta*), de Jerome Kern, e *When I Grow Too Old to Dream (The Night is Young)*, de Sigmund Romberg. (SABLOSKY, 1994, p. 134, grifo do autor)

O mercado diversificado impôs concorrência ao estilo *swing*, diminuindo sua parcela do público massivo; entretanto, alguns músicos propunham um caminho diferente ao *jazz* – não o relacionando à disputa pelo monopólio do grande público. O *jazz* estava se modernizando e aspirava um espaço entre a música de concerto.

O ubíquo *jazz* comercial só pode exercer sua função porque não é percebido em modo de atenção, mas sim durante conversas e sobretudo como acompanhamento para dança. Não será nem uma nem duas vezes que escutaremos dizer: “para dançar, é muito agradável; para escutar, horroroso. (ADORNO, 2020, p. 83)

Adorno, em sua afirmação, trata do *jazz* comercial; entretanto, o curso tomado por esse gênero musical, a partir da década de 1940, coloca-o em diferente perspectiva. Dentro de um novo contexto social, em que o músico afro-americano ocupou espaços os quais não lhe eram acessíveis, o *jazz* passou a ser apreciado como música para escutar. O *bebop*, movimento que teve início nos primeiros anos daquela década, transformou essa música e todo o seu entorno, conforme afirmação de Gioia (1997, p. 145, tradução nossa): “Nunca mais a música popular seria tão jazzística, ou o jazz tão popular”. Iremos tratar desse assunto a seguir.

Capítulo 4: Década de 1940 – O jazz moderno a partir do *bebop*

De maneira semelhante, há décadas atrás, quando a cidade de Nova Orleans se mostrou determinante para o nascimento do *jazz*, Nova Iorque foi fundamental para o surgimento do estilo *bebop* (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 41). A efervescência cultural da metrópole, que atraía músicos de todo o país, sobretudo no bairro do Harlem e na *52nd Street*, propiciaram ao *jazz* os elementos necessários para que se estabelecesse enquanto música para escutar, por meio de um público consumidor que compreendia o estilo como forma de arte.

Ted Gioia, em *The History of Jazz* (1997, p. 235), enfatiza o quanto o *jazz* se difere de outras formas de arte em que os artistas produzem de maneira individualizada, sendo influenciados apenas dentro de um contexto cultural. No *jazz*, a interação entre os músicos tem papel fundamental em sua elaboração. O autor entende como irônico o fato de o gênero enfatizar a atuação de um solista, ao passo que, na realidade, a música continua sendo um produto do conjunto.

Desta maneira, cabe-nos constatar que, por mais que possamos especificar determinados personagens como fundamentais para a solidificação desse gênero musical e de suas variadas fases, há todo um processo histórico que contribui para essa elaboração. Esse processo envolve uma diversidade de agentes atuantes, com toda troca que a escuta musical e o convívio proporcionam, no qual os instrumentistas colaboram com o desenvolvimento coletivo. Portanto, pode-se compreender o *bebop* e os estilos que o antecedem, como fruto desse trabalho coletivo. Conforme afirma Bourdieu:

Opor a individualidade à coletividade para resguardar os direitos da individualidade criadora e os mistérios da criação singular, é privar-se de descobrir a coletividade no âmago da individualidade sob a forma da cultura [...]. (BOURDIEU, 2004, p. 342)

A marcante influência do trompetista Roy Eldridge no estilo musical de Dizzy Gillespie é um fato bastante explorado em sua biografia, *Groovin' High: The life of Dizzy Gillespie* (2001, p. 27), escrita por Alyn Sipton. O outro protagonista do estilo, Charlie “Yarbird” Parker, também tem a sua identidade musical categoricamente vinculada a outro músico. Em sua biografia, escrita por Ross Russel, fica evidente a influência do saxofonista Lester Young para a

consolidação do seu estilo (RUSSEL, 1996, p. 14). O baterista Jo Jones, integrante da banda de Count Basie já havia adquirido uma capacidade de condução rítmica menos estática, com alguma interação com o solista, característica levada adiante por Kenny Clarke (GITLER, 1966, p. 179). E até o mais enigmático e tardiamente compreendido Thelonious Monk não escapa de ter a sua concepção musical vinculada a todo o processo histórico da tradição do *jazz*. Ted Gioia considera o seu estilo de piano percussivo um retorno a tradição de piano dos primeiros anos do *jazz* (GIOIA, 1997, p. 249).

Sendo assim, os elementos da tradição musical africana, hibridados e explorados de diversas maneiras, perpetuam-se e seguem contribuindo para a elaboração de uma tradição musical estadunidense. Essa tradição, a partir do *bebop*, representa a entrada, no modernismo, do *jazz*, que passa a se constituir como arte que busca seu desenvolvimento ao não se vincular à indústria de entretenimento.

A inserção do *jazz* em sua fase moderna não precisa ser assimilada como mudança brusca no curso do gênero, pelo menos não enquanto análise exclusivamente musical. A capacidade de se modificar, se expandir e assimilar outras linguagens é inerente a esse gênero, e o acompanha ao longo de toda sua trajetória. Assim como fez com o *blues* e a canção popular, fazer o mesmo com a tradição da música de concerto seria inevitável. Algo nesse sentido já acontecia nos anos 30, em que jornalistas comparavam Duke Ellington a Stravinsky (GIOIA, 1997, p. 200-2001).

Contudo, como afirma Scott Deveaux em *The Birth of Bebop* (1997, p. 443, *tradução nossa*), “a história não é a impressão passiva do passado, mas uma busca ativa por significado, uma leitura criativa do passado para atender às necessidades do presente”. A ideia que coloca o *bebop* como representante de uma suposta evolução do *jazz* em direção à condição de “forma de arte” é também promovida pelo esforço de variados agentes em empurrá-lo para o outro lado de uma barreira divisória, onde se compreende a arte modernista como não vinculada à cultura massiva. Essa interpretação teve impactos significativos, uma vez que a narrativa histórica associada a esse estilo tende a enxergá-lo predominantemente como “o *jazz* elevado à categoria de arte”, em vez de simplesmente um produto efêmero da indústria cultural.

“*Bebop*” é uma palavra onomatopaica gerada a partir de um hábito do trompetista Dizzy Gillespie. Ao identificar a próxima peça a ser executada por sua banda, cantando algum trecho da melodia, Dizzy costumava finalizar acrescentando o “be-bop”. O nome começou a ser usado pela imprensa a partir das apresentações de Dizzy no Onyx Club, na *52nd Street* (SHIPTON, 2001, p. 128).

Apesar de não ser possível definir características de igualdade entre os envolvidos em sua criação, uma vez que cada músico era originário de diferentes cidades, é certo afirmar que foi uma construção majoritariamente afro-americana, precisamente ligada aos músicos envolvidos nas *jams sessions* do bairro negro do Harlem.

As mudanças estilísticas apresentadas pelo *bebop* ocorreram dentro das três áreas musicais: ritmo, melodia e harmonia. As tradicionais formas de resolução harmônica não eram de interesse dos músicos envolvidos. Os padrões melódicos dentro de uma formalidade “quadrada”, de quatro ou oito compassos, também não; depois, foram substituídos por melodias mais assimétricas e não convencionais. A organização rítmica clássica do período anterior, estruturada na firme marcação dos quatro tempos de cada compasso, passou a ser quebrada por intervenções rítmicas sobrepostas pela caixa e bumbo da bateria, mantendo a pulsação no prato de condução e no contrabaixo. Os instrumentos harmônicos passaram a estimular ritmicamente de forma ocasional, abandonando a forma rítmica padronizada (SHIPTON, 2001, p. 89).

A composição *Mop mop*, creditada a Coleman Hawkins – antes de sua gravação, já fazia parte do repertório de *jam session* de Nova Iorque –, mas que o músico e jornalista, Leonard Feather, atribuiu a Charlie Parker, exemplificou a mudança de estrutura formal na melodia do *bebop*. A música é formada por um *riff* simples que se desloca de uma possível métrica padrão, até se desequilibrar por completo no terceiro compasso (DEVEAUX, 1997, p. 307).

Figura 12 – Mop mop



Fonte: Deveaux (1997, p. 307).

O estilo, em contraposição ao *swing* e suas orquestras, privilegia formações menores, apesar de manterem a estrutura da *rhythm section* usada nas *big bands*, formada por piano, contrabaixo, bateria e, ocasionalmente, guitarra (GIOIA, 1997, p. 202). Os temas são comumente apresentados por instrumentos tocando em uníssono, dando ampla liberdade para improvisos, que, usualmente, são mais extensos do que nas *big bands*.

Uma forma de improviso amplamente desenvolvido pelos músicos de *bebop* são os *trading solos*, em que um diálogo é estabelecido entre dois ou mais músicos, que elaboram o improviso de forma conjunta, dividindo a estrutura da música, por exemplo, em 4 compassos para cada solista. John Storm Roberts, em *Black music of two worlds* (1972, p. 211), comenta sobre a possibilidade desse modelo de improvisação derivar do conceito de canto responsorial. Na gravação ao vivo do quinteto de Charlie Parker, realizada no Birdland, em 1950, o saxofonista faz uso desse recurso na música *The street beat*, dividindo o *trading solo* com o trompetista Fats Navarro. A partitura abaixo é referente ao primeiro *chorus* do solo em conjunto:

Figura 13 – Charlie Parker e Fats Navarro *trading*

THE STREET BEAT

CHARLIE PARKER AND FATS NAVARRO
TERMS: TOSH GILBERT (2/19/2016)

The musical score for "The Street Beat" is presented in a standard jazz notation format. It features two staves for each system, representing the trading between Charlie Parker and Fats Navarro. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, 21, 25, and 29 clearly marked. The key signature is one sharp (F#), and the tempo is indicated as 120. The chord progressions are as follows:

- Measures 1-4: I, F#7, Bb7, Eb7
- Measures 5-8: Ab7, D9, D9b7, Ab/Eb
- Measures 9-12: Ab, F#7, Bb7, Eb7
- Measures 13-16: Ab7, D9, D9b7, Bb7, Eb7, Ab
- Measures 17-20: C7, F7
- Measures 21-24: Bb7, Eb7
- Measures 25-28: Ab, F#7, Bb7, Eb7
- Measures 29-32: Ab7, D9, D9b7, Ab/Eb, F#7, Bb7, Eb7

Fonte: Gilbert (2016, *online*).

No jazz moderno, grande parte do repertório é constituída por melodias estabelecidas a partir de outras composições, cuja única intenção é definir uma sequência de acordes para a improvisação (WILLIAMS, 1993, p. 153). Várias músicas características do repertório são baseadas em uma progressão de acordes conhecida como *rhythm changes*, que consiste em uma estrutura de 32 compassos (AABA), originada da clássica composição de George Gershwin, /

Got Rhythm.⁴⁶ Muitas músicas, como *Red cross* (Charlie Parker), *Shaw nuff* (Dizzy Gillespie/Charlie Parker), *Anthropology* (Dizzy Gillespie/Charlie Parker), *52nd street theme* (Thelonious Monk), *A dizzy atmosphere* (Dizzy Gillespie), foram compostas em cima dessa mesma estrutura (RUSSEL, 1996, p. 198). Já *Ornithology*, de Charlie Parker, foi composta em cima da progressão harmônica de *How high the moon*.

A estrutura do blues de 12 compassos também foi amplamente explorada no *bebop*, o que representa um retorno às origens da música negra, porém com maior complexidade. *Straight no chaser* e *Blue monk*, ambas de Thelonious Monk, e *Billie's bounce* e *Parker's mood*, de Charlie Parker, são composições feitas sobre esta estrutura.

Muitas vezes, os improvisadores que antecedem ao *jazz* moderno não tinham conhecimento aprofundado sobre harmonia musical e construíam seus solos a partir de “tentativa e erro”, dependendo da escuta dos acordes para construírem alguma linha melódica. Alguns músicos, com conhecimento mais aprofundado de harmonia, foram importantes para transformar essa prática. Coleman Hawkins e o trompetista Roy Eldridge foram vanguardistas neste sentido (DEVEAUX, 1997, p. 68).

Um recurso característico ao *bebop* é a quinta diminuta,⁴⁷ que foi generosamente explorada pelos músicos do estilo, ampliando suas possibilidades harmônicas e melódicas. Para Joachim-Ernst Berendt, o uso da quinta diminuta oferece um afrouxamento à tonalidade da música, ampliando a

⁴⁶ Opto por disponibilizar duas diferentes gravações dessa composição, sendo a primeira executada por Louis Armstrong e lançada em 1931, dentro de seu estilo vinculado a tradições anteriores. A segunda é do ano de 1946, com Charlie Parker e uma série de estrelas, incluindo Lester Young, saxofonista que muito o influenciou. O intervalo de 15 anos entre as duas gravações mostra a diferença estilística entre os períodos. Apesar de, na segunda gravação, a maioria dos músicos envolvidos serem ligados à tradição do *swing*, não propriamente ao *bebop*, a diferença entre os padrões rítmicos, tempo de improviso e linhas melódicas elaboradas são evidentes. Enquanto que, na gravação de Armstrong, os improvisos são elaborados em torno da melodia da música e com o *chorus* dividido entre os improvisadores, na gravação com Parker, a construção do improviso acontece com maior liberdade da melodia da música, e cada improvisador dispõe de mais de um *chorus* para a construção do seu solo, apoiados por elaborações rítmicas menos estáticas.

Gravação de Louis Armstrong:

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA. *I got rythm*. [s.l.]: Sony Music Entertainment, 1931. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1PL0eRMh9AM>>. Acesso em 3 fev. 2023.

Gravação de Charlie Parker:

CHARLIE PARKER. *I got rythm*. [s.l.]: UMG Recordings, 1946. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ajzi5ohvilk>>. Acesso em 3 fev. 2023.

⁴⁷ Intervalo melódico de três tons inteiros. Por exemplo, dó natural a sol bemol.

possibilidade de desenvolvimento melódico (2020, p. 211). Dizzy Gillespie credita ao saxofonista Rudy Powell, ligado aos estilos anteriores de *jazz*, o alerta sobre as possibilidades em torno da quinta diminuta (SHIPTON, 2001 p. 47).

Martin Williams afirma, em *The jazz tradition*, que aquilo que nos faz compreender o *jazz* como uma forma de arte, e não apenas como uma cultura musical expressiva, é que suas melhores obras perduram, pois não são somente destinadas ao momento, mas constituídas no calor do momento (WILLIAMS, 1993, p. 14). Williams, ao destacar essa característica, refere-se ao improviso, característico do *jazz*, que, no *bebop*, é explorado com maior intensidade.

Dentre os adeptos e construtores do novo estilo, dois são determinantes para a sua elaboração: o saxofonista Charlie Parker e o trompetista Dizzy Gillespie. A partir do encontro dos dois músicos, nos corriqueiros trabalhos em orquestras de *swing*, o embrião do que viria a se tornar o início do *jazz* moderno foi ganhando forma. Além dos dois instrumentistas de sopro, o baterista Kenny Clarke, o guitarrista Charlie Christian e os pianistas Thelonious Monk e Bud Powell também figuram como personagens fundamentais, cada um inserindo e desenvolvendo os conceitos do *bebop* em seus respectivos instrumentos.

Uma clássica formação de *bebop* é o quinteto de Charlie Parker, que se apresentava diariamente no *Three Deuces*, em Nova Iorque, no ano de 1947. O grupo era formado por Charlie Parker, no saxofone alto, Miles Davis, no trompete, Duke Jordan, no piano, Max Roach, na bateria, e Tommy Potter, no contrabaixo.

Figura 14 – Charlie Parker Quintet



Fonte: Jazz Sketches ([s.d.], *online*).

O saxofonista Coleman Hawkins, apesar de não ser um *bojper*,⁴⁸ foi pioneiro em levar essas pequenas formações a um público pagante e, de certa forma, abriu o caminho para que os adeptos ao estilo o consolidassem como música de formações menores. Em 1943, Hawkins se apresentava no Kelly's Stables e iniciava aquilo que, futuramente, iria transformar a *52nd Street* no ambiente progenitor, pelo menos enquanto música a ser consumida, do *bebop*. Hawk⁴⁹ também deixou o seu nome ligado ao estilo por realizar o que viria a ser considerado a primeira gravação de *bebop* da história. Já gozando de grande prestígio como instrumentista, o saxofonista tenor, reconhecido nacionalmente por seu sucesso com a gravação de *Body and soul*, em 1939, apostou em jovens músicos para uma sessão de gravação promovida pelo selo Apollo Records em 1944. A sessão contou com Dizzy Gillespie no trompete, Oscar Pettiford no

⁴⁸ Músico adepto da linguagem do *bebop*.

⁴⁹ Apelido de Coleman Hawkins.

contrabaixo, e Max Roach na bateria, e deu origem ao álbum *Rainbow mist*. O disco proporcionou a Dizzy um alcance de público para muito além dos bares de Nova Iorque, e também foi a primeira gravação do baterista Max Roach, considerado, na época, pelo jovem trompetista Miles Davis e por outros, como uma obra de Gillespie e não de Hawk (DEVEAUX, 1997, p. 317).

Os apertados bares de Nova Iorque, estreitos e com palcos pequenos, eram mais adequados para as pequenas formações. Sendo assim, essa nova forma de *jazz* adaptava-se melhor a esses ambientes. Há uma diversidade de agentes envolvidos nessa transformação do *jazz*, dentre músicos, público e produtores. Aqui, procuraremos abordar alguns personagens cruciais nesse acontecimento.

