



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL de LONDRINA

---

EDIMAR LUCIANO SILVA

***WE INSIST FREEDOM NOW SUITE:***  
O ATIVISMO POLÍTICO DE MAX ROACH NO MOVIMENTO  
DE DIREITOS CIVIS ATRAVÉS DO JAZZ (ESTADOS  
UNIDOS, 1950-1960)

EDIMAR LUCIANO SILVA

***WE INSIST FREEDOM NOW SUITE:***  
O ATIVISMO POLÍTICO DE MAX ROACH NO MOVIMENTO  
DE DIREITOS CIVIS ATRAVÉS DO JAZZ (ESTADOS  
UNIDOS, 1950-1960)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Silvia Cristina Martins de Souza.

Londrina  
2013

### Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S586w Silva, Edimar Luciano.

We insist freedom now suite : o ativismo político de Max Roach no movimento de direitos civis através do jazz (Estados Unidos, 1950-1960) / Edimar Luciano Silva. – Londrina, 2013.

169 f.: il. + CD-ROM.

Orientador: Silvia Cristina Martins de Souza.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Jazz Estados Unidos, 1950-1960 – Teses. 2. Ativistas pelos direitos civis – Teses. 3. História social – Teses. I. Souza, Silvia Cristina Martins de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 930.1:78

EDIMAR LUCIANO SILVA

***WE INSIST FREEDOM NOW SUITE:***

O ATIVISMO POLÍTICO DE MAX ROACH NO MOVIMENTO DE  
DIREITOS CIVIS ATRAVÉS DO JAZZ (ESTADOS UNIDOS, 1950-1960)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Silvia Cristina Martins de  
Souza  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Antonio Jose Augusto  
Universidade Federal Fluminense - UFRJ

---

Prof. Dr. José Miguel Arias Neto  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 9 de dezembro de 2013.

AOS MEUS PAIS

## AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho.

Ao Steve Jobs, pois sem o iPad esta dissertação seria concretizada com dificuldades ainda maiores.

A todos os amigos que conquistei no mestrado, especialmente à Edilaine Rizzuto Cruz (Di), Juliana Lima Arruda (Ju), Verediana Silva (Vere), João Ohara, João Sinhori e Lucas Trazzi Mendes. Uma turma inesquecível.

À Janete El Haouli, Mário Loureiro e a todos os professores do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina, aos quais serei eternamente grato por colaborarem com minha formação musical e profissional.

A todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de Londrina, especialmente aos professores Gabriel Giannattasio, Cláudia Marques Martinez e ao Rogério Ivano, por permitir como música incidental o assunto dissertação nas nossas aulas.

Aos amigos Guilherme Cantieri Bordonal, Marcos Ursi e Tonho Costa, pela intensa amizade, dedicação, paciência, orientações e apoio recebidos.

Ao amigo Renan Saab, por me auxiliar na introdução ao estudo da historiografia e pelo apoio desde o início do processo de inclusão no mestrado.

Aos professores Francisco César Alves Ferraz e José Miguel Arias Neto, pelas ricas contribuições dadas na minha qualificação como integrantes na banca.

Ao professor Marco Antonio Soares (Tatau), pelo incentivo e por todas as nossas produtivas conversas.

À Marcele Aires, pela generosidade e pelo excelente trabalho realizado na tradução das letras e do encarte do disco *We Insist! Freedom Now Suite*.

À Silvia Martins, minha exigente e competente orientadora, pela relevante contribuição, por sua paciência, pelas críticas e elogios, pelos inúmeros aprendizados no caminho da historiografia e pelo apoio e confiança concedidos durante todo o processo.

Ao Bento, nosso cãozinho amado, que me ensinou a perceber outra dimensão do tempo e me ajudou na travessia de alguns desertos.

À Ana Paula, minha musa, por todo o amor, pelo fundamental apoio e paciência. Ela me ensinou a valorizar os pequenos passos.

Aos meus pais, por todos os ensinamentos, por minha formação humana, pela liberdade e ao amor a mim dedicado.

SILVA, Edimar Luciano. ***We Insist! Freedom Now Suite: O Ativismo Político de Max Roach no Movimento de Direitos Cívicos através do Jazz (Estados Unidos, 1950-1960)***. 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina.

## RESUMO

Ao longo de sua história o jazz projetou-se como uma voz dos afroamericanos e, nos Estados Unidos, a partir do final dos anos 1950, a relação entre este gênero musical e a política se intensificou. O presente estudo elegeu o jazz como objeto e estabeleceu como recorte temporal o período que abrange de final os anos 1950 e 1960, momento de grande efervescência dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, com destaque para a figura do baterista Max Roach e uma de suas obras: *We Insist Freedom Now Suite*. A partir desta escolha pretendemos compreender a atuação de Max Roach como ativista político e a forma como ele lançou mão da música para inserir-se no movimento dos direitos civis.

**Palavras-chave:** História Social. Max Roach. Direitos Cívicos. Jazz.

SILVA, Edimar Luciano. ***We Insist! Freedom Now Suite: O Ativismo Político de Max Roach no Movimento de Direitos Cívicos através do Jazz (Estados Unidos, 1950-1960)***. 2013. 169 p. Dissertation (Master's Degree Dissertation in Social History) – Universidade Estadual de Londrina.

### **ABSTRACT**

Alongside its history, Jazz has been projected as a voice of the Afro-Americans, and in the U.S., from the end of the 1950's, the relation between this musical genre and politics has been intensified. This study selected Jazz as its object and established a temporal set that ranges from the end of 1950's and the decade of 1960, a moment of great effervescency in what is related to the Civil Rights movements in the States. In this scenario we highlight the drummer Max Roach and one of its works: "We Insist Freedom Now Suite". From this choice we are eager to comprehend the action of Max Roach as a political activist, and so the way he handled to engage the Civil Rights claim.

**Key words:** Social History. Max Roach. Civil Rights. Jazz.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
CAPÍTULO 1 - Max Roach: um músico de seu tempo, um homem de seu país.....	19
CAPÍTULO 2 - <i>We Insist! Freedom Now Suite</i> : Max Roach, jazz e direitos Civis .....	60
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	160
BIBLIOGRAFIA .....	163

## INTRODUÇÃO

Fim do século XIX. As vestes brancas da Ku Klux Klan fertilizavam o solo onde frondosas árvores continuavam a produzir seus “frutos estranhos”.<sup>1</sup> Em meio a este “aprazível” cenário nasceu o jazz. No século XX, ele revelou-se como um dos mais significativos fenômenos culturais de seu tempo e, ao longo de sua história, projetou-se como uma voz dos afroamericanos. Desde seu aparecimento até o período da *golden age*<sup>2</sup>, o jazz marcou presença de modo coextensivo às leis segregacionistas *Jim Crow*.<sup>3</sup> Em sua poética, quando engajada, ele “traduziu” em música e letra as diversas formas de violência sofridas pelos negros durante muitos anos de segregação racial, principalmente, nos estados do sul dos Estados Unidos. De acordo com Hobsbawm, o jazz conquistou espaço como música por ser, dentre outras coisas, “uma arte dura e realista, e não como divagação sentimental; como uma música não comercial e, acima de tudo, como música de protesto”.<sup>4</sup>

O presente estudo elegeu o jazz como objeto e estabeleceu como recorte temporal o período que abrange de final dos anos 1950 até o início de 1960, momento de grande efervescência dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos. Vários músicos do jazz deles participaram ativamente lutando a favor das causas dos negros e de outras minorias, dentre eles o baterista afroamericano Max Roach, personagem que privilegiaremos neste trabalho que, além de músico, foi também educador musical. Ao longo de sua vida, Roach tornou-se um ativista cujo posicionamento foi marcado, principalmente, pelo lançamento do disco *We Insist!*

---

<sup>1</sup> A expressão *Strange Fruit* refere-se ao nome de uma canção gravada por *Billie Holiday* em 1939, cuja letra faz uma alusão metafórica aos corpos dos negros dependurados nos linchamentos promovidos pela *Ku Klux Klan*, comparando-os a frutos nos álamos. Para este assunto ver GREENE, Meg. *Billie Holiday: A Biography* (Greenwood Biographies). Greenwood Press, 2007. Westport, Connecticut, USA, pp. 55-64.

<sup>2</sup> “Golden Age” é uma expressão usada para referir-se ao período do jazz moderno (de 1945 a 1965). Ver mais detalhes em KOSKOFF, Ellen. *Contemporary Concert Musics*. In: KOSKOFF, Ellen. Et al. *Music Cultures in the United States An Introduction*. New York: Routledge, 2005. p.336

<sup>3</sup> As leis *Jim Crow* foram criadas promovendo a segregação dos afroamericanos. Tinham a finalidade de impedir que os espaços destinados aos brancos, tais como escolas, banheiros públicos, hospitais e posições no mercado de trabalho, fossem ocupados por negros. O resultado das leis foi catastrófico, excluindo a população afroamericana da vida social, política e econômica durante o período de 1865 a 1950. Um dos efeitos mais negativos de tais práticas sistemáticas foi verificado na educação das crianças negras no sul do país, onde as condições de ensino eram precárias. Para maiores detalhes ver MORRIS, A. (1984). *The Origins of the Civil Rights Movement: Black communities organizing for change*. New York: Free Press, especialmente os capítulos 1 e 2.

<sup>4</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p. 13.

*Freedom Now Suite* (WIFNS), no ano de 1960.<sup>5</sup> Dentre suas obras, esta produção merece destaque devido à relação íntima que estabeleceu com as lutas políticas do seu tempo, com Roach criando em pleno olho do furacão dos movimentos de direitos civis.

Entendemos que a música apresenta-se como uma porta de acesso para compreender uma sociedade num dado momento histórico e, em diversas culturas, ela se caracteriza por funções sociais específicas, a chamada música funcional.<sup>6</sup> Por isso, ela deve ser abordada como parte de um todo, integrada a uma determinada sociedade e às tensões estabelecidas entre as forças nela presentes. Ou, dito com outras palavras, ela deve ser abordada como fenômeno social.

Para o compositor Igor Stravinsky, é preciso estabelecer uma distinção entre dois estados da música: a música potencial e a música real. Segundo ele, a música já existe antes mesmo de sua *performance*, seja através de seu registro em notação musical ou através de sua retenção pela memória. É neste ponto que a arte musical difere de outras. Comparando-a à arte teatral, ele observa que esta necessita simultaneamente da visão e da audição, pois se realiza em termos visuais e orais. O leitor de uma obra dramática, ao lê-la, pode imaginar o que seria sua encenação, mesmo que ela não corresponda à idéia prefigurada pelo autor no ato de sua criação; portanto, “é fácil entender porque há muito menos leitores de partituras orquestrais do que de livros sobre música”, conclui Stravinsky.<sup>7</sup>

Podemos inferir, a partir de Stravinsky, que o *status* de uma obra se dá para além de sua escritura, antes mesmo de sua execução, através da *performance* do músico, ou antes até de seu registro fonográfico ou da relação entre o material produzido e seu ouvinte consumidor. Neste trabalho, buscamos compreender a obra musical levando conta três elementos: a composição criada e registrada seja através da escrita, da oralidade ou da memória; a *performance*, os shows (apresentações, em geral) e a circulação e consumo da obra, ou seja, sua relação com o público, no consumo ou fruição.

Henry Raynor, por sua vez, observou que os sons musicais do passado não podem ser “escutados” pelo historiador e eles são expressos de duas formas - na

---

<sup>5</sup> Disco *We Insist Freedom Now Suite*. A partir deste momento, utilizaremos a sigla WIFNS para citarmos o nome deste disco.

<sup>6</sup> Para este assunto ver CANDÉ, Roland de. História Universal da música: volume 1. 2ed. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2001, p.p15-20.

<sup>7</sup> STRAVINSKY, Igor. Poética musical (em 6 lições). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996. p.111.

memória, através da oralidade e da música cantada, e, por outro lado, através da música impressa. Visto desta forma, a parte poética das canções não ocupa um lugar menor no universo musical sendo tão importante para o trabalho do historiador quanto a escuta dos sons.<sup>8</sup>

O disco WIFNS, nossa principal fonte documental, será aqui abordado tomando como pressuposto as fases relacionadas à *performance*, à tradução das letras das canções e aos aspectos relativos à distribuição e circulação, ou seja, os espaços sociais em que a música de Roach foi divulgada. Esta investigação, por sua vez, nos auxiliará na elaboração de algumas perguntas e no encontro de possíveis respostas às mesmas. Como se vê, optamos por trabalhar, prioritariamente, com a escrita literária e imagética, sem que isto signifique que a parte musical não seja abordada. Ao contrário, creio que nossa formação como músico nos permitirá elaborar análises musicais que serão incorporadas como um elemento a mais para ajudar na compreensão do nosso objeto.

Relativamente recentes, as pesquisas que relacionam História e Música possuem ainda poucos seguidores entre os historiadores<sup>9</sup> embora entre os sociólogos esta aproximação venha se dando desde fins dos anos 1950, sob influência dos *cultural studies*,<sup>10</sup> e a emergência de disciplinas voltadas para a música enquanto um campo de conhecimento seja um fenômeno do século XIX, momento em que apareceram a musicologia, a sociologia da música, a etnomusicologia e a história da música.

Só mais recentemente que historiadores de ofício se voltaram para a música e a tomaram como objeto legítimo de suas pesquisas.<sup>11</sup> Neste sentido, merecem destaque as produções historiográficas inovadoras de Henri-Irenée Marrou, dos

<sup>8</sup> RAYNOR, Henry, *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

<sup>9</sup> Ver para este assunto LE GUERN, Philippe, *En arrière La musique! Sociologies des musiques populaires en France. La g nese d'un champ* in *Réseaux*, n. 147, 2007.

<sup>10</sup> De forma mais ou menos consensual, considera-se que a designação de Estudos Culturais é anterior à fundação do Centro de Birmingham (1964) e surge a partir dos trabalhos do professor inglês Raymond Williams, sobretudo depois da publicação do livro *Culture and Society: 1780-1950* (1958), no qual são investigados os diferentes usos históricos do termo cultura e apela para a urgência do debate sobre esta ideia no contexto intelectual inglês; do livro *Uses of Literacy* (1958), de Richard Hoggart (primeiro director do Centro de Birmingham), que é um trabalho sobre a cultura das classes trabalhadoras e também de ruptura com a tradição leavisiana de análise cultural; e do livro de E. P. Thompson *The Making of the English Working Class* (1963). Ver <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/E/>>

<sup>11</sup> Para maiores informações sobre este assunto ver VINCI DE MORAES, José Geraldo e SALIBA, Elias Thomé (orgs), *História da Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2012 e TUPINAMBÁ, Martha et alli, *História e Música*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2012.

anos 1940, e de Eric Hobsbawm, dos anos 1950/60. No entanto, de tal forma o objeto era considerado “marginal” naqueles dois contextos que ambos historiadores publicaram seus trabalhos utilizando-se de pseudônimos. É interessante reproduzir aqui a justificativa de Hobsbawm em relação ao uso do pseudônimo no seu hoje clássico *História Social do Jazz*. Segundo ele, por desejar “manter separadas as personalidades do professor universitário e do crítico musical, escrevi durante os dez anos seguintes (a 1955) sob o pseudônimo Francis Newton, em homenagem a Frankie Newton, um dos poucos músicos de jazz sabidamente comunista (...)”.<sup>12</sup>

Outros três historiadores que desenvolveram trabalhos nesta direção, nos anos 1960, são salientados por Vinci de Moraes e Saliba no seu *História da Música no Brasil*. O primeiro deles é E.P. Thompson, em *Rough Music*, Michel Vovelle, em *La Marseillhaise* e Marc Ferro, em seu estudo sobre a canção da Internacional.<sup>13</sup> No entanto, estas produções, segundo Vinci de Moraes e Saliba, caracterizaram-se por serem aproximações ainda tímidas, marginais e descontínuas com o tema. Embora abordando questões diferentes,<sup>14</sup> o que se percebe em comum nos trabalhos destes autores é sua predileção por uma abordagem que levasse em conta a música popular urbana, algo que acabou dando um certo tom aos estudos sobre história e música a partir de então. Com isto a música popular urbana, vista no seu contexto de emergência como “filha bastarda” da música erudita<sup>15</sup> e como simples coadjuvante no campo musical erudito, foi paulatinamente passando a fazer parte da reflexão acadêmica assim como a ser vista como veículo de expressão artística.<sup>16</sup>

O que se denomina de música popular urbana é, segundo Marcos Napolitano, uma expressão musical que emergiu na Europa entre fins do século XIX e início do

---

<sup>12</sup> Ver HOBBSAWM, Eric, *Tempos interessantes: uma vida no século XX*, São Paulo Companhia das Letras, 2002, p. 252. Francis Newton é o nome de um trompetista comunista que participou da gravação da canção “Strange Fruit”, com Billie Holliday.

<sup>13</sup> Ver THOMPSON, E.P. *Rough Music* in *Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998; VOVELLE, Michel, *La Marseillhaise* in NORA, Pierre (org), *Les Lieux de La mémoire*. La Republique, Paris, Gallimard, 1984 e FERRO, Marc, *L`n Internationale. Histoire d`un chnt d`Eugène Pottier e Pierre Degeyer*, Paris, Éditions Noësis, 1996.

<sup>14</sup> Em *Rough Music*, por exemplo, a música incidental produzida em manifestações plebeias inglesas no século XVIII são parte de uma questão mais ampla sobre a qual Thompson se debruça, isto é, o de zombar ou hostilizar os indivíduos que desrespeitavam normas da comunidade. No seu estudo sobre a canção da Internacional, Marc Ferro analisou as origens e diversas adaptações desta canção em diferentes momentos históricos.

<sup>15</sup> A expressão é tomada de empréstimo a Marcos Napolitano e encontra-se em *História e Música: história cultural da música popular*, Belo Horizonte, Autentica, 2002, p. 15.

<sup>16</sup> Idem, *ibidem*.

XX, ligada “à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas”.<sup>17</sup> Esta música, ainda segundo Napolitano, se consolidou sob a

forma de peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito gravado (partitura;/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o musica hall (e suas variáveis). A estas duas formas de consumo de música popular, que se firmaram entre 1890 e 1910, não podemos esquecer [de mencionar] uma função social básica que a música sempre desempenhou: a dança. Elemento catalisador de reuniões coletivas, voltadas para a dança, desde os empertigados salões vienenses aos mais popularesco “arrasta pé”, passando pelos saraus familiares e pelos não tão familiares bordéis de cais de porto, a música popular alimentou (e foi alimentada) pelas danças de salão.<sup>18</sup>

Nas Américas esta música inicialmente incorporou formas e valores europeus, mas paulatinamente foi se apropriando de tradições musicais não europeias. Dentre os gêneros musicais que emergem deste processo encontra-se o jazz norte americano, tema de particular interesse para este trabalho.

Se as pesquisas sobre história e música, de acordo com Vinci de Moraes e Saliba, encontram-se ainda em processo de construção na historiografia estrangeira, no Brasil vivencia-se uma situação semelhante. Os trabalhos brasileiros desenvolvidos por historiadores como Varnhagen, Capistrano de Abreu<sup>19</sup> e de um ou outro autor resultaram em iniciativas tímidas e tangenciais e, muito pouco foi produzido até a década de 1990, quando tais estudos começaram a ser mais explorados.<sup>20</sup>

Embora seja um campo de estudos em construção, é perceptível um crescimento e renovação dos estudos sobre história e música no Brasil, através de publicações, teses e dissertações. No entanto, estes trabalhos se voltam mais especificamente para a música brasileira,<sup>21</sup> com raros trabalhos sobre o jazz norte

<sup>17</sup> Idem, p. 12.

<sup>18</sup> Idem, ibidem.

<sup>19</sup> Apud VINCI DE MORAES, José Geraldo e SALIBA, Elias Thomé (orgs), História da Música no Brasil, obra citada, p. 15.

<sup>20</sup> Cabe salientar aqui a importância, dentre outros, dos trabalhos de Arnaldo Daraya Contier no sentido de conferir novos interesses às abordagens sobre história e música no Brasil. Ver deste autor, por exemplo, O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. ArtCultura, n. 9, Uberlândia, Edufu, 2004.

<sup>21</sup> Para alguns exemplos, neste sentido, ver o Dossiê História e Música Popular, organizado pela Revista Art e Cultura. Vol.8, n.13, 2006; ULHOA, Martha et alli (orgs.), Música e História no longo século XIX, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2011 e AUGUSTO, Antonio Jose Augusto, Questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914), Rio de Janeiro, Folha Seca, 2010.

americano que, quando aparecem, têm como foco a influência do jazz norte americano sobre o jazz brasileiro e não o jazz norte americano propriamente dito.<sup>22</sup>

O fato de os historiadores brasileiros demorarem a se apropriar da música como objeto de reflexão decorre em parte, segundo Martha Ulhoa, estes trabalhos enfrentam dificuldades técnicas que a música apresenta àqueles que não dominam seu universo são evidentes, sendo este um elemento que tem pesado sobremaneira para o retardamento da aproximação dos historiadores com a música.<sup>23</sup> Ainda segundo esta autora,

Os resultados destas dificuldades até pouco tempo atrás, eram visíveis em obras insuficientes ou muito gerais sobre a “história da música no Brasil”, construídas por memorialistas e não especialistas. Muitas delas são demasiado sintéticas ou reproduzem indefinidamente modelos que já cumpriram seu papel. É o caso da historiografia que acompanha de perto a história política do país; da que funda os principais marcos de uma identidade nacional nos cânones da mestiçagem, construída por homens letrados do final do século XIX; e dos conceitos de nacionalidade formulados pelos modernistas a partir dos anos 1920, voltados em especial para a construção de uma identidade nacional musical.<sup>24</sup>

Dificuldades técnicas e demoras à parte, o fato é que os estudos sobre História e Música no Brasil, desenvolvidos por historiadores, tenderam a dividir-se em duas tendências. Na primeira delas, a música emerge como complemento a temas mais “sérios” e, na segunda, a ênfase reside no privilégio dado à parte poética em detrimento do aspecto sonoro-musical.<sup>25</sup>

Nosso trabalho busca inserir-se em um campo específico da historiografia brasileira voltada para a música popular: o da História Social da Música. Esta tendência historiográfica tem oferecido possibilidades alternativas de análises, pois os historiadores a ela vinculados têm procurado romper com o pressuposto de uma superestrutura determinada pela base, ou seja, com a idéia de que a cultura não seria o mero resultado de um modo de produção que molda a “sociedade e impõe

---

<sup>22</sup> Dois exemplos, neste sentido são os trabalhos de LABRES FILHO, J. P.; EUGENIO DOS SANTOS, R. F., *Jazz-Bands no Brasil: Modernidade, Raça, Nacionalidade e Política na década de 1920*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011 e FRANCISCHINI, A. Laurindo Almeida: dos trilhos de Maracatu às trilhas em Hollywood, São Paulo, Editora UNESP, 009.

<sup>23</sup> ULHOA, Martha et alli (orgs.), *Música e História no longo século XIX*, obra citada, p. 10.

<sup>24</sup> Idem, p.p. 10-11.

<sup>25</sup> Na atualidade a preocupação dos historiadores brasileiros em escutar os sons do passado tem levado a resultados bastante produtivos tais como os estudos de Cacá Machado com as obras de Ernesto Nazareth e o de Virgínia de Almeida Bessa, com a música de Pixinguinha, para citarmos apenas dois exemplos.

modelos de conduta e comportamentos”, sublinhando, ao contrário, haver uma relação dinâmica, relacional e interativa entre estrutura e superestrutura, o que descarta o domínio de uma sobre a outra. Esta postura historiográfica, fortemente influenciada pelos historiadores marxistas britânicos, parte da “existência de uma experiência anterior, que reage [e age] de forma plural a tais estruturas, e cujos desdobramentos” não seriam possíveis de prever.<sup>26</sup>

Alem disto, os historiadores sociais que vêm trabalhando com temas culturais têm procurado romper e questionar as separações excludentes entre cultura popular e cultura de elite, tal como proposto por Edward P. Thompson, mais especificamente quando ele recomenda atenção para os perigos de se trabalhar com uma idéia de cultura popular com uma perspectiva consensual e simplificadora, tal como algumas definições antropológicas podem sugerir. Para Thompson, a cultura é um conjunto de recursos no qual coexistem trocas entre o oral e o escrito, o dominante e o subordinado e daí por diante. Ou seja, para ele, a cultura é uma arena de conflitos localizados em contextos específicos de relações sociais e de poder, de exploração e de resistência à exploração que, de modo contraditório, unem horizontalmente e separam verticalmente.<sup>27</sup>

Partindo de tais premissas, elencamos neste trabalho alguns estudos com os quais procuraremos estabelecer um diálogo mais aproximado. Em Eric J. Hobsbawm baseamos parte de nossa fundamentação teórica e procuramos estabelecer um diálogo estreito com sua obra *História Social do Jazz*.<sup>28</sup> Aqui, a relevância deste livro reside no fato de seu autor apresentar-nos um rastreamento das raízes sociais do jazz, informações sobre a natureza de seu público, considerações sobre a importância da igreja na evolução do gênero, trazendo também à tona a questão da articulação desta música como meio de protesto, ponto fundamental de conexão desta obra com a nossa pesquisa. Além disto, seu trabalho elabora uma crítica tanto às tentativas de imposição de limites à uma suposta “pureza” do jazz quanto à uma tendência que busca reclamar para o jazz a respeitabilidade da música erudita. Ambas são por ele questionadas por basearem-se em critérios ahistóricos, em generalizações e por partirem de pressupostos inadequados para pensar a música

---

<sup>26</sup> GARCIA, Tânia Costa. Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina na segunda metade do século XX. In: BARBOSA; GARCIA orgs.). Cadernos de Seminários de Pesquisa: cultura e Políticas nas Américas, Assis, FCL/Assis-Unesp Publicações, 2009, p.108

<sup>27</sup> Ver THOMPSON, E.P., *Costumes em comum*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 17.

<sup>28</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007

como fenômeno cultural e social, deixando “de lado tudo o que poderia nos ajudar a compreender o mundo do jazz, e uma grande parcela dos problemas da cultura popular também”.<sup>29</sup> Por fim, esta obra também é importante por ter sido escrita em 1959, um ano antes do lançamento do disco WIFNS, ou seja, no mesmo contexto delimitado pelo nosso recorte temporal.

Outra referência importante para o desenvolvimento desta pesquisa é a obra *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and África*, da etnomusicóloga americana Ingrid Monson.<sup>30</sup> Neste livro, Monson argumenta que o jazz e o discurso nele produzido no período do movimento de direitos civis não estavam separados da política racial da época. Embora para alguns autores como Amiri Baraka e Franz Kofsky, o estilo *free jazz*<sup>31</sup>, surgido em meados de 1960, seja o primeiro terreno musical de expressão política, para esta autora é necessário que se preste atenção para outras formas comercialmente mais populares de jazz, especialmente o estilo *hard bop*<sup>32</sup> expressado por Max Roach, Abbey Lincoln, George Russell, e muitos outros. O livro de Monson vem contribuir para os estudos sobre a música negra popular desenvolvidos nas décadas seguintes à Segunda Guerra e para o mapeamento sobre as mudanças políticas, sociais e musicais daquele período de efervescência, seja através das entrevistas, dos arquivos de pesquisa, seja através da análise das gravações e *performances* dos músicos. A partir deste movimento, Monson revela como os músicos se relacionavam com os ativistas, a mídia e a indústria cultural. Seu estudo concentra-se entre os anos 1950 e 1967, e se

---

<sup>29</sup> Idem, p. 34

<sup>30</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1.ed.. 2007.

<sup>31</sup> *Free jazz*, refere-se ao estilo de jazz surgido no final dos anos 1950, cujo um dos seus pontos mais altos ocorreu no período final dos anos 1960. A expressão *free Jazz*, segundo Joachim E. Berendt, foi “usada, pela primeira vez, como título de um LP de Ornette Coleman”, no ano de 1960. Em linhas gerais, o *free jazz* é caracterizado pela exploração do campo da atonalidade e pela dissolução da rítmica simétrica, dos esquemas métricos tradicionais (compasso, por exemplo) e do “beat” (segundo Berendt, “batida com acentuações rítmicas determinadas. A expressão é usada como sinônimo de intensidade rítmica ou *swing*”); pela “maior intensidade na execução instrumental” e pela incorporação do ruído como elemento musical. Mais detalhes, ver: BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), pp. 36-45.

<sup>32</sup> *Hard bop*, refere-se ao estilo jazzístico surgido entre meados dos anos 1950 e que avançou pelos anos 1960. Segundo Joachim E. Berendt, o “hard bop era o jazz mais vital que se fazia no fim dos anos 50”. As principais características do estilo são as linhas improvisadas mais simples que o *bebop* – estilo anterior, desenvolvido no final dos anos 1940; a intensificação da atividade dos bateristas, o que resultou num destaque maior da bateria em relação aos outros instrumentos dentro do grupo; e as influências da música *gospel* e do *blues*. Para mais informações, ver: BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), pp. 33-36.

apresenta como um ensaio crítico que traz à tona as relações entre música, racismo, política e sociedade no qual o jazz é tratado não somente como um fenômeno musical, mas também social.

Materiais biográficos sobre Max Roach são raros e, os que existem, freqüentemente são produções biográficas que, limitadas a apresentar o músico, suas contribuições musicais ao mundo do jazz e a narrar sua vida, acabam criando uma imagem essencializada do mesmo. Raras são as informações sobre outros aspectos que compõem a trajetória de uma vida como, por exemplo, os seus problemas com alcoolismo, as prisões por desacato aos policiais, o envolvimento em brigas e suas relações com diferentes membros da sociedade, dentre outros. Nossa pesquisa pretende, a partir de algumas revistas da época, a saber *Jet Magazine* e *Modern Drummer*<sup>33</sup> e de algumas fontes bibliográficas realizar um levantamento dessas informações não abordadas em suas biografias e através delas construir uma narrativa biográfica com o objetivo de apresentar um artista de “carne e osso” e mais “terra a terra”.

Nossa dissertação está dividida em dois capítulos. No Capítulo 1 serão abordados aspectos biográficos sobre Max Roach. A análise desses dados nos permitirá, a partir de informações pouco conhecidas sobre ele, compreender como o músico se aproximou do pensamento ativista pelos direitos civis e os fatores que o influenciaram em tal posicionamento. Para isto, uma das fontes utilizadas para a realização deste estudo são produções biográficas de alguns músicos e amigos mais íntimos de Roach, principalmente o baixista Charles Mingus.<sup>34</sup> Por serem trabalhos produzidos por pessoas que conviveram ou mantiveram relações próximas com Roach, eles serão lidos com o devido cuidado para neles localizarmos os “não ditos” e informações que seus autores fornecem, independente de suas intenções.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Uma das principais revistas utilizadas nesta pesquisa é a *Jet Magazine*. O semanário foi fundado em 1951, por John H. Johnson e, seu primeiro número foi publicado em novembro do mesmo ano. Direcionada à comunidade afroamericana, trazia um conteúdo que incluía moda, beleza, música, eventos sociais e política. A revista teve papel de destaque ao narrar os primeiros dias do movimento de direitos civis, incluindo fatos como o assassinato do menino negro Emmett Till e o boicote aos ônibus em Montgomery. Outra revista utilizada em nosso estudo é *Modern Drummer*, especializada em música. Utilizaremos, principalmente uma edição especial, a revista de n.31, vol.12, publicada no mês de dezembro 2007, dedicada a Max Roach.

<sup>34</sup> SANTORO, Gene. *Myself When I am real: the life and the music of Charles Mingus*. New York: Oxford University Press, 2000.

<sup>35</sup> Estamos conscientes de que uma vida não pode ser explicada nos atos e pensamentos de um indivíduo e partilhamos com Giovanni Levi do pressuposto de que uma abordagem biográfica, feita por um historiador, deve procurar atender para o contexto sobre o qual agiu e no qual esteve

No Capítulo 2 concentramo-nos no estudo do disco WIFNS. Nele, procuraremos realizar uma análise que leve em conta as letras das músicas bem como a foto de capa e questões relacionadas à gravação, distribuição e consumo do material fonográfico. Além disto, a análise do disco pressupõe que ele seja inserido no seu contexto histórico, que era o da luta dos negros pelos direitos civis e contra o racismo e a segregação, não apenas no mundo da música, mas em outras instâncias da sociedade.

No que diz respeito às imagens Ulpiano T.B.de Meneses observa que elas são como “coisas que participam das relações sociais” e também “práticas materiais” e, neste sentido, nossa investigação procura enfatizar a importância da imagem como fonte iconográfica a partir de algumas problemáticas que envolvem questões, tais como sua produção, circulação (comercialização e outras mediações institucionais), representação de seus objetos, além de sua apropriação e consumo.<sup>36</sup> Paulo Knauss, por sua vez, nos informa que a revisão da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais apresentam-se como contribuições da história das representações, valorizada pela história do imaginário, pela antropologia histórica e pela história cultural. Todos estes campos do conhecimento promoveram o reencontro dos historiadores com o estudo das imagens.<sup>37</sup>

Este novo olhar dos historiadores em relação à imagem, que começou a emergir nos anos 1980, ocupou lugar de destaque influenciado de maneira decisiva pela “história a partir de baixo”, que teve E.P.Thompson como precursor, e esta mudança de perspectiva ficou conhecida como “virada pictórica”, assim denominada por William Mitchell.<sup>38</sup> Foi a partir dela que historiadores começaram a investir no estudo das imagens como fontes iconográficas, valorizando-as como uma porta de acesso a mais na compreensão de novas ou antigas questões. É finalidade deste

---

inserido o biografado. Ver LEVI, Giovanni, “Usos da biografia” in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs), Usos e abusos da história oral, Rio de Janeiro, FGV, p.p. 167-82

<sup>36</sup> MENESES, Ulpiano T.B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, vol. 23, n.45, 2003.

<sup>37</sup> KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual” in ArtCultura, Uberlândia. vol.8, n. 12, 2006, p. 6. Para este assunto ver, dentre outros, AUMONT, Jacques, A imagem, Campinas, Papirus, 1997; BERGER, John, Modos de ver, Lisboa, Edições 70, 1999; ELKINS, James, Visual studies: essays on verbal and visual representation, New York, Routledge, 2003 e DIKOVITSKAYA, Margaret, Visual culture: the study of the visual after the cultural turn, Cambridge, London, 2005.

<sup>38</sup> BURKE, Peter, Testemunha ocular: história e imagem, obra citada, p. 15.

capítulo, também, realizar uma comparação entre a capa do disco WIFNS e a de outros discos de jazz contemporâneos com o objetivo de apontar as particularidades que o tornam singular.

## CAPÍTULO 1

### Max Roach: um músico de seu tempo, um homem de seu país

1924. Nova York. Os primeiros sons do trompete de Louis Armstrong ressoavam na orquestra de Fletcher Henderson. No mês de fevereiro daquele ano Maxwell Lemuell Roach nascia na cidade de Newland, estado da Carolina do Norte (EUA). Numa entrevista concedida ao radialista e historiador do Jazz Phil Schaap, Max Roach declarou que seus familiares não sabiam informar se ele nascera no dia 08 de fevereiro. Alguns biógrafos indicam o dia 10.

Independentemente de qual tenha sido a data de seu nascimento, sabe-se que quando ele tinha quatro anos de idade a família Roach mudou-se do sul para Nova Iorque, passando a residir no bairro central do Brooklyn, também chamado Bedford-Stuyvesant ou simplesmente Bed-Stuy, por seus habitantes. Esta região, a partir de 1930, com a inauguração de uma linha de metrô começou a atrair os negros que viviam no Harlem e, com o passar dos anos, tornou-se um grande centro de criação e divulgação da cultura afro-americana.

Roach cresceu num ambiente musical. Sua mãe, Cressie, cantora gospel, costumava levá-lo à igreja regularmente, e foi na *Concord Baptist Church Bible School*, no bairro do Brooklyn, na Adelphi Street, que ele começou a tocar bateria. Sua tia Clarkie, que era pianista da igreja, foi quem lhe ministrou as primeiras lições musicais através do piano, seu primeiro instrumento. O ambiente musical daquele período é descrito abaixo pelo próprio Roach:

Na igreja desenvolviam-se todos os tipos de atividades para as crianças. Realmente, eu comecei a entrar em contato com a música dentro da igreja – o piano e o trompete, antes de começar a tocar bateria [...] A comunidade era repleta de música. Podia-se caminhar pelas ruas; você escutava as pessoas cantando, ouvíamos as pessoas tocando [...] Quando percebi que estava fazendo algo um pouco diferente, eu tinha uns quinze ou dezesseis anos.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> *In the church they'd have all kinds of activities for children. Actually I started dealing with music in the church – piano and trumpet before I started dealing with the drums. [...] the community was just fraught with music. You could walk down the street; you heard people singing, you heard people playin' [...] When I recognized that I was doing something a little different I was about fifteen or*

Há muitos relatos de músicos que iniciaram seus primeiros contatos com o jazz quando crianças dentro das igrejas das quais participavam. É o caso, por exemplo, de um dos amigos mais próximos de Roach, o baixista, compositor e ativista Charles Mingus. Segundo ele próprio reconheceu, foi na música da igreja que Mingus encontrou o mais importante incentivo a seu desenvolvimento musical. Foi lá que ainda criança, escutando e tocando as canções religiosas, deu os primeiros passos de sua formação musical. Numa entrevista a Nat Hentoff, Mingus relatou:

Vários músicos vieram da igreja. A música que eu escutava quando era criança era música da igreja. Eu tinha oito anos de idade antes de ter escutado uma gravação de Ellington no rádio... O blues estava nas igrejas – ‘gemidos’ e ‘riffs’ e todo aquele tipo de ‘coisa’ entre o público e o pastor. Minha irmã e eu tínhamos um trio, nós costumávamos tocar na igreja metodista ocasionalmente.<sup>40</sup>

Segundo Hobsbawm, desde o início da história do jazz, no final do século XIX, a igreja exerceu importante influência na formação e no desenvolvimento do gênero. Os *spirituals* e as canções *gospel*, principais formas musicais religiosas afro-americanas,<sup>41</sup> serviram de fontes inesgotáveis para o “jazz em geral e para determinadas obras de jazz em especial”.<sup>42</sup> A partir de 1816, com a segregação dos negros nas igrejas mistas, surgiram seitas independentes como foi o caso da Igreja Episcopal Metodista Africana de Sion. Tais seitas começaram a reforçar o caráter negro de suas músicas. Ainda segundo este autor, a intensificação deste caráter negro da música *spiritual* ocorreu principalmente entre 1865 e a década de 1880, culminando na segregação dos batistas negros. As seitas segregadas como a *Pentecostal Holiness Church*, *as Churches of God in Christ*, e outras do mesmo

---

sixteen. GITLER, Ira. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940's*. New York: Oxford University Press, 1987, p. 76 [tradução nossa].

<sup>40</sup> *A lot of music came from church. All the music I heard when I was a very young child was church music. I was eight or nine years old before I heard an Ellington record on the radio... The Blues was in the Holiness churches – moaning and riffs and that sort of thing between the audience and the preacher. My sister and I had a trio, and we used to play in the Methodist church occasionally.* HENTOFF, Nat. *The Jazz Life*. New York: Da Capo Press, 1961, p.161 [tradução nossa].

<sup>41</sup> Os *spirituals* eram celebrados como uma expressão de vitalidade geradora e de criatividade da herança afroamericana, para Mellonee Burnim, “Os *Negro Spirituals* e a música *Gospel* são os gêneros de música religiosa, realmente criados pelos negros e que, portanto, refletem o gênio musical afroamericano”. Para mais detalhes ver: BURNIM, Mellonee and MAULTSBY, Portia K. *African American Music: An Introduction*, New York: Routledge, 2005, p.493.

<sup>42</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.57.

gênero, foram responsáveis pela maior contribuição religioso musical ao jazz”, conclui Hobsbawm.<sup>43</sup>

Além disto, como observou o trompetista Don Cherry, muitos dos sacerdotes tinham inclinações políticas e eram militantes ativos, com foi o caso do seu próprio avô, que era um sacerdote defensor do nacionalismo de Marcus Garvey (líder do movimento de retorno à África) e que defendeu a criação de negócios e organizações comunitárias dirigidas por negros.<sup>44</sup> Desta maneira, pode-se dizer que muitos daqueles sacerdotes transformaram o púlpito e a música que cantavam nas igrejas em instrumento de ação política.

No apartamento da família Roach havia uma pianola que, segundo o músico, lhe trouxe muito estímulo, auxiliando-o no aprendizado.<sup>45</sup> Através deste instrumento, ainda segundo Roach, foi possível “entrar em contato com as músicas do repertório de Jelly Roll Morton, Scott Joplin, Fats Waller, Willie the Lion Smith dentre outros, ficávamos observando as teclas do piano descendo e subindo sozinhas”.<sup>46</sup>

Era muito rico o universo musical em que Roach estava envolvido, e nele “podia-se caminhar pelas ruas e escutar as pessoas cantando, podia-se escutá-las tocando, a comunidade era repleta de Música”.<sup>47</sup> Foi provavelmente incentivado por tanto apelo sonoro que, aos oito anos de idade, ele aprendeu a tocar *bugle*<sup>48</sup>, logo se apresentando nas paradas de rua.

Na bateria, instrumento do qual jamais se separaria, ele iniciou os estudos ao completar dez anos de idade, quando começou a participar de bandas *gospel* e, durante este período, contou com o incentivo de dois grandes bateristas: Philly Joe

<sup>43</sup> HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.57. A expressão “igrejas mistas” refere-se às instituições cujos cultos eram freqüentados por brancos e negros, porém, segundo o autor, os negros nelas ocupavam uma posição inferior. Posteriormente abordaremos com maiores detalhes como se deu a relação entre a igreja e o jazz, principalmente entre o final dos anos 1950 e durante praticamente toda a década de 1960, ou seja, exatamente no período em que se desenvolveram os movimentos de direitos civis.

<sup>44</sup> SMITH, Martin, John Coltrane: jazz, racismo e resistência, Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, 2003, p.p. 17-8.

<sup>45</sup> Pianola é um piano que possui um mecanismo de acionamento das teclas através de pedais e alavancas fazendo com que o piano seja executado sem a presença de um pianista. O sistema permite que as teclas se movimentem sozinhas.

<sup>46</sup> Relato extraído do vídeo-documentário sobre Max Roach, produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, para o canal Euro Channel.

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Bugle é um antigo trompete inglês (chamado natural). Instrumento sem válvulas semelhante a um longo clarim. O bugle é até hoje utilizado entre os militares de cavalaria, pois, não dispondo de válvulas, permite ser carregado com apenas uma das mãos, enquanto a outra segura as rédeas do cavalo durante a execução. ( DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Ed. 34, 2004, p.58).

Jones(1925 -1985) e Kenny Clarke(1914 -1985). Segundo Dave Gelly, Jones e Clarke foram os que “prepararam um caminho dando-lhe uma textura e criando um estilo próprio que fluía muito bem à sua batida, mas ele próprio desenvolvera seu estilo, foi o pai do jazz moderno na bateria, o *bebop*”.<sup>49</sup>

Como dito anteriormente, diversos autores nos fornecem dados biográficos fragmentados sobre Roach, mas enfatizando apenas suas realizações musicais, silenciando sobre outras informações que talvez, em suas visões, possam arranhar a imagem por eles construída em torno deste personagem, como é o caso, por exemplo, de suas prisões e internamentos em clínicas de reabilitação. É o que verificamos em Scott Yanow que, em seu livro *Bebop*<sup>50</sup> dá pouca atenção a questões relacionadas ao posicionamento ativista do músico, limitando-se apenas ao relato suas contribuições musicais referentes à constituição do estilo de jazz em questão.

Desde o início de nossa pesquisa nos deparamos com várias lacunas a respeito da sua vida e percebemos, através de tais vazios, a presença de certas representações construídas sobre Max Roach e sobre o jazz. Diante disto, procuramos entender, na medida em que as fontes nos permitiram, o que tais silêncios ocultavam e quais os significados que poderiam ter.

Em relação aos materiais biográficos existentes e aos espaços vazios deixados por eles, Hobsbawm explicitou:

O jazz é um produto de seus músicos e cantores. O executante é o centro desse mundo. É preciso, portanto, descobrir quem é esse homem ou, mais raramente, quem é essa mulher, artista de jazz. Isso, de certa maneira é fácil, mas por outro lado é difícil. Nenhum outro aspecto do jazz é tão bem documentado quanto a biografia. Deve haver, aproximadamente, dados biográficos de dois ou três mil músicos, cantores e outros profissionais do jazz já publicados. No entanto, embora essas publicações arrolem dados consideravelmente detalhados das carreiras musicais dos artistas em questão, ao lado de eruditas discografias incrivelmente bem compiladas, elas negligenciam quase que totalmente outros aspectos. Se não conhecermos pessoalmente o artista, dificilmente saberemos se ele tem ou teve filhos. As informações biográficas são tão eventuais e pouco sistemáticas quanto meticulosas aquelas sobre sua

<sup>49</sup> GELLY, Dave . Icons of Jazz: A History in Photographs 1900 – 2000. Ed. North American: San Diego. 2000.

<sup>50</sup> YANOW, Scott. *Bebop*. San Francisco, CA: Miller Freeman Books, 2000.

origem geográfica. Mesmo assim, o que sabemos é suficiente para reconstruir um retrato bastante apurado tanto dos músicos de cor quanto dos brancos, mesmo nas fases mais obscuras do jazz. As duas cores devem ser mantidas separadas, embora o músico de jazz tenha desenvolvido um padrão de personalidade que independe da cor da pele; as origens de artistas brancos e negros são muito diferentes, principalmente nos primórdios do jazz, como também o são os papéis que eles representam em suas comunidades.<sup>51</sup>

A fragmentação dos dados biográficos de músicos, cantores e outros profissionais do jazz, apontados por Hobsbawm, criam ainda mais problemas para um relato de caráter biográfico quando percebemos o diálogo estabelecido entre as representações construídas sobre o jazz, tanto entre os críticos quanto entre os próprios jazzistas, e as autorepresentações por eles construídas. De uma destas representações Hobsbawm nos dá conta ao informar que a história da difusão do jazz é explicada de uma forma simples e mítica atribuindo a este estilo musical uma origem idealizada: a de que ele “permaneceu em Nova Orleans até que a marinha americana fechou a zona do meretrício em 1917, quando os músicos (...) subiram o Mississipi chegando até Chicago, e de lá foram para todas as partes dos Estados Unidos, principalmente Nova York”.<sup>52</sup> Para Hobsbawm, “o jazz não nasceu simplesmente em Nova Orleans. De uma forma ou de outra, a mistura entre elementos africanos e europeus estava se cristalizando em forma musical em muitas partes da América do Norte” e se Nova Orleans apresenta um diferencial em relação ao restante do país isto tem a ver com o fato de que foi lá “que a banda de jazz surgiu como fenômeno de massa”.<sup>53</sup>

O período que abrange os anos 1950 e 1960 foi marcado por inúmeras mudanças nos campos artístico e político – tais como o macartismo e a contracultura - e a escrita sobre o jazz esteve conectada a tais mudanças que foram determinantes tanto para a recepção quanto para o entendimento deste gênero musical. Segundo Alper Mazman<sup>54</sup>, o mercado editorial norte americano, então predominantemente dominado pelos brancos, foi cada vez mais sendo ocupado por autores que escreveram sobre o jazz “nos livros, nos jornais e nas revistas.”

<sup>51</sup> HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.213.

<sup>52</sup> Idem, p.68.

<sup>53</sup> Idem, p.p. 58-9.

<sup>54</sup> MAZMAN, Alper. Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.1.

Mazman explora a questão das representações “brancas” da música e dos afro-americanos, mas também oferece a perspectiva dos músicos negros, mostrando como elas se contrapõem às interpretações conduzidas pelos brancos. Ele recupera tais representações “em entrevistas, histórias orais, diálogos pessoais, encartes de discos, no limitado número de aparições televisivas e nas autobiografias, embora muitas destas foram produzidas, editadas e publicadas no interior das fronteiras definidas pela indústria cultural dominada pelos brancos”.<sup>55</sup>

Podemos perceber, assim, que os discursos sobre jazz estão permeados por debates ideológicos, políticos e culturais e que, durante o período delimitado pelo recorte temporal do presente trabalho, eles se intensificaram mostrando como a compreensão do jazz, enquanto fenômeno musical e suas implicações sociais e culturais, foram informadas por questões de outra natureza, apontando para a interação entre música, sociedade e política.

Em 1940, quando cursava o colegial, Roach começou a entrar em contato com a música de Count Basie, Duke Ellington e outros nomes do jazz e foi neste período, também, que ele iniciou seus estudos em percussão na Manhattan School of Music. Os custos destes estudos foram pagos com o que ele recebia tocando em *gigs*,<sup>56</sup> na Rua 52, ao lado de músicos como Charlie Parker e Coleman Hawkins. Quando ainda freqüentava a Escola de Música de Manhattan, um professor lhe disse que sua técnica não estava sendo utilizada de maneira correta e desestimulado ele abandonou o curso de percussão e matriculou-se no de composição.<sup>57</sup>

Sua profissionalização deu-se inicialmente nas *big-bands* do estilo *swing*<sup>58</sup>, num momento em que Roach estava fascinado pelo baterista Chick Webb, considerado o primeiro instrumentista das baquetas a liderar uma orquestra.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> Idem, p.2,

<sup>56</sup> *Gigs* refere-se a um termo derivado da palavra *engagement* (encontro marcado) , surgido provavelmente no início dos anos 1920. Uma *gig era uma* reunião de músicos profissionais que se organizam para tocar durante um curto período de tempo, geralmente algumas horas da noite, num clube de jazz, por exemplo. Frequentemente, as *gigs* são compostas por integrantes de bandas diferentes.

<sup>57</sup> BUDOFISKY, Adam. Max Roach Through The Years. Modern Drummer. 2007: p. 57, Dezembro, 2007.

<sup>58</sup> *Swing* refere-se ao estilo de jazz surgido no final dos anos 1928/29 e, entre os anos 1930 e meados de 1940 continuou a sofrer mudanças em seu desenvolvimento. Também conhecido como a “era da big band”, segundo Mark C. Gridley, o *swing* “foi o estilo mais popular na história do jazz e atraía milhões” de pessoas que costumavam dançar embalados por seu ritmo. Mais detalhes, ver: GRIDLEY, Mark C. Concise Guide to Jazz. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992, p.49. Algumas das principais características do *swing* são: 1) regularidade na acentuação dos 4

O *swing* influenciou a cultura norte americana dos anos 1920 e foi muito popular entre negros e brancos. De acordo com Hobsbawm, por volta de 1929 havia nos Estados Unidos uns 60.000 grupos de jazz de músicos profissionais, o que denota que a indústria de entretenimento era uma das poucas saídas profissionais abertas aos negros.<sup>60</sup> A Grande Depressão veio mudar este quadro, pois teve desdobramentos no mundo do jazz quando entre 1927 e 1934 as vendas de discos caíram vertiginosamente.<sup>61</sup>

Na medida em que a década de 1930 começou a avançar e a economia a se recuperar, as vendas de discos também aumentaram, e o *swing* se converteu no estilo musical da moda e este estilo atraiu músicos negros e brancos. Muitos dos músicos negros das bandas então existentes aderiram ou foram simpatizantes do Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUA), uma organização que lutava contra o racismo. Ainda que muitos deles tivessem fortes convicções progressistas, muitos tenderam a não expressar suas posições e evitaram realizar declarações políticas em público ou através da música, mas foram os músicos negros que realizaram declarações políticas durante a era do *swing*, tal como Billie Holiday, que cantou os linchamentos protagonizados pela Ku Klux Klan na canção *Strange Fruit*.

Em 1942, aos 18 anos, Roach foi convidado para substituir o baterista Sonny Greer na apresentação da orquestra de Duke Ellington, no Paramount Theater, em Nova Iorque. A partir daí ele começou a participar de *jam sessions*<sup>62</sup> em vários clubes de jazz das ruas 52, 78 e Broadway. No mesmo período formou-se na Escola

---

tempos marcados em cada compasso (nos estilos anteriores, como por exemplo no *New Orleans*, predominava o esquema métrico chamado de “two beat jazz” onde as “composições eram feitas em compassos de 4 tempos dos quais dois (o 1.º e o 3.º) eram acentuados” ; 2) surgimento das primeiras “*big bands*”, formações caracterizadas pelo grande número de instrumentistas que a compunham. Mais detalhes, ver: BERENDT, Joachim E. O jazz do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), p.362, pp. 28-29.

<sup>59</sup> Informação coletada do vídeo-documentário sobre Max Roach produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, para o canal Euro Channel.

<sup>60</sup> Apud H, Martin, John Coltrane: jazz, racismo e resistência, Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, 2003, p. 19.

<sup>61</sup> Idem, ibidem.

<sup>62</sup> Segundo Berendt, a expressão *jam session* refere-se a “reunião descontraída de instrumentistas para improvisar jazzisticamente”. Ver: BERENDT, Joachim E. O jazz do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), p.362, p.358. O termo *Jam* refere-se às iniciais das palavras “*Jazz after midnight*”. Os músicos tocavam em bailes que terminavam, geralmente, antes da meia-noite. Após o expediente de serviço – o que os bailes representavam para muitos músicos, principalmente na década de 1940 – era comum que executarem o jazz que os tornavam realizados, enquanto músicos, nos *night clubs* após à meia-noite ou seja, *after midnight*. O estilo *bebop* surgiu a partir das primeiras *jam sessions* do ano de 1942, informação esta coletada através do vídeo-documentário sobre Max Roach, produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, para o canal Euro Channel, obra citada ao longo deste estudo.

de Música de Manhattan. Vê-se, assim, que Roach teve uma dupla formação, uma vez que atuava em clubes de jazz ao mesmo tempo em que frequentava a Escola de Música de Manhattan.

Na história do jazz muitos são os exemplos de músicos que tiveram uma educação musical formal, como o pianista Jelly Roll Morton (1890-1941), cuja iniciação musical ao piano se deu através do repertório e técnicas da música erudita.<sup>63</sup> O interesse dos músicos de jazz pela música erudita data dos anos 1920. Os primeiros trabalhos que surgiram no período eram composições que misturavam estes gêneros, embora inicialmente o jazz fosse utilizado mais como um “tempero”, segundo Liesa Karen Norman.<sup>64</sup> Antes que os dois gêneros estabelecessem relações mais próximas, os músicos eruditos “viam o jazz como algo “primitivo, deseducado, música pra dançar, com pouca estrutura e forma” e os jazzistas, de modo similar, “viam a música erudita como constrição e músicos que meramente repetiam muito mais do que criavam”.<sup>65</sup>

Foi ainda no início dos anos 1920, que os músicos do jazz começaram a se interessar por outros instrumentos mais utilizados na música erudita tais como a flauta, o oboé, a trompa dentre outros. Já nos anos 1940, com o desenvolvimento dos amplificadores e sistemas de som, instrumentos com pouca força dinâmica – os de sonoridade mais suave, como a flauta – puderam ser explorados ao lado de instrumentos de sonoridade mais forte, como os da seção de metais composta pelo trompete, o sax e o trombone.

Segundo Norman, para os compositores e instrumentistas eruditos, o jazz atraía devido aos “ritmos mais complexos e pela maneira como eram escritas as seções dos metais”.<sup>66</sup> Um dos benefícios desta fusão foi que elementos presentes num gênero foram absorvidos por outro, conforme o trompista e escritor Gunther Schuller observou:

---

<sup>63</sup> No presente trabalho, a expressão “música erudita” refere-se à chamada “música clássica”. Porém, na história da música européia, o termo “clássico” refere-se ao período do Classicismo(1850-1820). Para que evitemos tal “distorção” de significado, a expressão que utilizaremos compreende o longo período que vai das primeiras manifestações musicais da Idade Média, passando pela Renascença, pelo Barroco, Clássico e Romântico, incluindo também, às correntes estéticas da música de concerto do Século XX, como por exemplo, o Impressionismo.

<sup>64</sup> NORMAN, Liesa Karen. The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of Third Stream and Fusion and the effects thereof into the 21th Century. Doctor of Music Arts, Vancouver, Canada: University of British Columbia, 2002, p.39.

<sup>65</sup> Idem, p.16.

<sup>66</sup> Idem, p.41.

Não há dúvida, pra mim, de que o mundo erudito pode aprender muito sobre o ritmo, precisão rítmica e sutileza com os músicos de jazz, e os músicos de jazz podem aprender em termos de dinâmica, estrutura e contraste com os músicos eruditos.<sup>67</sup>

Para este encontro entre os dois gêneros, que avançou pelos anos 1950, Schuller criou, no ano de 1957, a expressão *Third Stream*. Porém houve controvérsias entre músicos e críticos da época, pois para os jazzistas ele implicava mais elementos do jazz que da música erudita e o juízo crítico dos músicos eruditos julgava o jazz a partir de elementos de música erudita e refutavam o valor dos elementos jazzísticos.

Um aspecto importante dessa fusão refere-se ao fato de que, segundo Norman, houve um aumento do interesse por uma formação erudita e os “músicos começaram a freqüentar mais os conservatórios e universidades” e, “através do *G. I. Bill* (projeto de lei G. I.),<sup>68</sup> passaram a ter acesso às instituições de ensino formal de música. Em decorrência, tanto “músicos eruditos quanto os jazzistas desenvolveram mais seus conhecimentos das técnicas da música erudita”.<sup>69</sup>

Os desdobramentos desta formação em Roach podem ser observados ao longo de toda sua carreira, principalmente a partir dos anos 1970, seja lecionando ou tocando, conforme veremos mais à frente. Por ora queremos ressaltar que, como se pode ver, esta dupla formação não esteve restrita a Roach e que ela foi algo comum entre os jazzistas. Podemos citar vários outros músicos que trilharam caminhos análogos, tais como o pianista e compositor Duke Ellington, que em 1938,

<sup>67</sup> *There is no question in my mind, that classicalworld can learn much about timing, rhythmic accuracy and subtlety from jazz musicians, as jazz musicians can in dynamics, structure and contrast from the classical musicians.* SCHULLER, Gunther. “Third Stream”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001, Vol21, p.401 [tradução nossa]

<sup>68</sup> Em 1944, o congressista americano, o democrata John E. Rankin, elaborou um projeto, aprovado no dia 22 de junho, do mesmo ano, conhecido como “*G.I. Bill of Rights*”. O principal objetivo desta lei era a reintegração social dos soldados sobreviventes da Segunda Guerra a partir de três diretrizes básicas: apoio financeiro, emprego e educação. Após o final da guerra, os 15 milhões de homens sobreviventes receberiam do governo incentivos educacionais, através da concessão de bolsas de estudo por um ano, para que pudessem dar continuidade nos estudos. Além disso, os veteranos também poderiam fazer empréstimos bancários de forma facilitada e, por último, obterem empregos, através de uma agência do governo encarregada de encaminhá-los conforme suas formações e especialidades, a *United States Employment Service* ( Serviço de Emprego dos Estados Unidos). Entre os anos 1940 e 1950, houve um aumento do número de afroamericanos nas universidades, principalmente nas *black colleges* (faculdades para negros), dobrando-se o número de bacharéis negros.

<sup>69</sup> NORMAN, Liesa Karen. *The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of Third Stream and Fusion and the effects thereof into the 21th Century*. Doctor of Music Arts, Vancouver, Canada: University of British Columbia, 2002, p.41.

interessado em ampliar seus horizontes estético musicais através do conhecimento de técnicas da música de concerto, “contratou o arranjador e compositor Billy Strayhorn, músico de formação erudita, que se interessava pelo jazz” para que juntos criassem novos arranjos e composições.<sup>70</sup> Outros exemplos são os do trompetista Miles Davis que, passou a freqüentar o curso de música na *Juilliard School of Music* no ano de 1944; o do pianista Dave Brubeck, que decidiu ampliar sua formação em 1946, iniciando aulas com o compositor erudito Darius Milhaud; o conservatório de *New England*, entre 1951 a 1955, foi onde o pianista Cecil Taylor complementou seus estudos; o baixista Charles Mingus, teve seu primeiro contato com a música erudita através do violoncelo e, para concluir, o saxofonista Charlie Parker era também interessado pela música erudita, como a música orquestral contemporânea de Stravinsky.

No dia 16 de fevereiro de 1944, Roach realizou sua primeira gravação com o saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969).<sup>71</sup> Este registro, segundo Scott Yanow, é considerado uma das primeiras sessões do chamado jazz moderno, pois aponta para a emergência de um novo estilo chamado *bebop*.<sup>72</sup> No mesmo ano, ele começou a tocar com dois amigos, os músicos Dizzy Gillespie, trompetista, e o saxofonista Charlie Parker. Estes músicos, dentre outros da metade da década de 1940, como o baterista Kenny Clarke e o pianista Bud Powell, são considerados precursores do estilo *bebop* pela crítica especializada.<sup>73</sup>

No que diz respeito ao *bebop* é preciso que se diga que enquanto alguns autores que trataram deste tema concentraram-se na parte estética, privilegiando

<sup>70</sup> GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997, p.184.

<sup>71</sup> As músicas gravadas são as seguintes: *Rainbow Mist*, *Woody N' You*, *Yesterdays*, *Disorder at the border* e *Feeling Zero*.

<sup>72</sup> YANOW, Scott. *Bebop*. San Francisco, Canada: Miller Freeman Books, 2000, p. 94.

<sup>73</sup> *Bebop* refere-se ao estilo de jazz surgido em meados dos anos 1940. O estilo, segundo Berendt, surgiu das reuniões de músicos que se reuniam para escapar aos “padrões rendosos” do estilo *swing* e, foi através das *jam sessions* “em Kansas City e em alguns pontos de encontro no Harlem, particularmente no Minton’s”(um famoso clube de jazz da época), o “ponto onde o novo estilo se cristalizou”, nos informa Berendt e acrescenta que “seria absurdo [...] se tentássemos apontar este ou aquele músico como ‘inventor’ do novo estilo que passou a se chamar *bebop*”. Mais detalhes, ver: BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), pp. 30-32. Segundo Gridley, algumas das principais características do *bebop* em contraponto ao estilo anterior, o *swing* são a presença de grupos com menor número de integrantes que nas *big bands*; os andamentos tornaram-se mais rápidos; melodias mais complexas; harmonias mais complexas; os bateristas começaram a conduzir o ritmo mais no prato de condução (também chamado de *ride*, um dos pratos que ficam suspensos por pedestais na bateria), muito mais do que na caixa, no *hi-hát* (conjunto de dois pratos, posicionados em faces opostas, acionados pelo pé). Mais detalhes, ver: GRIDLEY, Mark C. *Concise Guide to Jazz*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992, p.80.

seu desenvolvimento artístico e musical em detrimento das relações entre este estilo e as esferas sociais ou políticas, outros preencheram tais silêncios apontando para as implicações políticas e suas conexões entre este o estilo e a luta contra a opressão dos afroamericanos.<sup>74</sup> Eric Lott encontra-se neste caso. Segundo ele, o estilo *bebop* foi um desdobramento, em termos musicais, das demandas políticas da chamada campanha Double V e das aspirações militantes de seu público constituído majoritariamente pela classe trabalhadora.<sup>75</sup> Nesta mesma direção, Alper Mazman afirma que o *bebop* representa, enquanto fenômeno musical, um desenvolvimento a partir das formas musicais anteriores e uma manifestação política, em termos sonoros, do contexto cultural, social, político e intelectual afroamericano dos anos 1940.<sup>76</sup>

Hobsbawm observa, a respeito do *bebop*, que ele foi uma revolução tanto política quanto musical e representou uma revolta dos músicos contra sua submersão no mercado industrial sonoro, uma rebelião às formas tradicionais do jazz e “uma manifestação muito mais profunda” em favor da igualdade do negro. O *bebop* contribuiu para dividir a comunidade de músicos em feudos antagônicos e significou

Uma determinada postura do artista e intelectual negro, em seu próprio mundo, e dos brancos (...) A sua música seria tão boa quanto a dos brancos, até mesmo em termos de música de arte, porém fundamentada na cultura negra. Elas também expressavam, porém, o ressentimento e a insegurança dos negros que tinham tentado a velha receita da igualdade – emigrando para grandes centros urbanos do Norte do país – e que acabaram descobrindo que quanto mais se afastavam do mundo de “Pai Tomás” mais longe estavam de um mundo onde não haveria negros, brancos ou mestiços, mas apenas cidadãos americanos. (...) Não é de espantar que o seu comportamento social fosse anárquico e boêmio, e que sua música se constituísse em um gesto múltiplo de desafio.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> Encontra-se, neste caso, Thomas Owens e seu trabalho intitulado *Bebop: The Music and the Players* (Oxford University Press, 1995)

<sup>75</sup> LOTT, Eric. “Double V, Double-Time: Bebop’s Politics of Style” in *Jazz among the discourses*. Durham and London: Duke University Press, 1995, p.246. A expressão “Double V” refere-se ao *slogan* usado durante o período da Segunda Guerra Mundial, por líderes afroamericanos, para mobilizar pessoas em torno do movimento de direitos civis nos Estados Unidos. O “V duplicado” simbolizava uma dupla vitória, correspondendo simultaneamente à idéia de vitória no exterior sobre o Nazismo e à vitória contra o racismo e a desigualdade em solo americano. “Double V”, em inglês, significava “for victory at home and victory abroad”, ou seja, “vitória no exterior e vitória em casa”.

<sup>76</sup> MAZMAN, Alper. *Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz*. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.24.

<sup>77</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.99.

Baseado num virtuosismo técnico que exigia do músico habilidade para executar sem parar em andamentos rápidos, o *bebop* ofereceu aos músicos negros um instrumento de diferenciação em relação ao artista branco. A peculiaridade rítmica do jazz, levada ao extremo pelo *bebop*, é ressaltada por seus praticantes por ser uma das características que diferenciam e afastam o jazz da tradição musical europeia (de batida constante e uniforme) e o aproximam da música sincopada da África ocidental. Vê-se assim que, ao reforçarem este elemento estético, aqueles músicos estavam implicitamente acentuando diferenças étnicas que revestiam seu fazer musical de um sentido de rebelião contra a inferioridade do negro e das formas tradicionais do jazz, a ele identificada.

O *bebop* expressou de maneira formal e estética as inquietações de uma geração de músicos que se baseou num sentimento étnico que procuravam propagar e que buscou concorrer com os brancos como música “negra”. Roach, um dos adeptos e precursores deste estilo, atribuiu sua maneira de tocar no período *bebop* a Charlie Parker, conforme suas próprias palavras: “os andamentos eram tão rápidos que era impossível tocar sem parar”,<sup>78</sup> e por este motivo, ele desviou o foco de atenção da condução rítmica que era feita através do *hi-hat* e passou a conduzir no *ride* de forma mais livre.<sup>79</sup>

O *bebop* não significou apenas uma revolução de estilo e, segundo Martin Smith, os desdobramentos que ele trouxe só podem ser entendidos levando-se em conta o contexto em que emergiu. Segundo este autor, esta revolução foi também política, e isto por vários motivos. Em primeiro lugar, por ser mais democrático e isto porque, diferente das grandes bandas, ele era interpretado por grupos pequenos e requeria uma interação maior entre seus membros para que pudessem ser destacadas as habilidades individuais, no momento das improvisações. Em segundo lugar, porque estes grupos incorporaram jazzistas brancos cuja presença significava uma “poderosa declaração de intenções, uma quebra deliberada das barreiras artificiais da segregação”. Em terceiro lugar, porque as roupas dos *beboppers* se diferenciava das dos músicos das grandes bandas. Charlie Parker, por exemplo, usava trajes de *tweed* inglês e Dizzy Gillespie, uma boina. De acordo com Martin

---

<sup>78</sup> REISNER, Robert George. *Bird*. New York: Da Capo Press, 1975, c. 1962, p. 194.

<sup>79</sup> *Hi-hat* e *ride* são peças da bateria. A primeira consiste de dois pratos posicionados com suas partes côncavas face a face. Esta peça é acessada com os pés ou com baquetas. O *ride* ou prato de condução, fica ao alto e, apoiado numa estante. É tocado somente através das baquetas. É principalmente através deles que o baterista mantém o andamento e o ritmo.

Smith, suas roupas eram uma forma de expressar sua atitude contra os padrões da indústria musical do jazz. E, por fim, porque muitos dos seus músicos vinham de setores marginalizados da sociedade ou das classes trabalhadoras, isto é, de um extrato social diferente dos músicos das grandes bandas, mais comumente oriundos da classe média.<sup>80</sup>

Em novembro de 1945, o trompetista Dizzy Gillespie resolveu sair da banda de Charlie Parker e este, por sua vez, convidou Miles Davis para substituí-lo ao trompete. Roach e Miles começaram uma amizade que posteriormente resultaria na criação e desenvolvimento do estilo *cool jazz*.<sup>81</sup>

A sessão de gravação pela gravadora Savoy inclui, entre outras faixas, um marco do estilo *bebop*: a música *Ko Ko*. Segundo Gary Giddins,<sup>82</sup> escutá-la é como sentir-se “apoiado pelos ventos frios da bateria de Max Roach... impressionado com a violência e a calma de um furacão”. Sobre o período, Roach nos conta:

<sup>80</sup> SMITH, Martin, John Coltrane: jazz, racismo e resistência, Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, 200, p.p. 34-6

<sup>81</sup> *Cool jazz* refere-se ao estilo de jazz surgido no final dos anos 1940 e que se desenvolveu durante toda a década de 1950. Segundo Berendt, *Cool* “é um termo jazzístico intraduzível. Literalmente significa ‘fresco’, mas sugere uma certa superioridade e refinamento que caracterizou o jazz de algumas épocas, especialmente a dos anos 1950. Não se opõe, como é entendido comumente, à palavra ‘hot’ (= ‘quente’), que melhor uma maneira de tocar.” Trecho, traduzido do original em espanhol: *es un término jazzístico intraducible. Literalmente significa ‘fresco’, pero da a entender cierta superioridad y refinamiento que han caracterizado el jazz de algunas épocas, sobre todo el de los años cincuentas. No se opone, como corrientemente se cree, a palabra ‘hot’ (= ‘caliente’), que designa más bien una manera de tocar.* Mais detalhes, ver: BERENDT, Joachim E. *El Jazz De Nueva Orleães al Jazz Rock*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 20. Ainda, conforme o mesmo autor, o estilo *cool* surgiu como uma corrente contrária à sonoridade mais agressiva do *bebop*, ou seja, “o nervoso e agitado *bebop* começava a ceder lugar a uma música aparentemente tranqüila e meditativa”. Muitos anos antes, no final dos anos 1930, o saxofonista Lester Young, na orquestra de Count Basie, “já demonstrava em seu solos a concepção musical da década de 50”. Mas foi com o solo do trompetista Miles Davis, na música *Chasin the Bird*, em 1947, e na improvisação do pianista John Lewis, na música *Round Midnight*, em 1948, que, segundo Berendt, inaugurava-se a primeira sonoridade *cool* no jazz. Mais sobre o assunto, ver: BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), pp. 32-34. Para Gridley, algumas das principais características do *cool jazz* e, que o diferenciam do *bebop* são melodias com frases musicais mais longas, com menos saltos intervalares, mais suaves; a seção rítmica – geralmente composta por baixo, piano, guitarra e bateria – é mais calma e macia; a sonoridade dos instrumentos de sopro( sax e trompete, por exemplo) é mais “seca e arejada”; na bateria, os músicos trocaram as baquetas comuns, de madeira, as *drumsticks*, pelas chamadas “vassouras” ou *brushes*, formadas por várias lâminas de metal ou nylon, presas por um pequeno cabo. A sonoridade resultante, através das *brushes* é mais suave, mais arrastada quando percutidas na caixa (*snare drum*); utilização de instrumentos diferentes do usual no jazz, tais como o corne francês e a tuba nas gravações do disco *Birth Of The Cool*, de Miles Davis, entre 1949 e 1950. Para mais informações, ver: GRIDLEY, Mark C. *Concise Guide to Jazz*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992, p.103-108.

<sup>82</sup> GIDDINS, Gary. *Chasin’ The Bird: The Triumph of Charlie Parker*. Beech Tree, 1987, p. 88.

Tive a sorte de estar em Nova York nos anos 40, quando o Jazz fervilhava na Rua 52. Foi uma fase eletrizante na qual desenvolvemos a música conhecida como *Bebop*. Considero a maior realização da minha carreira ter pertencido à notável geração talentosa que criou o *Bebop*. Quando comecei a tocar no quinteto com Parker, desenvolvemos uma profunda afinidade entre nós. Os cinco anos com Parker solidificaram meu estilo, foram um rico aprendizado.<sup>83</sup>

Na década de 1940, o sapateado ganhou notoriedade e nomes como o do dançarino Bill Bojangles Robinson (1878-1949) e do baterista Baby Lawrence (1921-1974) passaram a ser muito conhecidos. Bateristas e dançarinos de sapateado possuem elementos em comum, conforme nos relata o próprio Roach,

pelo fato de que o ritmo com que o sapateador se envolve é muito original e também pelo fato de que ele tem de usar o corpo...Sua linguagem corporal é igual a uma bateria...precisa usar todo o corpo para produzir som. E também usar as mãos. Baby Lawrence foi uma grande influência na minha vida.<sup>84</sup>

É mais uma vez a questão rítmica, enquanto diferencial e habilidade, que aparece acentuada nesta fala, apontando para o caráter de resistência de um estilo de música e de uma *performance* que buscavam delimitar para si um espaço próprio e que se demonstravam refratários a uma contaminação por padrões culturais brancos, dos quais procuravam se diferenciar.

As relações entre o jazz e a luta pelas causas dos afroamericanos têm suas raízes no início da década de 1920 e foi a partir deste período que, segundo Nicholas L. Gaffney, o jazz foi usado como ferramenta de conscientização e mobilização dos afroamericanos através das diversas organizações sócio-políticas, tais como a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), a *Brotherhood of Sleeping Car Porters* (BSCP) e o Communist Party USA (CPUSA).

<sup>83</sup> Em 2000, Max Roach apresentou-se no Brasil, dentro da programação do *Free Jazz Festival*. Na ocasião, o jornalista, escritor e crítico musical, José Domingos Raffaelli, numa curta entrevista por telefone, para o jornal O Globo, trouxe informações sobre a vida de Roach, onde o próprio músico fala sobre sua relação com o saxofonista Charlie Parker e o *bebop*, a formação do seu estilo na bateria, sua amizade e parceria com o trompetista Clifford Brown, a formação de um grupo com sua filha Maxine Roach e sobre sua atuação no movimento de direitos civis. Fonte: <http://bjbear71.com/Raffaelli/Newspaper-features-4.html>. Site acessado em 09/12/2010.

<sup>84</sup> Relato extraído do vídeo-documentário sobre Max Roach, produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, para o canal Euro Channel.

Tais organizações se aproveitaram do sucesso comercial do jazz para, através de concertos beneficentes, gerarem recursos financeiros para realização de suas atividades políticas. Na década de 1930, a NAACP procurou a utilizar-se de uma mudança de visão em relação ao jazz que passou de “moralmente corrupto para significativamente artístico” buscando assim, transformar os jazzistas em emblemas para o avanço do “Novo Negro”.<sup>85</sup>

A relação entre os músicos de jazz e tais instituições começou a sofrer transformações no período entre o final da Segunda Guerra Mundial e a metade dos anos 1950, ou seja, durante os anos iniciais da Guerra Fria.<sup>86</sup> Segundo Doug McAdam, uma das principais mudanças desencadeadas foi percebida no que ele chama de “estrutura de oportunidades políticas”, expressão utilizada para indicar a rejeição que os ativistas mantinham ao *establishment* político dominante.<sup>87</sup> As mudanças ocorridas nesta estrutura, decorrentes da Guerra Fria e da política macartista de repressão à esquerda radical, resultou num processo de reconfiguração das ações na luta das causas dos negros. Diante disto, os ativistas tiveram que ajustar suas estratégias e também suas abordagens quanto à mobilização do jazz. Músicos, como o compositor Duke Ellington, afiliados à NAACP, BSCP e ao CPUSA, começaram a se afastar de tais organizações, principalmente as mais radicais, com o objetivo de preservar suas carreiras profissionais. Segundo Nicholas L. Gaffney, um dos resultados da pressão política de repressão da Guerra Fria foi que “os laços entre o jazz e o trabalho de ativismo radical formado durante os anos 1920 e 1930 se dissolveu entre o final de 1940 e começo de 1950”.<sup>88</sup>

Em 1949, Roach participou da gravação de *Birth of the Cool*, histórico disco de Miles Davis, e da produção do disco do pianista Bud Powell. Neste mesmo

---

<sup>85</sup> O movimento Novo Negro surge entre negros influenciados por idéias anticolonialistas e pela solidariedade entre trabalhadores decorrentes dos movimentos socialistas e inspirados pela Revolução Russa. Liderado por Hubert Harrison, este movimento pretendeu levar a cabo um projeto de emancipação do afroamericano através de uma aliança multirracial e militante. Ver KARNAL, Leandro ET alli (orgs), História dos Estados Unidos das origens ao século XXI, São Paulo, Contexto, 2007, p. 204

<sup>86</sup> GAFFNEY, Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p. ii (abstract).

<sup>87</sup> McAdam, Doug. *Political Process and the Development of Black Insurgency, 1930-1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1999, p.40-42.

<sup>88</sup> GAFFNEY, Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p. 161.

período, ele obteve o diploma de bacharelado em teoria da Música na Escola de Música de Manhattan.

No início dos anos 1950, Roach se envolveu em várias atividades musicais, trabalhando como *freelancer* em turnês com Louis Jordan, Red Allen e a Jazz at the Philharmonic no ano de 1952.