4.1. Dizzy Gillespie

John Birks Gillespie nasceu no dia 21 de outubro de 1917, na cidade de Cheraw, Carolina do Sul. Seu pai era músico amador, mas faleceu quando Dizzy tinha apenas 10 anos de idade. Adquiriu ensino musical formal no Instituto Laurinburg da Carolina do Norte, onde tocava com a banda do colégio e estudava trompete e piano. Contudo, permaneceu ali por apenas dois anos. Mudou-se para a Filadélfia em 1935, onde iniciou sua vida profissional ao tocar na banda de Frankie Fairfax. Nessa banda, Dizzy dividiu o naipe de trompetes com Charlie Shavers, músico que o influenciou nesse início de carreira (MATHIESON, 1999, p. 10).

Nesse período, as transmissões de rádio eram feitas diretamente de Nova Iorque, mais precisamente, do Savoy Ballroom, e apresentavam a banda de Teddy Hill, que influenciavam diretamente o trompetista. A banda contava com Roy Eldridge no naipe de trompetes, e com o saxofonista tenor Chu Berry, duas grandes referências para Dizzy. Essas transmissões despertaram o interesse em Gillespie de tocar com Teddy Hill, e, para isso, uma nova mudança seria necessária (GITLER, 1966, p. 63).

Em 1937, Dizzy se mudou para Nova Iorque, onde dividiu um único quarto com seu irmão. O trompetista dormia de dia enquanto o irmão trabalhava e saía à noite para que ele pudesse descansar. Por consequência dessa dinâmica familiar, Dizzy descobriu a cena de *jazz* mais intensa e ativa daqueles anos, em

que não perdia a oportunidade de tocar nas *jam sessions* organizadas em casas noturnas como *George's*, *Yeah Man*, *Victoria*, *101 Ranch* e *Monroe's Uptown House*. Ao lado de Charlie Shavers – músico conhecido na cena local e que seguia como grande mentor para Dizzy –, teve a oportunidade de conhecer muitos músicos, incluindo o baterista Kenny Clarke (SHIPTON, 2001, p. 33).

Em Nova Iorque, seu primeiro trabalho foi exatamente com a banda de Ted Hill, em que assumiu a posição de segundo trompete após a saída de Roy Eldridge, sua grande referência no instrumento. Eldridge deixou a banda de Hill para se juntar à orquestra de Fletcher Henderson, em Chicago. Na banda de Ted Hill, o trompetista faria sua primeira turnê pela Europa e também deixaria algumas gravações capazes de identificar a influência de Eldridge em seu som. Influência reforçada graças à ajuda do saxofonista Howard Johnson, que escreveu alguns dos solos de Roy Eldridge para que ele copiasse. Dizzy permaneceu na banda de Hill até 1940, alternando trabalhos regulares com o pianista Edgar Hayes (GITLER, 1966, p. 64-65).

Alyn Shipton, em seu livro *Groovin' high: the life of Dizzy Gillespie* (2001, p. 51), aponta para o fato da rapidez em que o *jazz* se desenvolvia nos anos 30, já que poucos anos separam o início de carreira de Roy Eldridge com o de Dizzy Gillespie. As primeiras gravações de Eldridge aconteceram em 1935 e se espalharam tão rapidamente entre os músicos que, dois anos depois, Dizzy faria suas primeiras gravações com Ted Hill, mostrando toda influência adquirida a partir da escuta do parceiro de instrumento.

A sólida base de conhecimento musical e a inclinação progressista na música desempenharam um papel fundamental na consolidação de Dizzy Gillespie na cena musical de Nova Iorque. Apesar de, por vezes, ser considerado de comportamento não adequado, Dizzy era geralmente tolerado em seus empregos devido à sua habilidade musical excepcional. No entanto, após agredir Edgar Hayes em decorrência de atrasos em seu pagamento, Dizzy foi forçado a buscar por novas oportunidades de trabalho (DEVEAUX, 1997, p. 180-181).

Seu próximo trabalho seria como membro da banda de Cab Calloway. O cantor, que havia feito fama após assumir o posto de banda residente no Cotton Club – posição anteriormente ocupada pela banda de Duke Ellington –, estava modificando seu estilo e, para isso, algumas trocas na banda foram necessárias. Calloway entendeu que o repertório musical voltado para a dança, tão popular

na primeira metade da década de 30, estava começando a ser substituído por completo por um *jazz* que propiciava maior liberdade aos improvisadores, e Dizzy Gillespie era capaz de entregar exatamente o que o cantor procurava (DEVEAUX, 1997, p. 181).

A banda de Calloway tinha os melhores salários da época e uma estrutura para as turnês que blindava seus músicos do segregacionismo racial, com motoristas e carros particulares, representando o máximo de prestígio que um instrumentista poderia alcançar naqueles anos. Porém, para Dizzy, o trabalho com Calloway também lhe ensinou sobre o mercado de entretenimento. O uso da comédia nos shows, a fala de sílabas sem sentido e o estilo moderno e urbano do *bandleader*, forjaram Dizzy para seguir o seu caminho como líder. Após os shows, Dizzy reunia alguns músicos da banda para estudos nos *backstages* dos teatros, onde buscava colocar em prática suas ideias musicais e, também, a contragosto de Calloway, frequentava *jam sessions* pelas cidades em que se apresentavam. O apreciador de *jazz* Jerry Newman registrou, em seu gravador portátil, uma dessas *jam sessions*⁵⁰ (DEVEAUX, 1997, p. 183-185).

Com a banda de Cab Calloway, Dizzy teve o seu primeiro solo de trompete como destaque na música *Pluckin' the bass*. Calloway também foi responsável por gravar o primeiro arranjo de Dizzy, na música *Pickin' the cabbage*. Ademais, durante o período nessa banda, a partir do contato com o trompetista Mauro Bauza, Dizzy foi introduzido à música afro-cubana (SHIPTON, 2001, p. 77-82). A aproximação com os conceitos da música latina fez com que Dizzy introduzisse certos fundamentos ao *jazz*, modificando as possibilidades de uso do contrabaixo. Comumente usado como condutor rítmico do gênero por meio do *walking bass*⁵¹, sob influência latina, o instrumento aderiu a diferentes padrões rítmicos distintos, como no clássico tema *A night in Tunisia*,⁵² música que também foi registrada como *Interlude*, na gravação de 1944, de Dizzy Gillespie com Sarah Vaughan.

⁵⁰ DIZZY GILLESPIE. *Kerouac*. [s.l.]: Underground Inside Records, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ub4i4gdxCCY>>. Acesso em: 17 out. 2023.

⁵¹ Padrão de marcação do pulso musical explorado pelo contrabaixo que dá a sensação de movimento na música.

⁵² DIZZY GILLESPIE & CHARLIE PARKER. *A night in Tunisia*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gfLVVHxk4IM>>. Acesso em: 13 fev. 2023.

O disco *Dizzy Gillespie and his orchestra featuring Chano Pozo*,⁵³ gravado em 1948, que conta com o percussionista latino, Chano Pozo, representa, de forma sintetizada, a influência latina no *jazz* moderno. A composição *Manteca* (Dizzy Gillespie, Chano Pozo, Gil Fuller) é outro exemplo claro das diferentes possibilidades atribuídas ao contrabaixo a partir deste hibridismo musical.

O comportamento de Dizzy, muitas vezes problemático, colaborou para dar um fim em sua permanência na banda de Calloway, e, de certa forma, impulsionou o instrumentista ainda mais no caminho de seu próprio estilo.

No mês de setembro de 1941, durante uma apresentação em Hartford, Connecticut, o *bandleader* foi atingido por uma bola de papel e acusou Dizzy de tê-la atirado. Após o show, ocorreu uma discussão entre os dois que evoluiu para uma briga. Calloway acabou se ferindo e levando 10 pontos e Dizzy acabou demitido (GITLER, 1966, p. 70). Fora da banda de Cab Calloway, o trompetista novamente transitaria em outros trabalhos, com outras formações, e, aquilo que vinha desenvolvendo nos bastidores, e também em *jam sessions*, ganharia um novo e fundamental aliado – o saxofonista Charlie Parker.

Foi no ano de 1942, quando Earl Hines, convencido pelo vocalista Billy Eckstine a contratar Dizzy para a sua orquestra, e, por conta da saída do experiente saxofonista Budd Johnson, contratou Bird para compor o naipe de saxofones, que os dois passaram a trabalhar juntos. Durante nove meses, nos *backstages* e quartos de hotéis, os dois somaram conhecimentos e estruturaram aquilo que, mais tarde, iriam colocar em prática em Nova Iorque (DEVEAUX, 1997, p. 253).

Um belo exemplo dessa prática diária entre os dois – e da linguagem que estavam a desenvolver –, que, costumeiramente, envolvia outros músicos, é a gravação⁵⁴ caseira realizada no quarto em que Charlie estava hospedado, no Ritz Hotel, em Chicago. Na ocasião, o baixista, Oscar Pettiford, sabendo da presença dos dois em Chicago, pegou um táxi e atravessou a cidade para tocarem juntos até o amanhecer (RUSSEL, 1996, p. 148-149). Esse raro registro dos dois músicos, em 1943, tem o curioso fato de Charlie Parker tocar o saxofone

⁵³ DIZZY GILLESPIE & HIS ORCHESTRA. *Dizzy Gillespie and his orchestra featuring Chano Pozo*. Pasadena: Gene Norman Presents, 1954. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=155XtTG6sSY&t=4s>>. Acesso em: 13 fev. 2023.

⁵⁴ BOLDUC, Remi. *Charlie Parker (Tenor sax) on Sweet Georgia Brown*. YouTube, 8 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xav1dCwRZbk>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

tenor, sendo que seu principal instrumento era o saxofone alto. Isso se deve ao fato de que, na orquestra de Earl Hines, ele havia sido contratado como saxofonista tenor.

A situação de Parker, que estava vivendo sem residência fixa, equilibrando-se entre trabalhos de pouco retorno financeiro e alimentando a sua dependência química, fez com que amigos músicos enxergassem com preocupação suas condições. Então, o trompetista Benny Harris, após levar Earl Hines em uma apresentação de Bird no *Monroe's Uptown House*, convenceu-o a contratá-lo. Hines não só o contratou, como comprou um saxofone tenor para Charlie (RUSSEL, 1996, p. 143-144).

4.2. Charlie Parker

Charlie Parker nasceu no dia 29 de agosto de 1920 na cidade de Kansas, na parte pertencente ao Estado de Kansas. Aos 7 anos, mudou-se para a parte da cidade pertencente ao Estado de Missouri. Cresceu sob forte influência do *blues*, arraigado no *jazz* da região. Seus anos de juventude coincidem com os anos de Pendergast no controle da cidade, onde a cena do *jazz* era vívida e suas referências musicais atuavam na região, sobretudo Lester Young (GIOIA, 1997, p. 205).

Ross Russel, em seu livro *Bird lives: the high life and hard times of Charlie (Yardbird) Parker* (1996, p. 34), atenta para o fato de que um olhar cuidadoso sobre o ambiente musical da cidade natal de Parker, nos anos de sua juventude, ajuda a desconstruir a ideia, bastante difundida, que trata a sua figura como gênio nato, fruto de alguma inspiração divina. Para Russel, assim como Mozart é fruto da cultura musical vivenciada em Salzburgo no século XVIII, Charlie Parker é um produto do intenso cenário musical de Kansas City daqueles anos.

Seu pai foi um cantor e pianista de *vaudeville*, que abandonou a esposa e o filho Charlie, quando ele tinha 9 anos. Sua mãe era enfermeira e grande incentivadora musical; por meio dela, Charlie adquiriu seu primeiro saxofone alto, embora tocasse o barítono na banda escolar. A habilidade de Charlie como instrumentista não se revelou imediatamente. Ele costumava enfrentar situações humilhantes nas *jam sessions* da cidade. Em uma dessas ocasiões, que envolvia músicos da banda de Count Basie, o baterista Jo Jones, descontente com a

atuação de Parker, atirou um prato de bateria na pista de dança, levando o jovem saxofonista a recolher seu instrumento e a deixar o local (GITLER, 1966, p. 17-18).

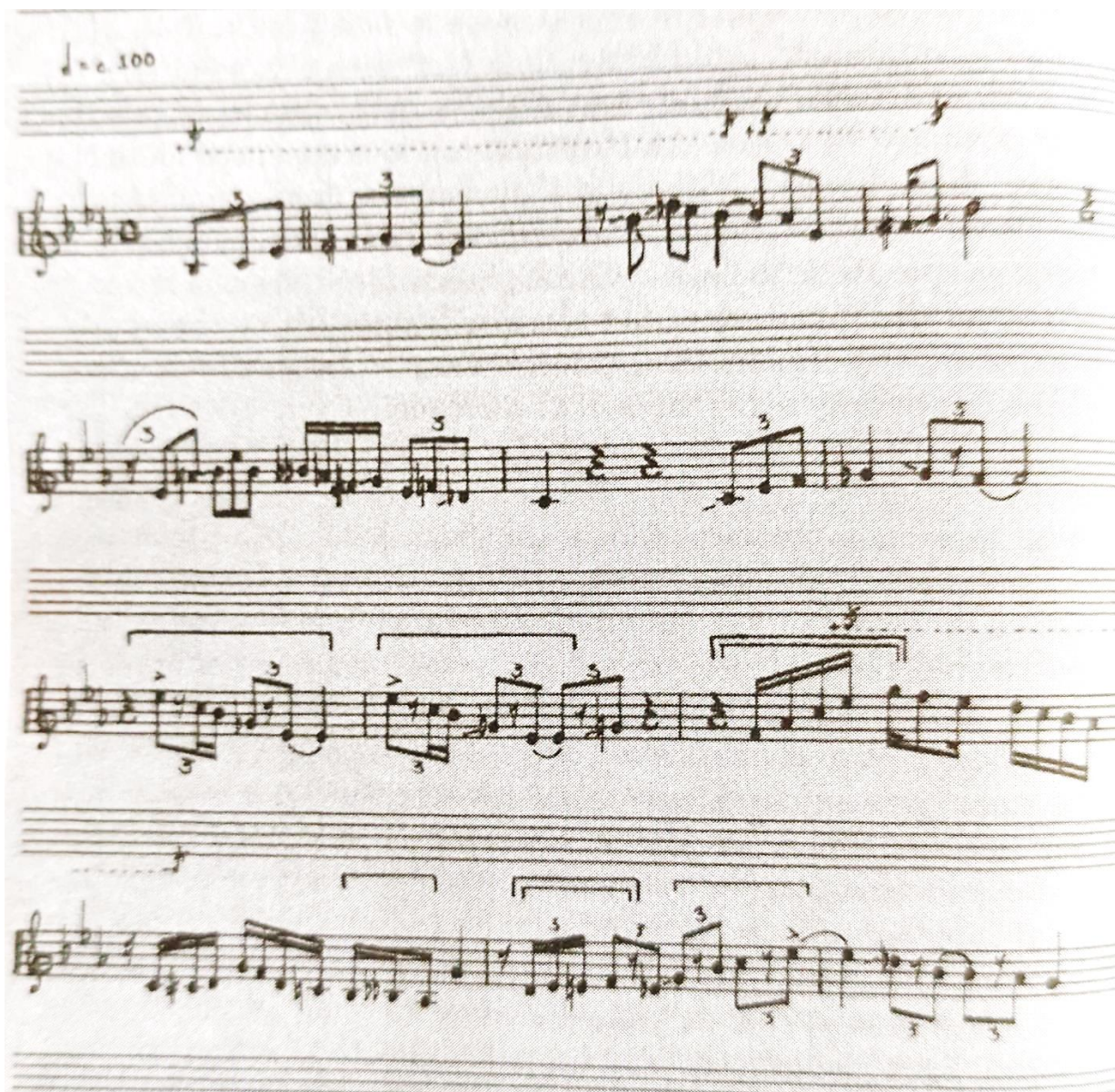
O verão de 1937 pode ser compreendido como a virada musical de Charlie Parker. O saxofonista conseguiu um trabalho na cidade de Eldon, região do lago de Ozark, frequentada pela população de Kansas em épocas de calor. Charlie levou para a viagem todas as gravações da banda de Count Basie, com solos de Lester Young, recentemente lançadas pela gravadora Decca, e, durante suas horas de descanso, tomou aulas de harmonia com a pianista da banda, Carrie Powell. As aulas colaboraram com o conhecimento teórico musical de Charlie, que, escutando lentamente os solos de Lester Young, conseguiu aprendê-los e decorá-los. Após o verão daquele ano, Charlie voltou para sua cidade, com 17 anos, um pouco mais alto, determinado e amadurecido. Em sua primeira *jam session* após seu retorno, o saxofonista mostrou sua evolução, tocando três *chorus* de *I got rhythm* em andamento rápido, recebendo a aprovação dos músicos presentes; entre eles, estavam o baterista Jesse Price e o baixista Gene Ramey (RUSSEL, 1996, p. 89-92).

Amadurecido musicalmente, Parker logo encontrou trabalho como segundo saxofonista alto na banda de Buster Smith, onde conheceu o pianista Jay McShann, com quem também fez alguns trabalhos esporádicos nesse período. Fazendo uso de drogas e casado com sua primeira esposa, Rebecca Ruffin, Charlie deixou a banda de Buster Smith e caiu na estrada sozinho. Após passagem por Chicago, tentou se estabelecer em Nova Iorque ao trabalhar lavando pratos em uma boate no Harlem, onde o pianista Art Tatum se apresentava. Porém, da mesma forma que Louis Armstrong e Duke Ellington, não obteve êxito em sua primeira tentativa na cidade. Após alguns trabalhos esporádicos, acabou retornando para Kansas, período em que adquiriu o apelido “Yardbird”, muitas vezes abreviado para “Bird” (GIOIA, 1997, p. 207).