Um dos pontos principais a serem ressaltados, no recorte temporal delimitado por nossa pesquisa, é o papel da indústria de discos, pois são muitos os relatos revelando a presença das questões raciais neste segmento.<sup>89</sup> Segundo Eric Porter, o baixista Charles Mingus “reconhece que categorias como ‘jazz’ e ‘clássico’ foram construções influenciadas por idéias racializadas, sobre virtuosismo e gênio que contribuíram para a desigualdade no mercado da música”.<sup>90</sup> Segundo Mazman, Mingus argumentava que este rótulo era uma limitação para o jazz e que a desigualdade racial exercia um papel significativo na indústria da música americana, moldando até a carreira de muitos músicos afroamericanos.<sup>91</sup>

Neste contexto apresentado pelo mercado fonográfico, um dos objetivos de Mingus e outros jazzistas era escapar dos efeitos da desigualdade racial existente nas grandes gravadoras. Alguns críticos de jazz, como Barry Ulanov e Leonard Feather, afirmavam a existência de uma espécie de preconceito às avessas, chamado de *Crow Jim*, ou seja, o preconceito dos negros contra os brancos. Tais críticos brancos afirmavam que o mundo do jazz era permeado por ele, porém, Mingus, buscando atrair a atenção para o *Jim Crow* que havia na indústria do jazz, disparou:

---

<sup>89</sup> Em artigo publicado nos anos 1960, Theodor Adorno sublinhou que criou o conceito de “indústria cultural”, em conjunto com Max Horkheimer, em oposição ao conceito de “cultura de massas”, por considerar este último acrítico e elaborado a partir de uma noção que via nos meios de comunicação um elemento democratizador da cultura, não levando em conta seu poderio econômico e seu papel como difusor de ideologias. (ADORNO, T e HORKHEIMER, M., “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” in *Dialetica do esclarecimento: fundamentos filosóficos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1991). Ambos conceitos passaram por deslocamentos e revisões a partir de então. Uma discussão exaustiva sobre os mesmos não se enquadraria nos objetivos deste trabalho sendo suficiente aqui observar que não é possível utilizá-los como sinônimos. Para este trabalho o termo “indústria cultural” está sendo pensado no sentido de um grande arsenal cultural disponibilizado para amplos segmentos da sociedade e funcionando como um campo propício à articulação de identidades e diferenças por acreditarmos ser esta uma noção mais compatível com os objetivos da História Social.

<sup>90</sup> PORTER, Eric. *What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Berkeley: University of California Press, 2002, p.105.

<sup>91</sup> MAZMAN, Alper. *Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz*. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.197.

Bem, até começarmos a linchar pessoas brancas, não há expressão que possa significar o mesmo que *Jim Crow* significa. Até que nós possuamos a Bethlehem Steel e a RCA Victor, mais a Columbia Records e diversas outras indústrias, a expressão Crow Jim não tem significado. E para usar a expressão em relação ao que nós dizemos...que dizem que nossa música é essencialmente de Negro, imprecisa e insensível. Será que vocês brancos não estão perguntando demais quando me questionam pra parar de dizer que esta é minha música? Especialmente quando não me dão qualquer outra coisa?<sup>92</sup>

Outra preocupação de Mingus era evitar a transformação do jazz em mercadoria, tanto que em 1953, numa entrevista concedida a Nat Hentoff, para a revista *Downbeat*, Mingus afirmou que “os empresários contratam estes artistas de circo como jazzistas porque o ‘jazz’ tornou-se uma mercadoria para vender, feito maçãs ou, mais precisamente, como milho”.<sup>93</sup> Esta rejeição, é preciso explicitar, tinha um sentido político. Longe de significar uma atitude de repúdio de seus praticantes aos novos meios técnicos de comunicação, em defesa de um idealizado “purismo”, ela explicitava uma rejeição a um mercado refratário aos músicos negros e dominado pelos brancos, assim como uma posição de autodefesa dos seus praticantes.

O reconhecimento da presença da segregação no mundo do jazz foi essencial para a aproximação de seus músicos com os movimentos dos direitos civis. Foi neste contexto que muitos artistas do jazz formaram suas próprias empresas para negociar os direitos sobre suas composições, bem como suas próprias bandas. Roach, seu amigo Charles Mingus e sua esposa Celia decidiram fundar uma gravadora, a *Debut Records*, em 1952. A maior parte da administração da gravadora acabou ficando sob a responsabilidade de Mingus. Segundo Roach, a indústria do disco não estava interessada em alguns artistas do jazz e “ninguém estava batendo

---

<sup>92</sup> *Well, until we start to lynching white people, there is no word that can mean the same as Jim Crow means. Until we own Bethlehem Steel and RCA Victor, plus Columbia Records and several other industries, that term Crow Jim has no meaning. And to use that term about those of us who say that this music is essentially Negro is inaccurate and unfeeling. Aren't you white man asking too much when you ask me to stop saying this is my music? Especially when you don't give me anything else?.* FEATHER, Leonard. The New Edition of the Encyclopedia of Jazz. New York: Horizon Press, 1960, p.83-86 [tradução nossa].

<sup>93</sup> HENTOFF, Nat. *Downbeat*, (May 6, 1963).

em nossa porta para perguntar o que estávamos fazendo. A única maneira seria montar nossa própria gravadora”.<sup>94</sup>

Uma questão intrigante reside em saber como Mingus e Roach obtiveram fundos para a criação da gravadora. Como não há informações sobre nenhum vínculo desses artistas com alguma espécie de mecenato ou grupo que os apoiassem financeiramente, somos levados a sugerir que eles conseguiram dinheiro através da numerosa quantidade de trabalhos que realizaram tais como gravações com outros importantes nomes do jazz, orquestras, participações em shows e clubes de jazz.

A *Debut Records* gravou não somente projetos solos de Mingus e Roach, mas de outros jazzistas como Miles Davis, Thad Jones, Kenny Dorham e J.J. Johnson e, em maio de 1953, a gravadora fez um importante registro: a gravação do histórico concerto de jazz no Canadian Massey Hall com os músicos Max Roach, Dizzy Gillespie, Bud Powell e Charles Mingus. A gravadora registrou vários artistas de 1952 até suas portas serem fechadas no ano de 1957.

No mesmo ano de 1957, como observou Gene Santoro “a cena musical do jazz começou a sofrer um desmoronamento. Max Roach, Hank Mobley, John Lewis, Oscar Pettiford, Miles Davis, Thelonious Monk – um panteão do jazz do pós-guerra – não tinha trabalho”.<sup>95</sup> Incomodados com a situação, Roach e Mingus buscaram uma maneira de sobreviver. Roach possuía um estúdio em Bedford-Stuyvesant onde ele e Mingus apresentavam-se com uma *gig* que formaram com os músicos Miles Davis, Thelonious Monk, Hank Mobley, Oscar Pettiford e Gigi Gryce. Porém, segundo Santoro, poucos fãs compareciam para vê-los.

Aos 30 anos de idade, Roach conheceu o trompetista Clifford Brown (ou “Brownie”, como ele era chamado entre os músicos) e eles, juntos a outros músicos, contribuíram para o desenvolvimento de um novo estilo de jazz: o *hard bop*. O *hard bop*, como era e continua sendo chamado pela crítica, ou soul jazz/ funky jazz, assim chamado pelos fãs naquele período, teve como precursores o lançamento de dois discos: *Horace Silver and the Jazz Messengers*(1955) e *Ray Charles*(1957). As músicas *Doodlin* (Horace Silver) e *Drown in My Tears* (Ray Charles), representaram as primeiras contribuições ao estilo por conterem elementos musicais que marcavam

---

<sup>94</sup> SANTORO, Gene. *Myself When I am real: the life and music of Charles Mingus*. New York: Oxford University Press, 2000, p.97.

<sup>95</sup> *Idem*, p.105.

um retorno às tradições da música negra norte-americana, tal como o *blues*, o que, segundo Gaffney, proporcionou aos ativistas um “senso de identidade coletiva afro-americana”.<sup>96</sup>

Ainda segundo Gaffney, no mesmo período, músicos de jazz, produtores de disco e críticos também começaram a se tornar ativistas políticos engajados utilizando o jazz produzido com o intuito de “espalharem as ideias do movimento negro, suas filosofias e metas”.<sup>97</sup> Muitos jazzistas negros preocupados em recuperar um público que deles se afastara no final da década anterior, período mais intenso do estilo *bebop*, começaram a explorar duas pedras fundamentais da cultura dos negros norte-americanos: o *blues* e a igreja. Esses músicos incorporaram elementos do *blues* e das canções *gospel* às estruturas harmônicas e rítmicas do *bebop* e, desta fusão, originou-se o *hard bop*.<sup>98</sup>

Adotando esta nova tendência estética, Brown e Roach formaram um quinteto com o pianista Richie Powell, o baixista George Morrow e Harold Land no sax tenor. As gravações deste grupo, segundo Ted Gioia, fizeram com que Roach e Brown se tornassem “membros de um dos melhores – senão o melhor – grupo de jazz dos anos 50”.<sup>99</sup> O quinteto se manteve de 1954 a 1955, quando dele saiu Harold Land, que foi substituído por Sonny Rollins. Esta nova formação teve vida breve. No dia 26 de junho de 1956, dois de seus integrantes Clifford Brown e Richie Powell, juntamente com sua esposa, faleceram num acidente automobilístico.

Nos final dos anos 1950, Roach se envolveu na luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e foi neste período que ele e vários jazzistas intensificaram um processo de interação com músicos africanos em suas visitas à África. A este movimento Hobsbawm denominou “conquista da África pelo jazz” e ele teve início na década anterior quando “a urbanização incrivelmente rápida da África negra (...) fez surgir a necessidade de uma música popular urbana (...)”.<sup>100</sup> O primeiro deles foi Louis Armstrong, que se apresentou em Gana. Os bateristas Art Blakey e Max Roach também visitaram o continente. Mas este movimento foi de via dupla, tanto

<sup>96</sup> GAFFNEY, Nicholas. *L.Mobiling Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p. 13.

<sup>97</sup> Idem, p. 14.

<sup>98</sup> Para mais informações sobre a relação entre o blues e a igreja ver SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

<sup>99</sup> GIOIA, Ted. *West Coast Jazz: Modern Jazz in Califórnia 1945-1960*. University of California Press, 1992.

<sup>100</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.81.

que o percussionista nigeriano Babatunde Olatunji foi a Nova York no ano de 1954 e participou da gravação do disco WIFNS, de Roach, em 1960.

Esta aproximação dos artistas afroamericanos com a África, segundo Norman C. Weinstein, deve ter ocorrido como desdobramento da postura por eles assumida no sentido de desconstrução de um imaginário americano, então recorrente, baseado na noção de selvageria e primitivismo daquele continente. Para este autor, foi atuando no sentido desta desconstrução que os artistas negros norte-americanos passaram cada vez mais a incorporar elementos de música étnica africana às suas composições.<sup>101</sup> Segundo ele, os artistas afro-americanos procuraram

desconstruir o corpo fixo do imaginário africano distorcido que os racistas disseminaram historicamente das mais variadas formas. Depois destas imagens desconstruídas, vários elementos podem ser recombinados para que daí novas formas possam ser obtidas.<sup>102</sup>

Este processo de desconstrução apontado, por Weinstein, ganhou mais força durante o período chamado de *Black Arts Movement (BAM)*, voltado para as artes em geral, mas com maior ressonância na literatura e na música. Um dos objetivos do movimento era valorizar a arte e a cultura dos afroamericanos.

O *Black Arts Movement* ocorreu entre 1965 e os primeiros anos de 1970 e teve como um de seus principais nomes Le Roi Jones (ou Amiri Baraka).<sup>103</sup> O movimento incluiu ainda artistas plásticos, escritores e músicos, principalmente jazzistas afroamericanos. Segundo Mazman, seus membros se definiam em oposição à Harlem Renaissance (também chamada de New Negro) e este movimento, segundo as palavras de Alain Locke, objetivava que o New Negro fosse um “colaborador participante na civilização americana”. Ou seja, a Harlem Renaissance tinha uma postura integracionista que ignorava “o mais importante movimento de massa na América dos anos 1920, liderado por Marcus Garvey”. Segundo Mazman, a Harlem Renaissance tinha como objetivo “apoiar a criação de

<sup>101</sup> No presente estudo, a expressão “música étnica africana” refere-se à música de tradição oral africana, seja de qualquer parte daquele continente. A expressão, aqui, exclui quaisquer outras manifestações musicais que não sejam permeadas pelo viés da transmissão oral, característica principal das músicas étnicas em geral.

<sup>102</sup> *Deconstruct the fixed body of distorted African imagery that racists have historically disseminated in multitudinous forms. After these images are deconstructed, various elements can be recombined so that new perspectives can be gained.* WEINSTEIN, Norman C. *A Night in Tunisia*. Metuchen NJ; London: The Scarecrow Press, 1992, p.12 [tradução nossa].

<sup>103</sup> Baraka foi um dos mais destacados biógrafos de Max Roach.

arte e literatura que edificasse a raça afroamericana face à sociedade nos Estados Unidos”, pois para muitos intelectuais daquele movimento, o jazz era ignorado e seu mundo visto como sem sofisticação.<sup>104</sup>

O movimento *Black Power Movement* (BPM) se opunha também ao integracionismo defendido pelo movimento de direitos civis, pois, segundo Mazman, “enraizados profundamente no nacionalismo negro, os escritores da *Black Arts* se autorepresentavam como a ala artística do *Black Power Movement*”.<sup>105</sup> Um dos objetivos do BAM era a liberação política e cultural dos descendentes de africanos através das artes contra o racismo dos brancos. Outro propósito era fazer com que o mercado de arte dos negros se tornasse independente do domínio dos brancos pois, segundo Mazman, “os afroamericanos tinham uma considerável presença, enquanto editores e revisores” e, também como músicos afroamericanos que “começaram a conduzir suas próprias gravadoras de discos”, principalmente por volta de 1965.<sup>106</sup>

Em 1962, a revista *Down Beat* publicou uma crítica ao disco *Straight Ahead* (1961) da cantora Abbey Lincoln. O autor, um crítico branco chamado Ira Gitler, escreveu que ela era “ingênua” e estava “equivocada” concluindo: “O orgulho como herança no indivíduo é uma coisa... mas nós não precisamos do pensamento de Elijah Muhammad – líder do grupo separatista chamado de Nation of Islam (NOI) – no jazz.”<sup>107</sup> Assim que a revista foi publicada, Roach e Lincoln enviaram cartas à revista e também promoveram um painel de discussões. Neste debate, além do baterista e da cantora, os organizadores convidaram Ira Gitler, o compositor argentino Lalo Schifrin, o trumpetista Don Ellis e os editores da *Down Beat* Bill Cross e Don DeMichael, além de Nat Hentoff, produtor de Roach e dos discos de Lincoln. Dentre as várias questões levantadas no debate, uma delas foi a afirmação de que Lincoln “estava se apoiando demais em sua negritude” e que estava usando sua identidade “para explorar uma carreira”.<sup>108</sup> Em resposta a Gitler, Lincoln disse: “Como posso cantar como uma mulher negra, enquanto uma *Negro*, se eu não

<sup>104</sup> Apud FLOYD, Jr., Samuel A. *The Power of Black Music*. New York, Oxford: Oxford University Press. 1995, p.185. in: MAZMAN, Alper. *Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz*. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.172.

<sup>105</sup> MAZMAN, Alper. *Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz*. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.170.

<sup>106</sup> Idem, p.144.

<sup>107</sup> “Racial Prejudice in Jazz, Part I”. *Down Beat* (March 15, 1962): p.25.

<sup>108</sup> Idem, p.26.

explorar o fato de que sou uma *Negro*?”.<sup>109</sup> Em sua defesa, Roach, argumentando que os afroamericanos deveriam ser capazes de controlar suas representações, disse: “ Se existe alguém que tem o direito de explorar o *Negro*, é o próprio *Negro* [...] Mas, quem deve explorar o *Negro*? Aqui está o ponto: ela tem todo o direito de explorar o Negro”.<sup>110</sup> É importante destacar que, segundo Mazman, “estes breves comentários de Roach e Lincoln anteciparam os esforços que os intelectuais afroamericanos da *Black Arts Movement*” empenhados na crítica aos críticos brancos, pois somente em 1963, com o ensaio escrito por Amiri Baraka à revista *Down Beat*, intitulado *Jazz and the White Critics*, começou a configurar-se uma nova estética, a *Black Aesthetic* que tinha como pilar a valorização da arte e da cultura negras.<sup>111</sup> Neste ensaio, Baraka aponta um paradoxo: que “o jazz é uma forma de arte afroamericana” e, “muitos de seus maiores inovadores foram os negros americanos”, porém, “a maioria de seus críticos tem sido os brancos”.<sup>112</sup> A crítica de Baraka aos críticos brancos baseava-se no argumento de que eles “não levavam seriamente o jazz enquanto forma de arte”. Para ele, também, era fundamental o estudo dos aspectos culturais e sociais do jazz pois, “sem alguma atenção às atitudes nas quais é produzido”, não se percebe que “a música é o resultado da atitude, da postura”.<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> Idem. O termo *Negro* refere-se a tudo o que envolve a identidade cultural do afro-americano.

<sup>110</sup> “Racial Prejudice in Jazz, Part I”. *Down Beat* (March 15, 1962): p.36.

<sup>111</sup> MAZMAN, Alper. *Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz*. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.164

<sup>112</sup> Idem, p.167.

<sup>113</sup> Idem, p.168.

Em 1965, com a morte do ativista Malcolm X<sup>114</sup>, e o aparecimento da segunda edição de sua autobiografia aumentou, segundo Mazman, sua “influência no nacionalismo negro emergente do pós-guerra”.<sup>115</sup> Malcolm X e Roach tinham uma relação de amizade muito próxima, talvez mais estreita do que a de Roach com Martin Luther King Jr., como pudemos observar analisando os dados biográficos do músico. Num trecho do documentário produzido por Gerard Arnaud, Roach relata sobre sua proximidade com Malcolm X, a partir da foto abaixo:

<sup>114</sup> Malcolm X nasceu em 19 de maio de 1925, na cidade de Omaha, Nebraska, aos seis anos de idade perdeu o pai, Earl Little, ministro na Igreja Batista, provavelmente assassinado por membros da Ku Klux Klan, em Michigan. Aos 20 anos, Malcolm foi preso por roubo, condenado a dez anos de detenção. Conduzido até à Prisão Estadual de Charlestown, em Boston e, foi lá na prisão que ele começou a estudar Latin e Lingüística. No mesmo período, começou a interessar-se pelo estudo da religião e, por influência de seus irmãos, mais tarde converteu-se ao islamismo. Em 1930, o movimento político e religioso muçulmano *Nation of Islam* (NOI, Nação do Islã) pregava ideais militantes de liberdade, auto-determinação, auto-defesa e separatismo nos Estados Unidos. Fundado por Wallace Fard Muhammad (Wallace Dodd Ford). Fard ordenou que todos os sobrenomes cristãos fossem trocados por nomes islâmicos pois, segundo seu argumento, todos nomes cristãos, dados aos escravos, eram falsos. Alguns convertidos utilizavam um “X” ou combinação de “X” e outras letras para simbolizar que seus verdadeiros nomes foram perdidos e que, simbolicamente, tinham se tornado ex-escravos ou “X – slaves”. Em 1934, Fard elegeu Elijah Muhammad (Elijah Poole) para assumir a liderança do *NOI* e, no ano de 1949, Malcolm Little foi aceito pelo líder sucessor para entrar no mundo religioso islâmico, porém, seu sobrenome, por ordem de Muhammad, deveria ser retirado, mudando seu nome para Malcolm X (Malcolm, ex-escravo). O pensamento de Malcolm X fundamenta-se em dois eixos principais: a defesa da religião islâmica e a reação contra a dominação dos brancos e, estes, para ele, são considerados todos racistas, inclusive os denominava de “diabos de olhos azuis”. Malcolm criticava o método de ação não-violenta por parte dos integrantes do movimento de direitos civis, clamando para que os afroamericanos se defendessem quando fossem atacados, inclusive revidando com o uso de armas de fogo, caso fosse necessário. Durante os anos 1960, muitos jovens afroamericanos, especialmente dos guetos do norte, começaram a compartilhar do argumento de Malcolm X de que as campanhas existentes de resistência não-violenta estavam gerando resultados insatisfatórios. Em 1962, foi nomeado ministro nacional do *NOI*, porém em 1964, descobriu que o líder Elijah Muhammad havia cometido adultério e, contraditoriamente, julgava e ensinava aos religiosos a serem fiéis, por este motivo, Malcolm rompeu relações com ele, abandonou com o *NOI*, começou a estudar o Islã ortodoxo e, após uma peregrinação à Meca, adotou uma nova filosofia mais moderada, não mais baseadas em suas antigas interpretações racistas do Islã e fundou o grupo religioso islâmico *Muslim Mosque, Inc.* (Grupo Mesquita Muçulmana), cujos objetivos eram a eliminação da opressão política, da exploração econômica e da degradação sofrida pelos afroamericanos. Ainda, no mesmo ano, fundou a *Organization of Afro-American Unity* (OAAU - Organização da Unidade Afro-Americana). Esta organização era formada por um grupo de pensadores radicais afro-americanos, de cunho não-religioso, cujo programa incluía medidas tradicionais ativistas como recenseamento eleitoral, boicotes à escolas junto a projetos comunitários, melhorias na habitação urbana, e reabilitação de dependentes de drogas, por exemplo. A visão política de Malcolm era auto-definida à luz do “*Black Nationalism*” (Nacionalismo Negro). Segundo John H. Bracey, o nacionalismo negro se manifestou de maneiras diferentes e em diferentes níveis, seja através da *racial solidarity* (solidariedade racial), do *cultural nationalism* (nacionalismo cultural), do *religious nationalism* (nacionalismo religioso) e pelo *economic nationalism* (nacionalismo econômico). Mais detalhes ver BRACEY, John H.; MEYER JR., August; RUDWICK, Elliott. *Black Nationalism in America*. Indianápolis, NY: Bobbs-Merrill, 1970). Para mais detalhes ver: RUMMEL, Jack. *Malcolm X: militant black leader*. New York: Chelsea House Publishers, 2005.

<sup>115</sup> MAZMAN, Alper. *Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz*. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.169.



Essa foto é interessante... Porque se percebe que tenho um cigarro... Uma barba. Malcolm, sendo muçulmano... Não bebia nem fumava. Mas tolerava meus vícios... Nessa época eu fazia de tudo... Bebia, fumava, me drogava, qualquer coisa. Mas ele me aceitava. Esses em volta dele são seus guarda-costas... Nessa foto que estamos vendo... Onde estou fumando. Ele não fazia isso.<sup>116</sup>

A interação entre os jazzistas e a música étnica africana se deu também através de gravações realizadas nos Estados Unidos naquele período. O resultado foi que os músicos afroamericanos passaram a utilizar elementos da música africana – notadamente da música vocal e da repetição nela presente – que foram incorporados ao jazz instrumental conferindo uma nova face a este último. Esta nova face pode ser encontrada em diversos registros, tais como nos discos do baterista Art Blakey onde encontramos, como resultado do processo descrito por Weinstein, a presença de uma liberdade maior tanto em termos composicionais quanto nas improvisações. Outro exemplo pode ser verificado na sonoridade do pianista McCoy Tyner que se apropriando de elementos da música étnica vocal africana os incorporou ao horizonte melódico-harmônico de seu instrumento.

No mesmo período, a bateria, antes executada apenas para marcar o ritmo, começou a ser explorada como um campo de possibilidades de experimentação em relação ao timbre e assim, tornou-se mais “melódica” e menos “rítmica”. Segundo

<sup>116</sup> Relato extraído do vídeo-documentário sobre a vida de Max Roach produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, numa produção para o canal Euro Channel.

Berendt, o estilo “melódico” de execução da bateria que Max Roach começou a desenvolver, ainda nos anos 1940, tornou-se mais intenso a partir dos anos 1950 e, após seu contato com os músicos africanos, este instrumento ganhou ainda mais destaque no jazz:

Basta ouvir as gravações que Roach realizou com Lee Konitz no “Rost”, famoso local de jazz da segunda metade da década de 40. Nestas gravações se observa um perfeito diálogo entre o sax de Konitz e a bateria de Roach, como se tratassem de dois instrumentos melódicos. O sentido musical da execução de Roach era tão desenvolvido e acabado que ele chegou ao ponto de dispensar o piano em seu quinteto no fim dos anos 50. [...] Em suma, ainda que continuasse a cumprir suas funções rítmicas, a bateria passou a ser também um instrumento melódico. Tanto quanto os outros instrumentos da chamada seção rítmica, a bateria estava agora também emancipada. [...] A partir de Roach, portanto passou-se a ouvir com mais destaque a bateria e, como consequência disso, ampliou-se consideravelmente o arsenal de percussão [...] <sup>117</sup>

É possível observarmos a presença deste tipo de sonoridade nas composições de Max Roach e, com maior ênfase, no disco WIFNS, que será analisado no segundo capítulo deste estudo.

O jazz apropriou-se de diversos elementos da música étnica africana dentre os quais, destacamos o da repetição e, nesta música, este elemento representa uma outra experiência em relação ao tempo musical. Como podemos verificar, segundo José Miguel Wisnik:

Essa música é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim.) [...] São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros), que são os testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído. E é também um mundo de timbres: instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos (vozes-tambores,

<sup>117</sup> BERENDT, Joachim E. O jazz do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), pp. 248-249.

vozes-cítaras, vozes-flautas, vozes-guizos, vozes-gozo). Falsetes, jodls (aquele ataque de garganta que caracteriza o canto tirolês e que está em certas músicas africanas), vozeios, vocalises, sussurros, sotaques, timbres.<sup>118</sup>

A repetição, enquanto recurso musical composicional, devido ao modo como foi utilizada e tratada pelo jazz, conferiu a algumas produções do gênero um resultado sonoro que pode ser percebido, analogamente, como algo de caráter “hipnótico”, “ritualístico”, assim como ocorre na música étnica africana.<sup>119</sup> A música europeia opera com outras concepções em relação à repetição, não buscando a fixação de um centro no qual mudança e permanência são pólos de uma mesma dinâmica, como é o caso das músicas étnicas africanas. Por exemplo, o *ostinato*, que consiste na repetição obstinada de uma determinada ideia musical busca frequentemente servir de referência, de apoio para outra ideia que se desenvolve na composição. Não procura, portanto, a valorização do pulso como um eixo central como ocorre na música étnica africana. Na música europeia, o *ostinato* conduz uma ideia musical; na música étnica africana, a repetição é a própria ideia.<sup>120</sup>

A ideia de liberdade, nos anos 1960, ganhou, segundo Alper Mazman, “ressonância política e cultural entre os músicos e a crítica”.<sup>121</sup> O autor acrescenta que o jazz tem sido sempre associado, de algum modo, a certos tipos de liberdade, por exemplo, a “liberdade para improvisar”, ou como no *bebop* e no pensamento dos escritores da geração *Beat*, a um “viver de modo não convencional”, que se utiliza da liberdade de expressar-se individualmente.<sup>122</sup>

<sup>118</sup> WISNIK, José Miguel. O Som e o sentido. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p.40.

<sup>119</sup> Para mais detalhes sobre o jazz e a música étnica africana ver FLOYD, Jr., Samuel A. The Power of Black Music. New York, Oxford: Oxford University Press. 1995.

<sup>120</sup> Podemos observar a presença do *ostinato* em diversos períodos da história da música europeia, num percurso que vai da percussão dos trovadores medievais às sinfonias de Mozart; dos prelúdios de Chopin à Sagração da Primavera, de Stravinsky.

<sup>121</sup> MAZMAN, Alper. Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009, p.144.

<sup>122</sup> O movimento *Beat* surgiu na década de 1950, a partir de um grupo de jovens intelectuais americanos que buscavam, através da literatura, realizar uma revolução cultural. Também chamado de Beat Generation ou Geração Beat, segundo Bueno e Góes, “ia dos poemas às estradas, passando por bares e cafés, festas e drogas, comunidades e qualquer outro palco onde estivesse a vida”. Ver BUENO, André; GÓES, Fred. O que é a Geração Beat. São Paulo: Editora 34, 1997, p.10. O contexto histórico que despertou o surgimento do movimento Beat pode ser descrito a partir do término da Segunda Guerra Mundial. Segundo Aline Azeredo Bizello, o período do pós-guerra “não proporcionou um mundo livre, sem ameaças. Pelo contrário: o desassossego e as coibições permaneceram com a Guerra Fria” e, os jovens imersos neste quadro, se rebelaram

Com o surgimento e a expansão do movimento de direitos civis a palavra “liberdade” ganhou maior ressonância. A Guerra Fria utilizou-se das artes e, particularmente do jazz, para criar uma imagem dos Estados Unidos como um país onde havia liberdade e como “terra das liberdades exclusivas”, conforme as palavras de Mazman, e o jazz, nos anos 1950, foi apresentado como uma expressão da democracia americana, conforme nos relata o locutor de rádio Willis Conover: “as pessoas em outros países, em outras situações políticas, detectam este elemento de liberdade no jazz... eles amam o jazz porque amam a liberdade”.<sup>123</sup> No entanto, como observou Ingrid Monson, a imprensa negra denunciou a contradição de os EUA elaborarem um discurso externo, voltado para a democracia, enquanto internamente mantinha a política *Jim Crow*. Além disto, esta imprensa publicou vários incidentes raciais envolvendo músicos em Nova Iorque.<sup>124</sup>

No período do movimento de direitos civis, o termo “liberdade”, carregado do discurso cultural e político americano, foi enfatizado e repetido em vários setores da vida social e política dos afroamericanos e, segundo Richard H. King, a “retórica de liberdade permeou o movimento desde seu início”. Podemos observar o uso do termo em expressões que remetiam a diversas ações do movimento, tais como

---

e utilizaram o “inconformismo como lema”, conclui a autora. Os *beats*, como eram chamados, posicionaram-se contra os valores e padrões de comportamento da sociedade americana e, uma das formas de se libertarem foi através da oposição aos padrões de comportamento sexual. No ano de 1954, Gregory G. Pincus descobriu a pílula anticoncepcional, porém a liberdade proporcionada pela descoberta do biólogo não encontrou terreno análogo no campo político. O macartismo visava a manutenção dos valores democráticos através de sua campanha anticomunista. Liderada pelo senador Joseph McCarthy, o movimento perseguiu artistas, produtores e intelectuais, fossem eles suspeitos, simpatizantes ou integrantes do Partido Comunista. Os *beats* desejavam “remar contra a maré” da tecnocracia, do macartismo, do consumismo e da Guerra Fria e, o fizeram. Seus membros se marginalizaram e “ainda dentro da América dos anos 50, os Beats surgiram aliados com os Delinquentes Juvenis do tipo Juventude Transviada e rebeldes Sem Causa” (BUENO e GÓES, 1984, p.20). Segundo Bizello, foi Jack Kerouac, o principal escritor do movimento, quem criou o nome “*Beat Generation*”. Quanto ao significado do termo “*beat*”, há dúvidas. A maioria das explicações, segundo Bizello, está associada aos “aspectos presentes na literatura *beat*: o jazz, o budismo, a liberdade”, portanto, o termo pode significar ritmo, embalo, batida do jazz, ligação entre o corpo e a sensualidade, o improvisado e a ausência de formas fixas, a liberdade e ao prazer, a fluência e a mudança (BUENO e GÓES, 1984). A relação entre o jazz e os *beats* reside na busca por “um rompimento com um sistema dominante, onde seus escritores voltaram-se para outra tradição cultural” e “o jazz era o elemento musical que proporcionava uma forma diferente aos textos” e também “imprimia um sentido ao corpo”(BIZELLO, p.23). Mais detalhes ver BIZELLO, Aline A. Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: Diálogos que atravessam as Américas. Dissertação em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

<sup>123</sup> Mais informações sobre Willis Conover, ver: RANDAL, Edward L. The Voice of American Jazz. High Fidelity 8, (August 1958) p. 88-89.

<sup>124</sup> MONSON, Ingrid. Freedom Sounds: call out to jazz and Africa. New York: Oxford University Press, 1.ed.. 2007, p.31.

*Freedom Riders, Freedom Summer, Freedom Vote, Freedom Schools e Freedom Now.*<sup>125</sup>

“Liberdade” também foi no jazz um termo recorrente e, conforme John Litweiler, a “questão da liberdade aparece desde o surgimento do jazz e reaparece, sempre retorna nos momentos mais relevantes da história do gênero”.<sup>126</sup> Muitos músicos se utilizaram desta palavra nos títulos de seus discos, como, por exemplo, o saxofonista Sonny Rollins com *Freedom Suite* (1958); Max Roach com seu *We Insist! Freedom Now Suite* (1960); o baterista Art Blakey com *The Freedom Rider* (1961) e o saxofonista Jackie McLean com *Let Freedom Ring* (1962), apenas para citarmos alguns. Muitos destes discos, tais como os aqui citados, faziam parte da estética *hard bop*, um estilo de jazz que, para Scott Saul, colaborou para intensificar a luta pelos direitos civis, “falou ao espírito do movimento, eletrizou os afro-americanos para protestarem”.<sup>127</sup>

Segundo Ingrid Monson, havia uma “tendência dos músicos em responder aos eventos políticos contemporâneos” e, era o que faziam, utilizando-se de suas composições naquele período.<sup>128</sup> Uma destas manifestações veio de Sonny Rollins com a gravação de seu disco *Freedom Suite*, alguns meses depois do episódio conhecido como *Little Rock Nine*.<sup>129</sup>

Em 1957, na *Little Rock Central High School* – escola na qual brancos estudavam – um grupo de nove crianças negras foi impedido de freqüentar as aulas, sendo as crianças retiradas do local sob a escolta de soldados do exército. A intervenção foi comandada pelo governador do estado de Arkansas, Orval Faubus e pelo presidente dos Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower. O grupo de crianças afroamericanas barradas na escola ficou conhecido como *Little Rock Nine*.

Charles Mingus, em protesto contra o episódio, compôs uma canção intitulada *Fables of Faubus*. A letra da música foi censurada pela gravadora Columbia, à qual o baixista era filiado, que condicionou seu registro ao compromisso de o compositor

<sup>125</sup> KING, Richard H. *Civil Rights and Idea of Freedom*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992, p.13.

<sup>126</sup> LITWEILER, John. *The Freedom Principle: Jazz After 1958*. New York: Da Capo, 1984, p.13.

<sup>127</sup> SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, p.6.

<sup>128</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007. Pg. 181.

<sup>129</sup> Este trabalho de Rollins teve a participação de Roach na bateria e do baixista Oscar Pettiford. O registro foi realizado entre os dias 27 de fevereiro e 7 de março de 1958. No mesmo ano, no dia 4 de setembro, Roach lançou seu primeiro disco-solo *Deeds, Not Words*, no qual começou a expressar seu posicionamento ativista.

gravar somente a parte instrumental. Em 1959, Mingus gravou a música nos moldes exigidos pela gravadora. Em 20 de outubro de 1960, a música com a letra e sem censura foi gravada pelo selo independente *Candid Records*. Na gravação, o baterista Danny Richmond estabelece um diálogo, respondendo a perguntas feitas por Mingus, associando o nome do governador Faubus com as imagens de doente e ridículo, por exemplo. Esta é a canção, que pela *Candid Records* aparece intitulada como *Original Faubus Fables*, que diz em seus versos:

Oh, Senhor, não deixe que eles nos atirem!  
 Oh, Senhor, não deixe que eles nos apunhalem!  
 Oh, Senhor, não deixe que eles nos castiguem!  
 Oh, Senhor, suásticas nunca mais!  
 Cite o nome daquele ridículo, Dannie.  
 “Governador Faubus!”  
 Por que ele é tão doente e ridículo?  
 “Ele não nos permitirá em suas escolas”  
 Então ele é um tolo! Buu!  
 Extremistas nazi-fascistas! Buu!  
 Ku Klux Klan (com seu plano de *Jim Crow*)  
 Cite-me um punhado de ridículos, Dannie Richmond.  
 “Faubus, Rockefeller, Eisenhower”  
 Por que eles são tão doentes e ridículos?  
 Dois, quatro, seis, oito:  
 Eles fazem lavagem cerebral e o ensinam a odiar.  
 O-l-á, Olá.<sup>130</sup>

Sobre Max Roach, como já dito na introdução deste trabalho, há um vasto material biográfico concentrado em nos informar muito mais a respeito de sua relação com sua música, produzindo uma imagem idealizada de alguém marcado por um “dom genial”. Procurando avançar no sentido de mostrar uma face mais terra a terra deste personagem, chamamos a atenção para aspectos pouco conhecidos de sua vida, tais como o fato de Roach ter se envolvido, assim como vários outros músicos do jazz, com drogas e alcoolismo. Em termos musicais, Roach estava bem nos anos 1940, porém, seu envolvimento com as drogas e o álcool havia aumentado significativamente.

<sup>130</sup> *Oh, Lord, don't let them shoot us! Oh, Lord, don't let them stab us! Oh, Lord, don't let them tar and feather us! Oh, lord, no more swastikas! Oh, lord, no more Ku Klux Klan! Name me someone whos' ridiculous, Dannie. "Governador Faubus!" Why is he so sick and ridiculous? "He won't permit us in his schools " Then he's a fool! Boo! Nazi Fascist extremists! Boo! Ku Klux Klan ( with your Jim Crow plan) Name me a handful that's ridiculous, Dannie Richmond. "Faubus, Rockefeller, Eisenhower" Why are they so sick and ridiculous? Two, four, six, eight: They brainwash and teach you hate. H-e-l-l-o, hello.* (MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007. Pg. 183 [tradução nossa].

O envolvimento com as drogas foi uma constante no mundo do jazz. Para alguns críticos, isto não passava de um capricho e modismo, aos quais muitos músicos aderiram naquela época. Para Miles Davis, no entanto, este envolvimento esteve relacionado a “uma profunda frustração e alienação provocadas pelo estilo de vida americano” no qual músicos negros tinham dificuldade de encontrar trabalho em função do racismo ao qual estavam submetidos e da sua consciência da impossibilidade de mudar a ordem das coisas.<sup>131</sup>

Por volta de 1951, Roach relatou num encontro com o veterano baterista Kenny Clarke, a decisão de assumir uma atitude em relação aos seus vícios, reconhecendo a importância do amigo em sua reabilitação:

Quando Kenny voltou de Paris para os Estados Unidos em 1951, eu estava definhando e, provavelmente, teria cometido suicídio. Eu me filiei a tudo e estava envolvido em tudo. Eu estava indo ladeira abaixo rapidamente. Eu era ‘freelancer’ naquela época e trabalhava na Rua 52 – com Charlie Parker, Dizzy ou talvez, com Coleman Hawkins – Não me lembro. De qualquer modo, Kenny tinha noção de que eu me encontrava numa fase ruim. Certa noite, ele chegou no clube de jazz, durante o intervalo. Eu estava do lado de alguns caras. Assim que ele me viu, veio pra cima de mim, agarrou-me por um braço e, com uma das mãos me ergueu, empurrando-me contra a parede. Eu era mais alto do que ele – mas a raiva deu a ele uma força notável. Ele me xingou e disse, ‘seu idiota, você não consegue nem cuidar de si mesmo. Por que você está jogando sua vida fora? Controle sua própria vida!’ Eu estava nervoso, fazendo papel de tolo na frente daqueles outros caras – mas eu penso que aquilo era uma reviravolta pra mim. Eu não queria ser pego daquela maneira; então me tornei um ser humano mais saudável novamente. Eu parei com as drogas e a bebida depois daquilo.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> Apud SMITH, Martin, John Coltrane: jazz, racismo e resistência, Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, 2003, p. 52.