Novamente em seu território, Parker começou a trabalhar na banda de Jay McShann, com quem fez suas primeiras gravações. O *bandleader* chegou a gravar um arranjo de Parker de *What price love*, música que, mais tarde, ficaria conhecida como *Yardbird suite*. Entretanto, o agente da gravadora Decca, responsável pela gravação, só aproveitou o repertório voltado para o *blues*, buscando atender à demanda das *race records*. O destaque de Bird acontece na

música *Hootie blues*, na qual executa um solo de 12 compassos (DEVEAUX, 1997, p. 192).

Figura 15 – Solo de Charlie Parker em *Hootie blues*



Fonte: Russel (1996, p. 124).

Em *The jumpin' blues*, também gravada com McShann, Parker antecipa sua composição *Ornithology*. O início de seu improviso é marcado por uma frase que, posteriormente, formaria uma de suas maiores composições de *bebop* (GIOIA, 1997, p. 208).

Figura 16 – O solo de *The Jumpin' Blues*

E♭ Alto
Saxophone

The Jumpin' Blues

Transcription
Remi Boulduc

Charlie Parker solo
w Jay McShann Orchestra
July 2, 1942
New York NY

Fonte: Boulduc (2020, *online*).

O frequente uso de drogas prejudicou o trabalho de Bird com Jay McShann. Em Detroit, no final de 1942, durante uma apresentação no *Paradise Theater*, o saxofonista, que gostava de tocar sem os sapatos, dirigiu-se de meias ao centro do palco para um de seus solos. Nesse mesmo dia, Parker chegou a desmaiar no show, o que ocasionou a sua demissão. O ambiente informal dos bares de Nova Iorque e os prazeres da vida boêmia na cidade, encaixavam-se melhor com a vida de Bird, que passou a optar por atuar na região em vez de excursionar com *big bands* (DEVEAUX, 1997, p. 194).

Tocando nos bares da cidade, sobretudo no *Monroe's Uptown House*, Parker adquiriu prestígio entre os músicos, mas o pouco retorno financeiro forçava-o a buscar outras oportunidades de trabalho, culminando em sua passagem pela banda de Earl Hines. Ao lado de Dizzy Gillespie, os meses na banda de Hines mostraram-se fundamentais para a consolidação do *bebop*; porém, existem outros agentes imprescindíveis para a elaboração do estilo. Músicos que, em seus respectivos instrumentos, corroboraram para a afirmação do *jazz* em sua fase moderna. Ao abordarmos o piano, Bud Powell e Thelonious Monk foram os que desempenharam esse papel.

4.3. Os pianistas

As inovações harmônicas abordadas ao piano – mais complexas, se comparadas com os padrões da era *swing* –, davam sustentação para que os improvisadores buscassem o desenvolvimento de melodias assimétricas, escapando dos padrões já estabelecidos, tanto da divisão de frases organizadas em quatro ou oito compassos, como das formas de resoluções harmônicas habituais (SHIPTON, 2001, p. 89). Bud Powell, que ficou conhecido como o “Bird do piano”, e que, aos 18 anos, já tocava com o próprio Charlie Parker, inovou nesse sentido (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 334).

Nascido em uma família musical na cidade de Nova Iorque, no dia 27 de setembro de 1924, Earl Powell começou a tocar piano quando criança. Na adolescência, fazia seus primeiros trabalhos ao lado de seu irmão, Bill Powell (MATHIESON, 1999, p. 106).

Bud estudou na DeWitt Clinton High School do Bronx por 3 anos, mas abandonou a escola aos 15. Ainda jovem, apresentava-se em pequenos clubes em Coney Island e em restaurantes do Harlem e Greenwich Village. Após o trabalho, costumava se aventurar pelos bares da cidade, onde acabou conhecendo Thelonious Monk, pianista que o levou para o *Minton's Playhouse*. Powell não foi imediatamente aceito naquele ambiente musical, mas, sob a proteção de Monk, foi conquistando o seu espaço (GITLER, 1966, p. 112-113).

A admiração de Monk por Powell não era maior do que a de Powell por Monk. Anos mais tarde, quando Thelonious não vivia seus melhores dias perante à comunidade musical, Bud saíria em sua defesa. Em sua primeira gravação profissional, na banda do trompetista Cootie Williams, Powell não poupou esforços para convencer o *bandleader* a gravar a composição *Round midnight*, de Thelonious Monk (GIOIA, 1997, p. 236-237).

Nas gravações com Cootie Williams, feitas em 1944, é possível notar suas ideias musicais em consonância com o estilo *bebop*. Kenny Mathieson, no seu livro *Giant steps: bebop and the creators of modern jazz, 1945-65* (1999, p. 107), destaca o solo do pianista na música *Floogie boo*, executado com fluidez, e o uso de andamento dobrado em *I don't know* como indicativos dessa afirmação. Ira Gitler (1966, p. 114) também ressalta essas gravações, destacando a

introdução e o solo de Powell em *Honeysuckle rose* como reveladores do estilo *bebop* no pianista.

Powell chegou a gravar com Charlie Parker em junho de 1947. Nessa sessão de gravação, foram registradas *Donna Lee*, *Chasing the bird*, *Cherry e Buzzy*, e representam a única gravação em estúdio feita pelo pianista ao lado de Bird. Os dois também aparecem juntos em gravações ao vivo lançadas pelo selo *Jazz Cool*, que incluem uma gravação de *Round midnight* (GITLER, 1966, p. 114-115).

Em viagem à Filadelfia, acompanhando Cootie Williams, Powell foi preso por conduta desordeira, chegando a ser brutalmente espancado pelos policiais. Esse episódio, para muitos, representa o início da instabilidade psicológica do pianista, marcada por sucessivas internações em sanatórios; a primeira delas aconteceu semanas após sua prisão. Submetido a tratamentos de eletrochoque e espancamentos constantes, é de surpreender que Bud Powell, ainda na década de 40, produzisse uma das gravações em trio mais marcantes do período. Ao lado de Max Roach e do baixista Ray Brown, em 1949, Powell gravou uma série de músicas, entre elas, *Tempus fugit*, *Cherokee* e *All God's chillun got rhythm*. No ano seguinte, com Buddy Rich no lugar de Max Roach, o pianista registrou, de forma virtuosística, a música *Tea for two* (GIOIA, 1997, 237-238).

Segundo Joachim-Ernst Berendt e Günther Huesmann (2020, p. 334), Bud Powell livrou de vez a mão esquerda do pianista da função de manter o tempo. Para eles, com Powell, o lado esquerdo do piano se estabelece com a função de apoiar harmonicamente a melodia tocada pela mão direita, dando, ao piano, a mesma capacidade de improvisação dos instrumentos de sopro.

Seu solo em *There will never be another you* ilustra como o pianista trabalha suas melodias, usando a mão esquerda de forma livre do ritmo, tocando os acordes apenas como sustentação da melodia de seu improviso. A transcrição abaixo, referente ao primeiro *chorus* de seu solo, exemplifica como Powell apoiava a suas linhas melódicas com os acordes na mão esquerda, livre de qualquer padrão rítmico.

Figura 17 – Solo de Bud Powell

1st Solo

33 $E\flat\text{maj}7$ $Dm7\flat5$ $G7$

37 $Cm7$ $B\flat m7$ $E\flat7$
 ($F7$) ($B\flat7$) ($E\flat\text{maj}7$)

41 ($G7$)

45 $F7$ $Fm7$ $B\flat7$
 ($Cm7$) ($F7$)

49 $E\flat\text{maj}7$ $Dm7\flat5$ $G7$

53 ($Fm7$) ($B\flat7$) ($E\flat\text{maj}7$)

57 $E\flat7$ $A\flat\text{maj}7$ $D\flat7\flat9$ $E\flat\text{maj}7$ $Am7\flat5$ $D7$

61 $E\flat\text{maj}7$ $A\flat7$ $Gm7$ $C7$ $Fm7$ $B\flat7$ $E\flat6$
 ($Fm7$) ($E\flat\text{maj}7$) ($D\flat7$) ($B7$)

Fonte: Tseng (2021, online).

Suas principais obras foram registradas num curto período de 10 anos, entre as décadas de 1940 e 1950. Os títulos de suas composições, como *Un poco loco*, *Hallucinations*, *Wail*, *Frantic fancies* ou *So sorry please*, corroboram com o conturbado estado mental vivido pelo pianista ao longo de sua carreira, lutando contra seus próprios demônios (GIOIA, 1997, p. 236).

Para Kenny Mathieson (1999, p.109), a brilhante capacidade técnica de Powell lhe garante clareza e nitidez nas notas executadas, mesmo em andamentos rápidos. O autor considera a forma de tocar do pianista como o modelo do instrumento para o *bebop*, apesar de dividir os méritos de desenvolvimento do estilo no piano com seu parceiro, Thelonious Monk (1999, p. 169). A vida e a carreira turbulentas, repletas de problemas com a polícia e internações por disfunções psicológicas, também são características que unem os dois pianistas.

Thelonious Sphere Monk Junior nasceu no dia 10 de outubro de 1917, em Rocky Mount na Carolina do Norte; ainda criança, mudou-se com a família para Nova Iorque. Sua mãe era cantora de igreja e incentivadora dos estudos musicais do filho, que teve seu primeiro contato com o piano aos 10 anos de idade. Quando adolescente, Monk tocava na igreja e em festas de aluguéis.⁵⁵ Seu primeiro trabalho substancial com a música veio aos 16 anos, quando abandonou o colégio para seguir em uma turnê por dois anos com o *Texas warhorse*, um grupo de evangelistas itinerantes que tocavam o repertório de *rhythm and blues* (MATHIESON, 1999, p. 169-170).

Após a turnê, de volta a Nova Iorque, Thelonious ingressou no mundo do *jazz* tocando em algumas *big bands*; chegou a trabalhar nas bandas de Lucky Millinder, Skippy Williams e, inclusive, Dizzy Gillespie. Porém, foi nas *jam sessions* que o pianista encontraria o seu verdadeiro lugar (ROTSCHILD, 2016, p. 147). No final de 1940, Monk recebeu um convite do baterista Kenny Clarke para se juntar ao grupo que se apresentava no *Minton's Playhouse*. Esse grupo incluía, além do próprio Clarke, Joe Guy no trompete e Nick Fenton no contrabaixo. Embora a remuneração fosse modesta, tocar no *Minton's* oferecia aos músicos uma valiosa liberdade criativa. A banda frequentemente contava com a adição de músicos que se dirigiam ao local após seus trabalhos regulares

⁵⁵ Festas organizadas por inquilinos para arrecadação monetária para o pagamento de aluguéis.

com as orquestras (DEVEAUX, 1997, p. 219). Em 1941, quando o entusiasta do estilo, Jerry Newman, foi ao bar para gravar o guitarrista Charlie Christian, sem pretensões, acabou promovendo a primeira gravação de Monk, além de um registro importante do início do *bebop* (WILLIAMS, 1993, p.151).

Durante sua permanência no *Minton's*, o pianista desenvolveu algumas de suas mais célebres composições, atraindo a atenção de alguns dos *bandleaders* da cidade. Músicas como *Epistrophy*, *Well you needn't*, *Ruby my dear* e *Round midnight* foram produzidas nesse período. *Epistrophy* (composta por Monk e Kenny Clarke) foi usada por Cootie Williams como tema de programa de rádio, e gravada pelo *bandleader* com o título de *Fly right*⁵⁶ (DEVEAUX, 1997, p. 223).

Apesar de sua contribuição no *Minton's*, a década de 1940 não representou grandes avanços na carreira do pianista. Seu estilo musical não carregava as mesmas características de Parker, Dizzy, ou, até mesmo, de Powell. Enquanto esses primavam por andamentos e fraseados rápidos, Monk tinha preferência por andamentos lentos ou médios, além de geralmente optar por tocar as suas próprias composições, em detrimento ao repertório padrão do *bebop* (GIOIA, 1997, p. 241). Porém, sua composição *Straight, no chaser* revela a coerência de Thelonious com o *bebop* a partir de sua melodia assimétrica, conforme podemos conferir na partitura abaixo, referente aos 6 primeiros compassos da composição:

Figura 18 – *Straight, no chaser*



Fonte: Deveaux (1997, p. 307).

⁵⁶ COOTIE WILLIAMS. *Fly right*. [s.l.]: 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1toiXogS07o>>. Acesso em: 31 out. 2023.

Em 1944, Monk fez suas primeiras gravações em estúdio. No dia 19 de outubro, sob a liderança de Coleman Hawkins, Thelonious gravou piano para dois *singles* de 78 rpm, que, posteriormente, foram lançados em LP pela gravadora Prestige com o nome de *Bean and the boys*. Nesses registros, Monk faz um solo de meio *chorus* na música *On the bean*, e outro solo de um *chorus* inteiro em *Flying hawk*. Coleman Hawkins foi importante para Thelonious nesses anos. O consagrado saxofonista, aberto a experimentações, empregou o pianista quando ninguém fazia. Monk era músico regular da banda de Hawk, e chegou a participar do primeiro concerto no *Phillarmonic Hall*, em Los Angeles, organizado pelo produtor Norman Granz (MATHIESON, 1999, p. 171).

Entre os anos 1947 e 1948, Monk fez sua estreia em gravações como líder. Neste período, o selo *Blue Note* registrou, em 4 sessões variadas, as interpretações do pianista, em que toca com diferentes formações. Na primeira sessão, Thelonious divide protagonismo com instrumentos de sopro; na segunda sessão – realizada nove dias depois da primeira –, o formato escolhido é o de trio (GIOIA, 1997, p. 242).

Nas outras duas sessões para o selo, Monk registrou composições próprias, como *Round midnight*, *Epistrophy*, *I mean you*, *Monk's mood*, *In walked bud* e *Misterioso*, que acabaram se estabelecendo como clássicos do *jazz*. Ted Gioia considera essas gravações como “[...] a declaração mais completa até o momento de seus valores musicais pouco ortodoxos” (GIOIA, 1997, p. 242, *tradução nossa*).

Para Berendt e Huesmann (2020, p. 337), Monk “africanizou” o piano. Os autores compreendem que a forma de tocar do pianista, dotado de recursos percussivos, trouxe elementos da cultura africana para um instrumento “[...] primordialmente europeu [...]”. Ted Gioia (1997, p. 248) também salienta a abordagem percussiva de Monk ao piano, entendendo-a como uma retomada das antigas tradições do *jazz*. Porém, Monk nunca se nutriu do conceito de virtuosismo estabelecido em uma única linha de melodia, que consagrou Bud Powell. Monk buscou expandir as composições e suas possibilidades por meio das harmonias elaboradas do *bebop*, muitas vezes, remodelando os padrões de 12 e 32 compassos das composições da época, por meio de métricas não convencionais. A ponte de 7 compassos em *Brilliant corners*, ou a melodia de 5

compassos de *Coming on the hudson* são exemplos de como o pianista pensava em composições fora dos padrões estabelecidos (MATHIESON, 1999, p. 173).

O reconhecimento musical para Thelonious surgiu de forma tardia. A imprensa especializada e os apreciadores de *jazz*, de início, rejeitaram sua música. Somente ao final da década de 1950, seu nome passou a circular em revistas especializadas. A classe musical, que, nos anos 1940, não dava muita atenção para seu trabalho artístico, passou a compreender Monk e sua obra como a síntese dos 15 anos de produção do *jazz* moderno (WILLIAMS, 1993, p. 150).

Problemas com a lei foram constantes em sua vida, interferindo de forma negativa em sua carreira. Em 1948, Monk passou 30 dias preso por posse de maconha e acabou perdendo o seu *cabaret card*, documento necessário para o trabalho nos bares de Nova Iorque. Em 1951, em um episódio que envolveu o pianista Bud Powell, Monk se responsabilizou por uma pequena quantidade de heroína encontrada no carro em que estavam – relatos indicam Powell como o verdadeiro portador da droga –, o que lhe rendeu 60 dias de detenção e, tragicamente, a perda do *cabaret card* novamente, impedindo-o de trabalhar de forma regular na cidade de Nova Iorque por 6 anos (MATHIESON, 1999, p. 183).

A abordagem musical diferenciada e os problemas com a lei tumultuaram a carreira de Thelonious; entretanto, seu reconhecimento enquanto um dos criadores do *jazz* moderno, mesmo que tardio, é inegável. O registro historiográfico também está a seu favor. A gravação de Jerry Newman, abordada anteriormente, que documenta não só o início do *jazz* moderno, mas também a primeira gravação (mesmo que amadora) de Monk, também registra outro personagem relevante para a elaboração do estilo – sobretudo para a guitarra.

4.4. Charlie Christian

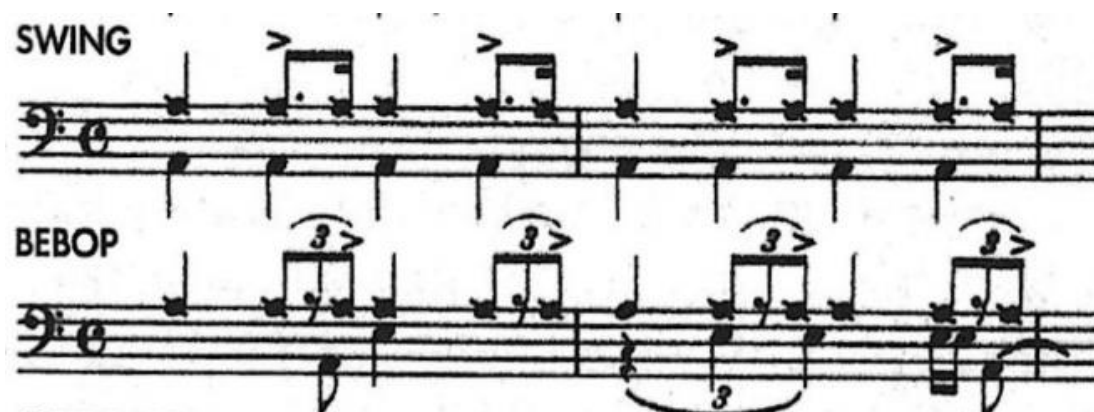
Nascido na cidade de Dallas e criado na área pobre de Oklahoma City, Christian iniciou sua carreira nos bares da região, onde recebia 7,50 dólares por semana. Após ser descoberto por John Hammond, empresário de Benny Goodman, o guitarrista passou a integrar o combo do clarinetista, onde, em poucas semanas, sua carreira mudaria, gravando muitos dos seus solos mais conhecidos e se apresentando no *Carnegie Hall* (GIOIA, 1997, p. 154-155).

Além do guitarrista, o combo de Benny Goodman também contava com Mel Powell e Eddie Sauter, dois músicos com características modernistas, mas que caminhavam num outro sentido em relação ao *bebop*. Mel Powell acabou deixando a linguagem do *jazz*, convertendo-se em um compositor acadêmico, professor da Universidade de Yale e tornando-se vencedor do Prêmio Pulitzer. Goodman aspirava aproximações com tendências artísticas para além do popular. Entretanto, desse combo, apenas o guitarrista se alinhava ao estilo *bop* (GIOIA, 1997, p. 153).

Christian teve uma curta carreira na cena do *jazz*, falecendo em 1942 de tuberculose, quando o *bebop* ainda estava em formação. Sua rápida passagem pela banda de Goodman, que tinha residência em Nova Iorque, o permitia ter livre acesso as *jams*. Dono de um estilo calcado em uma rítmica elaborada, iniciando e finalizando frases de formas não convencionais para o período, sua linguagem funcionava em plena consonância com as ideias do baterista Kenny Clarke, ajudando a moldar a nova linguagem (DEVEAUX, 1997, p. 220). Além do registro amador no *Minton's*, é possível conferir o guitarrista em poucas gravações: *Breakfast feud*, *Flying home* e *Seven come eleven*. Todas como integrante do grupo de Goodman.

4.5. Os bateristas

Os padrões rítmicos estabelecidos no início da década de 1930 são cruciais para os caminhos que o *jazz* tomaria; porém, a partir do *bebop*, esse padrão foi novamente alterado. O baterista Kenny Clarke, após mudar o pulso musical – até então, marcado no bumbo – para o prato, possibilitou o desenvolvimento de um fraseado rítmico mais complexo, utilizando o bumbo e a caixa da bateria como elementos de criação, proporcionando ao baterista maior capacidade de interação com o solista e demais acompanhadores (DEVEAUX, 1997, p.8). A figura abaixo exemplifica as inovações de Clarke, comparando-as com a abordagem dos bateristas do período *swing*.

Figura 19 – *Swing to Bop*

Fonte: Berendt; Huesmann (2020, p. 219).

Nascido em 1914, na cidade de Pittsburgh, Estado da Pensilvânia, Kenneth Spearman Clarke vem de uma família de músicos. Estudou piano, trombone, vibrafone, bateria e teoria musical no período escolar. Trabalhou profissionalmente em sua cidade natal e integrou a banda de Roy Eldridge. Deixou a cidade, em 1934, para excursionar pelo meio oeste do país, chegando em Nova Iorque, em 1935, onde começou a trabalhar suas novas concepções rítmicas. Tocando na banda de Lonnie Simmons, Clarke e seu companheiro de banda, o guitarrista Freddie Green, costumavam chegar mais cedo aos locais das apresentações para experimentarem as novas ideias. A partir de seu ingresso na banda de Ted Hill, conheceu Dizzy Gillespie e começaram a unificar suas ideias (GITLER, 1966, p. 175-176).

O fraseado rítmico desenvolvido por Clarke ficou conhecido posteriormente como “*bombs*”. Em depoimento a Ira Gitler, o baterista explica como desenvolveu a ideia a partir de Ray⁵⁷:

“Ray me deu a ideia de tocar algo, uma espécie de solo. Então comecei a copiar as coisas dele e toca-las, pequenas frases de oito compassos e coisas assim. Eu as encaixaria. Foi quando comecei o estilo de tocar junto com os metais e fazer coisas nos espaços de preenchimento, como chamamos.” (GITLER, 1987, p. 54, *tradução nossa*)

A sincronia entre os músicos adeptos ao *bebop* e a importância de Clarke para sua elaboração, ficam evidentes no depoimento de Dizzy Gillespie para Ira

⁵⁷ Ray McKinley, baterista da orquestra de Glenn Miller.

Gitler, em que diz “Klook [apelido do baterista] toca bateria exatamente como eu tocaria, se tocasse bateria. Ele é demais” (GITLER, 1966, p. 182). A parte final do solo de Charlie Christian em *Topsy*, com o acompanhamento de Kenny Clarke, exemplifica a ideia de preenchimento do baterista. Clarke fraseia entre caixa e bumbo, preenchendo os espaços deixados pelo guitarrista e, ocasionalmente, complementa instintivamente a rítmica do solo de guitarra, conforme a transcrição a seguir:

Figura 20 – Solo de Charlie Christian & Kenny Clarke

Fonte: Deveaux (1997, p. 221).

Para John Storm Roberts, a frase atribuída a Kenny Clarke, em que diz que sua música não tinha nada a dever diretamente para a música africana, mas que sentiu que acabou se aproximando dessa tradição musical, o autor compreende como algo natural. Para Roberts, a aproximação a conceitos de sobreposições rítmicas, tão peculiar ao *bebop*, deve-se ao fato do forte conteúdo

africano na música negra do país. Mesmo que a bateria do *jazz* tenha surgido sobre forte influência da marcha europeia, esse acontecimento se torna natural à medida em que os *jazzistas* ficam mais à vontade com sua música (ROBERTS, 1972, p. 209).

O baterista Max Roach divide o protagonismo com Clarke na estruturação da linguagem *bop* na bateria. Se Kenny Clarke estabeleceu os parâmetros da bateria no *bebop*, Roach a aperfeiçoou (MATHIESON, 1999, p. 136). Roach propiciou maior liberdade aos bateristas no *jazz*, que deixaram de ter a única função de dar o ritmo e passaram a contribuir de outras formas, inclusive melodicamente (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 417).

Maxwell Lemuel Roach nasceu em 1924 em New Land, Carolina do Norte, mas, aos 4 anos de idade, passou a viver em Nova Iorque. Teve estudo formal de música na *Manhattan School of Music* e, ainda criança, já tocava em bandas *gospel*, incentivado por sua mãe, que era cantora. Adolescente, já aparecia na cena *jazzística* da metrópole. Em 1942, passou a tocar no *Monroe's Uptown House*, sempre próximo aos músicos que despontavam no cenário nacional, inclusive seu parceiro de instrumento Kenny Clarke. Quando Clarke foi convocado para servir o exército na Europa, Roach passou a ser o baterista titular do novo estilo (MATHIESON, 1999, p. 136).

Nos anos de 1943 e 1944, Roach fez parte da banda do Kelly's Stable, em que o saxofonista Coleman Hawkins era a estrela (GITLER, 1966, p. 185). Essa banda, já mencionada anteriormente, representou a valorização econômica do *jazz* moderno, fazendo a transição do estilo do Harlem para a *52th Street*, em Manhattan.

As inovações rítmicas do *bebop*, elaboradas pelos dois bateristas, estão explicitadas no solo de Max Roach em *Dexterity*,⁵⁸ composição de Charlie Parker, gravada pelo seu quinteto, em 1947, para os selos Savoy e Dial Records. Em seu solo, Roach desenvolve um fraseado entre caixa e bumbo, variando o acento entre tempos fortes e fracos, além de contratempos e uma variedade de tercinas. O baterista também aplica um rulo de caixa, seguido pelo recurso de tocar uma baqueta na outra no último compasso, antes de entregar o seu solo

⁵⁸ CHARLIE PARKER. *Dexterity*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iz-9_4H7DJA>. Acesso em: 12 set. 2023. O solo de bateria inicia-se no minuto 2:12.

para a reexposição do tema, tocado por Bird e Miles em uníssono, recurso bem característico do estilo.

Figura 21 – Solo de Max Roach

Take B - Master: solo begins at 2:12

$\text{♩} = 217$ stick shots

The musical score is written for three parts: cymbal, snare, and bass. The tempo is marked as 217 bpm. The score consists of three systems of music. The first system shows the cymbal part with 'stick shots' and the snare and bass parts. The second system continues the pattern with more complex rhythmic figures. The third system concludes the solo with a final flourish. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and triplet markings.

Fonte: Bishop (2020, *online*).

No período dessa gravação, Max Roach fazia parte do Quinteto de Charlie Parker que tocava regularmente no Three Deuces. Nesse trabalho, o baterista recebia 135 dólares semanais, mesmo cachê recebido por Miles Davis, também presente na gravação. Os outros músicos do quinteto do Three Deuces, o pianista Duke Jordan e o baixista Tommy Potter, recebiam 125 por semana. Já Charlie Parker lucrava 208 dólares semanais (RUSSEL, 1996, p. 243).

Considerando a desvalorização do dólar americano ao longo dos anos, os 208 dólares semanais do saxofonista, e até mesmo o pagamento do restante do grupo, não era um mal salário para a época. No ano de 2023, Charlie Parker receberia o equivalente a 2.835 dólares semanais,⁵⁹ porém, essa remuneração diz respeito a um período em que o *bebop* já havia se estabelecido e adquirido a sua fatia de mercado. Para que isso ocorresse, foi necessário um período de renúncia salarial e experimentações nos bares do Harlem.

⁵⁹ *Inflation Calculator, Federal Reserve Bank of Minneapolis*. Disponível em: <<https://www.minneapolisfed.org/about-us/monetary-policy/inflation-calculator>>. Acesso em: 13 set. 2023.

4.6. *Minton's Playhouse e Monroe's Uptown House*

O jazz moderno estabeleceu-se dentro do mercado a partir de sua prática na *52nd Street*, conforme iremos abordar adiante, porém, a sua consolidação como estilo musical ocorreu anteriormente, no bairro negro do Harlem. Até 1942, somente os músicos estavam envolvidos com a prática da *jam session*, e esse ambiente, alheio a compromissos profissionais e financeiros, propiciou as condições necessárias para as inovações que estariam por vir.

Na *118th Street*, junto ao Hotel Cecil, local que servia de residência para músicos que estavam de passagem por Nova Iorque, funcionava o *Minton's Playhouse*. A casa foi inaugurada em 1938, por Henry Minton, um saxofonista que se tornou o primeiro delegado negro do sindicato dos músicos. Minton, com dificuldades na administração do local, contratou, no fim de 1940, o *bandleader* Teddy Hill para gerenciar a programação musical de seu clube. Ao assumir a função, Hill confiou ao baterista Kenny Clarke a tarefa de organizar a banda da casa. Curioso fato é que Teddy Hill, meses antes, havia demitido Clarke de sua banda por não compactuar com as inovações rítmicas que o baterista desenvolvia (DEVEAUX, 1997, p. 218-219).

O estilo de Kenny Clarke, no entendimento de Teddy Hill, não servia para a sua orquestra, porém poderia funcionar no clube. O baterista prontamente aceitou a proposta e definiu a banda, convidando o trompetista Joe Guy, o contrabaixista Nick Fenton e Thelonious Monk ao piano. Como o ambiente era de *jam session*, outros músicos, variavelmente, compunham as apresentações. Charlie Parker era um deles e, mesmo não estando na folha de pagamento de Hill, recebia mesada dos músicos "oficiais" para se juntar à banda (RUSSEL, 1996, p. 138).

Como Henry Minton possuía contatos no sindicato, os músicos não se preocupavam com as frequentes multas aplicadas àqueles que tocavam sem receber. Teddy Hill, ao estipular um jantar às segundas-feiras para os músicos que tocavam no Teatro Apollo, conseguiu estabelecer um ambiente de *jam session* agradável, mesmo sem o devido retorno financeiro (DEVEAUX, 1997, p. 219).

O que acontecia no *Minton's* após o expediente de trabalho regular nos bailes, era o desenvolvimento de um estilo voltado somente para aqueles

alinhados com as modificações musicais ali propostas, que consistiam em alterações rítmicas, variações harmônicas cada vez mais complexas e improvisos com construções melódicas elaboradas. Os músicos não adeptos a essa nova forma eram excluídos (SHIPTON, 2001, p. 87). Corria a fama de que os músicos que se apresentavam regularmente no *Minton's* tocavam de forma “estranha” quando alguém de fora se aventurava a subir ao palco. Esse boato foi negado por Kenny Clarke, justificando-se que apenas exigiam que o aventureiro fosse capaz de se virar dentro do estilo tocado na casa (GITLER, 1966, p. 178).

Kenny Mathieson (1999, p. 14) comentou sobre outro boato: o de que os músicos que tocavam frequentemente no clube trabalhavam com um sistema para excluir instrumentistas brancos, o que, segundo o autor, não é verdade. O trompetista branco Johnny Carisi era figura regular no palco, enquanto que o saxofonista negro, conhecido como “*The Demon*”, não era bem recebido por eles, já que não possuía a linguagem musical adequada.

O trompetista Miles Davis, que chegou a Nova Iorque em 1944 – quatro anos após o início das costumeiras *jams sessions* –, relatou que era no *Minton's* e, não, na “A Rua”,⁶⁰ que os músicos “ralavam”. Segundo Miles, o *Minton's* era o espaço para se ganhar reputação entre os músicos, enquanto a *52nd Street* era para se ganhar dinheiro (DAVIS; TROUPE, 2022, p. 66). Alyn Shipton (2001, p. 88), em sua biografia de Dizzy Gillespie, também ressalta a importância do clube, por ser um lugar que preservava o silêncio durante as apresentações.

Quando a música assumia o papel de protagonismo no ambiente, onde a atenção dos presentes está voltada para a sua apreciação, era uma característica fundamental nas aspirações dos *boppers*. Afinal, o gênero é uma manifestação do *jazz* em busca de reconhecimento enquanto arte a ser contemplada.

Outro espaço que dividia o protagonismo no período inicial do *bebop* era o *Monroe's Uptown House*. Kenny Clarke, em testemunho a Ross Russel, diz que, após encerrarem a noite no *Minton's*, eles ainda se dirigiam ao *Monroe's* para tocarem até o amanhecer (RUSSEL, 1996, p. 139). Localizado na *134th*

⁶⁰ Nome popular entre os músicos da *52nd Street*, rua da região central da cidade que contemplava variados clubes de jazz, como *Kelly's Stable*, *Onyx Club* e *Three Deuces*, que assumiu o protagonismo do *jazz* moderno após o declínio da noite no Harlem.

Street, no centro de uma região de tradição da vida noturna nova iorquina, em uma área que comportava bares que também atraíam o público branco, o *Monroe's* propiciava a integração desse público com a nova forma de *jazz*. Quando os bares do centro da cidade fechavam, o público noturno se dirigia à região, onde todo o ambiente era preparado para passar o sentimento de integração racial e lucrar com a venda de bebida (DEVEAUX, 1997, p. 228).

Diferentemente do *Minton's*, onde o cenário era menos propício àqueles que não possuíam alguma credibilidade entre os músicos, o *Monroe's* era um espaço aberto a jovens em desenvolvimento musical, que buscavam destaque na cena. O caminho para atrair esses jovens iniciou-se quando o proprietário Clark Monroe convidou o jovem pianista Allen Tinney, então com 19 anos, para assumir a posição de pianista do clube. A presença de Tinney atraiu outros jovens com a mesma ambição, como o saxofonista Ray Abrams, o trompetista George Treadwell e o baterista Max Roach (DEVEAUX, 1997, p. 231-232).

Os jovens músicos do *Monroe's*, apesar de não possuírem a experiência daqueles que tocavam no *Minton's*, não dependiam financeiramente do trabalho na casa. A baixa remuneração do clube – algo em torno de 2 dólares por noite – não incomodava os jovens músicos de classe média, pois esses ainda viviam na casa de seus familiares e podiam se dedicar na criação de uma identidade sonora de forma desassociada à remuneração do bar. O espaço também serviu de entrada para Charlie Parker no mundo das *jams sessions* de Nova Iorque, o que chamou atenção dos músicos frequentadores do *Minton's*, gerando integração entre os instrumentistas dos dois clubes. A partir de então, o universo desenvolvimentista do *bebop* estava formado (DEVEAUX, 1997, p. 232-234).

Capítulo 5: *Bebop* como mercadoria e elemento de distinção social

Compreender a arte dentro de um contexto mercadológico é tão relevante quanto o entendimento de seu significado social. Aliás, em uma sociedade cujas relações sociais são estabelecidas em torno do capital, não dá para compreender um desassociando ao outro. O *jazz* surgiu e se modificou em meio ao curso de industrialização de um país, e foi moldado sob as leis de mercado, carregando, em sua estrutura, elementos característicos ao capitalismo. Suas modificações também simbolizam a vida do cidadão afro-americano e as diferentes realidades enfrentadas por eles ao longo destes anos.