<sup>132</sup> *When Kenny came back to the States from Paris in 1951, I was just wasting away and would probably have committed suicide. I had joined everything and I was involved in everything and I was involved in everything. I was going downhill fast. I was freelancing at this time and working on 52<sup>nd</sup> Street – with Charlie Parker, Dizzy or maybe Coleman Hawkins – I can’t remember. Anyway, Kenny had got word that I was in bad shape. One night he arrived at the club during intermission. I was outside getting some air with some guys. As soon as he saw me, he came over, grabbed me with one hand and jacked me up against the wall. I was much taller than him – but his anger gave him remarkable strength. He cussed me out and said, ‘You dumb mother, you can’t even take care of yourself. Why are you throwing away your life? Get yourself together!’ I was angry, being made a fool of like that in front of the other cats – but I think that was the turning point for me. I didn’t want to get caught like that again; so I became a healthy human being again. I stopped messing with drugs and booze after that.* MATHIESON, Kenny. Giant Steps: Bebop and the Creators of Modern Jazz, 1945-65. Canongate U.S.: Payback Press, 2012, pp. 136-137. [tradução nossa].

Mas Roach não conseguiu livrar-se dos vícios, tal como pretendia. Segundo o trompetista e amigo Miles Davis, ele nunca esteve livre das drogas, tanto que Davis recorda um incidente ocorrido em 1961, em função do qual os dois entraram em luta corporal dentro de um clube de jazz por causa de um problema entre suas respectivas esposas.<sup>133</sup> Em Nova York, havia um hospital psiquiátrico famoso por receber artistas locais para reabilitação, chamado de *Bellevue Hospital*. Alguns músicos eram internados pela família, outros, quando presos pela polícia, também tinham a internação destino. Foi o caso de Roach, segundo uma matéria publicada na revista *JET Magazine*, direcionada à comunidade negra, datada de 12 de novembro de 1959.<sup>134</sup>

A revista *JET Magazine*, em matéria publicada no dia 24 de novembro de 1960, anunciava que Roach havia se desentendido com um policial, tendo sido processado e culpado pelo caso, conforme registra o título “Max Roach considerado culpado por causa de uma briga com um policial”. Reproduzo abaixo, o texto na íntegra:

Pronunciado culpado por conduta imprópria por ‘chamar um policial para a briga’ em frente à Associação Cristã de Moços (YMCA – Young Men’s Christian Association) do Harlem, o baterista Max Roach será sentenciado na Alta Corte de Manhattan. O juiz, Samuel Ohringer escutou o policial Fred Rover depor que Max usou de linguagem violenta e profana e o chamou para um briga de socos, quando o deu voz de prisão.<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Idem, posição – 2425 ou pp. 138-139.

<sup>134</sup> A notícia, cujo título era “O baterista Max Roach foi preso após uma farra em Nova York” dizia: “O baterista Max Roach foi preso, então levado ao Hospital Bellevue, em Nova York, para um exame psiquiátrico seguido de duas prisões por desordem de conduta. O músico foi primeiro preso, fora do Hour Glass Club, em Newark, N.J., depois de uma queixa feita pelo proprietário do estabelecimento, Jack Winer. Winer disse que Roach apareceu tarde para os compromissos, então criou um distúrbio dentro e fora do clube. Roach confessou-se culpado, pagou U\$25 dólares na fiança pela desordem de conduta e foi libertado. Poucos dias depois, ele foi preso novamente, próximo ao Birdland Cafe, na Broadway, mantido durante à noite para uma audiência e, então foi enviado ao Bellevue para observação.” O título da matéria no original era *Drummer Max Roach Jailed After N. Y. Binge*. E o texto da matéria no original era “*Jazz drummer Max Roach was jailed, then sent to Bellvue Hospital in New York for a psychiatric examination following two arrests for disorderly conduct. The musician was first arrested outside the Hour Glass Club in Newark, N. J., after a complaint was filed against him by the owner, Jack Winer. Winer said Roach appeared late for engagements, then created a disturbance inside and outside of the club. Roach pleaded guilty, paid a \$25 fine for disorderly conduct and was freed. A few days later he was arrested again, near the Birdland café on Broadway, held overnight for a hearing, then sent to Bellevue for observation.* JET MAGAZINE, Vol.17. n.3, 12/11/1959, p.62, Johnson Publishing Company [tradução nossa]

<sup>135</sup> *Pronounced guilty of disorderly conduct for ‘cussing out’ a cop in front of Harlem’s YMCA, drummer Max Roach will be sentenced in Upper Manhattan Court. Judge Samuel Ohringer heard patrolman*

O público alvo da revista *JET Magazine*, predominantemente composto por afroamericanos, era informado também sobre eventos políticos dos quais Roach participou. Em matéria publicada no dia 8 de junho de 1961, ela noticiou que Roach se envolvera num protesto, em frente ao Carnegie Hall, unindo-se a um piquete que tinha como objetivo beneficiar a *Fundação de Pesquisa Africana* (African Research Foundation). Segundo a notícia,

[...] Roach, 37 anos, segurava um cartaz escrito 'África para os Africanos' no palco, logo após o intervalo. Explicando: 'eu não queria protestar contra a música de Miles', disse Roach 'seu som é grande, lindo. Me faz chorar'. Roach disse a *JET* que está sob tratamento psiquiátrico e tinha sido recentemente hospitalizado por alcoolismo. O músico Max Roach confessa aos seus amigos que os médicos o aconselharam a repousar por seis meses para se prevenir de um colapso nervoso [...].<sup>136</sup>

Abaixo, a foto do protesto de Roach noticiado pela *JET Magazine*, na página 62:



*Max Roach pickets . . . Miles Davis, a solemn toast.*

62

Em 1960, Mingus e Roach, realizaram um protesto contra o Festival de Jazz de Newport. Eles acusavam George Wein, organizador do festival, de pagar cachês com valores mais altos aos artistas brancos, favorecendo-os em detrimento dos

---

*Fred Rover testify that Max used boisterous and profane language and invited him to a fist fight when he attempted to place him under arrest. JET MAGAZINE, Vol.19. n.5, 24/11/1960, p.56, Johnson Publishing Company [tradução nossa].*

<sup>136</sup> *[...]Roach, 37, carried an 'Africa for the Africans' placard on stage shortly after intermission. Explaining: 'I wasn't protesting Miles' music,' Roach said 'his playing was great, beautiful. It made me cry.' Roach told JET he is undergoing psychiatric treatment and had been recently hospitalized for alcoholism. Musician Max Roach confides to friends that doctors advised him to take a six-month rest in order to prevent a nervous breakdown [...]. JET MAGAZINE, 20. n.7, 08/06/1961, p.62-63, Johnson Publishing Company [tradução nossa].*

artistas negros. Tal situação levou os jazzistas negros a organizarem um festival paralelo a que deram o nome de *Newport Rebel Festival*.<sup>137</sup>

Uma outra figura significativa na vida de Roach foi a cantora de jazz Abbey Lincoln, com quem partilhou apresentações, ativismo político e com a qual veio a casar-se no ano de 1962.

Abbey começou a tocar piano aos cinco anos de idade. Cedo também, começou a cantar nos coros da igreja e na escola. Segundo Porter, no final dos anos 1950, Abbey começou se relacionar e ser influenciada por artistas e intelectuais afroamericanos ativistas, tais como Max Roach, Maya Angelou e Oscar Brown Jr.<sup>138</sup>

Abbey encontrou no jazz a oportunidade de articular sua identidade afroamericana. Sobre seu posicionamento, numa entrevista concedida à revista *JET Magazine*, ela disse: “sou uma mulher negra e tenho que cantar sobre as coisas que eu sinto e conheço – jazz. Quando eu cantava nas boates, algo dentro de mim não era feliz”.<sup>139</sup> Ao lembrar-se das “boates”, Abbey estava se referindo a seu passado, no início dos anos 1950, quando cantava músicas com conteúdos não politizados, diferente da postura por ela posteriormente assumida, quando passou a ver o jazz como um “símbolo de realização do artista negro”, como uma “forma de exigir por sua dignidade pessoal” e como modo de “definir sua identidade politizada de gênero e de raça”.<sup>140</sup>

Em 1957, Abbey Lincoln mudou-se para Nova Iorque, onde conheceu Max Roach, que iria exercer grande influência sobre ela, notadamente sobre sua imagem enquanto mulher, sobre sua maneira de cantar e sobre seu ativismo. Segundo Eric Porter, ele a “ensinou composição, técnicas de estudo da Música e a importância de integrar a criatividade na arte e na vida”. Um pouco desta influência foi descrita por ela própria no encarte de seu disco *Straight Ahead*:

[Max Roach me ajudou] a descobrir como é maravilhoso ser uma mulher negra...Aprendi, através de Max, que eu deveria sempre ‘soar’ como eu me sinto e, tudo que faço, deveria fazer definitivamente. Eu tenho que conhecer vários outros músicos de jazz e, a partir da escuta deles, ‘falar’. Eu conquistei um tipo de individualidade que era minha, mas precisava ‘pôr

<sup>137</sup> Para mais informações sobre o evento, ver: SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

<sup>138</sup> PORTER, Eric. *What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Berkeley: University of California Press, 2002, p.151.

<sup>139</sup> *Idem*, p.153.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

para fora'. E eu decidi que não cantaria mais nada que não tivesse significado pra mim.<sup>141</sup>

A análise das produções discográficas de Abbey permite observar que seus primeiros discos explicitam a transição de uma “cantora da boate para uma artista de jazz” bem como “sua politização crescente enquanto uma mulher afroamericana”, como nos informa Porter, transição para a qual Roach contribuiu de maneira efetiva.<sup>142</sup>

No período de maior intensidade do movimento de direitos civis, inspirado e engajado nas lutas de seu tempo Max Roach realizou, no ano de 1960, a gravação do disco *We Insist! Freedom Now Suite*, que contou com a participação de Abbey. No texto de encarte do disco, A. Philip Randolph, um dos líderes do movimento de direitos civis da época, escreveu:

Uma revolução está se revelando – uma revolução ainda em processo de construção na América. E ela se amplia nos balcões das lanchonetes, nos ônibus, nas bibliotecas e escolas – onde quer que a liberdade e o potencial do homem já tenham sido negados. A juventude e o idealismo estão se revelando. Uma grande massa de negros está conquistando seu lugar na história e exigindo sua liberdade agora!<sup>143</sup>

A história do disco WIFNS é curiosa. Em 1959, o escritor e letrista Oscar Brown Jr.(1926-2005) convidou Roach para juntos realizarem um trabalho que culminaria num evento comemorativo ao Centenário da Proclamação da Emancipação, a ser realizado em 1963. A produção seria chamada de *The Beat* e consistia na concepção de uma peça longa, que fosse capaz de expressar a experiência dos afroamericanos durante a passagem da escravidão para a liberdade no período da Guerra Civil. Tanto o músico quanto o escritor esperavam estreitar o

<sup>141</sup> [Max Roach helped me] to discover how wonderful it is to be a black woman...I learned from Max that I should always sound how I feel and whatever I do, I should do it definitely I got to know a number of other jazz musicians and from hearing them talk, I gained insight into the kind of individuality that was mine and that needed bringing out. And I decided I would not again sing anything that wasn't meaningful to me... PORTER, Eric. *What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Berkeley: University of California Press, 2002, p.154, tradução nossa.

<sup>142</sup> Idem, p.161.

<sup>143</sup> *A Revolution is unfurling – America's unfinished revolution. It is unfurling in lunch counters, buses, libraries and schools – wherever the dignity and potencial of men are denied. Youth and idealism are unfurling. Masses of Negroes are marching onto the stage of history and demanding their freedom now!* .ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

trabalho na celebração do centenário, mas o andamento do trabalho foi interrompido por alguns problemas entre Roach e Brown. A questão principal, na versão de Brown, foi a de que os dois entraram em atrito devido a diferenças de concepção em relação à maneira como seria o final da peça. Para Brown, o final deveria apresentar um soneto, no estilo de Shakespeare que ele, inclusive, já havia escrito. Max Roach, no entanto, desejava um final, completamente diferente, algo que se expressasse como afirmação artística assertiva e militante. Para Brown, seu final representava o posicionamento de Martin Luther King, Jr.<sup>144</sup> e a de Roach refletia as idéias de

---

<sup>144</sup> Martin Luther King, Jr. nasceu em 15 de janeiro de 1929, em Atlanta ( Geórgia). Pastor na igreja Batista, em 1948 graduou-se em Sociologia, em Teologia no ano de 1951 e, na mesma área, concluiu seu doutoramento em Teologia, em julho de 1955. Neste mesmo ano, King envolveu-se no movimento pelos direitos civis cultivando uma política moral e religiosa, conectada ao sentimento americano de liberdade e aliada à justiça social bíblica. No mesmo ano, foi eleito presidente da *Montgomery Improvement Association*(MIA – Associação de Melhoria para Montgomery), cujo principal objetivo era a organização dos boicotes aos ônibus. O primeiro boicote foi iniciado por Rosa Parks, ativista e secretária da *NAACP* no dia 01 de dezembro de 1955, recusou-se a desocupar um assento reservado para brancos e acabou sendo presa por violação das leis de segregação de Montgomery, no Alabama. Em 05 de dezembro fundou-se a *MIA*. Somente no final do ano de 1956, a Suprema Corte dos Estados Unidos decretou a ilegalidade da segregação nos ônibus. Em 1957, King e outros ativistas fundaram a *Southern Christian Leadership Conference*(SCLC – Conferência de Liderança Cristã do Sul), cujos os objetivos eram o combate à segregação e a conquista dos direitos civis. O surgimento da *SCLC* foi importante por representar os primeiros passos do papel da igreja no protesto afroamericano, envolvendo dezenas de fiéis e ministros. Em 1959, em visita à Índia, King passou um mês estudando a filosofia de não-violência do líder espiritual indiano Mahatma Gandhi. Os principais fundamentos do pensamento gandhiano estavam implicitamente presentes nas ações dos integrantes do movimento de direitos civis, nas marchas, nas prisões sem resistência, na desobediência civil e noutras atividades pacifistas como, por exemplo, o movimento *Sit-In* ( abordado ainda neste capítulo), organizado por jovens estudantes, contava com o apoio de King que divulgava os objetivos da ação. King, no dia 19 de outubro de 1960, enquanto participava de um *Sit-In* em Atlanta, foi preso junto com os outros ativistas, momentos depois, todos foram soltos, exceto ele que, naquele momento havia violado sua liberdade condicional, pois, meses antes, King havia sido autuado por dirigir com uma licença inválida. O presidente John F. Kennedy usou de sua influência para libertar King e conseguiu. A ousadia em assegurar a libertação de um homem negro, naquele contexto racista, fez com que a popularidade de Kennedy aumentasse, conferindo um papel fundamental na garantia de sua vitória na eleição presidencial em novembro de 1960, assumindo o cargo em 1961. No mesmo ano, o resultado do encontro entre o presidente Kennedy e King conferiu maior força ao movimento por direitos civis. No dia 28 de agosto de 1963, no Memorial Lincoln, reuniu cerca de 200 mil pessoas numa passeata conhecida como Marcha de Washington. E foi lá que fez seu famoso discurso “*I Have a Dream*” (Eu tenho um Sonho). Segundo Sean Purdy, “de acordo com a memória coletiva, os presidentes Kennedy e Johnson, bem como a polícia federal, o *FBI*, eram simpáticos à luta anti-racista.” O presidente Lyndon B. Johnson, “pressionado por ativistas e simpatizantes do movimento e preocupado com os efeitos negativos das crises raciais na opinião mundial”, seu governo “estabeleceu vários atos legislativos, entre 1964-1967, proibindo discriminação no emprego, nos serviços públicos e nas eleições”. No dia 04 de abril de 1968, Martin Luther King, Jr. foi atingido por um único disparo em direção à sacada do Hotel Lorraine, em Memphis, Tennessee e, após ser conduzido ao hospital da cidade, no mesmo dia veio a falecer. Mais detalhes, ver: (PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro. et al. História dos Estados Unidos das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p.246). Ou : KNIGHT, Gladys L. Icons of American Protest. . Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2009. Ver também: BRUNS, Roger. Martin Luther King, Jr. A Biography. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2006.

Malcolm X.<sup>145</sup> Ve-se assim que as diferenças filosóficas e políticas entre os dois, em relação ao contexto político de final dos anos 1950, bem como suas respectivas visões criativas fizeram com que eles entrassem em desacordo e se separassem.

Roach deu continuidade ao trabalho sozinho e mudou o nome de *The Beat* para *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, um dos *slogans* utilizados por milhares de estudantes empenhados na luta pelos direitos civis.

As gravadoras da época não assimilaram o registro do disco, em função do seu conteúdo político, e a gravação foi feita pelo selo independente *Candid Records*. A realização deste trabalho fez com que Roach entrasse para uma espécie de lista negra da indústria fonográfica, como nos informa Mary C. Turck:

*Freedom Now Suite* foi tão político e desafiador que colocou Roach numa lista negra. Uma lista negra é uma lista de pessoas dentro de um campo particular ou indústria as quais são consideradas indesejáveis por alguma razão, geralmente política. Muitos empregadores, editores e produtores de cada campo verificam a lista negra. Se o nome de uma pessoa está na lista, eles se recusam a empregá-la. Com a indústria da música formada por brancos, em sua maioria, significava que muitas daquelas companhias não produziram os álbuns de Max Roach.<sup>146</sup>

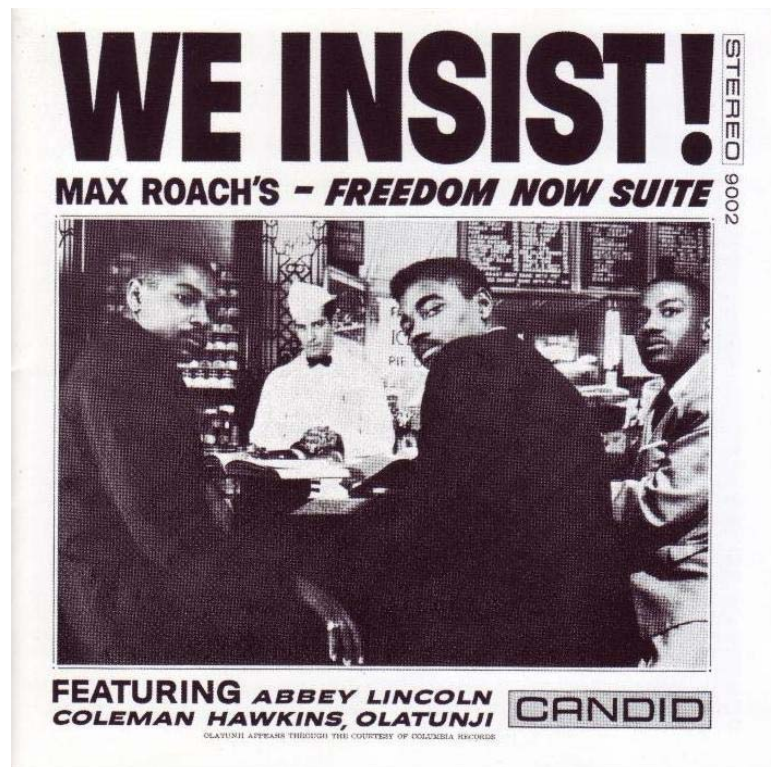
A presença de Roach na lista negra ocorreu por um curto período, conforme podemos verificar através de sua discografia. No final do ano de 1961, com as portas da indústria fonográfica americana abertas novamente, o músico realizou a gravação de *Percussion Bitter Sweet* pela gravadora *Impulse! Records*, criada em 1960, como uma empresa subsidiária de *ABC – Paramount Records*. O disco que inclui composições de protesto contra o racismo, conta com a interpretação de Abbey Lincoln. As faixas são representativas por expressarem um conteúdo ativista como, por exemplo, a denominada *Garvey's Ghost*, dedicada ao jamaicano líder do nacionalismo negro Marcus Garvey. Segundo Monson, o interesse do ativista pela África, a unidade negra global e a autodeterminação econômica, estavam entre os

<sup>145</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p. 174-175

<sup>146</sup> *The Freedom Now Suite was so political and defiant that it got Roach blacklisted. A blacklist is a list of people in a particular field or industry who are considered undesirable for some reason, usually political. Many employers, publishers, and producers in that field check the blacklist. If a person's name is on the list, they will refuse to employ him or her. In the mostly white music industry, this meant that many companies would not produce Max Roach's albums.* TURK, Mary C. *Freedom Song: Young Voices and the Struggle for Civil Rights*. Chicago Review Press, 2009, p. 90-91, tradução nossa.

elementos que inspiraram Roach naquele período e, anos depois, ao lembrar a importância de Garvey para comunidade do Brooklyn, Roach diria: “Marcus Garvey era na comunidade negra – e ainda é – um dos nossos maiores heróis, embora ele tenha sido preso e aquela coisa toda. Ele, realmente, foi um revolucionário”.<sup>147</sup> Além deste disco ele gravou também *Speak, Brother Speak!* (1962); *Members, Don't Get Weary*(1968); *Lift Every Voice and Sing* (1971) e *Streams of Consciousness* (1977).

O disco WIFINS será objeto do próximo capítulo. Por ora, basta dizermos que seu sentido político estava presente nas letras das músicas e na própria capa, que reproduzimos a seguir, e que fazia uma alusão direta ao movimento *Sit-In*.



O movimento *Sit-In* foi uma forma de protesto pacífico que consistiu na ocupação dos balcões das lanchonetes, onde havia segregação racial, até que fossem atendidos. Alguns ficavam até as lanchonetes fecharem as portas. No dia 1 de fevereiro de 1960, quatro estudantes negros deram início ao movimento no estado da Carolina do Norte. O disco foi gravado entre agosto e setembro do mesmo ano, isto é, em pleno calor do movimento.

<sup>147</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007. Pg. 142.

Sua capa, como se pode ver, é uma declaração aberta de apoio aos ativistas que participaram do protesto e, segundo Martin Smith, converteu-se no primeiro álbum de jazz da história a retratar o movimento por direitos civis.<sup>148</sup> Esta mesma intenção foi manifestamente declarada por Roach, com as seguintes palavras:

...comecei a gravar assim e me envolvi politicamente com Martin Luther King, Malcolm X e o movimento pelos direitos civis. Minha música ficou política. Durante a carreira de Malcolm ele usaria os artistas para atrair multidões. Eu compunha música especialmente para servir aos propósitos dele. Lembro de uma música para orquestra e também fiz alguns dos *Negro spirituals*. Um deles era “Wade in The Water”. As palavras originais eram “Deus vai balançar a água”. Significando que devemos nos erguer por nossos direitos. Mas em vez de Deus escrevi: “Alá vai balançar a água.”<sup>149</sup>

Para além da atuação musical, Roach e Abbey participaram de eventos beneficentes para diversas organizações políticas ligadas ao movimento de direitos civis tais como o *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC, Comitê de Coordenação Não-violenta de Estudantes), *Congress of Racial Equality* (CORE, Congresso da Igualdade Racial), *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP, Associação para o Avanço das Pessoas de Cor), *Southern Christian Leadership Conference* (SCLC, Conferência de Liderança Cristã do Sul, que teve Martin Luther King Jr. como um dos fundadores), incluindo eventos organizados pelo ativista Malcolm X. Podemos assim, observar a presença de uma espécie de ativismo híbrido em Roach, um duplo posicionamento ativista interligando pensamentos de naturezas diferentes. Tanto as propostas pacifistas de Martin Luther King, Jr. quanto o pensamento radical de Malcolm X influenciaram nas ações do músico expressas através de sua produção musical. Neste estudo, compreendemos este processo como sendo o caminho que ocorre desde a composição musical, passando pela gravação de um disco, as apresentações de shows, à realização entrevistas, por exemplo. No capítulo 2, a partir dos relatos do

<sup>148</sup> SMITH, Martin, John Coltrane: jazz, racismo e resistência, Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, 2003, p. 72.

<sup>149</sup> Relato extraído do vídeo-documentário sobre a vida de Max Roach produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, numa produção para o canal Euro Channel.

músico e, principalmente, da análise do disco WIFNS, abordaremos com maiores detalhes de que forma configurou-se este duplo ativismo.

Em 1961, após o lançamento do disco, em entrevista concedida à revista americana *Down Beat*, Max Roach afirmou:

Nunca tocarei novamente algo que não tenha significado social. Nós músicos americanos de descendência africana provamos, sem dúvida, que somos músicos competentes em nossos instrumentos. Agora o que temos a fazer é empregar nossa habilidade para contarmos a história dramática de nosso povo e o que passamos.<sup>150</sup>

Em 1972, Roach fundou um grupo com dez percussionistas, o *M'Boom*, cuja sonoridade particular podia ser percebida através da utilização de instrumentos de percussão de países como Bali e alguns países do continente africano. Os integrantes do grupo foram, além de Max Roach, Kennyatte Abdur-Rahman, Joe Chambers, Eli Fountain, Freddie Waits, Ray Mantilla, Warren Smith, Eddie Allen, Roy Brooks e Fred King. Sobre a formação do grupo, Roach observou:

Era uma orquestra completa...com todos os sons e mais completa. Tenho uma coleção de mais de cem instrumentos. Fomos para o estúdio e começamos a experimentar. Insisti na seleção de um repertório de músicas que refletissem o que Ellington, Monk, Dizzy Gillespie e Miles Davis e eu estávamos pensando. Começamos a trabalhar essa idéia. Todos adoraram porque agora éramos solistas. Nós nos reunimos, criamos, nossos ensaios eram divertidos...nossas apresentações eram divertidas. Estávamos juntos há mais de vinte cinco anos. Esse tem sido o conceito diferente de todas as outras bandas de percussão do mundo...japonesas, européias, africanas ou qualquer uma que pensar. A idéia principal era criarmos, nós mesmos, assim como estamos tentando criar esse ser humano americano que foi lobotomizado e não sabe nada sobre sua História ou outras coisas.<sup>151</sup>

<sup>150</sup> *I will never play anything that does not social significance. We american jazz musicians of African descent have proved beyond all doubt that we're máster musicians of our instruments. Now what we have to do is employ our skill to the dramatic story of our people and what we've been through.* Informação fornecida pelo jornal New York Times, dia 16 de agosto de 2007. Refere-se a uma entrevista dada por Max Roach à revista *Downbeat*, após o lançamento do disco WIFNS. Outras informações no site: [http://www.nytimes.com/2007/08/16/arts/music/16cnd-roach.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/08/16/arts/music/16cnd-roach.html?pagewanted=all&_r=0) [tradução nossa].

<sup>151</sup> Além de sua filha Maxine Roach, que nele tocava viola, o grupo era formado por Cecil Bridgewater no trompete, Odean Pope no sax tenor, o baixista Calvin Hill, Gayle Dixon no primeiro violino; Diane Monroe no segundo violino e Akua Dixon no cello. O quarteto duplo de Roach consistia na união de duas formações: quarteto de jazz e o quarteto clássico. O quarteto de jazz, representado pelo baixo, bateria, sax e trompete e, o quarteto clássico, pelos dois violinos, cello e viola. O grupo gravou três discos, o primeiro em 1983, chamado *Max Roach Double Quartet – Live at*

Em 1973, Roach começou a lecionar na Universidade de *Massachusetts at Amherst* (atual UMass Amherst) e neste mesmo ano gravou o disco *Lift Every Voice and Sing*, com um coral *gospel* de 22 integrantes dedicado ao ator e cantor *gospel* e o também ativista do movimento pelos direitos civis Paul Robeson.<sup>152</sup>

No início dos anos 80, Max Roach criou o Max Roach Double Quartet e relatou que, para ele, “a criação do quarteto duplo foi um movimento político... um quarteto de cordas somente com mulheres negras, gravando música orquestral...”<sup>153</sup>

Durante as décadas de 1980 e 1990, Roach continuou gravando, se apresentando solo ou em grupos com formações diversas como quinteto So What Brass Quintet e também com orquestras, como a *Boston Symphony Orchestra*, e coros *gospel*, como *Walter White* e *John Motley Singers*. Ele também tocou para acompanhar dançarinos nas companhias *Alvin Ailey American Dance Theater*, a *Dianne McIntyre Dance Company* e a *Bill T. Jones & Arnie Dance Company*.

Em 1983, o jazz encontrou-se com o *rap* no programa *From Bebop to Hip-hop*, da MTV. O baterista fez uma participação com o *rapper* Fab Five Freddie e seu grupo *New York Break Dancers*. Esta apresentação foi motivada pela percepção e identificação de Roach com a expressão destes jovens artistas. O veterano do jazz também viu na arte daqueles jovens um conteúdo ativista, algo pelo qual lutou e que perseguiu durante grande parte de sua vida.

No Brasil, Max Roach apresentou-se em duas edições do *Free Jazz Festival*, a primeira em 1989, a segunda em 2000.<sup>154</sup>

O último registro fonográfico de Roach foi com o trompetista Clark Terry. O disco intitulado *Friendship* foi gravado em 2002, em Nova York, com participações do pianista Don Friedman e Marcus McLaurine no baixo.

---

*Vielharmonie Munich*; em 1985, *Easy Winners* e, um ano depois, o último disco *Bright Moments*. Relato extraído do vídeo-documentário produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, numa produção para o canal Euro Channel. O documentário mostra imagens da *performance* do grupo realizada em 1992.

<sup>152</sup> Paul Robeson (1898-1976) foi um dos principais cantores a popularizar o Negro spiritual, também foi o primeiro ator negro a interpretar *Otelo*, de Shakespeare numa peça onde o elenco era formado somente por atores brancos, segundo Donald Bogle, no livro “Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks In American Films”, 2001, page 94, 4th edition.

<sup>153</sup> Relato extraído do vídeo-documentário produzido em 1997, pelo diretor francês Gérard Arnaud, numa produção para o canal Euro Channel. O documentário mostra imagens da *performance* do grupo realizada em 1992.

<sup>154</sup> Os músicos que o acompanharam nas duas apresentações foram: Cecil Bridgewater (trompete), Odeon Pope (sax-tenor), Tyrone Brown (baixo).

No dia 15 de maio de 2003, Roach participou do show de celebração do aniversário de 50 anos do histórico concerto em Toronto no *Canadian Massey Hall*.<sup>155</sup> Quatro anos depois, quando contava 83 anos, Roach veio a falecer na manhã do dia 16 de agosto. Os familiares não informaram quais foram os motivos de seu falecimento. Num discurso proferido na ocasião, o então governador do estado de Nova Iorque David Paterson, comparou-o a nomes como os de Paul Robeson, o da abolicionista Harriet Tubman e do ativista Malcolm X.<sup>156</sup>

Do que foi dito sobre Roach creio ser possível ressaltar que ele se encaixa num certo padrão de músicos de jazz que mudavam de uma banda para outra, intercalando “suas ligações temporárias com alguma organização e períodos em que atuam como *free lancers*, fazendo ao lado disto gravações, apresentações especiais e tudo mais que aparecer como interessante”.<sup>157</sup>

Mas sua história de vida apresenta similaridades com a de outros jazzistas que lhe foram contemporâneos em outros pontos. O primeiro deles, que foram estreitas as relações entre música e igreja na sua formação, e que isto teria desdobramentos futuros nas relações por ele estabelecidas entre espiritualidade e política. Em segundo lugar, que Roach trilhou, como outros músicos de jazz, um caminho que levou sua família do sul dos Estados Unidos para cidades do norte, onde se desenvolveu artisticamente em torno de um estilo musical tipicamente urbano - o jazz. Em terceiro lugar, que ele, como outros, se envolveu com o mundo das drogas, algo que era prática comum no ambiente da contracultura objetivando estimular processos criativos ou ainda como uma forma de escapar às penúrias do mundo em que viviam. E, por fim, que seu caso é também exemplar de artistas que, sintonizados com as lutas de seu tempo, se utilizaram da música com instrumento de intervenção política e social na sua realidade, da qual seu disco WIFINS é um exemplo significativo, sendo este o assunto que será abordado no próximo capítulo.

---

<sup>155</sup> Neste evento, ele executou também a música para hi-hat solo chamada Mr. Hi-hat. Esta foi sua última apresentação.

<sup>156</sup> David Paterson é um político afroamericano e ex-governador do estado de Nova York entre 2007 e 2011. Foi o primeiro governador negro e também o primeiro cego a ter ocupado o cargo. Fonte: [http://www.democracynow.org/2008/2/13/david\\_peterson\\_involkes\\_paul\\_roberson\\_harriet](http://www.democracynow.org/2008/2/13/david_peterson_involkes_paul_roberson_harriet)

<sup>157</sup> HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p. 198.

## CAPÍTULO 2

### *We Insist! Freedom Now Suite: Max Roach, jazz e direitos civis*

Gravado entre 31 de agosto a 6 de setembro de 1960, o disco *WIFNS* é, segundo Ingrid Monson, “a mais conhecida obra de jazz de conteúdo explicitamente político dentro do período do movimento por direitos civis”.<sup>158</sup>

Musicalmente, o disco *WIFNS* apresenta-se sob a forma de uma suíte<sup>159</sup> cujo tema busca relatar a vida dos afroamericanos e suas experiências desde o período da escravidão, passando pela luta e esperança da conquista pela liberdade e igualdade de direitos nos Estados Unidos, finalizando com um protesto contra o *apartheid*<sup>160</sup> na África do Sul, ou seja, direcionando olhares para eventos contemporâneos daquele período que estariam relacionados ao tema central de sua obra.

A suíte é composta por cinco faixas, duas instrumentais e três canções cujos títulos são significativos dos temas que seu autor procurou abordar na parte poética, sobre os quais nos deteremos no momento oportuno. Por ora, seria interessante citá-los, pois eles servem para reafirmar a ligação entre música, política e sociedade presente no *WIFNS* e para a qual vários contemporâneos chamaram atenção. São elas: *Driva’ Man*(Capataz), *Freedom Day* (Dia da Liberdade) e *All Africa* (Toda a África) e as instrumentais: *Triptych: Prayer/Protest/Peace* (Tríptico: Oração/Protesto/Paz), e *Tears for Johannesburg* (Lágrimas por Joanesburgo).

Antes do seu lançamento no mercado fonográfico, o repertório do *WIFNS* foi apresentado no dia 15 de janeiro de 1961 ao vivo, no *New York’s Village Gates*.

<sup>158</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.172.

<sup>159</sup> A expressão “suíte” refere-se a um conjunto de peças musicais diferentes em seu caráter, porém interligadas através de um enredo, um roteiro em comum, o que confere unidade temática a esta forma musical.

<sup>160</sup> No ano de 1948, o governo sul-africano começou a instaurar uma política oficial de segregação racial, o *apartheid*. Acirrando ainda mais a segregação, o ódio e o preconceito, o regime criou diversas leis que proibiram, por exemplo, o casamento misto; criminalizaram a relação sexual entre brancos e negros, obrigaram as pessoas para se cadastrarem num registro nacional que separava os indivíduos por “raças”; estabeleceram áreas residenciais separadas dos brancos, definiram locais de acesso exclusivo para europeus e não-europeus; estipularam medidas educacionais para reduzir a ascensão dos negros a posições mais importantes dentro da sociedade sul-africana. Instaurado em 1948, o *apartheid* vigorou até o ano de 1994, quando Nelson Mandela tornou-se presidente da África do Sul determinando seu fim. Para mais detalhes ver BRANCO, Luís Bernardo M. C. a *A Política Externa Sul-Africana: do Apartheid a Mandela*. Doutorado em Ciências Sociais. Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho – Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE – IUL), 2003.

Como nos informa Gaffney, “embora inspirada pelo ativismo de ação direta do SNCC, [a apresentação] serviu como um concerto beneficente para o CORE”, pois o “jazz estava sendo conectado a toda a frente integracionista do ativismo negro”.<sup>161</sup>

Os críticos, a exemplo do jornalista John Wilson, do *New York Times*, comentaram a primeira *performance* ressaltando a qualidade estética do trabalho e sua sintonia com a matéria histórica de seu tempo. No dia seguinte à estreia, na matéria intitulada *Ouvindo A Composição do Jazz de Protesto; ‘Freedom Now Suite’, Sobre a Revolução na África, Estreou no Village Gate*, Wilson escreveu:

[...] os sit-ins do sul influenciaram o conteúdo e a direção do trabalho dos músicos [...] O jazz, o qual por muitas vezes sido chamado de música de protesto, estava em pleno grito protestando no final da tarde de ontem no Village Gate, na Rua Thompson, 185. A ocasião foi a primeira performance de ‘Freedom Now Suite’, uma mistura da força do toque orquestral da bateria, com as vozes e com a dança pretendeu descrever ‘a revolução que está engolindo a América – e sua conexão com a revolução na África’.<sup>162</sup>

Ainda em relação à estreia, o crítico Dan Morgenstern, da revista *Metronome*, buscando também enfatizar as raízes sociais e históricas do jazz que inspiraram a obra de Roach, escreveu que

Freedom Now retrata, em cinco cenas, a escravidão, a emancipação, o protesto e oração, a revolução na África, e a vinda do Freedom Day [Dia da Liberdade], principalmente em termos de estados emocionais [...] Freedom Now, embora muitas vezes evite perfilar-se como melodrama, é um trabalho emocionante e de um poder considerável. A ideia de usar o jazz para contar a história de ‘Freedom Now’ não foi algo muito explorado. O jazz é um produto daquela história – é sua linguagem natural, portanto, ele fala. Mais convincente do que qualquer tentativa anterior de combinar o jazz contemporâneo a outras formas de arte, ‘Freedom Now’ conscientemente emprega o jazz como uma arma na luta boa, e prova ser potente.<sup>163</sup>

<sup>161</sup> GAFFNEY, Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p.233.

<sup>162</sup> O título original era JAZZ COMPOSITION OF PROTEST HEARD; ‘Freedom Now Suite’, About Revolution in Africa, Has Premiere at Village Gate. Segue o texto no original: [...] *the southern sit-ins affected the content and direction of the musicians work [...] Jazz, which has often been called a music of protest, was in full remonstrating cry late yesterday afternoon at the Village Gate, 185 Thompson Street. The occasion was the first performance of “Freedom Now Suite”, a mélange of drum-driven orchestral playing, vocalizing and dancing intended to describe “the revolution that is now engulfing America – and its connection with the revolution in Africa.* WILSON, John S. *Jazz Composition of Protest Heard*, *New York Times*, 16 de Janeiro de 1961, p. 20 [tradução nossa].

<sup>163</sup> *Freedom Now portrays, in five scenes, slavery, emancipation, protest and prayer, the revolution in Africa, and the coming of Freedom Day, mainly in terms of emotional states [...] Freedom Now,*

Se as canções da suíte serviam para explicitar o potencial de luta política contido no jazz, a capa do disco, como já mencionado no primeiro capítulo, é também indicativa desta dimensão da qual este gênero musical estava revestido naqueles tempos.