LeRoi Jones (1967, p. 127) aponta três acontecimentos no curso desenvolvimentista do país que foram fundamentais para forjar o cidadão negro e, conseqüentemente, auxiliaram no percurso estético de sua música: a Primeira Guerra Mundial, a Grande Depressão e a Segunda Guerra Mundial. Segundo Jones, a Primeira Guerra Mundial foi importante para trazer um sentido internacional, até então inexistente, na vida do afro-americano. A Grande Depressão fez com que o negro experimentasse um ambiente de incerteza econômica que só poderia ser vivenciado a partir do momento em que estivesse inserido dentro da sociedade de consumo. O estilo *swing* dos anos 30, com sua produção voltada a um público massivo, é produto dessa inserção. Já a Segunda Guerra Mundial, responsável por um processo de aceleração industrial no país, impulsionou não só o afro-americano, mas uma considerável camada de toda a sociedade, para uma nova realidade econômica. O *jazz* moderno é produto dessa nova realidade econômica estadunidense.

Wright Mills, em sua obra *A Nova Classe Média* (1976, p. 298), destaca que o desemprego no país diminuiu rapidamente a partir da Segunda Guerra Mundial, atingindo sua menor marca no ano de 1944, em que menos de 1% dos trabalhadores do país estavam em situação de desemprego. Em seu livro, Mills (1976) discorre sobre a mudança dos anseios da classe média nos Estados Unidos, resultantes do processo de industrialização do país. A classe média dos primeiros anos do século XX, formada por agricultores independentes, encontrava em suas propriedades a garantia do acúmulo de riquezas e de perpetuação da classe. Já a nova classe média, privada deste vínculo com a propriedade, em decorrência do desenvolvimento industrial e tecnológico – que

favoreceu os grandes proprietários – encontrou, na educação, uma forma de validação e garantia de prestígio social.

Howard Becker (2008, p. 39) complementa que, para a sociedade se organizar em torno de uma produção artística que não tenha ligação com a produção de alimentos ou qualquer finalidade direta da condição humana, é necessária liberdade política e econômica suficiente.

Dessa maneira, o processo de aceleração industrial, gerador da nova realidade econômica, propiciou o surgimento de um público consumidor para o estilo. Público esse que busca elementos de distinção entre classes.

Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. (CANCLINI, 2019, p. 36)

Em um país sem a tradição musical camerística europeia, o *jazz*, a partir de sua fase moderna, emergiu como manifestação da cultura nacional em condições de propiciar esses elementos de distinção. Ou seja, com a autonomia adquirida pelo campo intelectual e artístico, por meio do desenvolvimento de um mercado de bens simbólicos, em que, para além das relações econômicas, os capitais culturais e sociais ganham notoriedade, uma música de caráter subjetivo encontrou espaço para seu desenvolvimento.

O *bebop* emergiu por meio das *jam sessions*, formado por um público de músicos com interesses voltados para a performance dos executantes, que, muitas vezes, aguardavam uma oportunidade para tocarem. Gera-se, assim, um campo de produção erudita, comprometido com a produção de bens culturais que, segundo Pierre Bourdieu (2004, p. 105, *grifo do autor*), são “[...] objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais [...]”, em oposição ao “[...] *campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais [...]”, denominado aqui como “o grande público”.

Posteriormente, o novo estilo encontrou um lugar no mercado e estabeleceu um público consumidor para além dos músicos envolvidos, e as *jams* se tornaram ambientes com características de concerto (DEVEAUX, 1997). Para que isso se tornasse viável, fez-se necessário encará-lo como produto, e

toda uma série de atitudes foram tomadas nesse sentido. O estabelecimento de um repertório próprio, com seus compositores devidamente definidos, não tomado de empréstimo dos executados nos salões de baile, teve importância para a legitimação do estilo.

Outro importante passo que aponta nessa direção foi a mudança de local das apresentações. Dizzy Gillespie, que era atração costumeira no *Minton's*, localizado no bairro negro do Harlem, passou a se apresentar na *52nd Street*, região frequentada pelo público branco, tornando-o financeiramente viável (DEVEAUX, 1997, p. 299).

Miles Davis, em sua autobiografia:

Depois de ser polido no Minton's, *aí então o bebop* foi para o centro, para a 52nd Street – para o Three Deuces, o Onyx e o Kelly's Stable – , onde os brancos o ouviram. (TROUPE, 2022, p.67, *grifo do autor*)

Um fator colaborativo para a proliferação desse tipo de ambiente na região central foi a taxa de cabaré, vigente durante o período de guerra. Estipulada a partir da primavera de 1944, a taxa consistia em um imposto de 30% sobre apresentações com fins lucrativos em performances de canto, declamações e danças. A música instrumental estava livre da taxação, o que contribuiu muito para o crescimento dos bares alinhados com esse tipo de música, que anunciavam “Sem impostos” em grandes placas em suas entradas (DEVEAUX, 1997, p. 285). Howard Becker (2008, p. 177) aborda como o Estado é capaz de intervir na produção artística, modificando uma rede de atividade coletiva e influenciando o produto artístico final. Nesse caso, a intervenção estatal, por meio de taxas, fortaleceu o produto dos *boppers*.

Billy Shaw, agente de Dizzy Gillespie na época, também tem sua fatia de responsabilidade na viabilização do *bebop*, enquanto mercadoria, por criar uma identidade visual para o músico. Os óculos aro de tartaruga, a boina e o cavanhaque estabeleceram uma linguagem de culto ao modernismo (SHIPTON, 2001 p. 193). O estilo criado, com toda a linguagem que o envolve, encontrou representatividade em um grupo social proveniente das regiões metropolitanas do norte do país – o *hipster*.

5.1. *Hipster*

O *hipster* é um tipo de natureza urbana que simpatiza com elementos culturais advindos da cultura negra e branca, encarando com rebeldia as normas sociais e se mostrando adepto aos simbolismos que destoam das práticas predominantes. Começou a surgir nos centros urbanos do norte do país no período entre as grandes guerras, sendo primeiramente um fenômeno negro, para, depois, ser aderido pelos americanos brancos (HOBBSAWM, 2021, p. 276-277). Esse fenômeno surgiu de forma concomitante ao *jazz* moderno, identificando-se diretamente a ele, sendo o seu principal público consumidor.

Hobsbawm (2021, p. 277) enxerga, no *jive talk*,⁶¹ a principal conquista *hipster*, comparando-a com o talento dos grandes improvisadores devido a sua constante renovação, rapidez e imaginação (HOBBSAWM, 2021, p. 277-278). Da mesma maneira que as velhas melodias do *jazz* serviram de estruturas para novas composições de *bebop*, o vocabulário tradicional também formou um particular para o *hipster*, usado para excluir e distinguir os iniciados dos não iniciados. A palavra “vassoura”, dentro desse contexto, era usada para indicar “viagem de avião”; “ouro” significava “dinheiro”; “almofada” indicava o “quarto” ou “apartamento” de alguém (RUSSEL, 1996, p.178).

O *bandleader* Cab Calloway chegou a organizar, em 1938, um dicionário do vocabulário *hipster* (*A Hepster's Dictionary*), que contava com 200 expressões usadas entre aqueles que se identificavam com o fenômeno.

⁶¹ Vocabulário criado pelos adeptos ao fenômeno *hipster*.

propriedades essenciais da pessoa, como um ser irreduzível ao ter, enfim como *natureza*, mas que é paradoxalmente uma natureza cultivada, uma cultura tornada natureza, uma graça e um dom. O que está em jogo no jogo da divulgação e da distinção é, como se percebe, a excelência humana, aquilo que toda sociedade reconhece no homem cultivado. (BOURDIEU, 2004, p. 16)

Inovações tecnológicas também podem ser apontadas como facilitadoras para estabelecer o *bebop* no mercado. Foi na década de 1940 que surgiu a frequência modulada do rádio (FM), além dos discos de vinil que possibilitaram os registros com longa duração (SABLOSKY, 1994, p. 133). Novidades trazidas pela indústria de instrumentos musicais também contribuem para o estabelecimento de uma novidade artística.

5.2. *Zildjian* e o *Bop-Ride*

O aperfeiçoamento desenvolvido por Kenny Clarke, alterando a forma da condução rítmica da música na bateria e transferindo-a ao prato, encontrou respaldo na produção industrial do país. Os pratos de bateria de anos anteriores eram fabricados em menores diâmetros, o que não possibilitavam um bom timbre caso fossem usados da maneira que Clarke passou a tocá-los.

A fábrica de pratos, *Zildjian*, começou a desenvolver pratos maiores, os *Bop-Ride* e *Ping cymbals*, ambos, primeiramente, em 26 polegadas, e, gradualmente, foram se estabelecendo nas medidas de 18 a 22 polegadas (CLARK, 2019, p.84).

Howard Becker falou sobre a importância dos fabricantes de instrumentos no curso da arte, alegando que podem, inclusive, restringir determinado desenvolvimento estético por não se mostrarem interessados na fabricação de certo produto, especialmente no caso de algo que demanda certa especificidade, pois, quanto “[...] mais materiais e equipamentos são adaptados para fazer bem um tipo de coisa, menos adaptados eles são para fazer algumas outras coisas” (2008, p. 73, *tradução nossa*). Becker (2008, p. 73) conclui que, em um mercado em que a fabricação de equipamentos é monopolizada, as minorias artísticas podem sofrer por não encontrar apoio na produção de instrumentos adequados às suas inovações. O que não foi o caso dos Estados Unidos nos anos 1940.

Essa não foi a primeira vez que a indústria do país contribuiu para a forma como a bateria era aplicada ao *jazz*. Em 1909, o construtor William F. Ludwig criou um pedal para tocar o bumbo, possibilitando ao baterista tocá-lo de forma mais rápida e com o pé, importante modificação para a definição do set de bateria da maneira como é configurado nos dias de hoje (BERENDT; HUESMANN, 2020, p. 414). As inovações trazidas pelo *bebop*, com o fraseado entre caixa e bumbo, não seriam possíveis sem a invenção deste pedal.

5.3. Gravações

O período de construção do *bebop* teve a infelicidade de coincidir com o impasse entre as grandes gravadoras do país e a Federação Americana de Músicos. A Federação, que se via prejudicada em relação aos *royalties* obtidos por meio da reprodução musical mecânica, entrou em disputa com as gravadoras para a obtenção de uma fatia maior dos lucros. Não obtendo sucesso, o sindicato decretou a proibição de gravações a partir de 1 de janeiro de 1942. Somente a Orquestra de Jay McShann conseguiu uma sessão de gravação nesse período, antes do banimento entrar em vigor de forma severa (RUSSEL, 1996, p. 128). Essa gravação conta com Charlie Parker no saxofone alto, e contempla seu solo em *Jumpin' blues*,⁶² abordado anteriormente.

A proibição das gravações, liderada pelo, então presidente da Federação, James Petrillo, terminou apenas no final de 1944, e, simbolicamente, marca a passagem do estilo *swing* para o *bebop*, porém, a escassez de registros do período é profundamente prejudicial para aqueles que buscam compreender a elaboração do estilo. O conflito entre a indústria fonográfica e o órgão de fiscalização deixa-nos sem registros de um importante período para o gênero, entre a transição de sua forma ligada ao entretenimento e a sua consolidação enquanto música de concerto.

Scott DeVeaux (1997, p. 297) entende como ingênua a ideia de que as gravadoras estariam dispostas a registrar o período inicial do estilo. Para o autor, o ano de 1941 foi marcado pela recuperação das gravadoras em relação aos

⁶² JAY MCSHANN & HIS ORCHESTRA. *Jumpin' blues*. [s.l.]: UMG Recordings, 1942. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OXj5vTqx6qA>>. Acesso em: 15 fev. 2023. O solo do saxofonista se inicia a partir do minuto 1:03 do vídeo.

magros anos da Depressão; portanto, não estavam dispostas a se dedicar a gravações não rentáveis, principalmente por conta do escasso fornecimento de goma laca – produto necessário para a fabricação dos discos 78 rpm – ocasionado pela guerra no Pacífico.

Porém, aquilo que, em um primeiro momento, se mostrou prejudicial para a produção musical do *jazz* de forma geral, acabou possibilitando a democratização do mercado fonográfico e, conseqüentemente, abrindo oportunidades para que o *bebop* encontrasse espaço em um mercado, até então, monopolizado por três grandes gravadoras, preocupadas em atender à demanda de música massiva.

As gravadoras Decca, Columbia e Victor controlavam o ramo de gravações no país. Não se mostrando dispostas a atender as reivindicações de James Petrillo, acabaram por ceder espaços para os chamados “selos independentes”, que buscavam oportunidades para emergirem. Associadas às redes de rádio NBC e CBS, as gravadoras Victor e Columbia dispunham de outras fontes de renda para se sustentarem durante o impasse com Petrillo. Já a gravadora Decca, que dependia exclusivamente das receitas provenientes de suas gravações, em determinado momento, viu-se obrigada a ceder às exigências da Federação. Em setembro de 1943, a Decca aceitou os termos impostos pela Federação – um ano antes das outras duas – e, com um mercado extenso em sua mão, não conseguiu reestruturar o monopólio que existia anteriormente, abrindo espaço para os selos independentes (DEVEAUX, 1997, p. 302-303).

Alguns desses selos, não dispendo de capital para brigar por um plantel de artistas consagrados ao gosto popular, encontrou, nas pequenas formações de músicos atuantes na *52nd Street*, a alternativa necessária para se estabelecerem no mercado. O público de *jazz*, apesar de pequeno, era fiel, e os músicos cooptados ansiavam por oportunidades para gravarem, aceitando remunerações menos expressivas. O mercado fonográfico, prejudicado pelos meses de proibição, estava carente por novidades. Somava-se a isso a pressa que as gravadoras independentes tinham em gravar – sabendo que as outras duas grandes (Victor e Columbia) aceitariam os termos de Petrillo e voltariam ao mercado a qualquer momento; dessa forma, produziram em larga escala, na intenção de acumularem material para uso posterior. Esse ambiente gerou um

cenário de gravações deliberadas, que operava dentro de um sistema de baixa remuneração (30 dólares para cada músico por sessão de gravação, 60 dólares para o *bandleader*) e que contribuiu diretamente na formação do repertório do estilo, pois oferecia gratificação extra a novas composições, incentivando o uso de uma mesma progressão de acordes para gerar novas melodias (DEVEAUX, 1997, p. 304-305).

5.4. *Bebop* e *swing* no campo de produção musical

Sob todos os aspectos, o *bebop* é uma arte de ruptura. Rompe-se com certos padrões musicais anteriores na intencionalidade de revolucionar o campo de produção musical. Não se tratava de uma arte comprometida com a continuidade do estado presente. O *bebop* pode ser compreendido como, por meio das palavras de Pierre Bourdieu (2006, p. 88), a música dos “[...] dominados, os recém-chegados, que estão interessados na descontinuidade, ruptura, diferença, revolução”.

Scot DeVeaux (1997, p. 8) argumenta nesse sentido – o da compreensão do *bebop* como arte de ruptura. Para o autor, o estilo pode ser assimilado musicalmente apenas como uma continuação lógica do estilo *swing*, porém, a consequência social que acarreta o define como arte de ruptura. Justamente por proporcionar ao *jazz* o privilégio de ser compreendido enquanto forma de arte.

O embate entre os dois estilos dentro do campo de produção musical pode ser entendido a partir da ótica de Pierre Bourdieu. O autor, em sua obra *A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos* (2006, p. 31), aborda o embate entre a arte consagrada – produzida por aqueles identificados com o lucro, representado pelo acúmulo de capital econômico imediato – e a arte de vanguarda – aqueles que buscam o acúmulo de capital cultural, mesmo que isso represente uma temporária renúncia ao capital econômico.

Os primeiros expoentes do *bebop* não desfrutavam do mesmo prestígio das estrelas do *swing*. O estilo não era a música dos *bandleaders*, mas daqueles acostumados ao trabalho de *sideman*⁶³ nas grandes orquestras. *Bebop* não

⁶³ Músico contratado para tocar em um grupo ao qual ele não é integrante.

partiu de Earl Hines, mas do seu músico, Charlie Parker. Também não é a música de Cab Calloway, mas a de seu trompetista, Dizzy Gillespie. A estrela do saxofone, Coleman Hawkins, também não tem relação com a criação do estilo, mas o seu pianista, Thelonious Monk, sim. O clarinetista Benny Goodman até se esforçou no sentido de desenvolver uma linguagem do *jazz* em consonância com a música de concerto, mas isso se concretizou através do seu guitarrista, Charlie Christian (GIOIA, 1997, p. 204).

5.5. Questão racial

Os anos 1930 foram prósperos ao *jazz*, gerando prestígio e retorno financeiro a muitos músicos, porém, de forma desigual. O mercado ainda se dividia entre bandas de negros e de brancos. O saxofonista Charlie Rouse, em entrevista a Ira Gitler (1987, p. 16) diz que bandas mistas existiam apenas em gravações e *jam sessions*, até que Benny Goodman, em meados da década, quebrou a barreira racial contratando Teddy Wilson e Lionel Hampton para a sua orquestra.