A foto de capa do disco WIFNS representa uma cena comum relacionada ao movimento *Sit-In*, sinalizando para o alinhamento e apoio explícitos de Roach à mobilização dos estudantes. Além disso, ela simboliza uma das faces do duplo posicionamento ativista de Roach, conforme sinalizamos no primeiro capítulo, pois tanto o caráter pacifista do movimento recebia apoio do líder Martin Luther King Jr., quanto o concerto em que a suíte foi pela primeira vez interpretada foi realizado em beneficiência do CORE, apoiado por Malcom X. No encarte do disco WIFNS, Nat Hentoff aponta para esta mesma ligação a que vimos nos referindo. Segundo ele,

O pontapé de manifestação pacífica dos estudantes negros no Sul dos EUA é marcado em Greensboro, Carolina do Norte, no dia primeiro de fevereiro de 1960. E embora os primeiros protestos pacíficos tenham sido espontâneos, o movimento rapidamente se alastrou e recebeu ajuda e guia de ação na Conferência de Liderança Cristã do Sul de Martin Luther King e no CORE (Congresso da Igualdade Racial). Por todos os cantos do país os negros – juntando-se a eles, muitos brancos – foram surpreendidos e estimulados pela eficácia de tais táticas, que pregavam a não-violência nas manifestações em massa.<sup>164</sup>

Em dezembro de 1960, a revista *JET* publicou uma matéria na qual Martin Luther King Jr. explicitava seu posicionamento em relação aos *Sit-ins*:

---

*though it often skirts melodrama, is an exciting work of considerable power. The idea of using jazz to tell the story of 'Freedom Now' was not far fetched. Jazz is a product of that story – it's natural language, so to speak. More convincing than any previous attempt to combine contemporary jazz and other art forms, 'Freedom Now' consciously employs jazz as a weapon in the good fight, and proves to be a potent one.* MORGENSTERN, Dan. "Freedom Now", *Metronome*, março, 1961, p.51, [tradução nossa].

<sup>164</sup> *The sit-in demonstrations by Negro students in the South began in Greensboro, North Carolina, on February 1, 1960. Although the initial sit-ins were spontaneous, the rapidly spreading movement soon received help and guidance from Martin Luther King's Southern Christian Leadership Conference and CORE (The Congress of Racial Equality). Negroes throughout the country – and many whites – were surprised and stimulated by the effectiveness of these direct, mass action, nonviolent techniques.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

Se no pós-Guerra Civil, a América ou os segregacionistas tivessem agido com honestidade completa, o sit-in não teria nascido. A luta social não existiria [...] É uma obrigação de todo americano, quando, através do processo democrático uma lei for aprovada, que cria ou protege a imoralidade, e a segregação é imoral, e aquela lei é, portanto, imoral e é dever de todos os americanos patriotas mobilizarem-se em direção a sua mudança [...] O sit-in é moral. Ele só se opõe a leis e costumes que são imorais. Estes jovens estudantes americanos sentem uma consciência de patriotismo desconhecido para o segregacionista [...] Para atingir seus objetivos, eles não se escondem na escuridão, nem lançam cargas de dinamite, nem se armam com armas. A violência é antiamericana e anticristã. Eles buscam apenas o uso de protesto não-violento [...] Os ataques aos sit-ins são justificáveis? Isto pode ser mais bem respondido se perguntarmos, a Declaração de Direitos, a Constituição, a nossa herança americana, nossas crenças morais, são estes os que valem a pena ter e defender? Eu acredito que eles são.

165

O movimento *Sit-In* iniciou-se por volta de 1941, mas foi nos anos 1960 que ganhou força e relevância na luta pelos direitos civis. Na cidade de Greensboro, na Carolina do Norte, quatro estudantes decidiram desafiar as leis de segregação *Jim Crow*, principalmente nas lanchonetes locais. No dia 1 de fevereiro de 1960, Ezell Blair, Franklin McCain, Joseph McNeil e David Richmond, saíram da Faculdade Técnica e Agrícola (North Carolina Agricultural and Technical College – A & T), foram até o centro da cidade e entraram na Woolworth, uma loja de conveniência, uma das muitas onde havia segregação, e compraram um tubo de creme dental. Em seguida, sentaram-se no balcão da lanchonete do estabelecimento, num lugar reservado para atender a brancos, porém foram ignorados. Um dos estudantes questionou o funcionário no sentido de saber porque poderiam comprar um produto, mas não podiam tomar um café no balcão, mas mesmo assim os estudantes

---

<sup>165</sup> *If in post Civil War days, America or the segregationists had acted with complete honesty, sit-in would not have been born. The social struggle would not exist [...] It's obligation of every American, when, through the democratic process a law is passed that creates or protects immorality, and segregation is immoral, that law is therefore immoral and is the duty of every patriotic American to move toward its change [...] The sit-in is moral. It only opposes laws and customs which are immoral. These young American students feel an awareness of patriotism unknown to the segregationist [...] To achieve their ends, they do not hide in the darkness, nor hurl dynamite charges nor arm themselves with weapons. Violence is un-American and un-Christian. They seek only the use of non-violent protest [...] Are the sit-ins strikes justifiable? This can be best answered by asking, is the Bill of Rights, the Constitution, our American heritage, our moral beliefs; are these worth having and defending? I believe they are. JET MAGAZINE, Vol.19. n.7, 08/12/1960, p.7, Johnson Publishing Company [tradução nossa].*

continuaram sem atendimento. Como forma de protesto, eles continuaram sentados até o final do expediente. Na manhã seguinte, por volta de 20 estudantes afroamericanos, organizados em grupos de 3 ou 4 integrantes, se reuniram no mesmo estabelecimento e, segundo um dos ativistas, o estudante Ezell Blair, não houve confusão e o protesto se deu de forma pacífica.

O ativista John Lewis relembra como se deu o início do movimento e comenta sobre o perfil não violento do *Sit-in*:

Nós estávamos preparados pra manifestar. Não acordamos um dia e dissemos que íamos nos manifestar. Nós estudamos. Nós estudamos a filosofia a disciplina da não violência. Nós estudamos o que Gandhi tentou fazer na África do Sul, o que ele conseguiu na Índia.<sup>166</sup>

Segundo o líder ativista, Reverendo C.T. Vivian, um dos responsáveis pela orientação filosófica gandhiana do movimento, foi o ativista Jim Lawson que naquele período ministrou uma série de palestras na cidade de Nashville.<sup>167</sup> Em uma dessas palestras, Lawson disse que “se alguém está fazendo o papel de segregador, você deve sentir o máximo que puder sentir o aspecto emocional do segregador, neste momento”.<sup>168</sup>

Explicitando este caráter pacifista em alguns protestos, os manifestantes carregavam cartazes com a mensagem: “Lembrem-se dos ensinamentos de Jesus Cristo, Mahatma Gandhi e Martin Luther King. Lembrem-se do amor e da não violência”.<sup>169</sup> Para o líder pacifista indiano Mahatma Gandhi, o protesto não violento era chamado de “resistência pacífica” ou *satyagraha*. Martin Luther King Jr. utilizava a expressão “ação direta” para este mesmo tipo de ação. Os dois líderes buscavam alcançar metas similares orientando seus seguidores no sentido de que a não violência era potencialmente uma forma de resposta de todos os homens e mulheres às injustiças sofridas.

<sup>166</sup> Comentário extraído do documentário *Soundtrack for a Revolution*, criado por Bill Guttentag e Dan Sturman, e produzido em 2009. A produção narra a história do movimento de direitos civis e sua relação com as músicas de protesto utilizadas naquele contexto. Além das canções ativistas, são apresentadas várias entrevistas com ativistas, artistas e alguns líderes religiosos.

<sup>167</sup> Idem.

<sup>168</sup> Idem.

<sup>169</sup> COLAIACO, James A. Martin Luther King, Jr. – apostle of militant non-violence. Basingtoke: Macmillan, 1998, p.30.

Segundo Fischer, Gandhi por um momento pensou em tornar-se cristão, porém não encontrou no cristianismo respostas satisfatórias às suas perguntas, tais como:

Por que motivo Deus teve apenas um filho? Se Ele teve um, por que não teve outro? No hinduísmo, houve certo número de encarnações humanas do Todo-Poderoso. Por que razão posso ir para o céu e conseguir salvação exclusivamente por ser cristão? Acredito que, no outro mundo, não haja hindus, nem cristãos, nem muçulmanos [...] Se naquela oportunidade eu tivesse de enfrentar somente o Sermão da Montanha e minha própria interpretação dele não hesitaria em dizer: “Oh, sim sou cristão...” Mas, negativamente, posso dizer-vos que muita coisa que passa por cristianismo é uma negação do Sermão da Montanha [...] Não estou falando no presente momento, da conduta cristã. Estou falando do credo cristão, do cristianismo tal como ele é entendido no Ocidente.<sup>170</sup>

Ainda que o líder indiano questionasse a religião cristã, conclui Fischer, ele “evitava o estabelecimento de rivalidades entre religiões”, era “sempre tolerante e de espírito aberto” e “duvidava que somente os sagrados Vedas hindus fossem a palavra revelada de Deus”.<sup>171</sup> Gandhi questionava “por que não a Bíblia e o Corão?”. Indagado por Fischer, se era cristão, Gandhi respondeu “sou cristão, hindu, muçulmano e judeu”.<sup>172</sup>

Em 1963, na cidade de Birmingham, quando King estava na prisão, um grupo de pastores, padres e rabinos enviou uma carta ao líder ativista sugerindo-o que esperasse que o processo democrático ocorresse por si, que se afastasse dos protestos e da luta racial e também orientasse seus seguidores e outros ativistas a recuarem em suas ações. Em abril do mesmo ano, em resposta aos religiosos, King escreveu:

Sabemos através da experiência dolorosa que a liberdade nunca é dada voluntariamente pelo opressor, deve ser exigida pelo oprimido. Francamente, eu ainda tenho que participar de uma campanha de ação direta[...] Durante anos eu ouvi a palavra “Espere!” Ela soa no ouvido de cada negro com penetrante familiaridade. Este “Espere” quase sempre significa “Nunca”. Nós devemos chegar a ver, com um de nossos juristas, que “justiça muito atrasada é justiça negada”.<sup>173</sup>

<sup>170</sup> FISCHER, Louis. Gandhi. São Paulo: Ed. Circulo do Livro S.A., 1982, p.p 216-217.

<sup>171</sup> Idem, p.217.

<sup>172</sup> Ibidem.

<sup>173</sup> *We know through painful experience that freedom is never voluntarily given by the oppressor; it must be demanded by the oppressed. Frankly, I have yet to engage in a direct-action campaign[...]*For

O que King observava, com arguta visão crítica, era que em tempos de segregação, a ação era a arma a ser utilizada, sem que isto significasse violência, algo que ele perseguiu durante todo o tempo em que atuou no movimento.

Segundo Samad, “embora o movimento não violento fosse retoricamente e ideologicamente influenciado pela fé cristã, líderes afroamericanos atribuíam um papel especial à postura não violenta de Gandhi”. Samad afirma também que os “líderes afroamericanos ‘cristianizaram’ a filosofia não violenta para atrair os afroamericanos do sul”.<sup>174</sup> Um dos maiores líderes do movimento, o reverendo americano James M. Lawson, que foi missionário da igreja metodista em Nagpur, na Índia, estudou os princípios do *satyagraha* durante três anos e tornou-se devoto da filosofia gandhiana, difundindo-a entre os ativistas afroamericanos quando retornou aos Estados Unidos em 1955.<sup>175</sup>

Os protestos não violentos também começaram a contar com o apoio declarado de músicos, dentre eles Max Roach. Segundo Nat Hentoff:

Os jazzistas, antes desligados da política e alheios aos movimentos sociais, foram também, pela primeira vez, estimulados à ação. Duke Ellington, Count Basie, Max Roach, Art Blakey, assim como vários outros músicos, apoiaram e declararam-se publicamente a favor dos protestos pacíficos. Concomitantemente, nota-se a crescente pressão das nações que emergiam sua independência na África. Os estudantes negros do Sul estavam particularmente bastante conscientes do ímpeto de suas próprias campanhas em prol da liberdade, que já sentiam encorajados pelo exemplo da África, em especial pela existência de uma comunidade de estudantes africanos nos campi das universidades sulistas nos EUA. Por sua vez, os jazzistas também estavam conscientes e orgulhosos da onda de independência africana. [...] Certamente, Max Roach é um dos jazzistas que mais esteve envolvido nos movimentos pela integração na América e pela autonomia nacional na África.<sup>176</sup>

---

*years now I have heard the word “Wait!” It rings in the ear of every Negro with piercing familiarity. This “Wait” has almost always meant “Never”. We must come to see, with one of our distinguished jurists, that “justice too long delayed is justice denied.* Trecho extraído da carta escrita por Martin Luther King, em 16 de abril de 1963, na prisão em Birmingham (“Letter from Birmingham Jail”). [Tradução nossa].

<sup>174</sup> SAMAD, Sherif A. Non-violence in the Civil Rights Movement in the United States of America. Dissertation. Berlin: Freie Universität Berlin JFK Institut, 2009, p.32.

<sup>175</sup> Idem, p. 33.

<sup>176</sup> *Jazz musicians, normally apolitical and relatively unmindful of specific social movements, were also unprecedentedly stimulated. Duke Ellington, Count Basie, Max Roach, Art Blakey and several others declared public support for sit-ins. During the same period, there was also increasing press coverage of the emerging, newly independent nations of Africa. Negro students in South had been*

Hentoff demonstra uma visão muito parcial ou, quem sabe, provocativa, ao considerar que a ação política e o protesto deviam estar necessariamente vinculados a partidos, movimentos sociais ou outras ações institucionalizadas. Segundo já foi dito anteriormente, o jazz ao longo de sua história manifestou-se politicamente – em termos sonoros, principalmente através do ritmo – em diferentes contextos culturais, intelectuais, sociais e políticos que envolveram os afroamericanos. Hobsbawm afirma que o jazz, por sua natureza e origens sociais surgiu “em meio aos oprimidos e desconsiderados” e manifestou-se como um veículo de expressão de “alguns tipos de protesto e heterodoxia”. Além disso, ainda segundo Hobsbawm,

[...] por suas origens musicais, ele [o jazz] usou o mais forte dos dispositivos musicais de indução de emoções físicas poderosas, o ritmo, como nenhuma outra música conhecida em nossa sociedade. Ele não é apenas uma voz de protesto: é um alto-falante natural.<sup>177</sup>

O ativista John Lewis descreve com as seguintes palavras como foram as primeiras ações de protesto no balcão da lanchonete no interior da loja de conveniência *Woolworth*:

Quando chegou a nossa hora de nos manifestar nós fomos ao centro da cidade e nos sentamos no balcão da loja Woolworth. Nós ficamos sentados de forma pacífica esperando sermos servidos. Alguns estavam fazendo a lição de casa, lendo um livro, escrevendo um trabalho e alguns estavam olhando para frente esperando e esperando, mas nunca fomos servidos.<sup>178</sup>

Na segunda semana de manifestação, diversas cidades da Carolina do Norte juntaram-se ao movimento, que inclusive contou com o apoio de alguns estudantes brancos e, aos poucos, os protestos se espalharam por vários estados do sul Estados Unidos. A presença de brancos que apoiavam o protesto merece ser destacada, conforme podemos observar na foto abaixo:

---

*particularly aware of the impetus to their own campaigns for freedom given by the African examples because of the presence of African students on their campuses. Jazzmen too had been becoming conscious and prideful of the African wave of independence. [...] One of the jazzmen who had long been strongly involved emotionally in the movements for integration in America and national autonomy in Africa was Max Roach. ROACH, Max. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.*

<sup>177</sup> HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.p 280-281.

<sup>178</sup> Idem à nota 9.



179

Na foto acima, um registro do protesto realizado no dia 28 de maio de 1963, na cidade de Jackson, estado do Mississippi, mostra a presença dos ativistas John Salter, Joan Trumpauer, e Anne Moody. Os segregacionistas agiram sob a conivência dos policiais presentes, segundo depoimento de Salter:

Este foi o *sit-in* mais violentamente atacado durante a década de 1960 e o mais divulgado também. Uma enorme multidão reunida, com o aberto apoio da polícia, enquanto nós três lá estávamos sentados por três horas. Fui atacado com socos, juntas de metal e com cacos de vidro dos recipientes de açúcar, também fui queimado com cigarros. Estou coberto de sangue e ficamos todos cobertos de sal, açúcar, mostarda e várias outras coisas.<sup>180</sup>

A imagem, além de mostrar a presença de brancos ao lado de negros nas manifestações, também indica uma demonstração do perfil pacifista que caracterizava o movimento, pois os ativistas denotam uma atitude impassível diante da violência dos segregacionistas que jogavam pós e líquidos sobre suas cabeças.

Ao longo de nossa pesquisa encontramos um farto material imagético assim como um número considerável de fotografias, shows em vídeo e documentários. Curiosamente, quando assistíamos a um documentário intitulado *Soundtrack for a*

<sup>179</sup> Disponível em <<http://www.crmvet.org/images/imgcoll.htm>> Acessada em 01 de julho de 2013.

<sup>180</sup> *This was the most violently attacked sit-in during the 1960's and is the most publicized. A huge mob gathered, with open police support while the three of us sat there for three hours. I was attacked with fists, brass knuckles and the broken portions of glass sugar containers, and was burned with cigarettes. I'm covered with blood and we were all covered by salt, sugar, mustard, and various other things.* Disponível em <<http://www.crmvet.org/images/imgcoll.htm>> Acessada em 01 de julho de 2013.

*Revolution*<sup>181</sup> nos deparamos com a imagem de alguém que nos parecia “familiar”. Tudo leva a crer que se trata de um jovem segregacionista que protestava contra o movimento *Sit-in* que aparecia numa fotografia que documentava o protesto à qual tínhamos tido acesso. O que nos levou a esta conclusão foi, além da semelhança física, sua fala contundente, que transcreveremos a seguir. Podemos observar alguns traços semelhantes em seu rosto fino, o queixo diminuto, o nariz pequeno, lábios mais grossos, sobrancelhas finas, orelhas de abano e a principal delas, uma pequena falha em seus cabelos curtos na testa, como observamos na foto abaixo:



182

Para além da semelhança descrita, ressaltamos a resistência à integração por parte do jovem americano quando indagado sobre o movimento *Sit-in*:

Não estamos acostumados com isso aqui, eles entram e se sentam e não estamos acostumados a vê-los sentados ao nosso lado. Não fui criado, nem vivi com eles e não começarei agora.<sup>183</sup>

Com isto somos levados a sugerir que os envolvidos no movimento, fossem para apoiá-lo ou criticá-lo, eram figuras recorrentes em muitas manifestações. Na fala deste jovem, porém, o que chama mais atenção é seu conteúdo segregacionista e sua posição intransigente, similar a de outros que como eles resistiam em mudar situações que estavam colocadas há um longo tempo.

<sup>181</sup> Documentário *Soundtrack for a Revolution*, criado e produzido em 2009 por Bill Guttentag e Dan Sturman. A produção narra a história do movimento de direitos civis e sua relação com as músicas de protesto utilizadas naquele contexto. Além das canções ativistas, são apresentadas várias entrevistas com ativistas, artistas e alguns líderes religiosos.

<sup>182</sup> Idem à nota 9.

<sup>183</sup> Idem.

Segundo o líder ativista Julian Bond, a música era parte integrante das reuniões em grupo dos manifestantes do *Sit-in*, assim como em Montgomery, onde “foi acompanhado por reuniões onde as pessoas nos diziam como se saíram, desde a última reunião. Sempre acompanhado por música, o que unia o grupo”.<sup>184</sup>

É importante destacarmos que a música, a que se refere Bond, não se trata de jazz, música instrumental, mas de canções. Os manifestantes eram impulsionados pelo conteúdo das letras das músicas. Segundo a ativista Lynda Lowery, havia um casal de brancos que colaborava com o movimento, o músico Guy Carawan e sua esposa Candie Carawan. O músico utilizou-se de uma canção intitulada *I'm Gonna Sit at the Welcome Table*, cuja letra era freqüentemente modificada e inserida em diferentes contextos ao longo do movimento pelos direitos civis. A canção, de autor desconhecido, considerada de domínio público, porém integrada ao cenário musical dos *spirituals*, tornou-se um hino para os manifestantes do *Sit-in*. Este é um dado interessante, pois aponta para a presença de uma certa tradição de criação musical coletiva, própria às comunidades negras, que foi acionada politicamente neste contexto.

Sobre a importância da música e deste casal, Lowery comenta que “Cantar fez com que participássemos. Eu me lembro deste casal de hippies brancos Guy e Candie. E eles nos ensinaram muitas canções”.<sup>185</sup>

Segundo Candie Carawan, a música *I'm Gonna Sit at the Welcome Table* “foi ensinada durante os protestos”.<sup>186</sup> A expressão *Welcome Table* faz alusão à festa das bodas do Cordeiro cuja referência pode ser encontrada numa passagem bíblica no Novo Testamento simbolizando que os que crêem em Jesus Cristo estarão juntos dele no Paraíso. Guy Carawan modificou a letra na terceira estrofe, substituindo a frase *I'm gonna sit at the welcome table* (Eu vou me sentar à mesa de boas-vindas) por *I'm gonna sit at the Woolworth counter* (Eu vou me sentar no balcão da Woolworth).<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Idem.

<sup>185</sup> Idem.

<sup>186</sup> Idem.

<sup>187</sup> Eu vou me sentar à mesa de boas-vindas Vou me sentar à mesa de boas-vindas um dia desses, Aleluia! Eu vou me sentar à mesa de boas-vindas, Vou me sentar à mesa de boas-vindas um dia desses. Eu vou me alimentar de leite e mel, Vou me alimentar de leite e mel um dia desses, Aleluia! Eu vou me alimentar de leite e mel, Vou me alimentar de leite e mel um dia desses. Eu vou me sentar no balcão da Woolworth, Vou me sentar no balcão da Woolworth um dia desses, Aleluia! Eu vou me sentar no balcão da Woolworth um dia desses. (*I'm gonna sit at the welcome table, I'm gonna sit at the welcome table one of these days, hallelujah! I'm gonna sit at the*

Os manifestantes eram orientados pelos organizadores do movimento a não reagirem a possíveis provocações. Líderes da cidade de Nashville elaboraram códigos de conduta como, por exemplo, não revidar ou amaldiçoar se fosse provocado; levantar-se apenas com permissão do líder; não bloquear as entradas e corredores das lojas; mostrar-se cortês e amigável em todos os momentos e lembrar-se do amor e da não violência.<sup>188</sup>

Sobre as agressões sofridas pelos manifestantes, o ativista John Lewis relata:

Alguém aparecia e cuspiam em nós. Colocavam um cigarro aceso no nosso cabelo ou nas costas. Jogavam água quente em nós, arrancavam-nos dos assentos ou batiam em nós. Mas nós sempre continuávamos voltando.<sup>189</sup>

O movimento *Sit-In* não se limitou apenas aos protestos contra a segregação nas lanchonetes ou restaurantes e, segundo Howard Sitkoff, influenciou o surgimento de outras ações similares como o *kneel-ins* nas igrejas, o *sleep-ins* nos hotéis, *swim-ins* nas piscinas, *wade-ins* nas praias restritas, o *read-ins* nas livrarias públicas, *play-ins* nos parques e o *watch-ins* nas salas de cinema.<sup>190</sup>

Ainda que o perfil do protesto fosse caracterizado pela ação não violenta, o movimento não foi idealizado pelo líder pacifista Martin Luther King, Jr., embora as ações dos manifestantes eram apoiadas por ele. Segundo Sonia Benson, os estudantes foram “motivados simplesmente pelo senso de justiça”<sup>191</sup> e no início, quando o *sit-in* começou a ser criado, não havia participação de nenhuma organização ligada ao movimento de direitos civis; porém, com a propagação dos protestos, ainda no início dos anos 1960, ocorreu a filiação da SCLC (Conferência

---

*welcome table, Gonna sit at the welcome table one of these days. I'm gonna feast on milk and honey, I'm gonna feast on milk and honey one of these days, hallelujah! I'm gonna feast on milk and honey, Gonna feast on milk and honey one of these days. I'm gonna sit at the Woolworth counter, I'm gonna sit at the Woolworth counter one of these days, hallelujah! I'm gonna sit at the Woolworth counter and eat, Eat at the Woolworth counter one of these days.*) Letra transcrita e traduzida a partir do documentário *Soundtrack for a Revolution*, criado por Bill Guttentag e Dan Sturman, produzido em 2009. A produção narra a história do movimento de direitos civis e sua relação com as músicas de protesto utilizadas naquele contexto. Além das canções ativistas, são apresentadas várias entrevistas com ativistas, artistas e alguns líderes religiosos. [Transcrição e tradução nossas].

<sup>188</sup> WEST, Thomas R., MOONEY, James W. To redeem a nation: a history and anthology of the civil rights movement. New York: Brandywine Press, 1993, p.94.

<sup>189</sup> Idem à nota 9.

<sup>190</sup> SITKOFF, Howard. Struggle for Black Equality, 1954-1989. New York: Hill & Wang, 1981, p.81.

<sup>191</sup> BENSON, Sonia. Encyclopedia of U.S. History. Detroit: U.X.L Gale Cengage Learning, 2009, p. 1409.

de Liderança Cristã do Sul), fundada por Martin Luther King, Jr. e do SNCC (Comitê de Coordenação Não-violenta de Estudantes).

O *Sit-In* contou com a participação de aproximadamente 70 mil manifestantes. Ao longo de todo o processo, muitos estudantes foram agredidos moral e fisicamente e outros foram presos, num total de 4 mil detenções. Apesar das ações em contrário, como as prisões e agressões de participantes, o objetivo de ocupação dos locais segregados foi conquistado e em cada uma das 108 cidades envolvidas, pelo menos dois estabelecimentos começaram a ser freqüentados por negros. Em setembro de 1961, o movimento atingiu cerca de 20 estados e mais de 100 cidades do sul e estados fronteiriços. Segundo Faustine Jones-Wilson, os *Sit-Ins* obtiveram diversos resultados positivos, pois os “estudantes das faculdades do sul”, através de suas ações, conseguiram “acelerar o processo de mudança social nas relações raciais”, além de “destruírem as barreiras existentes contra o reconhecimento dos direitos constitucionais dos afroamericanos”.<sup>192</sup> Por volta de 1962, o movimento foi gradativamente perdendo força.

WIFINS, como se pode ver, foi escrito em pleno calor do movimento dos Sit-in e dialogou com ele de forma estreita. Este diálogo aparece desde a capa do disco até as letras das canções e este é um dado que deve ser analisado com atenção.

Para Santaella, as imagens por serem representações, ou seja, “criadas e produzidas por seres humanos nas sociedades em que vivem”<sup>193</sup> apresentam diversas camadas que precisam ser apreendidas para que possam ser decodificadas:

Toda imagem, no domínio das representações visuais, apresenta múltiplas camadas: subjetivas, sociais, estéticas, antropológicas. Entretanto, a primeira lição que deve ser incorporada é que essas camadas estão contidas no interior da própria mensagem. Apreendê-las todas é a finalidade almejada pela leitura da imagem<sup>194</sup>

As múltiplas camadas apontadas por Santaella, sugerem que devemos procurar compreender a imagem da capa de um disco como mais que um invólucro, atentando para os diversos elementos a ela agregados, que podem nos ajudar a

---

<sup>192</sup> JONES-WILSON, Faustine C. Encyclopedia of African-American Education. Westport, CT: Greenwood Press, 1996, pp. 423-424.

<sup>193</sup> SANTAELLA, Lúcia. Leitura de Imagens. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012, p.17.

<sup>194</sup> Idem, p.21

entender, por exemplo, um movimento musical, o pensamento de um artista, o perfil estético de um determinado selo ou gravadora, elementos estes que estão diretamente conectados com o contexto histórico no qual ela foi produzida o que vai ao encontro do ponto de vista de Ulpiano Meneses, quando afirma que e as imagens são parte das participam relações sociais.<sup>195</sup> Ainda, segundo este autor, a Revolução Francesa incentivou uma abundante produção de imagens, usando-as como “instrumento de luta política revolucionária e contra-revolucionária”.<sup>196</sup> O que Meneses observa, com acuidade, é que as imagens possuem uma força simbólica efetiva por serem fruto das relações sociais vivenciadas na prática, da qual o autor oferece a sua interpretação. Nossa análise caminha nesta mesma direção, isto é, a partir deste pressuposto adotamos como procedimento analítico a leitura pormenorizada das imagens, mas sem descurar do fato de que a elas estão associados textos, que podem vir sob forma de legenda, breves comentários, etc., assim como o contexto social em que foram produzidas.

Ainda a respeito da força simbólica da imagem, no campo da mensagem publicitária ao qual nosso objeto esta associado, Santaella acrescenta que:

[...] a riqueza da imagem é construída não apenas para atrair os sentidos do observador, mas também para colaborar na agregação de valores simbólicos com que essa imagem está impregnada e dos quais emana o poder de atração que ela exerce sobre o observador.<sup>197</sup>

Visto desta perspectiva, pode-se dizer que a imagem na capa de um disco pode ainda ser capaz de representar a mensagem sonora presente num trabalho, a simbologia de algo mais abstrato, de um conceito, de uma ideia associada à interpretação de um artista como, por exemplo, sua assinatura.

Na iconosfera <sup>198</sup> das capas de discos de jazz dos anos 1960, assim como outras produzidas em outros contextos, a capa do disco WIFNS possui uma peculiaridade que permite que ela seja analisada não somente como um produto, ou seja, fruto de linguagem publicitária, mas simultaneamente, como um suporte

<sup>195</sup> MENESES, Ulpiano T.B. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, vol. 23, n.45, 2003.

<sup>196</sup> Idem.

<sup>197</sup> SANTAELLA, Lúcia. Leitura de Imagens. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012, p.152.

<sup>198</sup> Iconosfera, de acordo com Ulpiano Menezes, é uma expressão que se refere ao conjunto de imagens que está socialmente acessível num dado contexto. Mais detalhes ver MENESES, Ulpiano T.B. Fontes Visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, vol. 23, n.45, 2003, p.15.

imagético cujos elementos de conteúdo textual fazem referência a um fenômeno histórico que, no nosso caso, é o movimento *Sit-in*. Devido a essa dupla possibilidade de análise da fonte imagética, investigaremos de que forma a linguagem publicitária foi utilizada tanto na produção da capa do WIFINS quanto em alguns anúncios publicados em alguns veículos da mídia impressa, particularmente, nas revistas especializadas em jazz.

Segundo Mauad, o registro fotográfico é sempre um testemunho válido, não importando se foi feito para “documentar um fato ou representar um estilo de vida” e, baseando-se em Jacques Le Goff, ela afirma que a fotografia é, ao mesmo tempo, tanto “imagem/documento” quanto “imagem/monumento”. Mauad observa que, no primeiro caso, a foto considerada como “marca de uma materialidade passada”, traz consigo a partir de “objetos, pessoas e lugares” presentes na imagem, informações sobre alguns aspectos desse passado, ou seja, apresenta indícios de que um fato tenha ocorrido. Disto isto, podemos observar que a foto da capa do disco WIFINS é uma “imagem/documento”, pois orienta nosso olhar historiográfico em direção ao reconhecimento da cena comum ocorrida durante os protestos *Sit-ins*. Em relação à “imagem/monumento”, a fotografia remete à valorização de algo ocorrido no passado, que foi selecionado individual ou coletivamente de maneira arbitrária ou convencionalmente para que fosse eternizado no futuro. Mauad ainda acrescenta que “se a fotografia informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo”, ou seja, não devemos “esquecer jamais que todo documento é monumento”.<sup>199</sup> Nesse sentido, a capa de WIFINS, enquanto representação apresenta-nos a presença de um conteúdo fortemente marcado tanto em relação ao posicionamento ativista de Roach quanto ao ativismo da coletividade dos afroamericanos a qual o músico pertencia.

A partir de tais observações, podemos dizer que a análise da foto de capa do disco WIFINS pode ser abordada a partir de diversas problemáticas que envolvem uma imagem: sua produção, circulação (comercialização e outras mediações institucionais), representação de seus objetos, além de sua apropriação e consumo.

Uma de nossas hipóteses é que a capa do disco WIFINS, criada pelo designer e fotógrafo Frank Gauna, possivelmente se propunha à sensibilização e mobilização dos afroamericanos e de outros indivíduos que se identificassem com a

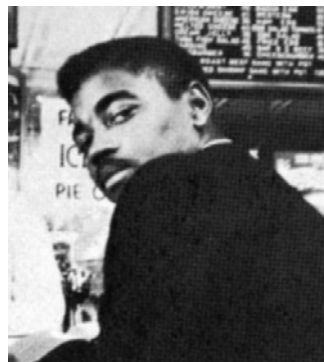
---

<sup>199</sup> MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1996, p.8.

luta pelos direitos civis, como vemos procurando argumentar até o presente momento, remetendo-se ao movimento *Sit-In* conforme podemos observar na imagem abaixo:



Em termos de enquadramento, podemos notar que os três homens sentados dirigem seus olhares em direção ao espectador e, os livros abertos sobre o balcão sugerem que eles estavam dispostos a permanecerem por algum tempo no local. O homem sentado no centro com o ombro esquerdo ligeiramente levantado, encara o observador frente a frente, como que dizendo “nós nos sentamos aqui, permaneceremos sentados aqui ocupando este espaço! Nós insistimos!”, conforme podemos verificar nesta foto em detalhe:



Posicionado bem ao fundo, podemos observar que o atendente branco mantém uma razoável distância física em relação aos homens sentados, parece enxugar uma peça de louça segurando um pequeno pano nas mãos, enquanto mantém o olhar em direção ao espectador, como podemos verificar, em detalhe, através da foto abaixo:



O sorriso deste homem é difícil de ser traduzido, pois tanto poderia significar uma crítica aos homens sentados ao balcão quanto uma ironia em relação a um potencial observador da capa que estivesse surpreendido com o que estava vendo, algo inusitado num país em que os negros foram segregados por leis que os impediam de frequentar alguns lugares públicos nos quais muitas vezes os brancos se negavam a servi-los, algo que estava sendo questionado naquele contexto.

No disco WIFNS, preto e branco predominam como únicos tons existentes. O aspecto bicolor parece querer conferir maior destaque aos elementos textuais em relação ao imagético, ou seja, às questões raciais envolvendo negros e brancos no protesto *Sit in* propriamente dito, que estavam em jogo naquele contexto, ao qual a capa do disco se referia, e o fundo da capa, inteiro na cor branca, parece reforçar a presença de tais elementos.

Os elementos textuais presentes, em termos de aspectos qualitativos da imagem, oferecem uma riqueza à capa e alguns destes elementos exercem uma singular força de atração sobre o olhar do observador, como é o caso da expressão *We Insist!* localizada na parte superior, onde se pode notar que a escolha da cor negra para as letras em caixa alta constituem-se elementos importantes a serem salientados, oferecendo ao espectador um reforço à mensagem de conteúdo ativista que a foto se propõe a transmitir.

No subtítulo *Max Roach's – Freedom Now Suite* podemos perceber que há uma diferença entre os tipos de fontes utilizadas e também em relação à posição de cada elemento textual, pois, embora as palavras *Max Roach's* e a expressão *Freedom Now Suite* apareçam alinhadas ao subtítulo completo, notamos que a

última palavra aparece ligeiramente inclinada para à direita, o que lhe confere um destaque maior. Além disso, se compararmos as expressões *We Insist!* e *Freedom Now Suite*, podemos verificar certa semelhança em termos de densidade imagética devido ao negrito de que estão revestidas.

Na parte inferior da capa, a palavra *featuring*, grafada no tamanho grande em negrito destaca a presença da cantora Abbey Lincoln (1930- 2010), do saxofonista Coleman Hawkins (1904-1969) e do percussionista nigeriano Michael Babatunde Olatunji (1927-2003).<sup>200</sup>

A análise da capa do disco WIFNS nos leva a crer que, provavelmente a mensagem ativista parecia ser direcionada preferencialmente aos afroamericanos engajados no movimento e que eles, nela se reconheciam. Porém é necessário considerarmos também a hipótese de que o perfil dos destinatários envolvia não apenas os participantes, mas se estendia a todos os afroamericanos, ou seja, os que ainda não eram ativistas e, aliando-se a eles, também os brancos que, conforme já mencionamos anteriormente, aderiram ao movimento, o que nos leva a sugerir que estes brancos representavam igualmente um dos alvos do WIFNS, pois o

---

<sup>200</sup> Nascido nos Estados Unidos, o saxofonista tenor Coleman Hawkins foi, segundo a crítica especializada de jazz, um dos primeiros a se destacar em seu instrumento, é o que nos mostra Berendt ao afirmar que o músico é o “pai do saxofone tenor. Evidentemente havia antes dele, vários outros tenoristas, mas esse instrumento possuía uma função puramente secundária e não ‘reconhecida’ no jazz; algo como souzafone, euphonium ou saxofone-baixo”. É relevante destacar que diferentemente de seus predecessores, Hawkins tinha predileção por improvisar em progressões harmônicas mais complexas e, uma de suas importantes interpretações está na histórica gravação da música *Body and Soul*, realizada em 1939. Sua relação de amizade com Roach se deu por volta de 1944, mesmo ano em que o baterista realizou sua primeira gravação em estúdio no disco de Hawkins, conforme já citamos no primeiro capítulo. Mais detalhes ver BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), pp. 78-83. Em 1950, o percussionista Olatunji partiu da Nigéria vindo a se estabelecer em solo americano na cidade de Atlanta, estado da Geórgia. Em 1954, foi para Nova York, onde trabalhou com vários músicos, dentre os quais, Max Roach. O músico nigeriano teve um papel importante na formação da consciência dos músicos de jazz em relação à riqueza da música africana e, segundo Ingrid Monson, “é conhecido pelo público de jazz por ter introduzido muitos jazzistas do final dos anos 1950 e 1960 à música africana em geral e, à música nigeriana em particular.” No ano de 1960, lançou o disco *Drums of Passion*, segundo Eric Charry – comentário extraído da introdução da autobiografia de Olatunji – é “considerado por muitos o primeiro álbum de *world music* gravado nos Estados Unidos” e que “influenciaria o público e os músicos do ocidente nos próximos anos” e, além disso os elementos musicais nele presentes estabelecem uma “conexão com ricas tradições da África”. Em 1967 fundou o *Olatunji Center of African Culture* (Centro de Cultura Africana Olatunji) onde, segundo Monson, era uma “organização que buscava despertar o interesse da comunidade do Harlem ao aprendizado da cultura africana.” Mais detalhes ver MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1.ed.. 2007, p.134, p.227, p.230. Ou ver também OLATUNJI, Babatunde. *The Beat of My Drum: na autobiography*. New York: Temple University Press, 2005. No disco WIFNS, além de Abbey, Hawkins e Olatunji, participam do disco os percussionistas Ray Mantilla e Thomas DuVall, o trompetista Booker Little, Julian Priester no trombone, o baixista James Schenk e o poeta Oscar Brown Jr., autor das letras das canções da suite.

aumento de adeptos ao movimento era essencial para seu reforço. A questão dos direitos civis representava uma demanda não apenas dos afroamericanos e estes, souberam ampliar de tal modo o escopo de suas manifestações que até setores liberais da sociedade, jovens ligados ao movimento da contracultura e que não viam com bons olhos a questão da segregação, se envolveram no movimento e isto foi essencial tanto para o sucesso das ações do movimento quanto para os ganhos reais que obtiveram em decorrência delas. A hipótese que sublinhamos é a de que tanto brancos quanto negros apoiaram ou se colocaram contrários ao movimento. Em resumo, este foi um movimento que não agregou apenas os afroamericanos e estes, a nosso ver, não foram os únicos receptores prefigurados pelo disco.

Creemos que uma comparação da capa do disco com algumas imagens do movimento *Sit-in* pode ajudar a reforçar as hipóteses que vimos propondo até aqui. Portanto iniciamos com algumas imagens do protesto tais como esta, registrada no primeiro dia do movimento:



A foto acima mostra um atendente negro, e o balcão vazio parece indicar que os quatro negros sentados não estavam sendo atendidos.

<sup>201</sup> Esta imagem foi publicada no dia 02 de fevereiro de 1960 na edição da tarde do jornal americano *The Greensboro Record*. Esta foto, feita pelo fotógrafo Jack G. Moebes, representa o único registro do protesto realizado no dia primeiro de fevereiro de 1960 – no interior da lanchonete da loja Woolworth. Os ativistas são, da esquerda para a direita: Joseph McNeil, Franklin McCain, Billy Smith e Clarence Henderson.



Nesta outra foto aparece uma atendente branca. Nota-se que o primeiro homem sentado olha para dentro do balcão e nada há indicando que ele estivesse sendo servido. O segundo lança um olhar para o fotógrafo. Há ainda, um terceiro homem que, devido à posição de sua cabeça, nos causa a impressão de que poderia estar lendo um jornal, um livro ou simplesmente um cardápio. A imagem, além desses elementos, nos apresenta uma informação importante: o detalhe da placa posicionada no canto direito. Nela estão escritos os seguintes dizeres: *Fountain closed is interest of public safety* (A fonte fechada é interesse de segurança pública).<sup>203</sup> Abaixo, em ângulos diferentes, reproduzimos duas fotos registradas no mesmo local, porém podemos notar que há um destaque maior para as placas:



<sup>202</sup> Imagem registrada pelo fotógrafo Jimmy Ellis e publicada no dia 20 de fevereiro de 1960 pelo jornal *The Tennessean*. Disponível em <<http://cmsimg.tennessean.com/apps/pbcsi.dll/bilde?NewTbl=1&Site=DN&Date=20070209&Category=NEWS01&ArtNo=702090811&Ref=PH&Item=2&Maxw=620&Maxh=465&q=90>> . Acessada em 20 de fevereiro de 2013.

<sup>203</sup> Acrescentamos que em outros estabelecimentos, segundo nos informa Suzanne Robertson, as placas estampavam mensagens como: *We Reserve the Right to Service the Public As We See Fit* (Nós nos reservamos no direito de servirmos a quem acharmos conveniente) e também esta, gramaticalmente mais correta do que a visualizada nas fotos aqui reproduzidas: *Closed in the interest of public safety* (Fechada no interesse da segurança pública). ROBERTSON, Suzanne (2010), "When Courage Superseded Fear". *Tennessee Bar Journal*, Vol.46, Issue 5, p.12-19.

<sup>204</sup> Imagem registrada por Jimmy Ellis, publicada em 25 de fevereiro de 1960 no jornal *The Tennessean*. O homem ao centro, em pé, era um dos líderes do movimento *Sit-in* na cidade de Nashville, trata-se de Rodney Powell, um estudante de medicina da Meharry Medical College durante 1957 a 1961. Disponível em



Primeiramente, atentamos para o fato de que o termo *fountain* (fonte)<sup>206</sup> não se refere ao nome do estabelecimento. As três fotos aqui reproduzidas são registros feitos durante protestos realizados na lanchonete de uma das farmácias da rede *Walgreens*, na cidade de *Nashville*, estado do *Tennessee*. A presença das placas indicando o fechamento dos estabelecimentos nos remete à questão da segurança pública. Uma prática comum, por parte dos donos dos locais segregados, era acionar a polícia para que prendessem os negros, pois estes, na visão dos comerciantes, estavam desafiando as leis de segregação, ou seja, invertendo, na prática, questões que eram vistas naquele contexto como naturais e inquestionáveis, qual seja, a separação entre negros e brancos. Neste sentido, a presença das placas indicava o posicionamento do proprietário do estabelecimento, ou seja, que ele era frontalmente contrário ao movimento.

Os protestos e as tensões entre os donos dos estabelecimentos e os manifestantes foram divulgados em alguns meios de comunicação e trouxeram à tona discussões que ultrapassaram o problema da ocupação dos espaços segregados, como é o caso, por exemplo, dos *Sit-ins* ocorridos na cidade de *Greensboro*, no estado da Carolina do Norte. No jornal local, *The Greensboro*

---

<[http://www.tennessean.com/apps/pbcs.dll/gallery?Avis=DN&Dato=20070209&Kategori=NEWS01&Lopenr=702090811&Ref=PH&nclick\\_check=>](http://www.tennessean.com/apps/pbcs.dll/gallery?Avis=DN&Dato=20070209&Kategori=NEWS01&Lopenr=702090811&Ref=PH&nclick_check=>) . Acessado em 04 de julho de 2013.

<sup>205</sup> Imagem registrada por Jimmy Ellis, publicada em 20 de fevereiro de 1960 no jornal *The Tennessean*.

<sup>206</sup> O termo *fountain* vem da expressão *soda fountain* (fonte de soda, ou seja, fonte de bebida gaseificada ou refrigerante). Surgidas no final do século XIX (1886), as fontes de soda eram máquinas onde as bebidas eram armazenadas e através de torneiras acopladas em sua estrutura eram distribuídas aos consumidores. Versões mais sofisticadas desses equipamentos são encontradas até os dias de hoje. Segundo Jamal Booker, arquivista do departamento de comunicação da empresa Coca-Cola, nos Estados Unidos, desde o surgimento dessas fontes, instaladas nos mais variados locais como farmácias, drogarias, teatros e, sobretudo lanchonetes, elas conquistaram uma grande popularidade nos estabelecimentos espalhados pelo país, principalmente durante os anos 1950-60. Ao longo do tempo, o próprio local onde a *soda fountain* era instalada passou a ser chamado de *fountain*, referindo-se então à própria lanchonete localizada no interior do estabelecimento. Disponível em <<http://www.coca-colacompany.com/stories/fighting-for-civil-rights-at-the-soda-fountain>> Acessado em: 04 de julho de 2013.

Record, em matéria publicada no dia 20 de fevereiro de 1960, sob o título de *Common Sense and The Public Safety* (O Senso Comum e a Segurança Pública), a jornalista Jo Spivey<sup>207</sup> escreveu:

[...] Estão envolvidas questões morais, jurídicas e econômicas, e elas colidem entre si. Estudantes negros têm uma boa posição moral quando eles protestam contra uma política que atende a seus negócios em nove balcões e lhes dá um tapa na cara no décimo. As lojas têm uma boa posição legal quando elas dizem que a lei lhes permite escolher os seus clientes e servir ou rejeitar quem bem entenderem. Mas as mesmas lojas estão sob fundamentos econômicos frágeis - e possivelmente até mesmo bases legais incertas - quando tencionam prender os clientes por transgressão, pois elas os convidam a frequentar partes de suas lojas e os repelem em outras partes [...]<sup>208</sup>

Na imagem abaixo reproduzida, a foto com a matéria completa publicada pelo *The Greensboro Record*:



<sup>207</sup> Jo Spivey era jornalista do *The Greensboro Record* e foi a primeira a ter informações sobre o *Sit-in* do dia primeiro de janeiro de 1960. Além disso, foi quem forneceu maior cobertura durante os protestos. Disponível em <[http://www.sitins.com/media\\_hl.shtml](http://www.sitins.com/media_hl.shtml)>. Acessada em: 05 de julho de 2013.

<sup>208</sup> [...] *The two-week cooling-off period in Greensboro's lunch counter protests ends this weekend. During the interval, since near mob violence of two weeks ago, Woolworth and Kress managers along with the city's leadership have pondered what ultimate course to pursue. In the interim protests have spread to more than a dozen cities in the Southeast. Momentum behind the protests is not dying.* Disponível em <[http://www.sitins.com/headline\\_022060b.shtml](http://www.sitins.com/headline_022060b.shtml)>. Acessada em: 05 de julho de 2013. [Tradução nossa]

<sup>209</sup> Disponível em <[http://www.sitins.com/clipping\\_022060b.shtml](http://www.sitins.com/clipping_022060b.shtml)>. Acessada em: 05 de julho de 2013.

Num outro trecho da mesma matéria, Spivey chamou a atenção das autoridades locais para observassem com atenção a questão envolvendo os manifestantes e os gerentes dos estabelecimentos e fossem cautelosos ao tomarem suas decisões:

[...] Acima e além dos direitos individuais e de propriedade estão a segurança e o bem-estar público. O prefeito, conselho municipal, o gestor municipal e a polícia são encarregados de fazer cumprir a lei, a prevenção da violência e preservação da paz. Eles não são autorizados a ditar o gerenciamento da loja. Mas eles sabem muito bem que as decisões não devem ser feitas de modo que possam precipitar a violência e provocar o tipo de perturbação que já assola outras comunidades - notadamente nas cidade de High Point e Portsmouth, no estado da Virgínia [...] O princípio moral e o bom nome de Greensboro estão envolvidos. Isto não é algo a ser feito casualmente ou sem plena consideração das conseqüências. As autoridades de julgamento municipais devem desempenhar um papel preponderante em qualquer decisão tomada. Eles sabem melhor do que ninguém o que está em jogo <sup>210</sup>

Spivey acrescentou também que o período envolvendo as manifestações representava um “momento em que a segurança pública” transcendia “os direitos individuais ou de propriedade” e que tal circunstância poderia aumentar caso “os gerentes das lojas não decidissem agir nas próximas semanas”. <sup>211</sup> Sobre os interesses dos donos dos estabelecimentos e com relação às medidas que podiam tomar, a jornalista salientou:

[...] Esses gerentes não podem deixar considerações puramente comerciais direcionarem suas decisões...Eles não devem ficar cegos para a natureza grave dos protestos contra as lanchonetes. Eles precisam abrir os olhos para à possível confusão que poderia incendiar caso seus balcões estejam abertos para negócios segregados de modo alarmante. <sup>212</sup>

<sup>210</sup> [...] Above and beyond the rights of individuals and property are the public safety and welfare. The mayor, city council, city manager and police are entrusted with upholding the law, preventing violence and preserving peace. They are not authorized to dictate to the store management. But they know fairly well that decisions should not be made which might precipitate violence and trigger the kind of disturbance already plaguing other communities [...] Moral principle and the good name of Greensboro are involved. This is not something to be done casually or without full consideration of the consequences. Judgment of city officials must play a strong part in whatever decision is made. They know better than anyone else what is at stake. Fonte: <[http://www.sitins.com/headline\\_022060b.shtml](http://www.sitins.com/headline_022060b.shtml)> . Acessada em: 05 de julho de 2013.

<sup>211</sup> Ibidem.

<sup>212</sup> [...] These managers cannot let purely business considerations direct their decision. They must not remain blind to the serious nature of the lunch counter protests. They must open their eyes to the possible turmoil which could flare if their counters are open for segregated business with fanfare.

Os protestos e o jogo de forças continuaram a ocorrer durante muito tempo e em diversas cidades do país. No dia 10 de maio de 1960, Nashville tornou-se a primeira maior cidade na qual os negros obtiveram êxito conquistando a possibilidade de ocupação em todos os lugares segregados e, segundo Robertson, “as realizações dos estudantes foram um sucesso sob outras formas mais sutis também, afetando mais do que lanchonetes”.<sup>213</sup> Sobre esta conquista, um dos advogados do movimento *Sit-in*, vinculado à NAACP, H.T. Lockard comentou:

As mesmas pessoas que estavam defendendo o movimento *sit-in* também se envolveram na política. E os políticos escutaram seus votos[...]O movimento [*sit-in*] ajudou a criar uma atmosfera de aceitação em relação às coisas que nós pedíamos nos termos legais [...] As pessoas em cargos públicos, a comissão, o prefeito, juntamente com o departamento de polícia [tinham] um ar de alívio para os estudantes nesta presente ação. As pessoas dentro da aplicação da lei estavam muito contentes por conquistarem a coisa toda.<sup>214</sup>

Nas imagens abaixo reproduzidas, temos o registro de uma ativista negra de braços cruzados. Ao lado dela, uma mulher branca está tomando uma bebida que lhe foi servida no balcão e, enquanto isto, ao que tudo indica, a ativista negra permanece sem ser atendida pelos funcionários do estabelecimento.

---

Fonte: <[http://www.sitins.com/headline\\_022060b.shtml](http://www.sitins.com/headline_022060b.shtml)>. Acessada em: 05 de julho de 2013. [Tradução nossa]

<sup>213</sup> ROBERTSON, Suzanne (2010), “When Courage Superseded Fear”. *Tennessee Bar Journal*, Vol.46, Issue 5, p.17.

<sup>214</sup> *The same people who were advocating the sit-in movements were also involved in politics. And politicians listened to votes [...]The [sit-in] movement helped to create na atmosphere of acceptability to the things we asked for in the law suits [...] People in public office, the commission, the mayor, along with the police department [had] an air of relief for the students to bring this action. People in law enforcement sere just glad to get the whole thing over. Ibidem. [Tradução nossa].*



215

As semelhanças entre a capa do disco e o contexto da época são, portanto, muito significativas, o que nos permite afirmar, com alguma margem de segurança, que os objetivos perseguidos na confecção da capa do WIFINS tinham um propósito definido.

Na leitura imagética, particularmente na relação entre texto e imagem, também deve ser considerada a questão espacial resultante da combinação entre os dois elementos envolvidos. É a partir dessa espacialização que podemos perceber as relações de troca de significados entre as imagens e o textual e, também os possíveis “efeitos que imagem e texto produzem no receptor”.<sup>216</sup> Podemos observar que na capa do disco WIFINS as palavras escritas e a imagem encontram-se espacialmente separadas. É importante destacar também que as palavras escritas na imagem se referem ao que a imagem descreve, no caso, o movimento *Sit-in*, ou seja, texto e imagem estabelecem uma relação de troca de significados, onde uma reforça ou complementa a informação dada pela outra. Com isto pode-se dizer que na capa do disco WIFINS há uma relação de complementaridade, pois para a compreensão global da mensagem ativista, ambas as fontes de informação, imagem e texto, são importantes. Nela, o texto desperta a atenção do observador para a foto e esta, por sua vez, faz com que ele se volte para os elementos textuais da imagem.<sup>217</sup>

<sup>215</sup> Imagens extraídas do documentário *Soundtrack for a Revolution*, criado por Bill Guttentag e Dan Sturman, produzido em 2009. A produção narra a história do movimento de direitos civis e sua relação com as músicas de protesto utilizadas naquele contexto. Além das canções ativistas, são apresentadas várias entrevistas com ativistas, artistas e alguns líderes religiosos.

<sup>216</sup> SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de Imagens*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012, p.111.

<sup>217</sup> SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de Imagens*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012, p.111.

A fim de compreendermos a inserção do disco WIFNS no contexto histórico de sua época, para além do que já foi dito até o momento, é necessário que lancemos mão de dois conceitos: o da *comunidade do jazz* (*jazz community*) e o de *protesto de marketing* (*Marketing Protest*). Segundo Gaffney, a expressão *comunidade do jazz* é aquela formada por músicos, críticos, jornalistas e pelo grande número de ouvintes do gênero, incluindo também os ativistas sociopolíticos, ainda que este tipo de música encontre-se, de certo modo, separado do cotidiano cultural e social de suas vidas.<sup>218</sup> Já a expressão *protesto de marketing* refere-se a uma estratégia ativista que consiste na criação, gravação e distribuição de discos com o objetivo de conscientizar os ouvintes politicamente. Quanto à relevância de tal estratégia, para a *comunidade do jazz*, Gaffney acrescenta:

Esta nova estratégia de ativismo, pela qual chamei de *Protesto de Marketing*, permitiu com que os ativistas da *comunidade do jazz* estendessem o alcance da luta de libertação (movimento de direitos civis), e de suas filosofias e metas nos espaços sociais e culturais que, caso contrário, não poderiam ser atingidos.<sup>219</sup>

O *protesto de marketing* relacionado ao disco WIFNS pode ser observado a partir de dois aspectos principais. Primeiramente, tomando o disco como um produto em si, temos no texto do encarte (*liner notes*), nas letras e na capa, a presença de conteúdos cujas mensagens objetivavam estimular seus ouvintes não apenas em termos de escuta, mas principalmente, instigá-los a engajar-se politicamente. Em segundo lugar, encontram-se outras estratégias de divulgação do disco, tanto através das críticas (*reviews*) quanto nos anúncios na mídia como, por exemplo, numa revista especializada em música. É importante salientar que, através desses anúncios, era possível a entrada de discos mais politizados no mercado fonográfico disputando espaço numa mesma loja onde também havia a presença de discos não politizados, ou seja, aqueles direcionados apenas ao entretenimento.

---

<sup>218</sup> GAFFNEY, Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, pp.10, 34 e 213.

<sup>219</sup> *This new strategy of activism, which I have coined Marketing Protest, allowed jazz community activists to extend the reach of the liberation struggle, and its philosophies and goals into social and cultural spaces it may not have reached otherwise.* GAFFNEY, Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, pp. 34-35. [tradução nossa].

Gravado pela *Candid Records*<sup>220</sup>, e produzido por Nat Hentoff, o disco WIFNS foi lançado no mercado em fevereiro de 1961, ou seja, um ano após os primeiros protestos *Sit-Ins*. Segundo Gaffney, tanto Hentoff quanto a *Candid Records* serviram como importantes instrumentos na criação da “oportunidade para Roach – Lincoln, Hawkins e Olatunji – no sentido de mobilizarem o jazz enquanto estratégia para introdução da luta pela libertação no contexto do mercado do entretenimento musical”. Gaffney, também acrescenta que:

A *Candid* transformou o ativismo político de Roach num produto comercial consumível e introduziu aquele produto no mercado, em última análise, abriu-se uma avenida para *We Insist!* Fazer uma intervenção política. [...] Com algumas poucas exceções, a *Candid* foi o único selo de gravação de jazz a gravar música com uma agenda política tão evidente.<sup>221</sup>

Ainda em relação à importância da *Candid Records*, Monson sublinha que:

poucas gravadoras tiveram a ousadia de lançar um disco como *We Insist!Max Roach's Freedom Now Suite*, especialmente com uma fotografia na capa e um texto de encarte enfatizando um conteúdo político. Um ano antes, a Columbia Records havia censurado a letra de “Fables of Faubus”, de Charles Mingus, que apareceu no disco *Mingus Ah Um* em versão instrumental. No dia 20 de outubro de 1960, Mingus gravou a peça com a letra[sem censura] pela *Candid Records*.<sup>222</sup>

<sup>220</sup> O músico e empresário americano Archie Bleyer (1909-1989), proprietário durante os anos de 1952 a 1964 do selo nova-iorquino de música popular americana *Cadence Records*, decidiu expandir seus negócios lançando um selo exclusivamente dedicado ao jazz, para ele, uma arte de certa forma negligenciada em termos culturais. Foi então que em 1960 fundou a gravadora *Candid Records*. Segundo Ingrid Monson, Bleyer possuía pouco conhecimento sobre o gênero e, para dirigir a gravadora, convidou o escritor, crítico de jazz e ativista Nat Hentoff. Com o objetivo de criar um representativo catálogo musical, Bleyer deu a Hentoff plenos poderes para que ele escolhesse quem poderia fazer parte do corpo artístico da *Candid Records*. Nos conta Monson que ele “poderia gravar qualquer um – absolutamente quem ele quisesse” e, segundo palavras de Hentoff parecia “um sonho que se tornou realidade”. Para trabalharem juntos chamou o fotógrafo e designer Frank Gauna, responsável pela criação de todas as capas dos discos. Hentoff atuou como diretor de artista e de repertório (chamado de *A & R – Artist and Repertoire*), ou seja, diretor e produtor de discos. A *Candid Records* em sua curta duração fechou suas portas em 1961, porém, no mesmo ano, o cantor pop Andy Williams comprou todo o catálogo de discos da gravadora e os relançou pelo selo *Barnaby*. Foi no ano de 1988 que o produtor fonográfico Alan Bates comprou todos os direitos fonográficos e lançou, inclusive gravações inéditas que entre 1960 e 1961 também não foram lançadas. Mais detalhes, ver: MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, pp. 182-186.

<sup>221</sup> *Candid transformed Roach's aural political activism into a consumable commercial product, and introduced that product into the marketplacet for musical, ultimately opening an avenue for We Insist" to make a political intervention. [...] With few notable exceptions, Candid was only jazz recording label to record music with such an overt political agenda.* Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p.224, [tradução nossa].

<sup>222</sup> *Few established recording companies would have had the nerve to issue an album like We Insist!Max Roach's Freedom Now Suite, especially with a cover photograph and liner notes*

Como estratégia de divulgação do disco WIFNS e de outros álbuns, a *Candid Records* utilizou-se de uma página inteira da revista *Metronome*<sup>223</sup> (ou *Metronome Music*) e, neste primeiro anúncio intitulado *Introducing the Candid World of Jazz!* (Apresentando o Mundo do Jazz da Candid!), apresentava uma *comunidade do jazz*, da qual faziam parte, além do álbum de Roach, mais cinco produtos de outros artistas. Abaixo, temos a foto deste anúncio veiculado pela revista:



224

*emphasizing its political content. A year earlier Columbia Records had nixed the lyrics to Charles Mingus's "Fables of Faubus," which appeared on Mingus recorded the piece with lyrics for Candid Records.* MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.183, [tradução nossa].

<sup>223</sup> A revista *Metronome* também chamada *Metronome music* foi lançada em 1881. Inicialmente focalizava as *marching bands* e *dance bands*. Já na década de 1930, o estilo *swing* era o destaque e foi neste período em que a revista especializou-se em jazz. Nos anos 1940, no período *bebop*, suas capas vieram acrescidas do subtítulo *Bands – Records – Radio*. O trompetista Miles Davis destacava o trabalho de Leonard Feather e Barry Ulanov, escritores da revista, como sendo os dois únicos críticos brancos que eram capazes de compreender o estilo *bebop*. Mais detalhes, ver: MYERS, Marc. *Why Jazz Happened*. Berkley: University of California Press, 2013, p.34.

<sup>224</sup> *Metronome Music*, fevereiro de 1961, p.39.



Acima, no primeiro anúncio visto em detalhe, o texto diz: *WE INSIST – Abbey Lincoln, Coleman Hawkins, Olatunji. O jazz clama por liberdade numa composição original e eloquente, apontando mais uma vez para a idéia de uma comunidade do jazz.*<sup>225</sup>

A *Candid Records*, ainda pouco conhecida do público leitor da *Metronome* naqueles tempos, precisava do trabalho de divulgação para se posicionar naquele mercado e promover seus produtos. O disco WIFINS parece ter oferecido como poucos oportunidades concretas para ela ocupar um espaço no mercado, o que é perceptível, por exemplo, através deste anúncio.

A capa foi posicionada no centro do anúncio, ladeada por dois discos, à esquerda o de Charles Mingus e à direita Otis Spann, pianista. Comparativamente, a capa do disco WIFINS apresenta certas peculiaridades em relação às outras, pois, primeiramente, era a única em que o(s) artista(s) não estavam presentes na foto. Nas outras três capas restantes, respectivamente dos discos de Cecil Taylor, Nancy Harrow e Richard Williams, há a presença de cada um deles. Vê-se, assim que o WIFINS desfoca a atenção dos personagens do mundo da música para um movimento político.

A cor negra no fundo do anúncio destacava a presença de cada um dos produtos. Porém, a expressão *We Insist!*, grafada em fonte de tamanho maior do que a presente nos títulos dos outros discos, ressaltava o álbum de Roach. Os nomes dos artistas são apresentados de maneira mais destacada em cada um dos discos, exceto em WIFINS, pois, nele o nome do baterista aparece em fonte de

<sup>225</sup> Ibidem.

tamanho bem menor. Ou seja, isto parece sugerir que o objetivo era realçar a presença da expressão *We Insist!*, e sua mensagem ativista através da maneira pela qual foi disposta a informação em termos visuais.

O anúncio da *Candid Records* fez da revista *Metronome* também um espaço de divulgação do pensamento ativista, fazendo com que seus leitores e fãs de jazz refletissem sobre suas atuações na sociedade, procurando intervir sobre elas. Além do próprio anúncio, os consumidores encontraram algumas resenhas sobre o disco que reforçavam as intenções sóciopolíticas do álbum, segundo nos informa Gaffney.<sup>226</sup> Na revista *Metronome*, por exemplo, o crítico Ted White enfatizou esta a questão política em relação ao disco, o que provavelmente tinha a intenção de estimular a percepção dos leitores a uma escuta do WIFNS como sendo mais do que um disco de jazz, isto é, como um álbum de protesto. Na edição de maio de 1961, White escreveu:

Aqui, Max Roach apresenta uma marca de música insistente e desafiadora que, literalmente, tira o ouvinte de sua cadeira, incide direto em suas emoções, e dissipa até mesmo a apatia do fã mais cansado [...] Não pode haver uma reação indiferente à escuta desta gravação. Ela exige, ela insiste e deve ser ouvida.<sup>227</sup>

Outras revistas também divulgaram o disco WIFNS, como foi o caso da *Down Beat*<sup>228</sup> que, em março de 1961, começou a publicar o anúncio da *Candid Records* e, no mesmo mês, o crítico Don DeMichael escreveu:

Eu não sei se tudo isto é ou não jazz [...]Eu entendo que esta é uma música magnífica, poderosa, uma música vital. Oscar Brown Jr. e Roach construíram uma obra (não importa se é ou não uma suite, não vem ao caso), que é mais do que uma história da fuga da opressão, tanto neste país quanto na África. A mensagem é potente [...] Este álbum é a coisa mais devastadora deste tipo [no jazz] que já ouvi. Claro, é um protesto. É também violento, em parte. Alguns podem se opor à mensagem que ele contém – e este é definitivamente um álbum com uma mensagem...Mas o ouvinte sensível não pode negar que ele é uma vibrante afirmação social e um triunfo artístico.<sup>229</sup>

<sup>226</sup> GAFFNEY, Nicholas. *L.Mobiling Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p. 237.

<sup>227</sup> *Her Max Roach presents a defiantly insistent brand of music which literally pulls the listener out of his chair, charges straight to his emotions, and dispels the apathy of even the most jaded jazz fan.* WHITE, Ted. "Max Roach", *Metronome*, maio, 1961, p.34, 35, [tradução nossa].

<sup>228</sup> Na *Down Beat*, o anúncio da *Candid Records* foi publicado em 1961 nas edições de 2 e 30 de março; 11 de maio e, por último em 22 de junho.

<sup>229</sup> *I don't know if all this is jazz or not [...] I do know that is magnificent music, powerful music, vital music. Oscar Brown Jr. and Roach have constructed a work (whether is a suite or not is beside the*

Em sua crítica, DeMichael, nos mostra a presença daquela outra face, que buscamos demonstrar neste estudo, relativa ao duplo posicionamento ativista de Roach, agora voltado ao pensamento de Malcolm X, caracterizado por uma ação mais dura, por vezes violenta, contra a opressão dos afroamericanos.

A reação dos fãs, à escuta do disco WIFNS, valorizando a questão política além da musical, pode ser percebida através das cartas enviadas às revistas especializadas. É o caso de O.F. Blackshire, fã de jazz, residente em Detroit, que escreveu para a coluna *Readers' Forum*, da revista *Metronome*:

No que diz respeito ao protesto na música, sinto que ele acontece por ser o presente predominante de muitos dos principais criadores do jazz atual, e é parte vital da música de hoje. O ponto mais alto da musicalidade é a capacidade do artista e do compositor para transmitir seus sentimentos verdadeiros ao ouvinte. [...] Tenho certeza que criadores como Charles Mingus, Max Roach, Cecil Taylor, Eric Dolphy, etc., ficariam felizes em saber que suas ideias estão chegando ao destino, ainda que não estejam sendo aceitas.<sup>230</sup>

No capítulo anterior, de maneira introdutória, abordamos as relações que Roach estabeleceu com alguns músicos e também com os líderes ativistas Martin Luther King, Jr. e Malcolm X. Neste capítulo, inicialmente, focalizaremos a presença da cantora Abbey Lincoln e sua relevância na produção do baterista. Abordaremos a relação profissional entre Roach e Abbey com base na discografia da cantora destacando três registros lançados pela gravadora Riverside e concentrando nossa análise nos discos *That's Him*, *It's Magic* e *Abbey is Blue*, gravados em 1957, 1958 e 1959, respectivamente.

A imagem de Abbey, devido à sua beleza, foi muito explorada, principalmente, no início de sua carreira, o que muito a incomodava. Ela não concordava com a

---

*point of not is beside the point), that is roughly a history of the escape from in both country and Africa. The message is potent [...] This album is the most devastating thing of its kind that I've heard. Sure, its protest. It's also violent, in part. Some may object to the message it contains – and this is one album definitely with a message... but the sensitive listener cannot deny that is a vibrant social statement and artistic triumph.* DeMICHAEL, Don. "Spotlight Review", *Down Beat*, 30 de março, 1961, p.30, [tradução nossa].

<sup>230</sup> *As far as protest is concerned, I just happen to feel that it just happens to be the predominant present of many of the top creators in jazz today, and is a necessary and vital part of today's music. The height of musicianship is the ability of the artist and composer to convey his true feelings to the listener. [...] I am sure that creators such as Charles Mingus, Max Roach, Cecil Taylor, Eric Dolphy, etc., would be glad to know that their point is getting across, even if it is not being accepted by all.* BLACKSHIRE, O. F. Protest in Music. *Metronome Magazine*, setembro, 1961, p.2, [tradução nossa].

imagem que queriam construir da mulher negra, que era baseada no visual das mulheres brancas, tanto que em 1959 passou a não alisar mais os cabelos, rejeitando de forma consciente aos “padrões de beleza branca”,<sup>231</sup> conforme suas próprias palavras. A questão da imagem, para Abbey, não era algo somente estético, pois representava a afirmação de uma identidade e um posicionamento numa sociedade permeada pela desigualdade racial.

A utilização da imagem de Abbey é o primeiro ponto a ser observado, pois, embora a gravadora explorasse o visual da cantora para vender seus discos, percebe-se que o retrato de uma artista enquanto imagem estereotipada da sexualidade da mulher negra, por exigência da artista foi sendo reduzido, a cada novo lançamento.

Na disco *That's Him* (1957), a cantora se mostra sentada de lado, usando um vestido branco cuja a alça caindo deixava seus ombros à mostra:

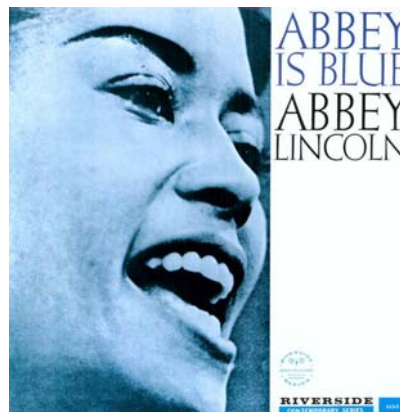


Em 1958, a capa de *It's Magic*, apresentava Abbey de maneira completamente afastada de uma imagem sexualizada. Nela, ela aparece inclinándose sobre uma cesta, somente com os braços e cabeça visíveis, vestida com um suéter branco, usando um conjunto de jóias de prata e um corte de cabelos curto, como se vê pela imagem abaixo reproduzida.

<sup>231</sup> PORTER, Eric. What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists. Berkley: University of California Press, 2002, p.153.



Já no álbum *Abbey is Blue* (1959), aparece somente o rosto da cantora, tingido de azul, sorrindo.



Ao longo do tempo, a cada disco lançado, houve também uma transformação no repertório musical de Abbey. Da abordagem temática do amor, das relações entre homens e mulheres e suas tensões, a cantora passou a se expressar politicamente, não apenas em termos da imagem da mulher negra, mas através das letras das canções, através das quais ela foi demonstrando seu pensamento ativista. A canção *Strong Man*, do disco de 1957, composição de Oscar Brown Jr., é “a mais notável do disco, dado o contexto político e as declarações públicas da época”, pois o conteúdo da letra negava “enfaticamente estereótipos sobre os homens negros e afirmava suas atratividades físicas e também seus compromissos com as relações entre homens e mulheres”,<sup>232</sup> e não era uma simples canção de amor, pois simbolizava uma valorização do homem negro. Esta música, segundo Marc Crawford<sup>233</sup>, foi o

<sup>232</sup> PORTER, Eric. *What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Berkeley: University of California Press, 2002, p.162.

<sup>233</sup> CRAWFORD, Marc. “The Drummer Most Likely to Succeed”, *Down Beat* 30 March 1961, p.21.

resultado de um pedido da cantora para Oscar Brown Jr. e, segundo as palavras do autor, a letra refletia “como ela se sentia em relação a Roach”. Interessante é que eles, Brown e Roach, até então não haviam se encontrado, o que só veio a ocorrer somente em 1957 e resultaria em bons frutos posteriores.

Segundo Porter, Abbey era muito influenciada pelos “membros masculinos da comunidade negra do jazz (e Max Roach, em particular)”. Para a cantora, os homens jazzistas ofereciam um “outro modelo de honestidade emocional e integridade artística”, além de uma “integridade pessoal diante das injustiças sociais”.<sup>234</sup>

No disco *It's Magic* (1958), Abbey continuou mantendo em seu repertório um equilíbrio entre as canções que falavam de “relações de benefício mútuo” e aquelas que narravam amores perigosos ou não correspondidos, porém este álbum não ofereceu canções que tratassem, especificamente, sobre as relações entre os negros. O destaque do disco é a canção *Little Niles*, letra de John Hendricks e música de Randy Weston (pianista e ativista). A faixa exigiu muito de Abbey, em termos musicais, o que pode ser percebido no momento em que ela improvisa, interagindo com os outros músicos, o trompetista Art Farmer e o saxofonista Benny Golson.

O disco *Abbey is Blue*, lançado em 1959, representa seu álbum mais político, e expressam as primeiras faces de seu ativismo, ativismo este que seria intensificado no final de 1960, através de sua participação no disco WIFNS. No disco de Abbey, destacamos quatro faixas. *Long As You're Living* fala sobre “esforçar-se para se reconhecer, melhorar enquanto ser humano”; na faixa *Brother, Where Are You?* o conteúdo apresentado é o do “isolamento social, como metáfora para a alienação do ser humano”, e em *Let Up* o tema é o das “frustrações em termos gerais (isto é, no sentido mais social do que romântico) e imaginar quando a vida se tornará mais fácil”. A última faixa relevante é *Afro Blue*, de Mongo Santamaría, com letra de Oscar Brown Jr., que representa uma evocação à África, como “lar ancestral e uma terra mítica”. A *performance* de Abbey também “simbolizou uma afinidade crescente com a África entre os artistas afroamericanos no contexto dos movimentos de descolonização por todo o continente”, segundo Porter.<sup>235</sup>

<sup>234</sup> PORTER, Eric. *What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. Berkeley: University of California Press, 2002, p.165.

<sup>235</sup> Idem, p.166.

Abbey interessou-se cada vez mais pelas questões que envolviam o racismo, os direitos civis e problemas no tratamento dado aos artistas afroamericanos pela indústria fonográfica e, segundo Porter, ela “tornou-se uma voz notável entre as artistas negras expressando seu descontentamento desde o início até meados dos anos 1960”.<sup>236</sup> A participação no disco WIFNS reforçou ainda mais a postura ativista da cantora.

Roach e Abbey casaram-se em 1962 e a partir de meados da década de 1960 ela começou a se dedicar à carreira de atriz na qual podemos destacar os filmes *Nothing But a Man* (1964) e *For the Love of Ivy* (1968). O primeiro deles foi dirigido pelo cineasta americano Michael Roemer, e trata da questão do racismo, da sexualidade e também do amor heterossexual entre os afroamericanos. Em 1970, ocorreu a separação do casal e, fragilizada emocionalmente, Abbey ficou internada durante cinco semanas num hospital psiquiátrico em Nova York. Permaneceu isolada dos palcos até 1973, quando voltou a gravar discos. Faleceu aos 80 anos no dia 14 de agosto de 2010.



Na imagem acima, um registro feito pela revista *Jet*, do casamento entre Roach e Abbey em 1962. Na seção chamada *Melhores Fotos da Semana*, a revista destacou a foto e trouxe uma pequena matéria intitulada *Artistas do Jazz Casados*, cujo texto segue abaixo:

Deixando a Igreja Luterana do Advento na cidade de Nova York, cuja cerimônia foi realizada pelo Reverendo Jon B. Gensel, a cantora Abbey Lincoln e o baterista Max Roach fazem um retrato encantador do modo como se dirigem para a enorme recepção com a presença de luminares do mundo do jazz.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Idem, p.167.

<sup>237</sup> *Jazz Stars Wed: Leaving the Lutheran Church of the Advent in New York City following their marriage by the Rev. Jon B. Gensel, singer Abbey Lincoln and drummer Max Roach make a*

Oscar Brown Jr., autor de todas as letras das canções presentes no disco WIFNS, foi poeta, locutor, jornalista, ator, dramaturgo e inclusive coordenador de trabalhadores das indústrias de Chicago. Ele era, segundo Hentoff, um “intérprete e letrista de características diversificadas e únicas”.<sup>238</sup>

Na canção *Driva’ Man* (O Capataz), faixa de abertura do disco, Brown buscou narrar a situação do negro trazido como escravo para os Estados Unidos. Os escravos eram controlados através da autoridade do capataz que, segundo Hentoff, representava:

[...] a personificação do opressor branco nos tempos da escravidão, que comumente forçava as mulheres que estavam sob sua jurisdição a manter relações sexuais. Muitos desses opressores se comportavam de modo implacavelmente brutal.<sup>239</sup>

Hentoff, com base num trecho do livro *Lay My Burden Down: A Folk History of Slavery* (Sacrificando-me: uma história popular da escravidão), de Benjamin A. Botkin, publicado em 1945, apresentou no encarte do disco WIFNS o seguinte depoimento de um ex-escravo:

Eles dava chute e coice em nós, nos hómi e nas muié. Eu trabaiava no curtume, e apanhava. Eles costumava prendê a gente numa corda, e então lascava o couro. A gente tudo rezava pra não ter lâmina de vidro nas fila... As pessoa que tentasse fugir levava pancada; mas eles não dava com tanta força naqueles que arrésorvia vortá pra fome e pras doença nos pântano. Mas se algum de nós tentasse fugir, aí tinha que encarar os cachorro brabo que eles deixava de guarda.<sup>240</sup>

---

*charming picture as they head for huge reception attended by luminaries of the jazz world.* JET MAGAZINE, Vol.21. n.21, 15/03/1962, p.31, Johnson Publishing Company [tradução nossa].