A questão racial fez com que os prósperos anos do estilo privilegiassem as bandas brancas, ofertando-as maiores remunerações e melhores condições de trabalho. O cidadão afro-americano adquiriu, nos anos 1930, uma posição dentro da sociedade de consumo por meio de sua participação no processo de industrialização do país, porém não de forma igualitária. A vida do músico de *jazz* afro-americano não se igualava, em termos econômicos e de prestígio, com a vida do músico de *jazz* de ascendência europeia.

Dois fatores são determinantes para o entendimento da vida e anseios do músico negro no país. Silvio Almeida, em seu livro *Racismo estrutural* (2022, p. 32-33, *grifo do autor*), discorre sobre o significado de preconceito e discriminação racial. Segundo o autor, as duas categorias estão associadas à questão racial, mas possuem significados distintos. O preconceito racial é referente a “[...] estereótipos acerca de indivíduos que pertençam a um determinado grupo racializado [...]”, capazes de “[...] gerar práticas discriminatórias.” Já a discriminação racial “[...] é a atribuição de tratamento diferenciado a membros de grupo racialmente identificados.” A vida do afro-americano no país era atravessada pelas duas categorias, conforme iremos abordar a seguir.

É importante ressaltar que a discussão racial abordada no livro de Silvio Almeida é referente às questões brasileiras e apresentam reflexões acerca das estruturas raciais do Brasil. Os problemas ocasionados pelo racismo nos Estados Unidos da América se manifestam de maneira diferenciada no Brasil, surgindo em torno de práticas sociais, econômicas e também políticas, inclusive recebendo amparo legislativo nos Estados do sul do país. Dessa forma, para essa pesquisa, não nos cabe o uso do conceito de racismo estrutural aprofundado no livro, só nos interessando as definições de preconceito e discriminação racial dadas pelo autor.

5.5.1. Preconceito racial

O preconceito se manifestava no país de diferentes formas. O cidadão estadunidense estereotipava o artista afro-americano, reconhecendo-o apenas como objeto de entretenimento, imagem fortalecida por anos a fio por meio dos cantores e dançarinos *minstrels*, populares na virada do século.

Os *minstrels*, conforme abordado no segundo capítulo, representaram a entrada do negro no mercado de entretenimento. Companhias, como *Georgia Minstrels*, *McCabe Minstrels* e *Pringle Minstrels*, introduziram o afro-americano no mundo de espetáculos, reservando-os às atividades de cantores de blues, dançarinos e comediantes, em que passaram a excursionar por todo o país e, também, pela Europa. Essas companhias reproduziam antigas formas do blues e algo da fase inicial do *jazz* (JONES, 1967, p. 94).

Muito tempo depois que o *minstrel show* caiu no esquecimento, as representações públicas dos costumes musicais negros foram indelévelmente associadas aos olhos brancos com a imagem do Sambo^[64] – o palhaço moreno sorridente e arrastado. À medida que os músicos negros negociavam sua cultura musical para ganho pessoal no mercado, eles inevitavelmente se viam encurralados e menosprezados por estereótipos raciais generalizados. (DEVEAUX, 1997, p. 62. tradução nossa)

A relação cultural estabelecida a partir dos *minstrels* era a de incorporação das tradições musicais do negro, ao mesmo tempo em que mantinha a sua

⁶⁴ Personagem do livro infantil *The History of Little Black Sambo*. Trata-se da representação de um menino retinto, alegre, que vencida os desafios da vida de forma despreziosa e irresponsável.

exclusão, sempre condicionando-o à posição de objeto de entretenimento. Desvincular-se desse estereótipo era o anseio de muitos. Um episódio envolvendo Dizzy Gillespie e Charlie Parker ilustrou certa aversão dos *boppers* para com aqueles que, nos anos 1940, sustentavam a imagem de músico de entretenimento e praticante das velhas formas musicais da cultura negra.

Contratados pelo selo Continental para uma sessão de gravação que envolvia o pianista Clyde Hart e o veterano cantor de *blues* Rubberlegs Williams – ligado à cultura dos *minstrels* –, os dois músicos mostraram a pouca afeição que possuíam com aqueles que sustentavam esse tipo de entretenimento. Durante uma pausa nas gravações, enquanto Dizzy distraía o cantor, Bird colocou três comprimidos de benzedrina em seu café, deixando-o completamente alterado para dar sequência às gravações (RUSSEL, 1996, p. 192). O resultado da performance do cantor, após ingerir a bebida, pode ser conferido em sua interpretação de *That's the Blues*,⁶⁵ em que é perceptível sua alteração, com berros exagerados de Rubberlegs seguidos de frases grotescas (e maliciosamente exageradas) dos metais.

Embora o episódio citado demonstre certo sentimento de revolta com aqueles que seguiam propensos ao restrito papel de animador musical, não representa uma negação às antigas formas de música do negro estadunidense. O paradigma, que estava a ser contestado, é aquele que condiciona o afro-americano a somente desempenhar o papel de animador dentro do mercado musical. Eric Hobsbawm (2021, p. 125) relata a observação de Charlie Parker em seu último dia de vida, em que o saxofonista disse lamentar-se ao perceber que muitos dos jovens músicos que estavam surgindo não possuíam conhecimento ou se esqueceram do elemento base do *jazz*, o *blues*.

5.5.2. Discriminação racial

As bandas formadas por músicos negros contavam com piores condições de hospedagem e alimentação, sobretudo no sul do país. Era comum que

⁶⁵ CLYDE HART'S ALLSTARS; CLYDE HART; DIZZY GILLESPIE; TRUMMY YOUNG; DON BYAS; CHARLIE PARKER; RUBBERLEGS WILLIAMS. *That's the blues*. [s.l.]: Fresh Sound Records, 1945-1946. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DYN9XT0eyS0>>. Acesso em 7 fev. 2023.

músicos negros não quisessem se aventurar em apresentações nos Estados do sul, onde o segregacionismo encontrava forte respaldo nas leis estaduais.

As Leis de Jim Crow,⁶⁶ vigentes nos Estados do sul do país, privavam o afro-americano do direito à cidadania, limitando o seu trânsito na sociedade. A ideia de Darwinismo Social, que prega a distinção entre brancos e negros era amplamente difundida na região, sustentando um discurso contrário ao relacionamento entre brancos e negros por acreditarem que representaria a degradação da parcela branca da sociedade (NASCIMENTO, 2019).

Charlie Parker em sua juventude, quando excursionava com a orquestra de Jay McShann, sentiu na pele a segregação racial vigente na região. Na cidade de Jackson, Mississippi, os músicos foram orientados a não transitarem pelas ruas após às 23 horas. Seguindo a instrução local, o show foi programado para encerrar-se às 22h30min, dando os minutos necessários para os músicos se deslocarem aos seus dormitórios até o horário estabelecido. O saxofonista e o cantor Walter Brown, alojados em camas na parte frontal de uma casa, foram conversar na varanda com a luz acesa, até que uma viatura policial passou pelo local e os levou presos. O ocorrido tirou os músicos da banda por alguns dias e, quando retornaram, apresentavam marcas de espancamento (RUSSEL, 1996, p. 118).

Para certos músicos, tocar diariamente em algum bar de Nova Iorque tinha as suas vantagens; uma delas era a de não enfrentar o segregacionismo do sul do país. Coleman Hawkins, em entrevista à revista *Down Beat* (1942, p. 4), falou acerca dessas questões, afirmando que se sentia mais confortável tocando em formações menores e em um mesmo lugar do que viajando com *big bands* pelo país. O saxofonista ainda complementou dizendo que poucas bandas de negros estavam realmente fazendo dinheiro na estrada.

Benny Goodman é peça central nas questões raciais do *jazz* nesse período. Além de ser o pioneiro em bandas mistas, seu nome está no cerne

⁶⁶ O nome Jim Crow faz referência a um personagem caricato negro, trabalhador do campo. O artista itinerante Thomas Dartmouth Rice criou o personagem, imitando a dança e o canto de um velho trabalhador negro que encontrou em um estábulo perto da cidade de Louisville, onde iria se apresentar em 1828/1829. Jim Crow se tornou um sucesso por todo o país e rendeu, para Thomas, uma apresentação em Londres no ano de 1936. A interpretação do pobre trabalhador, caracterizada com o rosto pintado de negro, deu a “Jim Crow” Rice o título de “Pai da Minstrelsy Americana”. Cf. SABLOSKY, Irving L. *A música norte-americana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p. 45-46.

dessa discussão, pois, apesar de ser um exímio clarinetista, seu sucesso também está atrelado a um músico negro. Fletcher Henderson, que, anos antes, teve que se desfazer de sua banda pela baixa demanda em gravações e apresentações, foi cooptado por Goodman como arranjador de sua orquestra, cedendo suas habilidades para abrir o caminho de sucesso do músico branco (SCHULLER, 1991, p. 7).

O arranjador musical tornava-se um dos homens mais importantes no *jazz* de bandas grandes, demonstrando até onde chegara o *jazz*, vindo da tradição musical afro-americana anterior. Fletcher Henderson, no entanto só recebeu 37 dólares e meio por arranjo musical feito para Goodman, até que este viesse a contratá-lo de uma vez como principal arranjador de seu conjunto. (JONES, 1967, p. 169)

Henderson forneceu, para a banda de Goodman, uma memorável lista de sucessos, entre eles: *King Porter stomp*, *Blue skies*, *Christopher Columbus* e *Sometimes I'm happy*. Para além das melodias, o arranjador também concedeu, à Benny Goodman, algo que as bandas de brancos até o momento não possuíam, uma música com o *swing*⁶⁷ inovador dos negros. Algo que ainda não transitava no mercado massivo (GIOIA, 1997, p. 141-142).

Por mais que o período dos anos 30 tenha elevado o prestígio de muitos músicos, credenciando-os como verdadeiras estrelas, o usufruto deste reconhecimento passa pela questão racial. Ser um negro dentro desse contexto se sobrepõe às outras questões. Howard Becker (2019, p. 46) define que o “[...] pertencimento à raça negra, tal como socialmente definida, irá sobrepujar a maior parte das outras considerações na maioria das outras situações; o fato de alguém ser médico, ou de classe média ou do sexo feminino não o protegerá contra o fato de ser tratado em primeiro lugar como negro [...]”.

O discurso que coloca o músico branco como o verdadeiro beneficiário do *jazz* permeia a história do gênero em todas as suas fases. O primeiro registro fonográfico de uma banda *jazz* é de uma banda de músicos brancos – conforme abordamos em capítulo anterior –, mesmo que gênero fosse originário da camada afro-americana da sociedade. O período das *big bands* é carregado de situações que justificam este argumento, apontando como uma das claras razões para o desenvolvimento do *bebop*. Scott DeVeaux (1997, p.351) relata

⁶⁷ *Swing* como elemento rítmico, e não como definição desse período do jazz.

um episódio sobre a tentativa de Thelonious Monk de organizar a sua própria *big band*; a motivação do pianista era a de criar algo que os músicos brancos não conseguissem tocar e, portanto, não poderiam roubar.

Duke Ellington, mesmo sendo um dos músicos negros de maior sucesso do período, teve que dividir o seu lucro com seu agente. Em troca de uma agenda regular de shows, Irving Mills tornou-se sócio do *bandleader* e, de forma costumeira, acrescentava seu nome nas composições do pianista (DEVEAUX, 1997, p. 122-123).

O primeiro contrato assinado por Count Basie e sua orquestra também ilustra a difícil posição do músico negro dentro do mercado de produção cultural no país. O acordo firmado com a Decca Record Company foi descrito, por John Hammond, como “o erro mais caro da vida de Basie”, por determinar exclusividade para a gravadora por três anos, além de pagar somente 750 dólares de forma integral por toda a produção musical registrada no decorrer desses anos (1937, 1938 e 1939). Ações como essa eram práticas comuns das gravadoras com os artistas de *country*, *blues* e afro-americanos em geral (RUSSEL, 1996, p. 78).

5.6. Apontamentos para a mudança de estilos

É característico, ao *jazz* moderno, sua relação com ambientes voltados à escuta musical. Os salões de baile, tão populares e associados às *big bands* dos anos 1930, de certa forma, não se enquadram com o *bebop* e todos os ritos que o cercam. A mudança da atmosfera que o envolve representa um aceno a costumes artísticos da tradição europeia, e acontece como reivindicação de melhor representatividade no campo de produção artística.

Segundo LeRoi Jones (1967, p. 232), a representatividade do artista perante a sociedade tem sua definição histórica mediante aos conceitos europeus. O autor argumenta que, na Europa, a ideia do artista e boêmio é tolerada e, de certa forma, o artista é encarado como indivíduo de capacidades místicas, enquanto que, no contexto estadunidense, são vistos como vigaristas e sem utilidade.

No entanto, cada sociedade controla e define, à sua maneira, aqueles que possuem os privilégios de serem considerados portadores da condição de

“artista” e, conseqüentemente, de suas capacidades intrínsecas. Afinal, elas são garantidoras de privilégios, vide a condição de boêmio citada por Jones.

Para Howard Becker (2008, p. 16), em países como os Estados Unidos, onde o Estado não exerce controle sobre a prática e ensino de arte, essa definição se dá sob os mecanismos de mercado. Portanto, para que se alcance o posto de artista na América do Norte, é preciso passar pela aprovação desse mercado, que, por sua vez, é definido através de um público consumidor.

Para que a obra de um artista obtenha audiência, é necessário um conjunto de regras que especificam a forma como sua arte será produzida, a ponto que seu público seja possuidor dos mecanismos capazes de compreendê-la. É o que Becker (2008, p. 30) define por “[...] corpo de convenções a que artistas e público podem se referir para dar sentido à obra”.

O grande público, acostumado aos salões de baile e identificados com todos os ritos relacionados a esse ambiente – repertório das orquestras, comportamento, danças –, ao se deparar com o que estava a ser produzido nas *jam sessions*, confrontaram-se com uma nova produção artística, não relacionada ao corpo de convenções ao qual, até então, encontravam sentido.

O artista, ao apresentar um novo corpo de convenções, até então desconhecido pelo público, convida-o a compreender e interpretar esse novo sistema, que, pode, então, se tornar convencional (BECKER, 2008, p. 64). Mas por que a imposição de um novo corpo de convenções?

Stuart Hall e Paddy Whannel, na obra *The Popular Arts* (2018, p. 71), falam sobre a direta ligação entre o advento do *jazz* moderno por meio do *bebop* e a trajetória do músico afro-americano para se desvencilhar dos estereótipos ao qual se viam vinculados. Para os autores, o *jazz* moderno é uma tentativa de acabar com o estereótipo cultivado por um público branco, que se identifica com as formas antigas do gênero por serem primitivas, ingênuas, e pouco sofisticadas.

A ideia de “arte pura”, alinhada ao conceito de “alta cultura”, pairava sobre os músicos naqueles anos. O produtor Quincy Jones deu o seu relato no livro *A Baronesa do Jazz*, de Hannah Rotschild:

Os músicos diziam: ‘Eu não quero ter que entreter a plateia, quero ser um artista tipo Stravinski, fazer uma arte pura sem dançar, sem fazer

caras e bocas, sem dançar ao som de um menestrel.’ (ROTSCHILD, 2016, p. 132)

Não que seja impossível dançar ao som do *jazz* moderno. O pianista Thelonious Monk, em muitas de suas apresentações, arriscava algum passo de dança,⁶⁸ embora fossem passos “não convencionais”. O escritor Julio Cortázar descreve, com maestria, a cena peculiar do pianista em seu conto “A volta ao piano”, presente no livro *A volta ao dia em 80 mundos* (1967):

Thelonious deixa as mãos caírem, ouve um instante, ainda pousa um leve acorde com a esquerda, e o urso⁶⁹ se levanta balançando, farto de mel ou buscando um musgo propício para a modorra, sai do banquinho e se apoia na beira do piano marcando o ritmo com um sapato e o gorro, os dedos vão escorregando pelo piano, primeiro na beira do teclado onde poderia haver um cinzeiro e uma cerveja mas só há Steinway & Sons, e depois iniciam imperceptivelmente um safari de dedos pela borda da caixa do piano enquanto o urso se balança cadenciado porque Rouse e o baixista e o percussionista estão enredados no próprio mistério de sua trindade e Thelonious viaja vertiginoso sem sair do lugar [...]. (CORTÁZAR, 2008, p. 26)

LeRoi Jones aborda a questão da dança no *bebop* com alguma provocação ao público branco:

Meus amigos e eu, quando novos, costumávamos acentuar mais o pronome, dizendo: ‘Vocês não conseguem dançar isso’, e murmurávamos em seguida: ‘E não conseguem dançar coisa alguma, a bem da verdade’. (JONES, 1967, p. 203)

Mas é fato que seus executantes e o público majoritário não estavam alinhados com a ideia de dançar esse novo estilo. As casas de shows onde se escutava o *bebop* se diferenciavam dos salões dos bailes do *swing*. Não havia *glamour* no ambiente *bebop*. Seus bares, geralmente instalados em porões, eram estreitos e atendiam a um pequeno público. Pode-se afirmar que havia pouco ou nenhum outro atrativo além da música para que se frequentasse um desses bares. Apesar do ambiente sem o *glamour*, o protagonismo dado à música nesse espaço é importante para as aspirações dos agentes envolvidos. A teoria de Pierre Bourdieu, por meio dos conceitos de *habitus*, campo e mercado de bens simbólicos, aponta-nos um caminho para a compreensão do advento do

⁶⁸ *Thelonious Monk Dancing*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XjJYeCYO-hA>>. Acesso em: 9 jun. 2023.