<sup>238</sup> ROACH, Max. *We Insist! Max Roach’s Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>239</sup> *A personification of the White overseer in slavery times who often forced women under his jurisdiction into sexual relations. Many overseers were also relentlessly brutal.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach’s Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>240</sup> *They whupped the mens. I used to work some in the tannery, and we make the whups. They’d tie them down to a stob, and give’em the whupping... They’d better not leave a blade of glass in the rows... Or they’d whup’m for running away, but not so hard if they come back of their own ‘cordance when they got hungry and sick in the swamps. But when they had to run ‘em down with the... dogs, they’d git in bad trouble.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach’s Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

Hentoff, também apresenta a figura do capataz assim descrita por outros escravos libertos:

[...] homis que encontrava, perseguia, martratava e levava os escravo de vórta pro donos. Quase tudo eles era hómi branco pobre. Esses branco pobre tinha que se virá nas mardade pra podê vivê. Eles trabaiava de capataz pros senhor branco, vigiâno, à cavalo, a rodovia de noite e descendo a porrada nos escravo que ficava nas prantação sem autorização.<sup>241</sup>

Segundo Monson, a canção *Driva' Man* é uma *work song*<sup>242</sup> baseada no *blues*. As *works songs* são canções que apresentam peculiaridades que devem ser ressaltadas. Utilizadas por escravos, durante momentos de trabalho, elas serviam para conferir ritmo à tarefa executada, mas também como um meio de passar mensagens cifradas aos escravos entre si, assunto que abordaremos no momento oportuno. Por ora gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que as questões relativas ao papel da música de trabalho entre os escravos e da importância da herança cultural africana em diálogo com as experiências dos cativos nas Américas trouxe à baila discussões que tenderam a dividir posições com autores que, de um lado, defenderam a existência de uma ruptura com a matriz africana e os que, de outro lado, enfatizaram sua continuidade. Para o antropólogo Franklin Frazier “os escravos teriam sido arrancados de suas culturas ao ponto de o passado africano ser reduzido a ‘memórias esquecidas’”. Sob este ponto de vista, a cultura dos

<sup>241</sup> [...] *who would catch you from home and wear you out and send you back to your master... Most of them there patrollers was poor white folks had to hustle round to make a living, so they hired out theirselves to slaveowners and rode the roads at night and whipped you if they catched you off their plantation without a pass.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires. Os depoimentos de ex escravos, tal como este aqui reproduzido, ficaram conhecidos na historiografia como *slaves narratives*, que tivera início anos 1930, nos Estados Unidos, com um projeto de trabalho desenvolvido por escritores norte americanos da Works Progress Administration (WPA), que se debruçaram sobre a tarefa de entrevistas descendentes de ex escravo. O resultado desses esforços foi a coleção de *Slaves Narratives* composta por, um grupo de relatos autobiográficos de ex escravos, que hoje se destaca como uma das conquistas mais duradouras e notáveis da WPA. Compilada em dezessete estados durante os anos de 1936-1938, a coleção é composta por mais de seis mil entrevistas com os ex escravos, sendo a maioria delas relatos em primeira pessoa. Para maiores detalhes sobre este assunto ver os sites <<http://xroads.virginia.edu/~hyper/wpa/wpahome.html>> e <<http://memory.loc.gov/ammem/snhtml/snintro00.html>>

<sup>242</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.176. *Works songs* ou *Worksongs* (canções de trabalho), segundo Berendt, referem-se à “pré-forma da música do jazz. Essas canções eram cantadas pelos escravos nas plantações nos estados do Sul a fim de que, com o ritmo da música, eles pudessem trabalhar melhor e mais depressa.” BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), p. 362.

escravos apresentava-se unicamente como resultado dos processos de opressão e adaptação.<sup>243</sup> Em outro diapasão, o antropólogo Melville Herskovits afirmava que as características comuns, partilhadas pelos escravos vindos de várias regiões da África, permitiram que elementos e instituições africanas ainda permanecessem intocados nas Américas.<sup>244</sup> Segundo Sidney Mintz e Richard Price as contribuições africanas não podem ser negadas; porém, tanto o contexto social quanto as tradições culturais, vistas isoladamente, não podem explicar uma forma institucional afroamericana ou a formação das instituições, necessitando-se para isto a análise de todo o desenvolvimento histórico que as contextualiza. Paulo Cruz Terra afirma que, para Mintz e Price, as continuidades formais da África, na cultura afroamericana, foram mais resultado de “‘criação’ ou ‘remodelação’, ao invés de ‘empréstimo’”.<sup>245</sup> Portanto, tais autores questionam o pressuposto da continuidade de traços culturais e também a ideia de origem, perspectiva esta que pressupõe a existência de uma trajetória linear entre a diáspora e a chegada em solo americano, onde os escravos recém chegados preservariam de algum modo, e de maneira intocada, a bagagem cultural trazida do continente africano resultando na preservação de valores culturais africanos em maior ou menor grau. Mintz e Price argumentam que os processos de transformação e variação cultural se manifestam a partir de contextos históricos e sociais, ou seja, de elementos fundamentais para o processo de formação cultural e identitária.<sup>246</sup>

No estudo das relações entre a África e as Américas, distanciando-se ainda mais de uma concepção linear e afrocêntrica e procurando pensar os processos diaspóricos africanos, que pressupõem como epicentro e ponto de partida a África pré-moderna, o sociólogo inglês Paul Gilroy sugere que os historiadores culturais utilizem, “como uma unidade de análise única e complexa em suas discussões do mundo moderno”, a metáfora do Atlântico para produzirem “uma perspectiva explicitamente transnacional e intercultural”.<sup>247</sup> Para Philip D. Morgan, este sistema Atlântico, surgido de uma variedade de redes, laços e conexões, que interligaram os territórios na diáspora negra, teve como ponto central a escravidão, pois esta definiu

<sup>243</sup> TERRA, Paulo C. Músicas de trabalho no mundo atlântico. Revista Outros Tempos. Vol. 03, p.3.

<sup>244</sup> Idem, p.3.

<sup>245</sup> Idem, p.3.

<sup>246</sup> Para mais detalhes ver MINTZ, Sidney W. e PRICE, Richard. O nascimento da cultura afroamericana: uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.

<sup>247</sup> GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Editora 34. Universidade Cândido Mendes, 2002, p.57.

a estrutura econômica, social, política, ideológica e cultural das sociedades Atlânticas.<sup>248</sup> Ao sistema Atlântico, Paul Gilroy confere o nome de Atlântico Negro. A metáfora, contida nesta expressão, busca deslocar a representação da cultura presa a um solo fixo, à terra firme e aponta em direção ao constante movimento das águas destacando assim o caráter fluido, móvel. Desta maneira a expressão “Atlântico Negro” procura romper com o pensamento nacionalista de identidades culturais a seus contextos territoriais, explorando os múltiplos diálogos que resultam da experiência do negro africano nos espaços por ele ocupados e da diáspora forçada que produziu nos negros uma dupla consciência conectando-os simultaneamente às suas matrizes africanas e aos seus novos locais de vivência.

A canção *Driva’ Man*, analisada a partir da perspectiva proposta por Paul Gilroy, é um testemunho desta dupla consciência, tanto em termos literários quanto em termos musicais.

Conforme nos informa Berendt, o próprio *blues* é derivado dos *field hollers*<sup>249</sup> e das *worksongs*:

Na formação inicial do blues, vamos encontrar a *worksong* e o *field holler*, formas de canto muito antigas que os negros entoavam nos campos durante o trabalho e às margens do rio Mississipi. O ritmo da música, através do canto, funcionava como elemento unificador do trabalho conjunto. “Law, cap’n, I’s not singin’, I’s jes a hollerin’ to help me wid my wu’k” ( Senhor, capitão, eu não canto, eu ‘hollereio’ para ajudar a mim mesmo no meu trabalho”). Por essa razão o branco queria que o negro cantasse: “Um negro que cantava era considerado um bom negro”, dizia François Postif.

Além das *worksongs* e *field hollers* eles cantavam também canções e baladas, mais próximas do cancionero “branco” europeu. Havia também canções em forma cíclica, onde um alegre estribilho era repetido pelo coro, depois que um solista improvisava um verso ouvido por todos.<sup>250</sup>

Alain Locke acrescenta que uma *work song* é composta por diversas pequenas linhas, repetidas com pausas, marcadas pela batida de um martelo ou de uma picareta geralmente cantada por um grupo. O corpo da canção era moldado

<sup>248</sup> MORGAN, Philip D. “The cultural implications of the Atlantic Slave Trade: African Regional Origins, Americans Destinations and New World Developments”. *Slavery and abolition*, vol18, n.1, 1997, p.122.

<sup>249</sup> Berendt, no seu *Field holler* refere-se a “um tipo de canto do jazz arcaico. ‘Chamadas’ ritmadas que escravos cantavam nas plantações e nos campos dos estados do Sul, baseadas em motivos africanos.” BERENDT, Joachim E. *O jazz do rag ao rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), p. 357.

<sup>250</sup> Idem, pp. 127-128.

através de coros improvisados e apesar do caráter coletivo, o canto era liderado por uma pessoa do grupo.<sup>251</sup> Esta forma de repetir o estribilho denomina-se canto responsorial, que foi comum em várias sociedades africanas e que também apresenta ligação com a história do *circle shout* (grito de roda), no qual este tipo de canto esteve presente entre os escravos do sul dos Estados Unidos, mas com um sentido diferente do que teve na África. Segundo Robert Slenes, citando o historiador Sterling Stuckey, “o movimento em forma de círculo em danças religiosas, sempre em sentido contrário ao do relógio, é praticamente um traço universal das culturas da África Ocidental e Central” e “reproduz exatamente esse, movimento, que teria tido raízes largamente espalhadas na África”. Na África, contudo, e ainda de acordo com Slenes, o *circle shout* tinha características universais e não tinha nenhuma importância como demarcador de fronteiras étnicas, ao passo que nos Estados Unidos, onde escravos de diferentes etnias foram agrupados, o *circle shout* serviu como “sinal diacrítico, marcando a diferença entre `nós negros` e os opressores brancos”.<sup>252</sup>

Segundo John Cowley, a ascensão dos negros no mundo musical no período pós-abolição “através do jazz nos Estados Unidos ou do calipso caribenho inglês”,<sup>253</sup> por exemplo, não ocorreu enquanto fenômeno local ou naturalmente determinado, mas pode ter sido desenvolvida a partir de estratégias de luta dos afrodescendentes nas Américas e neste sentido, conforme sugere Paul Gilroy

a música teria expressado um elemento fundamental da cultura política negra desde o período escravista, quando era negado aos escravos o direito à alfabetização. Talvez exatamente por isto a “música negra” tenha sido escolhida, já no início do século XX, pela liderança negra norte-americana e caribenha, como o maior símbolo de uma imaginada autenticidade racial.<sup>254</sup>

Segundo Miles Mark Fischer “quando os negros africanos foram trazidos para a América eles carregavam consigo sua música rítmica, corporal, voz e

<sup>251</sup> LOCKE, Alain. *The Negro and his music*. New Hampshire: Ayer Company, 1988, p.30.

<sup>252</sup> SLENES, Robert, Malungu, `goma vem! África coberta e descoberta no Brasil in *Revista USP*, 1992, n.2, p, 57.

<sup>253</sup> COWLEY, John. *Carnival, Canboulay and Calypso: Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>254</sup> Apud ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. *Revista Afro-Ásia*, n.31, 2004, p.275.

instrumentos. Eles possuíam músicas fixas, para todas as situações da vida e tinham habilidade para criar outras improvisadas” e, ainda segundo o autor, as *worksongs*, em terras americanas, além de fazer com que o trabalho passasse mais rápido, eram utilizadas para condenar os feitores e as condições de vida dos escravos no período que antecedeu a Guerra Civil.<sup>255</sup> Segundo Levine “cantando, eles aliviavam as tensões, faziam o tempo passar mais rápido; e, se não mudavam as condições externas sob as quais trabalhavam, pelo menos sentiam motivação para sobreviver, tanto psicológica, quanto fisicamente, a essas condições” e, citando o folclorista americano Bruce Jackson, Levine expõe que “ ao incorporar o trabalho à música, os trabalhadores negros ressignificaram, como sua, uma atividade que eram forçados a executar”.<sup>256</sup>

Visto a partir de tais perspectivas, a escolha de *work song*, em *Driva`Man*, parece ter sido fruto de uma decisão explícita de lançar mão de algo que historicamente estava associado ao papel de resistência cultural do negro.

Consideramos que a chave para a compreensão da força expressiva do disco WIFNS reside numa análise que relacione aspectos estruturais<sup>257</sup> e simbólicos presentes em suas músicas, sem descurar da parte poética das mesmas, uma vez que ambas se completam. Segundo Monson, estudos sobre o jazz freqüentemente realizam abordagens que salientam questões relacionadas às estruturas musicais, ou seja, à materialidade sonora envolvendo relações harmônicas, “padrões rítmicos, estilos melódicos, texturas, timbres, gêneros e formas”.<sup>258</sup>

O disco WIFNS nos oferece também a possibilidade de refletirmos sobre

---

<sup>255</sup> FISCHER, Miles M. Negro slave songs in the United States. New Yor: Carol Publishing Group, 1990, p.10.

<sup>256</sup> Apud TERRA, Paulo C. Músicas de trabalho no mundo atlântico. Revista Outros Tempos. Vol. 03, p.p 6-7

<sup>257</sup> O termo estrutural refere-se aqui ao conjunto organizado de elementos musicais, por exemplo: notas musicais, acordes, padrões rítmicos etc. Ou seja, à materialidade sonora e suas possibilidades de organização.

<sup>258</sup> MONSON, Ingrid. Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa . New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.176.

[...] que significados musicais Roach e sua banda escolheram para transmitir uma mensagem socialmente engajada, como os aspectos estruturais e simbólicos da música se combinam? [...] *Freedom Now Suite* envolveu símbolos musicais da identidade cultural afroamericana (o blues e o spiritual) e os contextos históricos mais imediatos, tais como o movimento de direitos civis, a independência africana, e o massacre de Sharpeville, tecendo uma teia de entrelaçamento musical. O modernismo estava presente também, pois, Roach e seus músicos se empenharam não só para fazerem uso das heranças africana e afroamericana, mas também a fazem de maneira moderna.<sup>259</sup>

A introdução da canção *Driva' Man* é marcada pela presença de apenas dois elementos, em termos musicais: o pandeiro e a voz. No início de cada verso cantado, a cantora Abbey Lincoln também executa o pandeiro acentuando o primeiro tempo de cada compasso.<sup>260</sup> Esta acentuação, além de ser um recurso musical, simbolicamente reforça o sentido poético contido ao longo de toda letra, que descreve a situação do escravo submetido ao trabalho nas *plantations* sob o constante controle e vigilância do capataz, que podia castigar com o açoite aquele que não realizasse sua tarefa.

No prelúdio<sup>261</sup> desta suite, com a duração de 59 segundos, são cantados os seguintes versos nas duas primeiras estrofes:

---

<sup>259</sup> [...] *what musical means did Max Roach and his band choose to convey the socially engaged message they desired, and how do the structural and symbolic aspects of the music combine? [...] The Freedom Now draws on both long-standing musical symbols of African American cultural identity ( the blues and the spiritual) and more immediate historical contexts, such as the civil rights movement, African independence, and the Sharpeville massacre, to weave a web of musical interconnectedness. Modernism is always present, too, as Roach and his musicians strive not only to make use of the African and African American legacy but also to do so in a modern way.* MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa* . New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.176. [tradução nossa].

<sup>260</sup> O compasso é o resultado da exploração de um dos parâmetros do som chamado de Duração, ou seja, aquela característica física que nos permite o reconhecimento da presença sons longos ou curtos através da percepção. O parâmetro Duração ao ser explorado resulta na apreensão de diversos elementos musicais reconhecíveis tais como a pulsação, a métrica e o ritmo. Pulsação refere-se à percepção de pulsos sucessivos, ou seja uma marcações regulares ou *beats* (batidas) que servem de referência na organização do tempo musical. A métrica se refere ao conjunto de possibilidades de medida em relação à pulsação e esta, por sua vez, pode ser “recortada” em unidades divisórias com medidas diferentes. Tais medidas compreendem o metro, donde são retiradas as expressões relacionadas ao número de tempos na música: 2 tempos, 3 tempos, 4 tempos etc. O ritmo é o resultado da organização das diversas durações. Concluindo, um compasso é a unidade divisória que coordena esses três elementos: a pulsação, a métrica e o ritmo. Mais detalhes ver as notas 271 e 272 deste estudo.

<sup>261</sup> Neste caso, o prelúdio refere-se à peça musical que abre a suite. Esta abertura é realizada através da música *Driva' Man*.

O capataz ganha sua vida  
 Mas a bunitona não é a muié dele  
 Cata logo o argodão, num tem moleza não  
 É mai mió cê terminá tua lida  
 Vai carpino no arado  
 O capataz vai te mostrá<sup>262</sup>

Cê tem que trabaiá e cavá inté o toco  
 O capataz vai fazê ocê pulá  
 E num discuida do trabaio de martelá  
 O capataz vai começá a gingá  
 Só tem duas coisa na minha cabeça  
 O capataz e ta gastâno tempo<sup>263</sup>

Esta primeira parte da letra faz referência à posição de dominação representada pela figura do capataz e à postura subserviente e temerosa de um escravo, sempre preocupado com duas coisas – a presença do capataz e a conclusão do seu trabalho sem gastar tempo desnecessário, caso contrario o chicote começaria a gingar. Neste sentido, o som do pandeiro funciona como marcando o estalo do açoite, como que lembrando constantemente esta possibilidade.

Numa leitura superficial, tais versos podem levar à impressão de um escravo submisso e submetido inexoravelmente à condição da escravidão. No entanto, estas subserviência e submissão devem ser nuanceadas, como o verso “Mas a bunitona não é a muié dele” sugere. Martha Abreu, ao tratar da historiografia brasileira sobre a escravidão, observa que ela se desenvolveu, até os anos 1980, a partir de duas visões opostas e excludentes que polarizavam as ações dos escravos, situando-os a partir de um estereótipo de submissão e conformidade, ou aliando tais ações à imagem essencializada do rebelde indomável. Tais imagens foram questionadas pela historiografia recente, para a qual “a idéia de escravos aniquilados, social e culturalmente pela dominação senhorial” não pode ser utilizada como paradigma.

<sup>262</sup> *Driva' man he made a life But the Mamie ain't his wife Choppin' cotton don't be slow Better finish out your row Keep a movin' with that plow Driva' man'll show ya how* ROACH, Max. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>263</sup> *Git the work and root that stump Diva' man'll make ya jump Better make you hammer ring Driva' man'll start to swing And but two things on my mind Driva' man and quittin' time* ROACH, Max. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

Para esta historiografia, entre o escravo submisso e o rebelde encontra-se o escravo que tem ação própria, ainda que limitado pela própria escravidão.<sup>264</sup>

A historiografia norte americana sobre a escravidão desenvolveu-se num movimento semelhante, até porque as abordagens comparativas entre as duas maiores sociedades escravistas modernas deram por longo tempo o tom das pesquisas desenvolvidas por historiadores destas duas partes das Americas.<sup>265</sup> Hoje, porém, os trabalhos de historiadores norte americanos também romperam com modelos generalizantes e passaram a levar em conta, dentre outros temas, o fato de que a noção de que o dominado pode ser completamente subjugado pelo dominador desconsidera a possibilidade de os dominados serem sujeitos históricos capazes de ação autônoma.<sup>266</sup>

É a partir desta concepção que fica possível propor uma leitura alternativa dos versos iniciais de *Driva' Man*. De acordo com Martha Abreu, uma imagem recorrente sobre os negros norte americanos do século XIX foi a de “Sambo”, um personagem risonho, inocente, infantilizado, inferior, mas às vezes malicioso e inteligente, que foi levado para os teatros e os circos através da figura dos *black faces*, com objetivo de fazer rir.<sup>267</sup> Este personagem teve uma ampla circulação na cultura popular norte americana, tornando o homem negro um objeto de riso, “diminuindo-lhe a masculinidade e a dignidade, enfraquecendo-o como um pretense concorrente sexual e econômico”.<sup>268</sup> Sambo foi, como conclui Martha Abreu, “uma eficiente forma de opressão sobre os afrodescendentes até ser completamente eliminado das artes, de um modo geral, após o movimento negro das décadas de 1960 e 70”,<sup>269</sup> isto é, justamente no momento em que os movimentos pelos direitos civis explodiram nos Estados Unidos. Diante do que aqui foi dito, e no contexto de emergência do WIFINS, somos levados a sugerir que os versos de *Driva' Man* contribuíam para questionar a imagem de um escravo genericamente identificado ao

<sup>264</sup> ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. Revista Afro-Ásia, n.31, 2004, p.p 235-234.

<sup>265</sup> Esta historiografia tendeu, num primeiro momento, a ressaltar o caráter supostamente mais violento norte americana se comparado com a escravidão no Brasil. Para um balanço desta historiografia ver LARA, H. Silvia. Campos da Violência: Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

<sup>266</sup> Para este tipo de abordagem foi essencial a influência de Edward Thompson (Costumes em comum, obra citada) sobre os historiadores norte americanos assim como os trabalhos de Eugene Genovese, como O mundo dos senhores do escravos, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

<sup>267</sup> ABREU, Martha, Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950, obra citada, p. 270. Os *Black faces* eram brancos que atuavam com os rostos pintados de preto.

<sup>268</sup> Idem, p. 271.

<sup>269</sup> Idem, ibidem

“Sambo”, no que diz respeito à sua pretensa infantilidade e inferioridade, ao reforçar sua faceta de malícia, inteligência e sua masculinidade pois, apesar de submetido ao capataz e ao temor do castigo, “a bunitona” era a “muié” dele.

A canção *Driva’ Man* finaliza com as seguintes estrofes:

O capataz é o patrão  
 Ele cavarga e conduz seu cavalo  
 Senão a chibata vai avuá  
 E ocê vai querê morrê  
 Se ocê fugi, vão querê encontrá ocê  
 Co seu cachorro bravo

Ele vigia e traz ocê de vorta  
 Ele te faz sinti dó prusquê ocê é preto  
 O capataz ganha sua vida  
 Mas a bunitona não é a muié dele  
 Só tem essas duas coisa na minha cabeça  
 O capataz e ta gastão tempo...<sup>270</sup>

Numa perspectiva atlântica, além da presença de elementos das *worksongs*, *Driva’ Man* apresenta-se também como resultado de um processo de utilização e transformação da forma blues<sup>271</sup> e o realiza de modo singular. A canção, por este motivo, se diferencia do gênero *blues* (de matriz musical norte americana) tanto em termos rítmicos quanto harmônicos.<sup>272</sup> Na imagem abaixo, a partir do tema instrumental da canção *Driva’ Man*, transcrito por Ingrid Monson, procuramos elucidar alguns dos elementos musicais.<sup>273</sup>

<sup>270</sup> *Driva’ man da kind of boss Ride a man and lead a horse When his cat’ o nine tail fly You’d be happy just to die Runaway and you’ll be found By his big old red bone hound Patter oller bring ya back Make ya sorry you is black Driva’ man he made a life But the Mammie ain’t his wife Ain’t but two things on my mind Driva’ man and quittin’ time* ROACH, Max. We Insist! Max Roach’s Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>271</sup> Nesta dissertação, *blues* refere-se ao modo de organização das ideias musicais a partir de elementos formais e harmônicos característicos do gênero *blues*. No caso do *blues*, tradicionalmente a forma é organizada em 12 compassos.

<sup>272</sup> Na tradição do gênero *blues* cada um dos 12 compassos é formado, geralmente, por 4 tempos. Em *Driva’ Man*, Roach utilizou-se de 6 compassos e, cada um deles, formado de 5 tempos. Compassos em tal métrica eram algo incomum tanto no contexto do *blues* quanto no jazz daquele período. Harmonia refere-se à relação de simultaneidade estabelecida entre os sons. Tal simultaneidade resulta na formação de blocos sonoros (intervalos, acordes). O termo harmonia também se refere às relações estabelecidas entre esses blocos. No *blues*, as relações harmônicas possuem íntima conexão com a organização dos compassos, auxiliando também na compreensão de sua forma musical característica. Por hora, acrescentamos que, harmonicamente, a canção *Driva Man*, embora mantenha de modo análogo o material derivado da tradição do *blues*, a constituição mais rica de seus acordes em termos estruturais, conferem à canção um resultado sonoro-musical singular em comparação com outras do gênero.

<sup>273</sup> Estes elementos já foram mencionados nas notas 260, 271 e 272.

274  
Transcribed by I. Monson

A letra “a” refere-se à indicação do número do compasso. Há seis compassos ao todo. Em “b”, temos os números 5 e 4 (lê-se “cinco por quatro”), correspondendo ao número de tempos do compasso, neste caso, cinco tempos; a letra “c” refere-se aos símbolos ou cifras musicais correspondentes aos acordes; em “d”, temos a delimitação de um compasso.

Na figura abaixo, a composição *Blue Seven* – um *blues* em sua forma tradicional – do saxofonista Sonny Rollins, pode ser tomada a título de comparação com a canção *Driva’ Man*, principalmente em termos harmônicos e em relação à sua estrutura tradicional baseada em 12 compassos. A letra “a” refere-se à indicação do número do compasso. A letra “b”, aos acordes.

### Blue Seven

by SONNY ROLLINS

<sup>274</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.177.

A cifra de um acorde pode indicar a presença das “notas cordais”, ou seja, notas da estrutura básica, a inclusão de “notas não-cordais” (notas que não pertencem ao acorde, também chamadas de “notas de tensão”) ou ainda, a ausência de algum som no bloco simultâneo.

Ao compararmos a canção *Driva' Man* com a instrumental *Blue Seven* podemos notar que os acordes da música de Rollins apresentam-se baseados estruturalmente nas chamadas “notas cordais”. Por outro lado, na canção de Roach, os acordes são “enriquecidos” através do uso de “notas de tensão”. Tomando-se como exemplo a música *Blue Seven*, a cifra representa somente os acordes básicos:

**Blue Seven**

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The first measure contains a whole note chord labeled 'Bb7'. The second measure contains a whole note chord labeled 'Eb7'. The third measure contains a whole note chord labeled 'Bb7'. Arrows labeled 'a)' and 'b)' point to the 'Bb7' chords in measures 1 and 3, respectively. A long arrow labeled 'b)' also points from the first measure to the third measure.

No acorde, indicado pela letra “a)”, temos a cifra “Bb7” onde, a letra maiúscula “B” corresponde à nota “si” e o “b” minúsculo indica o termo “bemol”, portanto temos o acorde de “Si bemol”. Na letra “b)” o número “7” indica a presença “sétima” como nota cordal. A cifra não indica, portanto a presença de notas não-cordais ou a ausência de alguma outra nota no acorde. Os músicos do jazz, freqüentemente, grafam apenas as cifras básicas dos acordes. Tal prática, abre a possibilidade de que o próprio músico realize suas escolhas, ou seja, se atenha à cifra indicada ou a enriqueça, acrescentando ou omitindo algumas notas a um dado acorde. Portanto, o músico que executar *Blue Seven* pode interpretar as cifras de acordo com suas escolhas.

Diferentemente, o que ocorre na cifra dos acordes em *Driva' Man* é que as notas dos acordes são determinadas pelo arranjo criado por Roach e indicadas de maneira clara e definida em cada acorde cifrado. Explicaremos, a partir da figura abaixo:

a) b) c) d) e)  
 ♩ = 100  
 Ab9(#11) Ab7(#5)  
 Trumpet  
 Trombone  
 Tenor Sax 2  
 Tenor Sax 1  
 Bass  
 0-5

A letra “a)” refere-se à cifra “Ab9(#11)” onde, a letra maiúscula “A” indica à nota “lá” e o “b” minúsculo corresponde ao termo “bemol”, portanto temos o acorde de “lá bemol”. Na letra “b)” o número “9” indica uma nota não-cordal, a “nona”, ou seja uma “sofisticação” ou “enriquecimento” em termos harmônicos, como já dito anteriormente. Um detalhe importante é que o fato de grafar apenas o número “9” no acorde também indica implicitamente a presença da “sétima” como nota cordal, ou seja este acorde possui a “sétima”. Na letra “c)” temos o símbolo “#” acompanhado do número “11”, ou seja, “#11” significando a inclusão da “décima primeira aumentada”, portanto, sugerindo a presença de mais uma nota não-cordal “enriquecendo” o acorde, conferindo a ele um resultado diferente em termos sonoros, se compararmos aquele tipo de acorde formado somente por sons básicos em sua estrutura. No segundo acorde – na cifra “Ab7, ou seja “lá bemol com sétima” – a letra “d)” indica a “sétima”, cifra semelhante à encontrada na música *Blue Seven*, porém, na letra “e)” indica os símbolos “#5” referindo-se à “quinta aumentada”. Esta nota, ainda que, neste caso seja cordal, não é algo comum no blues tradicional, o que resulta numa sonoridade diferente da usual no gênero. Em síntese, na realização de seu arranjo para *Driva’ Man*, Roach parte da tradição do blues e a explora de maneira singular no contexto do jazz.

A voz de um escravo liberto anuncia “sussurre, escute, dizem por aí que estamos livres, tão falando por aí, mas acho que é mentira, será possível?”.<sup>275</sup> São estes os primeiros versos da segunda faixa do disco WIFNS, da canção *Freedom Day (Dia da Liberdade)*, escritos por Oscar Brown Jr., interpretados por Abbey Lincoln.

A introdução de *Freedom Day* é marcada pela presença somente de Roach na bateria. Abaixo, nossa transcrição desta abertura executada pelo músico:

The image shows a musical staff with a 4/4 time signature. The notation consists of a series of rhythmic symbols: 'x' marks for cymbals and 'o' marks for drums. Arrows point from labels to specific symbols: 'Ride cymbal (prato de condução)' points to the first 'x', 'Crash cymbal (prato de ataque)' points to the 'x' in the final measure, 'Snare drum (caixa)' points to the first 'o' in the final measure, and 'Bass drum (bumbo)' points to the second 'o' in the final measure.

A partir da figura acima, destacamos que a execução é realizada predominantemente por uma peça da bateria, o *ride cymbal* (prato de condução) e, somente no último compasso nota-se a presença de três peças executadas simultaneamente. São elas: o bumbo (tambor mais grave da bateria), a caixa (dos tambores, a mais aguda), e o prato de ataque (dos pratos, o mais estridente). A questão mais relevante a ser ressaltada aqui reside no fato de que a ideia musical executada por Roach reproduz ritmicamente a melodia inicial do tema<sup>276</sup> que será cantado por Abbey noutro trecho da canção, que será analisado adiante. Para compreendermos de maneira mais clara, observemos a transcrição abaixo:

The image shows a musical staff with a 4/4 time signature. The notation consists of a series of rhythmic symbols: 'x' marks for cymbals and 'o' marks for drums. Below the staff, the lyrics are written: "Whis-per, lis - ten, whis - per, lis - ten, whis - pers say we're free". An arrow points from the label 'Crash cymbal (prato de ataque)' to the 'x' mark in the final measure.

Na figura acima, podemos observar que o número de ataques da bateria, executados pelo prato de condução, coincide ritmicamente com os primeiros versos

<sup>275</sup> *Whisper, listen, whisper, listen, whispers say we're free*. ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>276</sup> Neste estudo, a expressão “tema” refere-se à melodia principal da canção, ou seja, a parte musical interpretada por Abbey Lincoln. Acrescentamos, também que, no jargão jazzístico, o termo corresponde à parte melódica da canção ou de uma música instrumental executada por qualquer instrumento, ou seja, um tema é a própria melodia de uma música qualquer que serve de base para a improvisação.

da canção expostos na introdução desta análise. O interessante é que a execução de Roach denota a exploração melódica a partir de um instrumento rítmico e que, tradicionalmente, cumpre função rítmica no contexto do jazz. A questão traz à tona a discussão sobre o próprio significado do termo “melódico”.<sup>277</sup>

Segundo Michael Jordan, o papel comumente desempenhado pela bateria no jazz – e na música popular do século XX – era caracterizado por dois perfis distintos. No primeiro deles os bateristas eram considerados como os “criadores rítmicos centrais dentro dos grupos musicais”. O segundo perfil os caracterizava somente como “mantenedores dos andamentos”;<sup>278</sup> ou seja, o papel do baterista era somente de “manter a pulsação” na música.<sup>279</sup> Porém, segundo Jordan:

[...] entre os anos 1940 e 1950, um estilo de executar a bateria, associado ao jazz *bebop* fez com que os bateristas ampliassem muito mais as suas visões musicais. O *bebop* envolveu os bateristas a pensarem para além da ‘manutenção do andamento’ e os encorajou a explorarem as ideias musicais na bateria intimamente mais associadas à melodia. As melodias criadas pelos músicos do *bebop* eram de natureza essencialmente rítmica e, por esta razão, podiam ser traduzidas para a bateria.<sup>280</sup>

Conforme já foi dito no capítulo anterior, Roach foi um dos precursores do estilo *bebop* e também um dos bateristas daquele período a explorar a nova maneira de tocar comentada por Jordan. Jordan utiliza-se da expressão “melodic drumming”

<sup>277</sup> Os instrumentos podem ser classificados como melódicos, harmônicos e rítmicos. Melódicos são aqueles que executam somente sons isolados; harmônicos, os que executam sons simultâneos; rítmicos são os que executam apenas ritmo. Muitos instrumentos assumem funções mistas, ou seja, expandem os horizontes dessa classificação seja por sua construção ou utilização. Por exemplo, o piano é um instrumento harmônico, porém pode ser executado como melódico. Outros, como o saxofone, são exclusivamente melódicos. A exemplo dos instrumentos de percussão, a bateria é um instrumento, exclusivamente rítmico, ou seja, sua construção permite a execução de ideias rítmicas e não de melodias, no sentido estrito do termo, ou seja, o resultado de uma sucessão de sons com altura determinada. O caso de Roach será abordado no corpo do presente texto.

<sup>278</sup> “Andamento” é um termo musical que se refere à velocidade do decurso musical, ou seja, é através deste elemento podemos classificar se uma música é lenta ou rápida, por exemplo.

<sup>279</sup> JORDAN, Michael. *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*. Master of Arts, Bundoora, Victoria (Australia): Royal Melbourne Institute of Technology University, 2009, p. 8.

<sup>280</sup> [...] during the 1940s and 1950s a style of drumming associated with the jazz style *bebop* allowed drummers much more musical scope *Bebop* involved drummers thinking beyond the role of ‘time-keeper’ and encouraged them to explore musical ideas on the drum-kit more closely associated with melody. The melodies created by *bebop* musicians were highly rhythmically in nature and hence could be translated to the drum-kit. JORDAN, Michael. *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*. Master of Arts, Bundoora, Victoria (Australia): Royal Melbourne Institute of Technology University, 2009, p. 8. [Tradução nossa]

(bateria melódica), por ele mesmo cunhada, cujo significado refere-se “à execução e às técnicas relacionadas que facilitam a criação de elementos melódicos na execução e composição nos solos de bateria”. Isto é, as idéias melódicas tornam-se “o foco central no desenvolvimento tanto em termos composicionais, quanto no campo da improvisação”.<sup>281</sup> Para Jordan, Roach representa um dos mais “inovadores músicos que contribuíram para a evolução da bateria melódica” e também um baterista “amplamente conhecido por sua abordagem melódica na execução da bateria”.<sup>282</sup> Jordan acrescenta também que algumas gravações realizadas por Roach foram relevantes para o desenvolvimento da “bateria melódica” e dentre elas está o disco WIFNS, conforme informa o autor:

Em 1960 Roach compôs *We Insist! – Freedom Now Suite*, seguido em 1966 por *Drums Unlimited*, apresentando gravações de duos com sua então esposa Abbey Lincoln. Estes registros são significativos na evolução da *melodic drumming* porque utilizam o instrumento de forma proeminente.<sup>283</sup>

Segundo Jordan, Roach possuía um estilo de executar seu instrumento “criando variações melódicas” buscando tocar mais “melodias e motivos melódicos ao invés da popular manutenção do andamento convencional do jazz, algo comum entre alguns bateristas daquele tempo”.<sup>284</sup> A respeito de sua maneira de se relacionar com outros músicos durante uma *performance* e em relação à execução do estilo “bateria melódica”, Roach comenta que:

Uma das funções principais do baterista é a de servir como um instrumento de acompanhamento. Isso pode ser desenvolvido ouvindo tudo ao seu redor, adaptando-se sem ser sufocado ou sufocando os outros... Você pode tocar fraseando liricamente e utilizando a dinâmica [variações de intensidade]. Você pode inserir padrões líricos ao ritmo para indicar a estrutura da canção que está tocando.<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Idem, p.10.

<sup>282</sup> Idem, p.24.

<sup>283</sup> *In 1960 Roach composed the We Insist! – Freedom Now Suite, followed in 1966 by Drums Unlimited, a recording of duo pieces with his then wife Abbey Lincoln. These recordings are significant to the evolution of melodic drumming partly because the compositions feature the drum-kit so prominently.* JORDAN, Michael. *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*. Master of Arts, Bundoora, Victoria (Australia): Royal Melbourne Institute of Technology University, 2009, p. 25. [Tradução nossa]

<sup>284</sup> Ibidem.

<sup>285</sup> *One of the prime functions of the drums is to serve as an accompanying instrument. This can be developed by listening to everything around you and by fitting yourself in without being smothered*

Destacamos que, mais do que um recurso musical ou elemento característico da *performance* de Roach, seu estilo melódico pode ter sido utilizado como um veículo para traduzir e até mesmo reforçar, em termos sonoros, a mensagem contida na letra da canção. Somando-se a isto, supomos inclusive que a dinâmica <sup>286</sup> utilizada por Roach na execução da frase rítmica possa ser compreendida como um elemento musical a mais colaborando para explicitar, à sua maneira, o significado da informação verbal.

Retomando o que expusemos no início desta análise, o primeiro trecho da letra diz “sussurre, escute, sussurre, escute, sussurre, dizem por aí que estamos livres. Tão falando por aí, acho que é mentira, será que é possível?” Ou seja, estes versos nos mostram a presença de uma pessoa que se expressa de modo contido, como se estivesse comentando em voz baixa a notícia da libertação. Roach, por sua vez, imprime uma dinâmica suave na execução dos ataques nos pratos de condução, portanto nossa hipótese parte do pressuposto de que há um elo entre a dinâmica musical anunciada pela execução melódica da bateria e a expressão verbal presente no texto interpretado por Abbey no outro trecho da canção.

Aos sete segundos, o tema é executado pelos metais – Booker Little no trompete; no trombone, Julian Priester e Walter Benton no sax tenor – conforme podemos ver a partir de nossa transcrição de um fragmento do trecho na figura abaixo:

Acompanhado pelo contrabaixista James Schenck e Roach na bateria, o tema, apresentado pelos metais, é uma preparação para a entrada de Abbey que,

---

*or smothering others... You can play lyrically by phrasing and dynamics. You set up lyrical patterns in rhythm wich give indications of the structure of the song you're playing.* HOEFER, George. History of the Drum in Jazz. Jazz, November, 1965. [Tradução nossa]

<sup>286</sup> Dinâmica refere-se à maneira como os sons fortes e fracos são executados, ou seja, é o elemento musical associado diretamente à intensidade, um dos parâmetros ou propriedades do som, conforme já foi dito na análise da canção *All Africa*.

aos 0min31seg, segue cantando os seguintes versos da canção, em andamento superior ao que vinha sido executado:

Sussurre, escute, sussurre, escute,  
 Dizem por aí que estamos livres.  
 Tão falando por aí, acho que é mentira,  
 Será que é possível?  
 Nem consigo imaginar, nem consigo acreditar,  
 Mas é o que estão dizendo por aí.  
 A escravidão acabou, a escravidão acabou,  
 Hoje é o dia da liberdade  
 Dia da Liberdade, é o Dia da Liberdade,  
 Jogue fora essas correntes.  
 Todos que eu vejo  
 Dizem que é verdade, estamos livres [...] <sup>287</sup>

O trecho acima nos mostra a reação do escravo, ainda surpreso e parecendo não acreditar no fim da escravidão. Após o final do último verso, ocorre a entrada de mais uma seção instrumental, que musicalmente, porém, não se remete à melodia do tema principal, caracterizando-se mais como uma ponte <sup>288</sup> que estabelece a transição entre o tema cantado por Abbey e o início das seções de improvisação que dão seqüência à música. A ponte – executada pelos metais, contrabaixo e bateria – ocorre em andamento moderado a partir de 1min13seg, finalizando em 1min36seg, quando há o início do primeiro improviso, do trompete de Booker Little, agora em andamento bem rápido.