⁶⁹ O autor descreve Thelonious como urso por conta de seu porte físico.

bebop e de seu significado naquela sociedade. Compreende-se o conceito de *habitus*, de Bourdieu (2004, p. 349), como “[...] o sistema dos esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e ações característicos de uma cultura [...]”.

A produção cultural vinculada ao *swing*, com seus padrões rítmicos, melódicos e comportamentais está estruturada de acordo com o *habitus* de um determinado público consumidor. Já o *bebop*, com um novo conjunto de regras e comportamentos, acena para outro público, organizado em torno de um outro conjunto de esquemas interiorizados. Dessa maneira, compreendo que a mudança de um estilo para o outro representa a transição do campo de produção da indústria cultural para algo que mais se assemelha ao que Bourdieu compreende como “[...] campo de produção erudita [...]” (2004, p. 117). O campo de produção da indústria cultural está, aqui, representado pelo estilo *swing* e por todos os elementos atrelados a ele.

O autor identifica esse campo a partir de sua explicação sobre o mercado de bens simbólicos, em que ele o define como campo de produção cultural organizado, em função de atender uma demanda, e que, segundo Bourdieu “[...] obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível [...]” (2004, p. 117). Enquanto o campo de produção erudita, aqui representado pelo *bebop*, assemelha-se ao que o autor descreve como aquele que “[...] obedecendo à sua dinâmica própria, progride por meio de rupturas quase cumulativas com os modos de expressão anteriores [...]” (2004, p. 115). A consolidação desse novo estilo representa, para além de preferências artísticas, uma opção a ser trilhada dentro desse amplo campo de produção musical.

Para Bourdieu, “[...] as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, *estratégias* inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é conquista de legitimidade cultural [...]” (2004, p. 169, *grifo do autor*). Portanto, não se pode analisar e compreender o *jazz* moderno como algo desconexo às disputas do campo de produção musical, ou seja, algo que não diz respeito ao mercado de bens simbólicos e todos os capitais que o envolvem. O estilo representa, sim, uma aposta estratégica de posicionamento dentro desse campo.

5.7. *Bebop* e o mercado de bens simbólicos

Howard Becker (2019, p. 94) discorre sobre a encruzilhada em que, geralmente, o músico acaba se deparando ao longo de sua carreira: entre a necessidade de se “comercializar” para atingir sucesso profissional – atendendo a demanda de determinado público e contratantes –, ou seguir fiel no sentido de atender a padrões estéticos não populares, mas que proporcionam satisfação pessoal e respeito entre outros músicos.

O advento do *bebop* está relacionado com a segunda opção, porém, isso não significa, necessariamente, uma renúncia às relações de mercado, mas, sim, uma forma de encará-las sob outra perspectiva. A preocupação em adquirir uma reputação enquanto músico, conforme acontecia nas *jam sessions*, também possui relação com as regras de mercado. Howard Becker, no livro *Arts Worlds* (2008, p. 23, *tradução nossa*), explica que a reputação referida a cada artista “[...] é a soma dos valores que atribuímos às obras que eles produziram.” E complementa, a “[...] reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente: valorizamos mais uma obra de um artista que respeitamos”.

O guitarrista Bidy Fleet exemplifica essa ideia dentro do ambiente musical que vivenciavam:

[...] o propósito dessas mudanças e tonalidades diferentes é separar as ovelhas das cabras – é tirar os amadores do seu caminho. E descobri que uma boa maneira de fazer isso é colocar um tom ou um tempo ou tocá-lo de forma que eles não saibam o que está acontecendo. Se e quando eles souberem o que está acontecendo, eles se tornarão um de vocês. Um irmão da comunidade. (*apud* GITLER, 1985, p. 70)

Dessa forma, o músico, com boa reputação entre aqueles que possuem os elementos de compreensão de sua arte, adquire, dessa relação, um capital social capaz de beneficiá-lo e, em troca, oferece ao seu público os elementos distintivos que os credenciam e os dão legitimidade enquanto classe.

Sendo assim, para os envolvidos na concepção do *bebop* naqueles anos, a opção em mudar a forma de tocar o *jazz*, remodelando-o esteticamente e transferindo-o para outros ambientes, tem relação com a ideia de produzir uma

música que não seja encarada unicamente como entretenimento, mas que reivindique uma posição no campo da “arte verdadeira”.

Essa forma de compreensão da arte, dividindo-a entre aquela que possui legitimidade cultural e outra de caráter massivo, encontra sentido em uma sociedade que relaciona cultura com classe social, conforme descreve Herbert J. Gans:

Alta cultura e cultura popular, assim como seus sinônimos – cultura de gosto refinado, convencional e vulgar -, são termos populares e não conceitos, mas indicam que a maioria das pessoas ainda percebe uma relação entre cultura e classe, que é o motivo pelo qual o uso dos termos permanece comum. (GANS, 2014, p.23)

Portanto, a preocupação em aproximar o *jazz* de uma estética de música de concerto, em que sua prática envolva toda a atenção do público – além, claro, de elaborar seus conceitos rítmicos e de expandir as possibilidades harmônicas e melódicas – tem relação com a ânsia de aproximá-lo das classes dominantes, pleiteando o seu posto no campo da “verdadeira arte”, possibilitando-o usufruir de tudo aquilo que essa posição assegura.

[...] se eu puder argumentar convincentemente que o *jazz* merece uma consideração tão séria em termos estéticos quanto outras formas de música artística, então posso competir, como músico de *jazz*, por concessões e bolsas do Fundo Nacional de Artes e em cargos docentes em escolas de música, me apresentar nas mesmas salas que orquestras sinfônicas, e exigir a mesma atenção ao meu trabalho que o compositor ou interprete clássico mais sério. (BECKER, 2008, p. 132-133, *tradução nossa*)

A arte, analisada como bem simbólico, embora também seja um bem econômico, existe apenas sob reconhecimento daqueles que detém os mecanismos necessários para a sua compreensão (BOURDIEU, 2004, p. 283). Segundo Bourdieu (2007, p. 353), a arte que não possui vínculo a alguma necessidade não está ao deleite das classes populares, pois essas se identificam com uma arte “[...] pragmática e funcionalista [...]”, adequadas ao modo de vida dos mesmos.

Por essa razão, por condicionar o *jazz* à posição de arte não funcional, uma vez que LeRoi Jones compreende o *bebop* como o golpe de misericórdia, o fator que “[...] tirou por completo o *jazz* da vida dos negros de classe média [...], ele complementa que “[...] a música constituía uma festa para os jovens

intelectuais brancos, famintos de ritmo, bem como para aqueles negros jovens, que não estavam comprometidos com as virtudes duvidosas da classe média branca [...]” (1967, p. 202).

A tomada de posição dos músicos envolvidos com a criação do *bebop*, que abdicaram de posições em um mercado popular, direcionando seus esforços no sentido de uma produção musical desviante desse mercado, pode ser compreendida como um movimento de conversão de capitais, deixando a busca por capital econômico num segundo plano e privilegiando a aquisição de capital cultural, gerando, assim, maiores possibilidades de trânsito em setores da sociedade dos quais não obtinham acesso. Dessa maneira, o *bebop* os aproxima de um público consumidor que, se, por acaso, não oferece diretamente o mesmo retorno de capital econômico supostamente oferecido pelas *big bands* dos bailes, oferece maior retorno de outros capitais (cultural e social).

Bourdieu (2007, p. 112) aborda que o ganho propiciado pelo acúmulo de capital social mediante posse de recursos culturais alinhados à concepção artística da burguesia é capaz de atrair o respeito da alta sociedade, além de “[...] servir de moeda de troca, por exemplo, em uma carreira política”.

Dizzy Gillespie, no ano de 1964, tornou-se candidato à presidência dos Estados Unidos por meio de campanha impulsionada pelo crítico de *jazz*, Ralph Gleason, e sua esposa, Jean Gleason (SHIPTON, 2021, p. 322-333). Esse fato ilustra, de forma precisa, a penetração propiciada pelo acúmulo do capital social de Dizzy a partir de sua música.

Figura 23 – Dizzy para Presidente



Fonte: Micussi (2016, *online*).

Um outro exemplo que permite essa interpretação está na relação do pianista Thelonious Monk com Pannonica Rothschild. Popularmente conhecida como Nica, ou Baronesa do *Jazz*, membro de uma das famílias inglesas mais influentes, Pannonica tinha grande admiração pelo pianista, chegando a financiá-lo e abrigá-lo em sua residência até os seus últimos dias, não poupando esforços físicos e financeiros em busca de tratamento médico para os problemas de saúde do artista (ROTHSCHILD, 2016).

No livro *A Baronesa do Jazz*, em que Hannah Rothschild aborda a vida de sua tia-avó, Pannonica Rothschild, a autora descreve a admiração que Nica tinha em relação a Thelonious, comparando-o com Beethoven por ter a mesma facilidade de criar variações sobre uma melodia (2016, p. 206). Dessa maneira, a música de Thelonious ofereceu a Nica o mesmo que Beethoven proporcionava aos frequentadores de salas de concerto – um objeto dotado de poder distintivo.

Os objetos dotados do mais elevado poder distintivo são aqueles que dão melhor testemunho da *qualidade da apropriação*, portanto, da qualidade do proprietário, porque sua apropriação exige tempo, como

a cultura pictórica ou musical, não podem ser adquiridas à pressa ou por procuração; portanto aparecem como os testemunhos mais seguros da qualidade intrínseca da pessoa. (BOURDIEU, 2007, p. 263, grifo do autor)

O produto artístico proporcionado pelos músicos convertia-se em elemento distintivo entre o seu público consumidor e a sociedade. Em troca, convertia-se em capitais simbólicos aos seus produtores.

Na relação com Nica Rothschild, não era só Thelonious que a enxergava como porto seguro; Charlie Parker, em suas últimas horas de vida, buscou, em Nica, algum consolo. No dia 9 de março de 1955, minutos após sair rumo à cidade de Boston, onde se apresentaria no final de semana, Bird, de forma instintiva, resolveu interromper seu percurso para visitar a Baronesa. Ao entrar em seu luxuoso apartamento, localizado na *995 Fifth Avenue*, em Nova Iorque, doente e com dores estomacais, o músico foi recebido, cuidado e atendido por um médico, amigo da anfitriã. Parker pôde repousar e passar seus últimos dias ali, falecendo no dia 12 de março daquele ano (RUSSEL, 1996, p. 348-358).

A admiração de vários outros músicos pela Baronesa do *Jazz* é evidenciada pela numerosa lista de composições feitas em sua homenagem, ou inspiradas por sua pessoa: *Blues for Nica* (Kenny Drew), *Bolivar blues*, *Pannonica*, *Comming on the Hudson* (Thelonious Monk), *Cats in my belfry*, *Inca* (Barry Harris), *Nica* (Sonny Clark), *Nica's day* (Wayne Horvitz), *Nica's dream*⁷⁰ (Horace Silver), *Pannonica* (Donald Byrd), *Pannonica* (Doug Watkins), *Little butterfly* (Thelonious Monk e Jon Hendricks), *Poor butterfly* (Sonny Rollins), *Thelonica* (Tommy Flanagan), *Theme for Nica* (Eddie Thompson), *Tonica* (Kenny Dorham), *Weehawken mad pad* (Art Blakey) etc. (ROTSCHILD, 2016, p. 235).

A abertura da casa de shows, *Birdland*, no ano de 1949, em homenagem a Charlie Parker, é outro claro exemplo das vantagens proporcionadas pelo acúmulo de capital social do *bebop*. Para o músico de *bebop*, apenas a ascensão econômica já não era seu objetivo central. Buscavam a afirmação enquanto cidadãos estadunidenses, capazes de produzirem uma arte de vanguarda e desfrutarem das benesses geradas a partir disso.

O estilo *bojper*, aponta LeRoi Jones, funcionava como elemento distintivo dentro da própria comunidade negra, inserindo-os em uma cultura que “[...] por

⁷⁰ Posteriormente, Dee Dee Bridgwater acrescentou letra à música.

toda a sua vida, tinham sido levados a cobiçar.” O autor ainda complementa que era “[...] o início da influência do negro com alguns dos cânones do inconformismo formal ocidental [...]”. (1967, p. 204). Bidly Fleet também deixou seu depoimento sobre a complexa relação entre músicos e a renúncia a certo retorno financeiro em favor da prática musical alinhada com seus anseios artísticos:

Colocamos a arte acima do lado comercial. Alguns dizem que é uma coisa comercial. Tem quem diga que é uma coisa artística. O que acontece é um cara sentado tocando uns sons que já cansou de ouvir. Você não quer saber do salário. Você está procurando outro lugar pra tocar. Muitas vezes íamos onde não havia dinheiro e sentávamos e tocávamos a noite toda, grátis, com as pessoas certas, em vez de tocar e ser pago com determinados grupos ou determinados lugares. (*apud* GITLER, 1985, p. 69, *tradução nossa*)

Quando Charlie Parker, em agosto de 1944, anunciou para Billy Eckstine que deixaria a sua orquestra para tocar com formações menores na *52nd Street*, em Nova Iorque, precisamente, no *Three Deuces*, ele o faz por condições financeiras substancialmente inferiores (RUSSEL, 1996, p. 1961). A atitude tomada por Bird foi crucial para o estabelecimento do estilo *bebop* e pode ser compreendida a partir de uma soma de fatores. Para Howard Becker, a avaliação de um músico sobre o seu sucesso enquanto profissional envolve diferentes questões:

Ao contrário do trabalhador industrial ou dos funcionários de colarinho-branco, ele não identifica sua carreira com um empregador; espera mudar de emprego com frequência. Um ranqueamento informalmente reconhecido desses empregos – levando em conta a renda envolvida, as horas de trabalho e o grau percebido de reconhecimento da realização pela comunidade – constitui a escala pela qual um músico avalia seu sucesso segundo o tipo de emprego que de hábito tem. (BECKER, 2019, p. 114-115)

Uma série de razões (além das artísticas) pode vir à tona como elementar para essa tomada de posição “anticomercial” do saxofonista. Assumir um trabalho fixo em Nova Iorque o salvaria dos constrangimentos enfrentados pelos artistas negros nas excursões com as orquestras pelos Estados do Sul. Charlie Parker – como vários outros músicos do período – tinha sérias dependências químicas, e Nova Iorque, nos anos 1940, era um local de alta circulação de narcóticos. Outro ponto a ser levado em consideração, também, envolve a questão racial, mas não pela discriminação legalizada por meio das Leis Jim

Crow, e sim pela – já abordada – vantagem financeira do músico branco em relação ao negro no mercado das grandes orquestras.

Para complementar esse ponto de vista, recorro novamente a Howard S. Becker:

Mudanças, grandes e pequenas, em visões culturais e práticas organizacionais ocorrem porque muitos eventos e ações, aparentemente (e com frequência na realidade) desconectados, se reúnem na combinação certa com pessoas certas lá para fazer a coisa certa no momento certo. Sem o golpe de sorte inicial, talvez nada tivesse acontecido. (BECKER, 2019, p. 213)

Um fator importante a ser levado em consideração – sobre o posicionamento de certa recusa a gratificações econômicas em prol da arte – é dado por Bourdieu, em *A Produção da Crença* (2020, p. 19-20). O autor afirma que essa postura “[...] de modo algum, excluem seus autores de ganhos [...]”. Compreendendo o comércio cultural como semelhante a qualquer outro comércio, o músico alinha a sua produção “[...] à demanda de uma clientela antecipadamente convertida [...]”, que gera o retorno de capital simbólico, capaz de garantir a prazo, ganhos econômicos, o que permite a sua afirmação enquanto produto musical.

A luta pela mudança no *status quo* do afro-americano manifestava-se na sociedade em geral. O negro, com melhores empregos e uma situação econômica nunca antes estabelecida na história do país, ainda via a sua vida submetida aos guetos. Rompiam-se manifestações por toda a nação, como a ocorrida no Harlem, na cidade de Nova Iorque, em 1943, descrita por LeRoi Jones (1967, p. 183) como a “[...] maior de todas [...]”, em que “[...] negros quebraram as vitrinas dos estabelecimentos comerciais brancos naquela zona e ameaçaram policiais brancos”.

Jones atenta para o fato de que os anos 1930 e o fim da Segunda Guerra Mundial transformaram radicalmente o psicológico do negro norte-americano. O afro-americano, já estabelecido dentro do mercado de consumo, também alcançou êxitos no sistema educacional, a ponto de, em 1940, dobrar o número de negros que completaram a educação secundária (1967, p.184). Todo o contexto de revolução musical do período não pode ser compreendido sem uma análise neste terreno. Portanto, para observar as mudanças propostas pelos *boppers*, é preciso jogar luz aos acontecimentos sociais do país.

Como esclarece Eric Hobsbawm (2021, p. 118), ser um músico de *bebop* era, antes de tudo, assumir uma postura enquanto artista e intelectual negro no seu mundo, rebelando-se contra a cultura do *Uncle Tom*.⁷¹ O que se sucedeu com o *jazz* a partir dos anos 1940, vai de encontro com as reivindicações de reconhecimento do afro-americano naquele período, incorporando sua música aos padrões artísticos vigentes.

Os “experimentos” de Charlie Parker e, também, de Dizzy Gillespie, a partir do fim da década de 1940, usando instrumentos e formas de composição sinfônicas, remetem-nos a essa afirmação. O surgimento do *Modern Jazz Quartet*, grupo que introduziu o *jazz* de forma completa ao ambiente de concerto, também acena nesta direção. O curso musical tomado por seus contemporâneos, como Miles Davis e Dave Brubeck, direciona ainda mais o *jazz* no âmago de uma estética musical ligada às tradições europeias.

Bird, no dia 3 de novembro de 1947, entrou em estúdio para gravar o álbum “*Charlie Parker with strings*”, que contou com uma orquestra de câmara formada por três violinos, viola, violoncelo, harpa, oboé, corne inglês e um trio de sessão rítmica clássico do *jazz*; entre eles, estavam alguns músicos da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque. Ross Russell (1996, p. 273, *tradução nossa*) relata que o saxofonista, ao término da gravação, sentiu que “[...] havia atingido um pico, gravado sua melhor sessão e tornado o *jazz* respeitável [...]”. Parker também chegou a se apresentar, no ano de 1952, em Paris, com uma orquestra de sessenta músicos de formação sinfônica.

A obra de Dizzy com Lalo Schifrin, pianista argentino de formação clássica, também remete a essas aspirações. Louis Schifrin, pai do pianista, era professor de Conservatório e maestro da Orquestra Filarmônica de Buenos Aires. A partir do encontro dos dois músicos em Buenos Aires e do convite de Dizzy para que Lalo se mudasse para Nova Iorque e trabalhassem juntos, surgiu a obra *Gillespiana* (SHIPTON, 2001, p. 290). Essa obra, gravada em novembro de 1960, foi composta usando elementos da suíte clássica⁷² e *concerto grosso*⁷³, formas tradicionais da música de concerto.

⁷¹ Pai Tomás.

⁷² Forma musical que consiste em uma sequência de movimentos, com variações de andamento, mas que sejam tocados de forma ininterrupta.

⁷³ Forma musical que contempla mais de um solista dialogando com a orquestra.

A inserção do *jazz* nas estruturas acadêmicas – dividindo as atenções com expressões artísticas tradicionais – consolida a sua integração na sociedade estadunidense. A figura da autoridade pedagógica contribui para ratificá-lo enquanto arte a ser apreciada.

Ao designar e ao consagrar certos objetos como dignos de serem admirados, algumas instâncias como a família e a escola são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular em discussão, o arbitrário das admirações, e por esta via, estão em condições de impor uma aprendizagem ao fim da qual tais obras poderão surgir como intrinsecamente, ou melhor, como naturalmente dignas de serem admiradas ou degustadas. (BOURDIEU, 2004, p. 272)

São vastas as universidades estadunidenses – posteriormente de todo o mundo – que inseriram o *jazz* em seus programas. A *University of North Texas*, em 1947, tornou-se a primeira universidade dos Estados Unidos a oferecer um curso de graduação em *jazz*,⁷⁴ enquanto a *Juilliard School*, de Nova Iorque, fundada em 1905, tradicional no ensino musical do país, inseriu *jazz* em sua grade de ensino a partir da gestão de seu sexto presidente, o fagotista Joseph W. Polisi,⁷⁵ entre os anos 1984 e 2018. O *New England Conservatory*⁷⁶ também tem o *jazz* como opção de estudo musical, e o mesmo acontece com a *University of Southern California*.⁷⁷ Há também instituições alicerçadas em torno da tradição *jazzística*, como a *Berklee College of Music*, fundada em 1945 como a primeira escola de nível universitário que tem o *jazz* como base curricular.⁷⁸

O estilo de *jazz* abordado de forma majoritária nessas universidades não diz respeito àquele de seus anos iniciais, mas ao de características modernistas, constituído a partir do *bebop*, o que enfatiza, ainda mais, a importância do estilo para a legitimação dessa música. Como declara Scott Deveaux (1997, p. 2), o

⁷⁴ *Jazz Studies B.M. (UNT)*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.unt.edu/academics/programs/jazz-studies-degree.html>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

⁷⁵ *A Brief History (The Juilliard School)*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.juilliard.edu/school/brief-history>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

⁷⁶ *Jazz (New England Conservatory)*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://necmusic.edu/jazz>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

⁷⁷ *Thornton School of Music (USC Graduate Admission)*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://gradadm.usc.edu/our-programs/thornton-school-of-music/>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

⁷⁸ *A Brief History (Berklee College of Music)*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.berklee.edu/about/brief-history>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

Importante ressaltar que a *University of North Texas* se declara como a primeira a idealizar um curso de graduação em *jazz* no ano de 1947, enquanto a *Berklee College of Music*, fundada dois anos antes, reivindica a condição de ser a primeira instituição a organizar um curso que tenha o *jazz* como base curricular, o que abre margem para diferentes interpretações.

músico de *jazz* contemporâneo encontra dificuldade de se expressar da maneira de King Oliver ou Jelly Roll Morton; entretanto, consegue tocar alguma composição de Charlie Parker ou Dizzy Gillespie, mesmo que não seja o seu estilo de *jazz* preferido. Isso acontece porque o *bebop* forjou aquilo que se compreende como *jazz* atualmente por meio de sua estética, técnica e, inclusive, comportamento.

Considerações finais

Mediante análise de todo o material consultado, esta pesquisa pode compreender que os conceitos musicais advindos da diáspora africana, por meio de sucessivos processos de hibridação, serviram como elementos de afirmação cultural do afro-americano no país e foram capazes de garantir alguma ascensão social aos seus praticantes. Os conceitos aqui elencados - rítmica, a abordagem de timbres e o canto responsorial - explorados de variadas formas no decorrer da elaboração de uma tradição musical do país, encontraram, no *jazz*, a expressão musical capaz de conceder reconhecimento artístico perante uma sociedade que ainda sustenta certa divisão de sua produção musical entre as merecedoras e não merecedoras do título de “arte verdadeira”. O processo híbrido, que aglutinou esses conceitos com elementos da tradição de música de concerto europeia, propiciou ao músico de *jazz*, certo acúmulo de capital social, servindo, também, como ferramenta de distinção social para seu público.

Sendo assim, os objetivos elencados no início deste trabalho foram atendidos e, este pesquisador, na condição de instrumentista e educador de *jazz*, pode enriquecer seu conhecimento sobre o tema, compreendendo o processo histórico que condicionou este gênero musical ao *status* de música a ser apreciada, também, em espaços destinados somente a escuta musical e, conjuntamente, a ser discutido e ensinado nos ambientes acadêmicos.

Referências bibliográficas

A Brief History (Berklee College of Music). [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.berklee.edu/about/brief-history>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

A Brief History (The Juilliard School). [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.juilliard.edu/school/brief-history>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

A última entrevista de Letieres Leite. [s.l.]: 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aejftAJ6plc&t=35s>>. Acesso em: 9 ago. 2023.

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2020.

AT Jazz Piano Transcription - YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/@anthonyjazzpiano>>. Acesso em: 17 fev. 2023.

AYUN HALLIDAY. *Cab Calloway's "Hepster Dictionary," a 1939 Glossary of the Lingo (the "Jive") of the Harlem Renaissance*. Disponível em: <<https://www.openculture.com/2015/01/cab-calloways-hepster-dictionary.html>>.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2008.

BECKER, Howard Saul. *Outsiders: Estudos de Sociologia de Desvio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Günther. *O livro do Jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BISHOP, T. *Transcription: Max Roach - Dexterity*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<http://www.cruiseshipdrummer.com/2020/04/transcription-max-roach-dexterity.html>>. Acesso em: 12 set. 2023.

BOLDUC, Remi. *Charlie Parker (Tenor sax) on Sweet Georgia Brown*. YouTube, 8 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xav1dCwRZbk>>. Acesso em: 2 fev. 2023.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença*: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2020.

BRAVO, Adam. *The solos of Lil Hardin Armstrong*. Adam Bravo. Los Angeles, 2018. Disponível em: <<https://www.adambravo.com/the-solos-of-lil-hardin-armstrong-2018.html>>. Acesso em: 24 ago. 2023.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CANNONBALL ADDERLEY. *Autumn leaves*. [s.l.]: Blue Note Records, 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CpB7-8SGIJ0>>. Acesso em: 26 abr. 2023.

CAREGNATO, Lucas. Em terras do Ngola e do Manikongo: descrição dos Reinos do Kongo e Ndongo no século XV. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300849331_ARQUIVO_Texo-ANPUH-SP.pdf. Acesso em: 01 mar. 2023.

CENTRINY, Cicero. Mina não é etnia e, sim, palavra portuguesa. *Revista Calundu*. vol. 1. n. 2, p. 117-121, 2017.

CHARLIE PARKER. *Dexterity*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iz-9_4H7DJA>. Acesso em: 12 set. 2023.

CHARLIE PARKER. *I got rythm*. [s.l.]: UMG Recordings, 1946. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ajzi5ohvilk>>. Acesso em 3 fev. 2023.

CLARK, Collen B. *The Evolution of The Ride Cymbal Pattern from 1917-1941: Na Historical and Critical Analysis*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of North Texas, Denton, 2019.

CLYDE HART'S ALLSTARS; CLYDE HART; DIZZY GILLESPIE; TRUMMY YOUNG; DON BYAS; CHARLIE PARKER; RUBBERLEGS WILLIAMS. *That's the blues*. [s.l.]: Fresh Sound Records, 1945-1946. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DYN9XT0eyS0>>. Acesso em 7 fev. 2023.

COOTIE WILLIAMS. *Fly right*. [s.l.]: 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1toiXogS07o>>. Acesso em: 31 out. 2023.

CORA VAUCAIRE. *Les feuilles mortes*. [s.l.]: Because Music, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6_p4O10n7PE>. Acesso em: 26 abr. 2023.

CORTÁZAR, Julio. *A volta ao dia em oitenta mundos, tomo II*. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

COUNT BASIE ORCHESTRA. *Count Basie riffs*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9leqx-GzVUw>>. Acesso em: 24 jan. 2023.

CUNHA, Hélio. A marcha e a síncope: dois elementos contrastantes na estrutura do ritmo de samba. *XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Natal, 2013.

Dança Congo – São Tomé. [s.l.]: 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=THXCcXH_zQM>. Acesso em: 1 mar. 2023.

DEVEAUX, Scott Knowles. *The Birth of Bebop: A social and Musical History*. Los Angeles: University of California Press, 1997.

DEWULF, Jeroen. *From the Kingdom of Kongo to Congo Square: Kongo dances and the origins of the Mardi Gras Indians*. Lafayette: University of Louisiana at Lafayette Press, 2017.

DIZZY GILLESPIE & CHARLIE PARKER. *A night in Tunisia*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gfLVVHxk4IM>>. Acesso em: 13 fev. 2023.

DIZZY GILLESPIE & HIS ORCHESTRA. *Dizzy Gillespie and his orchestra featuring Chano Pozo*. Pasadena: Gene Norman Presents, 1954. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=155XtTG6sSY&t=4s>>. Acesso em: 13 fev. 2023.

DIZZY GILLESPIE. *Kerouac*. [s.l.]: Underground Inside Records, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ub4i4gdxCCY>>. Acesso em: 17 out. 2023.

FRANCISCO, José Mateus. Política e Religião no Reino do Congo (séculos XV-XVI): Dom Afonso I the king “converted”. *Temporalidades – Revista de História*, ISSN 1984-6150, Edição 35, v. 13, n. 1, p. 316-335, 2021.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GANS, Herbert J. *Cultura popular e alta cultura: uma análise e avaliação do gosto*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

GENOVESE, Eugene Dominick. *A terra prometida: o mundo que os escravos criaram*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GILBERT, Josh. *The Street Beat – Charlie Parker and Fats Navarro Trading*. YouTube, 8 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3qv77yJrBLw>>. Acesso em: 3 fev. 2023.

GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.

GITLER, Ira. *Jazz Masters of the Forties*. New York: The Macmillan Company, 1966.

GITLER, Ira. *Swing to Bop*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.

GUEDES, Paulo Coimbra. Caetano Veloso e a crítica: um equívoco recíproco. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (organizadores). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 172-178.

HALL, Stuart; WHANNEL, Paddy. *The Popular Arts*. Durham: Duke University Press, 2018.

HIRSCH, Arnold R; LOGSDON, Joseph. *Creole New Orleans: Race and Americanization*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1992.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. 21. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021.

Inflation Calculator, Federal Reserve Bank of Minneapolis. Disponível em: <<https://www.minneapolisfed.org/about-us/monetary-policy/inflation-calculator>>. Acesso em: 13 set. 2023.

JAY MCSHANN & HIS ORCHESTRA. *Jumpin' blues*. [s.l.]: UMG Recordings, 1942. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OXj5vTqx6qA>>. Acesso em: 15 fev. 2023.

Jazz (New England Conservatory). [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://necmusic.edu/jazz>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

Jazz Studies B.M. (UNT). [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.unt.edu/academics/programs/jazz-studies-degree.html>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

JONES, LeRoi. *O Jazz e a sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1967.

KING OLIVER. *Fogysm*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ojcEcXnx7Ho>>. Acesso em: 20 dez. 2023. Acesso em: 28 mar 2023.

KING OLIVER'S CREOLE JAZZ BAND. *Dipper mouth blues*. Richmond, 1923. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwpriGltf9g&ab_channel=JuanFecit>. Acesso em: 17 mai. 2023.

KOECHLIN, Stéphane. *Jazz ladies: a história de uma luta*. Tradução Andrea Gottlieb. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

LOCKE, Bob. 'I'm Through with the Road!' Says the Hawk. *Down Beat*, Chicago, 15 jan. 1942. News, p 4. Disponível em: https://archive.org/details/sim_down-beat_1942-01-15_9_2/page/4/mode/2up. Acesso em 19 jan. 2023.

LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE. *My heart*. [s.l.]: Columbia Records, 1925. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=j8SfjPwrzxo>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE. *Skip the gutter*. [s.l.]: Sony BMG Music Entertainment, 1928. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L4UwMVe5wxY>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA. *I got rythm*. [s.l.]: Sony Music Entertainment, 1931. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1PL0eRMh9AM>>. Acesso em 3 fev. 2023.

LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA. *Mahogany hall stomp*. Nova Iorque: Odeon, 1929. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sUChrvmmH8k>>. Acesso em: 1 ago. 2023.

MA RAINEY. *New Boveavil Blues*. [s.l.]: Fantasy, Inc. 1992. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3JuKCfvrlzA>>. Acesso em: 28 abr. 2023.

Mahalia Jackson – I Found The Answer. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nY2vSe4xIKA&list=RDEMapVM1YvfJhw9FBYbOXRwuA&index=8>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

MATHIESON, Kenny. *Giant Steps: Bebop and the Creators of Modern Jazz 1945-65*. Edinburgh: Canongate Books, 1999.

MICUCCI, M. *That time Dizzy ran for U.S. president*. [s.l.], 2016. Disponível em: <<https://www.jazziz.com/time-dizzy-ran-president-united-states/>>.

NASCIMENTO, Carlos Alexandre da Silva. Uma Era de contradições: segregação e resistência afro-americana no período progressista, 1890-1920. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, ISSN 1679-1061, n. 27, p. 103-143, 2019. Disponível em: <https://revista.anphlac.org.br/anphlac/article/view/3434>. Acesso em: 11 set. 2023.

POPPLETON, Greg. *Fletcher Henderson & his Orchestra*. Greg Poppleton. [s.l., s.d.]. Disponível em: <gregpoppleton.wordpress.com>. Acesso em: 1 ago. 2023.

RAMBLIN' THOMAS. *Poor boy blues*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=04nGK3boYJI>>. Acesso em: 29 mar 2023.

RILM. *Mahalia Jackson and the Black gospel field*. [s.l.]: 2021. Disponível em: <<https://bibliolore.org/2021/10/26/mahalia-jackson-and-the-black-gospel-field/>>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ROBERTS, John Storm. *Black Music of Two Worlds*. Tivoli: Original Music, 1972.

ROTSCHILD, Hannah. *A Baronesa do Jazz*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

RUSSEL, Ross. *Bird lives: the high life and hard times of Charlie (Yardbird) Parker*. Nova Iorque: Da Capo Press, 1996.

SABLOSKY, Irving, L. *A Música Norte-Americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

Sala São Paulo Digital: "Sinfonia 'Do Novo Mundo'", de Dvorák, com Thierry Fischer. São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f2rDLGuivGc>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SCHULLER, Gunther. *O Velho Jazz: Suas Raízes e seu Desenvolvimento Musical*. Tradução Ruy Jungmann. São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1970.

SCHULLER, Gunther. *Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1991.

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

SKETCHES, Jazz. *Charlie Parker Quintet*. [s.l., s.d.]. X: @JazzSketches. Disponível em: <<https://twitter.com/JazzSketches/>>. Acesso em: 3 fev. 2023.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. *Stravinsky – Ragtime for 11 instruments*. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QLwqVJ-owtg>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

SUMAN, Katia. O jabá e a formação do gosto musical: um estudo sobre o mundo das FMs. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (organizadores). *O alcance da canção: estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016. p. 326-353.

SWING THIS MUSIC. *Call & Response. Work song - Prison song (1966)*. YouTube, 8 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4MwQcm4eH18>>. Acesso em: 7 mar. 2023.

Thelonious Monk Dancing. [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XjJYeCYO-hA>>. Acesso em: 9 jun. 2023.

Thornton School of Music (USC Graduate Admission). [s.l., s.d.]. Disponível em: <<https://gradadm.usc.edu/our-programs/thornton-school-of-music/>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

TUCKER, Neely. Jelly Roll Morton at the Library. *Library of Congress Blogs*. 7 abr. 2022. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/loc/2022/04/jelly-roll-morton-at-the-library/>. Acesso em: 11 out. 2023.

WILLIAMS, Martin. *The Jazz Tradition*. 2. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.