O arranjo criado por Roach para a canção é repleto de detalhes que, dados os limites do presente trabalho, tornam-se difíceis de serem analisados. Porém, registramos que no momento em que cada instrumento improvisa há um acompanhamento executado pelos metais que estabelece um apoio harmônico para o improvisador. O segundo improviso inicia aos 2min21seg e é realizado por Walter Benton, no sax tenor. A partir dos 3min4seg tem-se o improviso do trombonista Julian Priester que, finalizando sua *performance* aos 3min47, conduz a música para a improvisação da bateria de Roach, o qual finaliza sua execução retomando a ideia

<sup>287</sup> *Whisper, listen, whisper, listen, whispers say we're free. Rumors flyin' must be lyin', Can it really be? Can't conceive it, can't believe it, But that's what they say. Slave no longer, slave no longer, This is Freedom Day, Freedom Day, Freedom Day, Throw those shacklin' chains away. Everybody that I see Says it's really true, we're free.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>288</sup> Ponte (ou interlúdio) refere-se a um trecho relativamente curto numa obra criado com o objetivo de unir duas seções numa música. No caso da canção *Freedom Day*, a ponte é instrumental, portanto sem a presença vocal de Abbey.

rítmica da introdução que retoma ritmicamente o conteúdo melódico do tema principal.

Aos 4min27seg, uma ponte executada por todos os instrumentos faz a preparação para a última entrada de Abbey. É importante ressaltar que, a partir dos 4min50seg, durante a última intervenção da cantora há simultaneamente, uma improvisação coletiva (envolvendo somente os metais) e é cantada esta última estrofe:

[...] Dia da Liberdade, é o Dia da Liberdade,  
 Tô livre pra votar e me sustentar  
 Ofuscar o caminho e me esconder  
 Mas nós conseguimos o Dia da Liberdade.<sup>289</sup>

Os versos acima criam uma visão distinta do que ocorreu em relação à questão da liberdade pós-abolição, pois os escravos libertos encontraram uma realidade bem diferente da idealizada. Ainda que a escravidão tivesse sido abolida, “a nação acreditava esmagadoramente na inferioridade da ‘raça negra’”. Mesmo entre os abolicionistas, eram poucos os que aceitavam os negros como intelectual e politicamente iguais”.<sup>290</sup> Na condição de ex escravos, os negros, longe da condição de cidadãos, começaram a tomar contato com a pobreza e a falta de terras. Além disso, relutavam em se fixar como empregados dos antigos senhores. O problema agravou-se de tal maneira que fazendeiros achavam que teriam problemas para realizar a colheita no final do ano de 1865. No ano seguinte, buscaram uma solução através da elaboração de um contrato de trabalho sistemático que estabelecia o engajamento por um ano em troca de salário fixo. No entanto, os pagamentos eram extremamente baixos e, para piorar a situação, os empregadores contavam com mais proteção do que os empregados. Para agravar mais ainda, durante a década de 1870, tais contratos tornaram-se uma nova forma de servidão. Trabalhadores passaram a contrair dívidas com seus empregadores, pois enquanto o algodão não era vendido, os primeiros precisavam comprar produtos de primeira necessidade,

<sup>289</sup> *Freedom Day, it's Freedom Day, Free to vote and earn my pay, Dim my path and hide away, But we've made it, Freedom Day.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite.* Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

<sup>290</sup> FERNANDES, Luiz E.; MORAIS, Marcus V. de. Os EUA no século XIX. In: KARNAL, Leandro. et al. *História dos Estados Unidos das origens ao século XXI.* São Paulo: Contexto, 2007. p.p 139-140.

vendidos pelos patrões a preços altos e juros exorbitantes. A situação dos negros era, no mínimo, paradoxal: formalmente livres e economicamente cativos.<sup>291</sup>

Leis surgidas no período pós abolição continuaram a impor mais obstáculos à integração dos negros à sociedade, pois, a segregação baseada em critérios raciais, começou a se consolidar no Sul do país e, em 1865, no governo do presidente Andrew Johnson, foi criado o estatuto civil e político dos escravos libertos - os *freedmen* -, que ficaram conhecidos como “Black Codes” (“Códigos Negros”). Os “Black Codes” caracterizavam-se pela restrição da liberdade dos negros nos mais variados aspectos estabelecendo, por exemplo, as leis de vadiagem, que obrigavam um ex escravo ao trabalho sem que ele pudesse ter a possibilidade de escolher quem o empregaria. Ou seja, lhe era negado o direito de optar ou não pelo exercício de uma atividade, pois independentemente de quem fosse o patrão, o ex escravo teria que trabalhar. Em vários estados, a proibição de união ou casamento entre negros e brancos, também foi determinada pela lei. Também faziam parte do conjunto de restrições não consumir de álcool, não portar armas de fogo ou atuar em ofícios especializados. Por lei, em estados como a Carolina do Sul, contratos trabalhistas exigiam que os negros só poderiam atuar em serviços rurais ou domésticos. No Mississippi, não poderiam ser os donos da terra, somente lavrá-la. Tais medidas eram consideradas provocadoras para os nortistas, algo próximo de uma “escravidão disfarçada”, ou seja, eram apresentadas como direitos concedidos, porém, devido às restrições impostas, cerceavam a vida dos ex escravos obrigando-os a ficarem subordinados e dependentes de seus patrões.<sup>292</sup>

Em 1866, a Lei de Direitos Civis foi aprovada pelo Congresso, proibindo diversos tipos de discriminação e concedendo a extensão da cidadania a todos os nascidos ou naturalizados nos Estados Unidos. Outro ponto de destaque foi a proibição de qualquer restrição dos direitos dos cidadãos americanos, pelos estados. Com a lei, nenhuma pessoa poderia ser privada da vida, liberdade ou propriedade sem algum procedimento legal e, a nenhuma pessoa poderia ser negada a proteção igual. Apesar dessa lei e, mesmo com a ocupação de governantes republicanos que tinham o apoio dos negros, estes ainda continuavam segregados dos brancos nos hotéis, restaurantes e outros estabelecimentos particulares.

---

<sup>291</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>292</sup> Idem, p.142.

No período de 1869-1877, no governo de Ulysses Simpson Grant, começaram a ressurgir leis de segregação racial. Inicialmente, no Tennessee, em 1870, onde sulistas brancos aprovaram leis contra o casamento inter-racial. Em 1875, surgem as leis segregacionistas chamadas de *Jim Crow*, já aqui mencionadas, que foram revogadas somente nas décadas de 1950 e 1960, pela Suprema Corte.

293

Nos parece provável que o título da canção *Freedom Day* se refira ao dia primeiro de janeiro de 1863, dia da proclamação da Lei de Emancipação, promulgada por Abraham Lincoln. Nossa suposição se baseia em dois motivos. Em primeiro lugar, porque “essa data se tornou simbólica” para os afroamericanos, pois “representou a liberdade para um grande número de escravos”.<sup>294</sup> E em segundo lugar, porque Oscar Brown Jr. escreveu as letras para o evento comemorativo ao Centenário da Proclamação da Emancipação, conforme já dito. Imaginamos também que o título da música *Freedom Day* possa aludir a um dia que, aos integrantes do movimento de direitos civis, ainda estava por vir.

Os momentos finais de *Freedom Day* começam a partir dos 5min54seg com notas longas executadas pelo trompete, trombone e contrabaixo ao fundo e, simultaneamente o sax improvisando e a voz de Abbey, os dois em primeiro plano. Na figura abaixo, mostramos um ataque da bateria – grafado acima da palavra *free* – que finaliza a canção:



Supomos que neste ataque, além de um recurso musical para conclusão da canção, Roach buscasse enfatizar a palavra *free*, como no início da música, porém agora executando uma dinâmica diferente, ou seja, acentuando com um ataque forte, como se estivesse dizendo fortemente: “Livre!”.

<sup>293</sup> Idem, p.p 142-145.

<sup>294</sup> Idem, p. 134.

A terceira música do disco *WIFNS, Triptych: Prayer/ Protest/ Peace* (Tríptico: Oração/ Protesto/ Paz) <sup>295</sup> é uma composição dividida em três partes, ou seja, apresentada sob a forma de um tríptico.

*Triptych* apresenta uma inusitada formação composta pelo duo de voz e bateria (Abbey e Roach, respectivamente). Podemos afirmar, fundamentados tanto em nossas pesquisas quanto na nossa experiência profissional que esta formação musical é inédita na história do jazz, pois não há registros sonoros desta instrumentação anteriores a esta data. Além disso, entendemos que a opção de Roach por esta formação se constitua em mais um elemento que no jazz, em termos musicais e históricos, tenha conferido singularidade ao disco *WIFNS*.

Os *spirituals* ou *negro spirituals*, conforme já sinalizado, foram manifestações musicais religiosas significativas no processo de formação e desenvolvimento do jazz. No mesmo capítulo, também informamos que, segundo Hobsbawm, os *spirituals* e as canções *gospel* representaram “fonte inesgotável para o jazz em geral e para determinadas obras em especial”, <sup>296</sup> como é o caso do *Triptych*. A relevância e a presença do *negro spiritual* também é evidenciada por Monson, que o considera, particularmente no *tryptych*, uma “herança [da musicalidade africana] especialmente forte”.<sup>297</sup> Ou seja, elementos deste gênero de música negra podem ser percebidos na peça, principalmente nas primeira (*Prayer*) e terceira partes (*Peace*).

A influência musical dos *spirituals em Triptych* também traz à tona questões relacionadas à religiosidade dos afroamericanos (em *Prayer* e *Peace*) e também sobre revolta e protesto (em *Protest*), conforme analisaremos adiante. Neste tríptico, provavelmente resida elementos mais palpáveis para desenvolvermos uma das questões de nossa pesquisa, a saber, a do duplo ativismo de Roach, conectando Martin Luther King Jr. e Malcolm X.

Os *spirituals* podem ser definidos como canções religiosas norteamericanas originadas a partir das práticas evangelizadoras nos Estados Unidos, ocorridas entre a década de 1740 e o final do século XIX. <sup>298</sup> O nome, derivado de *spiritual song*

<sup>295</sup> O nome *triptych*, a partir deste ponto, será utilizado para quando fizermos menção à peça toda, ou seja, às três partes da música: *Prayer, Protest e Peace*.

<sup>296</sup> HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p.57.

<sup>297</sup> MONSON, Ingrid. Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa . New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.177.

<sup>298</sup> As religiões africanas eram proibidas nos Estados Unidos e, em várias regiões do Sul, a prática do Vodou era penalizada com açoite e, muitas vezes, com a morte. Segundo Le Roi Jones, igrejas como a Metodista e a Batista enviavam seus ministros e pastores para converter os escravos ao

(canção espiritual), era utilizado para diferenciar este tipo de canção dos hinos utilizados nas igrejas. Os *negro spirituals*, segundo Stanley Sadie, constituem um dos mais amplos conjuntos de canções folclóricas norteamericanas que sobreviveram, e estão ligados em especial às igrejas afroamericanas do extremo sul dos EUA.<sup>299</sup>

Para Irving Sablosky, os *spirituals* foram criados como resultado das transformações dos hinos batistas e metodistas sob a influência da herança musical africana. Segundo Sablosky, “o que os escravos herdaram da música africana e o que aprenderam com o hinário anglo-saxônico faz parte no *negro spiritual* como o hidrogênio e o oxigênio fazem parte da água”.<sup>300</sup>

O processo de aculturação considerado por Sablosky, nos remete, como no caso da canção *Driva' Man*, à metáfora do Atlântico Negro, pois demonstra que os *spirituals* são resultado da experiência do negro que ao adaptar elementos das músicas africana e europeia num processo de dupla consciência criaram assim um terceiro produto que não pertence nem ao africano nem ao anglo saxão.

Segundo Gilbert Chase, a influência da herança musical africana presente nos *spirituals* pode ser constatada a partir de um estudo realizado no ano de 1938 pelo musicólogo Mieczyslaw Kolinski. Em seu estudo foram comparados trinta e seis *spirituals* com diversas músicas africanas e encontradas semelhanças melódicas. A mesma pesquisa constatou que em trinta e quatro deles os “ritmos iniciais eram quase que exatamente iguais a várias canções encontradas no Benin” e, além disso, “outros *spirituals* apresentavam estruturas formais idênticas às músicas da África Ocidental”.<sup>301</sup> Mesmo apresentando tal herança, os *spirituals* não podem ser analisados sob a ótica que admite somente a presença de elementos culturais africanos, pois a musicalidade do negro é resultante também das interferências musicais sofridas em território americano, ou seja, fruto da dupla consciência do negro.

Os *spirituals* são cantados à *capella*, ou seja, sem o acompanhamento de instrumentos. Outras características musicais importantes neles presentes são o

---

cristianismo. Mais detalhes ver: JONES, Le Roi. O Jazz e sua influência na cultura americana. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967.

<sup>299</sup> SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994, p.893.

<sup>300</sup> SABLOSKY, Irving L. A música norte-americana. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994, p.42.

<sup>301</sup> CHASE, Gilbert. America's Music. Chicago: University of Illinois Press, 1987, p.225.

andamento lento, o caráter improvisatório presente na ornamentação<sup>302</sup> das notas e a predominância de notas longas na melodia, principalmente num dos dois tipos de *negro spirituals* chamados de *sorrow songs* (canções tristes).<sup>303</sup> Muitos *spirituals*, do tipo *sorrow songs*, caracterizam-se pela presença de um conteúdo textual que inicia expressando tristeza ou desespero e finaliza com palavras de esperança e alegria. É o caso, por exemplo, da canção *There is Balm in Gilead* (Bálsamo em Gilead) que inicia com *Sometimes I feel discouraged, and think my work's in vain* (Às vezes me sinto desanimado, e penso que meu trabalho é em vão) e finaliza com *But then the Holy Spirit, revives my soul again* (Mas, então, o Espírito Santo, reaviva minha alma novamente).<sup>304</sup>

O ponto principal em relação ao conteúdo textual dos *spirituals* é a forma como eles emergem como resultado do diálogo entre tradições africanas e outras culturas num novo espaço. Segundo Le Roi Jones

As letras [dos *spirituals*] adquiriram duplo sentido e foram sutilmente modificadas em relação aos modelos anglo-saxônicos. Os temas da salvação, do acesso ao paraíso (céu) e da terra prometida expressavam o anseio pela liberdade na vida terrena, e as melodias reportavam à herança musical dos próprios negros.<sup>305</sup>

Quanto à influência do cristianismo no afroamericano e a construção de sua noção particularizada de liberdade através dos *spirituals* David Rodrigues afirma que

---

<sup>302</sup> Os cantores de *spirituals* freqüentemente improvisam a partir de uma melodia original e o fazem inserindo notas ou alterando o ritmo, por exemplo.

<sup>303</sup> Os *spirituals* podem ser divididos em *sorrow songs* e *jubilee songs*. A *sorrow song* (canção triste) se caracteriza por ser executada em andamento lento, além disto, devido à presença de temas como o sofrimento, a morte, o resultado é uma música de caráter triste. Ao contrário, a *jubilee song* (canção de júbilo) possui um caráter musical mais alegre devido ao ritmo mais movido, ao andamento mais rápido e pelo conteúdo otimista em nível textual.

<sup>304</sup> *Spiritual* de autor desconhecido. Disponível em <<http://www.cyberhymnal.org/html/t/i/tisabalm.htm>> Acessada em 06 de setembro de 2013. [Tradução nossa].

<sup>305</sup> Apud ALVES, Amanda P. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. Revista de História, n.3, 2011, p. 53.

Não deve ser negligenciado o impacto que o cristianismo teve na população negra, sobretudo a valorização da mensagem implícita na doutrina cristã. A população negra valorizou e integrou, sobretudo a mensagem do Antigo Testamento havendo freqüentes referências ao paralelo entre o sofrimento em cativeiro do povo hebreu na terra da servidão (Egipto) com a situação de escravatura e extrema pobreza em que os negros viviam. Esta identificação dos negros com o povo hebreu é bem evidente nas referências à música religiosa, cantada pelos negros (espirituais e gospel), ao rio Jordão, Moisés, Canã, Sião, Josué (etc.) como lugares e personalidades de luta, vitória, esperança e libertação.<sup>306</sup>

É interessante destacarmos que provavelmente ao utilizar a referência musical do *spiritual* Roach o fez não apenas com objetivos meramente musicais, mas principalmente com o objetivo de provocar no ouvinte o desejo de refletir sobre sua liberdade enquanto direito a ser reconhecido aos afroamericanos na sociedade americana, um dos pontos reivindicados pelo movimento de direitos civis.

Estudos realizados por John Lovell<sup>307</sup> sobre os *spirituals* no período da escravidão americana revelaram a função dessas canções na vida dos escravos e, principalmente que elas expressavam a esperança pela emancipação. Lovell aponta, por exemplo, a influência do cristianismo nos modos de expressão do escravo através da música ou da letra, afirmando que a religião cristã apresentava-se como um “sistema capaz de uma linguagem direta e um simbolismo ao mesmo tempo” e, além disso, manifestava-se em duas direções, pois se propunha a uma *bios* (em grego, vida terrestre) melhor e outra “revolucionária no mundo além-tumulo” ou na *zoé* (em grego, vida eterna). Lovell acrescenta também que os escravos encontraram no simbolismo religioso cristão uma forma de “auto proteção e prevenção da destruição de seu produto criativo”.<sup>308</sup>

Muitos dos símbolos utilizados nos *spirituals* buscavam afirmar vitórias do passado, do presente e do futuro sobre a escravidão, pois a imagem do paraíso é uma das mais onipresentes. Sobre tais símbolos, Lovell acrescenta:

<sup>306</sup> RODRIGUES, David. Jazz e multiculturalismo. Revista Educação, Sociedade e Culturas, n.12, 1999, p. 53.

<sup>307</sup> Para mais detalhes ver LOVELL, John R. Black Song: The Forge and the Flame: The Story of How the Afro-American Spiritual was Hammered Out. New York: Paragon House, 1972.

<sup>308</sup> LOVELL, John R. Black Song: The Forge and the Flame: The Story of How the Afro-American Spiritual was Hammered Out. New York: Paragon House, 1972, pp. 223-24.

O escravo precisava de um lar. Sua poesia inventou uma – o Paraíso. Embora o poeta usasse a terminologia relativa à vida após a morte, ele não estava falando de um lar após a morte. Esta ênfase é sobre a imagem idealizada do que seria um lar e do escravo finalmente ter chegado em seu lar.<sup>309</sup>

Lovell ainda observa que a questão da liberdade dos escravos representa o ponto mais relevante expressado simbolicamente através dos *spirituals* e, segundo o autor,

Ninguém pode começar a interpretar os *spirituals* em busca de um verdadeiro significado, a menos que aceite o desejo do escravo pela liberdade como sua causa principal. É conveniente reiterar que o escravo poderia discutir esta causa nobre somente através de símbolos. Assim, a Morte e Canaã são muitas vezes símbolos de libertação da escravidão sem que isto signifique uma libertação da vida [para a vida eterna].<sup>310</sup>

Nos anos 1960 houve um acentuado interesse por parte dos integrantes do movimento de direitos civis pela utilização dos *spirituals* nos seus protestos. Objetivando compreender tal fenômeno, Wyatt Tee Walker, a partir da pesquisa de Lovell, organizou uma lista de funções que, segundo ele, indicavam a importância dos *spirituals* para os escravos. Walker sublinhou que tais funções poderiam ser viáveis no contexto do movimento de direitos civis. Os *spirituals* teriam, na sua visão, as seguintes funções:

1. Transmitir à comunidade uma canção útil, válida e verdadeira;
2. Manter a comunidade revigorada;
3. Inspirar um indivíduo não inspirado;
4. Habilitar o grupo para enfrentar seus problemas;
5. Para criticar a situação do escravo;

<sup>309</sup> *The slave needed a home. His poetry invented one – Heaven. Although the poet used afterlife terminology, he was not necessarily talking about a home after death. This emphasis is on the idea of home and the idea of the slave at last having and reaching his home.* Idem, p.367. [Tradução nossa]

<sup>310</sup> *No one can begin to read spirituals for true meaning unless he accepts the slave's desire for freedom as his prime cause. It should be reiterated that the slave could discuss this prime cause only through the symbols. Thus Death and Cabaan are often symbols of release from life [...].* Idem, p. 307. [Tradução nossa]

6. Estimular cada indivíduo para soluções pessoais e ao bem-estar em meio a um mundo confuso e assustador.<sup>311</sup>

A partir de cada uma das funções enumeradas acima podemos compreender melhor o interesse pelos *spirituals* por parte do movimento pelos direitos civis. O primeiro item aponta para a validade e a utilidade dos *spirituals* nos protestos. O segundo e quarto itens se referem, de certo modo, ao encorajamento do ativismo político a partir da religiosidade das *black churches* (igreja dos negros). O terceiro e o sexto itens se referem à questão do estímulo direto a cada indivíduo, ou melhor, a todo integrante do movimento de maneira pessoal. Por fim, o item cinco, mostra que a função do *spiritual* era servir de instrumento de crítica sobre a condição do escravo ao afroamericano cujos direitos civis lhe eram negados.

*Prayer* (Oração) pode ser descrita como um *spiritual*, porém sem o conteúdo textual, pois há na melodia somente a utilização de vocalises.<sup>312</sup> Na ausência de letras,<sup>313</sup> o canto é o principal elemento musical que caracteriza a presença do gênero nesta música, manifestado através das notas longas, do caráter improvisado e dos materiais melódicos empregados.

<sup>311</sup> 1. *To give the community a true, valid and useful song*; 2. *To keep the community invigorated*; 3. *To inspire the uninspired individual*; 4. *To enable the group to face its problem*; 5. *To comment on the slave situation*; 6. *To stir each member to personal solutions and to a sense of belonging in the midst of a confusing and terrifying world*. WALKER, Wyatt T. *Somebody's Calling My Name: Black Sacred Music and Social Change*. Valley Forge, PA: Fudson Press, 1979, p.47. [Tradução nossa]

<sup>312</sup> No presente trabalho, o termo *vocalise* refere-se ao recurso musical utilizado no canto cujas características são a ausência de texto e a construção melódica a partir de vogais articulando cada uma das notas. O recurso é utilizado nas três partes que compõem o tríptico. Acrescentamos que este canto sem letras específicas pode também ser apenas rítmico através da utilização de algumas sílabas selecionadas pelo compositor ou na maioria dos casos pelo próprio intérprete. Os cantores Filó Machado, Djavan, Gilberto Gil e João Bosco empregam frequentemente este recurso em suas interpretações.

<sup>313</sup> Nos *negro spirituals* as letras são um elemento fundamental em termos de expressividade e, podemos dizer, de subversão do idioma inglês corrente. Devido à dificuldade de pronúncia de uma nova língua por parte dos escravos, dialetos foram criados. Esta maneira de expressar, também chamada de *coon English* (inglês de negro), segundo Hobsbawm, não é um modo “apreciado pelos americanos de cor”. HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p. 167. Nos *spirituals* ocorre a utilização de palavras que são escritas e, por conseqüência, cantadas de modo diverso à língua culta, por exemplo, a palavra *more*, torna-se *mo*; a expressão *what to do*, torna-se *whatta do*. Algumas palavras terminadas com a letra “r”, por exemplo, também eram transformadas, assim, *door* era modificada para *doh* (pronuncia-se “dó”). Outras, terminadas com a sílaba “er”, como *mother* e *better* transformavam-se em *mothuh* e *brothu* (pronuncia-se “moda” e “bróda”). Também em decorrência das dificuldades lingüísticas (vocabulário, por exemplo) dos escravos, os *spirituals* não possuíam letras muito extensas. É importante destacarmos que nos *spirituals* ocorre o uso freqüente de metáforas, por exemplo, palavras como *home* (lar) e expressões *Promised land* (terra Prometida) se referem à liberdade num país livre, não apenas ao significado religioso. Palavras como *chariot* (carruagem) e *train* (trem) referem-se a meios para fugir da escravidão. O *spiritual* intitulado *Wade In The Water* (Purificar-se na água) refere-se à questão de banhar-se na água para que os cães não pudessem farejar uma trilha de fuga de um escravo.

A música inicia com a bateria de Roach e, alguns compassos depois, o canto de Abbey é introduzido. Enquanto a cantora segue improvisando, Roach executa ao longo da sua *performance* uma idéia rítmica repetida com pequenas variações. Estes elementos descritos permanecem ao longo da música toda. Abaixo apresentamos nossa transcrição da idéia rítmica básica executada por Roach



Na imagem acima, a letra “a)” refere-se à peça da bateria chamada de caixa (*snare drum* ou SD); Em “b)” temos o tom-tom 2 (*Middle Tom-tom* ou T2); A letra “c)” refere-se ao bumbo (*bass drum* ou BD), a peça mais grave da bateria.

Podemos observar que Roach utilizou somente as peças mais graves da bateria,<sup>314</sup> provavelmente buscando enfatizar o caráter mais sério e introspectivo ao qual se refere o título da canção (Oração) criando uma atmosfera sonora na qual o canto de Abbey, influenciado pelos *spirituals*, parece assemelhar-se a uma reza.<sup>315</sup>

É importante informarmos a presença de um detalhe interessante sobre a afinação utilizada por Roach na bateria, pois, ela serviu de referência para a *performance* da cantora enquanto improvisava. Este recurso, além de demonstrar o acurado tratamento musical dado pelo baterista, reforça sua principal característica de exploração da bateria como um instrumento melódico, ainda que seja rítmico.

Na música *Prayer* há referências explícitas ao mesmo material utilizado nos *negros spirituals* tais como escalas menores e materiais escalares derivados do *blues*. Ressaltamos que a liberdade melódica do canto presente nos *spirituals* pode ser reconhecida também em *Prayer* através da improvisação de Abbey. Entendemos que, através desses elementos descritos, mesmo sem o conteúdo textual, Roach buscou na música *Prayer* sensibilizar seu ouvinte remetendo-o a uma música (os *spirituals*) que, historicamente, trazia em si religiosidade e protesto. Segundo Hobsbawm, “no fervor dos *spirituals* e nos *blues* de cortar o coração, sem auto-

<sup>314</sup> Informamos que as peças da bateria utilizadas por Roach, da mais aguda à mais grave, são: a caixa, o tom-tom 2 e o bumbo.

<sup>315</sup> Para Nat Hentoff, a música *Prayer* é “o canto lamurioso de um povo oprimido, qualquer que seja esse povo, independente da cor ou raça”. ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

piedade é que surge uma nota de protesto genuíno. A voga desses gêneros, entretanto, não fez grandes progressos até os socialmente conscientes anos 30.”<sup>316</sup>

Conforme dissemos anteriormente, o acentuado interesse por uma volta às “raízes” (*blues*, *spirituals* e *gospels* <sup>317</sup>) foi um fenômeno percebido e registrado por Hobsbawm que, contemporâneo àquele momento histórico escreveu:

[...] E a seu tempo, sem dúvida, os negros americanos terão o seu próprio *New Orleans revival*, estando distantes o suficiente do velho Sul para separar a realização cultural original de seu povo das condições de opressão na qual ela se deu. [...] É com satisfação que posso registrar a realização dessa previsão. Embora não tenha ocorrido um ‘*revival* de Nova Orleans’ no sentido exato do termo, desde 1958 tem havido um extraordinário retorno ‘às raízes’ – blues e músicas de gospel – principalmente entre os músicos negros mais conscientes de sua raça. São exatamente as qualidades mais folclóricas que hoje [1960] são valorizadas [...].<sup>318</sup>

Por esta razão, entendemos que a utilização do *spiritual*, um elemento importante de religiosidade na igreja dos negros (*black churches*) , provavelmente seja mais um dos elos presentes no disco *WIFNS*, entre Roach e o pensamento religioso pacifista de Martin Luther King Jr. Há também, conforme veremos adiante, a partir da análise da música *Peace*, outros elementos os quais utilizaremos para fundamentarmos nossa hipótese.

A segunda parte do tríptico corresponde à música *Protest* (Protesto) e é, sem dúvida, o ponto mais intenso entre as três partes, conforme demonstraremos nesta análise. Aos 3min37seg, a música inicia com um rufo<sup>319</sup> na caixa da bateria. Em seguida, Abbey lança um primeiro grito forte e longo; Roach continua tocando, porém, explorando com rufos outras peças da bateria; Abbey executa uma seqüência de gritos mais curtos e mais agudos, ainda mais agressivos. A partir de

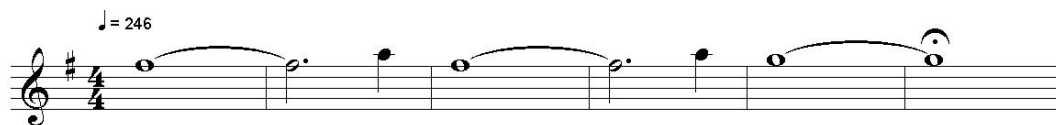
<sup>316</sup> HOBBSAWM, Eric J. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p. 279.

<sup>317</sup> Os *gospels* são, grosso modo, *spirituals* com ritmos e vocais mais vigorosos. Segundo Berendt, o *gospel* é “uma forma moderna e urbana da música religiosa dos negros (*spiritual*). Música bastante ritmada e cheia de *swing*”, enquanto que o *spiritual* é “uma música religiosa negra, forma-estágio anterior do *gospel*.” BERENDT, Joachim E. O jazz do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, música), p.p 357-361.

<sup>318</sup> Idem à nota 312, p.p 287-288. Entendemos que quando Hobsbawm utiliza a expressão “músicas de *gospel*”, ele esteja se referindo à música religiosa em geral executada na igreja dos negros, ou seja, incluindo os *spirituals*.

<sup>319</sup> Rufo ou *rullo* refere-se à técnica utilizada nos instrumentos de percussão na qual o instrumentista executa uma rápida alternância de golpes de baquetas com as duas mãos cujo resultado é um som contínuo.

4min08seg, os gritos de Abbey parecem apresentar um contorno melódico, pois, é possível reconhecer a presença de notas longas e, conforme analisamos, são estas:



A partir da figura acima, salientamos que as notas executadas por Abbey fazem parte do mesmo material melódico presente na música *Prayer*, ou seja, provavelmente, a cantora estivesse buscando retomar elementos com os quais havia improvisado anteriormente, porém sob forma de grito. Supomos também que outro motivo para a reutilização do material melódico tenha ocorrido porque Abbey, segundo ela própria relatou, não estava à vontade para cantar de modo tão radical, tanto que ela sentiu necessidade de observar que “aquele não era um recurso musical que eu teria escolhido aplicar à música” e argumentando que a ideia de utilizar o grito foi proposta por Roach, ela acrescenta: “mas eu o considerava como um professor – ele veio antes de mim – eu o fiz para agradá-lo”.<sup>320</sup>

A partir de 4min21seg, Abbey abandona o esquema melódico e retorna com gritos curtos e mais estridentes que os anteriores. A bateria de Roach torna-se cada vez mais enfurecida, com ataques nos pratos, além de rufos distribuídos em várias peças do instrumento. Musicalmente, a textura criada pelos dois músicos vai se tornando cada vez mais tensa e, aos 4min41seg, Abbey retoma o recurso do grito com caráter melódico, mantendo praticamente o mesmo ritmo do “grito melódico”<sup>321</sup> anterior. Porém, sua voz parece imitar o timbre rasgado e furioso<sup>322</sup> de um saxofone. Neste trecho, podemos reconhecer a presença das seguintes notas grafadas na ilustração abaixo:

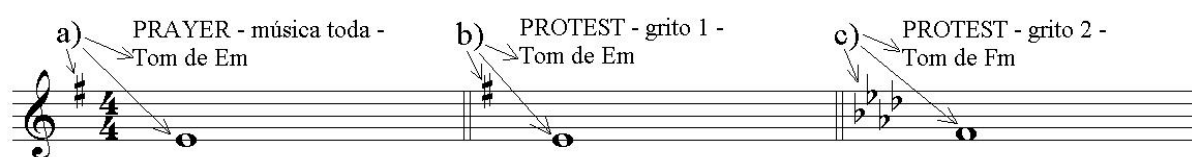
<sup>320</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.178.

<sup>321</sup> Neste trabalho, a expressão “grito melódico” refere-se ao recurso musical utilizado por Abbey no qual é perceptível a presença de uma relação melódica entre notas sucessivas a partir do grito, ou seja, um caráter melódico. A diferença entre grito e grito melódico é que no primeiro não há a percepção de notas cuja relação estabeleça um sentido melódico, ou seja, o resultado torna-se algo próximo ao mero ruído. Ingrid Monson, ao analisar a música *Protest*, utilizou a expressão *stylized screaming* (gritar estilizado) para se referir ao mesmo recurso musical. Mais detalhes ver MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.178.

<sup>322</sup> O termo “rasgado” refere-se analogamente ao tipo de sonoridade presente nas manifestações musicais mais radicais do estilo *Free Jazz*, por exemplo, na música dos saxofonistas Ornette Coleman (1930) e John Coltrane (1926-1967).



A transcrição acima mostra novamente a presença do material melódico utilizado em *Prayer*, porém modificado, pois o trecho em questão no qual a música finaliza, apresenta a conclusão de *Protest* no tom <sup>323</sup> de Fm (Fá menor), diferente do que havia sido desenvolvido até este ponto da música. Para melhor esclarecermos, explicaremos as questões musicais expostas a partir da ilustração abaixo:



A partir da ilustração acima temos em “a)” a indicação do tom de Em (mi menor). Podemos observar que em “b)” temos o mesmo tom sendo indicado, ou seja, na música *Prayer* e no primeiro grito melódico de *Protest*, o material melódico utilizado pertence ao mesmo tom: Em (mi menor). A letra “c)” indica o tom de Fm (fá menor) que ocorre no segundo grito melódico de *Protest*, portanto, diferente dos outros dois momentos anteriores, mas guardando uma relação de semelhança que confere unidade aos três: a presença do tom menor. Vale destacar que os tons menores são utilizados freqüentemente nos *spirituals*.

Segundo Monson, *Protest* é o “momento mais “vanguardista de toda a obra” <sup>324</sup> e o grito melódico é um dos elementos que corroboram esta afirmação podendo

<sup>323</sup> Tom refere-se à região delimitada por uma escala, a partir da qual as relações melódicas e harmônicas são construídas. Por exemplo, o tom de C (dó) é definido com base na escala de C. A partir da região delimitada pelas notas da escala de C são estabelecidas as relações melódicas e harmônicas relativas ao tom de C. Um tom pode ser maior ou menor. Escalas maiores definem tons maiores. As escalas menores definem tons menores.

<sup>324</sup> Monson considera que o disco WIFNS está situado entre o *mainstream jazz* (jazz comercial, palatável ou de fácil escuta) e a corrente jazzística chamada de *New Thing* (a “coisa nova” ou “novidade”, de expressão vanguardista, experimental). No início dos anos 1960, a *New Thing*, identificada através das manifestações musicais do estilo *free jazz*, se propunha a estabelecer uma “quebra radical das convenções do *mainstream jazz*” (MONSON, 2007, p.260) e, para isto refutavam a idéia de utilizar elementos musicais tradicionais no jazz, tais como as progressões de acordes, uso de timbres naturais dos instrumentos, a improvisação restrita a estruturas formais comuns ou baseadas em temas conhecidos como *standards* (músicas populares transformadas a partir de um tratamento jazzístico). Para exemplificar, a autora aponta como vanguardistas os seguintes elementos musicais presentes no disco: O uso do *blues* de maneira transformada;

ser analisado como uma ruptura com os valores estéticos do jazz, além de ser um protesto contra a opressão social do afroamericano expressada em termos sonoros, pois, ao inserir o grito na música, não era apenas a maneira tradicional de cantar jazz que estava sendo posta em questão, mas também as contradições da própria realidade na qual o afroamericano estava inserido. Além disso, não há registros sonoros ou escritos de que a utilização do grito melódico, enquanto recurso musical, tenha sido encontrada anteriormente no jazz. Para Scott Saul, a faixa *Protest* representa “os noventa segundos mais arrepiantes em toda a existência do jazz”.<sup>325</sup>

Ao contrário da primeira parte do tríptico (*Prayer*), na qual percebemos a presença do ativismo de Martin Luther King Jr., na segunda parte (*Protest*), devido aos elementos musicais utilizados por Roach e Abbey, podemos reconhecer que o ativismo de Malcolm X. Segundo Monson, na música *Protest*:

[...] Roach e Lincoln rejeitam explicitamente a filosofia da não violência defendida por Martin Luther King e as principais organizações do movimento de direitos civis, apesar do fato de que eles não se opunham a apresentar o trabalho em nome desses mesmos grupos.<sup>326</sup>

Nat Hentoff, no texto que consta do encarte do disco *WIFNS*, também reforça esta ideia de alinhamento de Roach com o ativismo de Malcolm X ao afirmar que *Protest*

É o desfecho incontrolável de fúria e ódio dos que foram oprimidos por tanto tempo pelo medo, de tal modo que a única catarse só pode ser o choro extremamente triste da fúria acumulada, da dor e da amargura. Em todas as formas de protesto, encontra-se a violência.<sup>327</sup>

---

Estruturas harmônicas quartais e por tons inteiros; Instrumentação sem o piano (com os metais (trompete e sax) o substituindo); Momentos de improvisação coletiva; A utilização do grito em *Protest*. MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.176. MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.178.

<sup>325</sup> *The most hair-raising ninety seconds of jazz in existence*. SAUL, Scott. *Freedom is Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2003, p.95. [Tradução nossa]

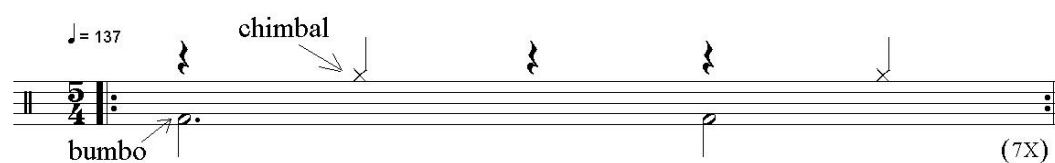
<sup>326</sup> [...] Roach and Lincoln explicitly reject the philosophy of nonviolence advocated by the Martin Luther King and the mainstream civil rights organizations despite the fact that they did not object performing the work on behalf those very same groups. MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.178. [Tradução nossa]

<sup>327</sup> *Protest is a final, uncontrollable unleashing of rage and anger that have been compressed in fear for so long that the only catharsis can be the extremely painful tearing out of all the accumulated fury and hurt and blinding bitterness. It is all forms of protest, certainly including violence*. ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.

Gaffney, por fim, é mais um autor que sublinha que a música *Protest*, através dos “gritos estridentes e violentos de Lincoln”, resultou por “refletir as emoções internas de raiva aprisionadas nos corações dos manifestantes não violentos.”<sup>328</sup>

Entendemos que *Protest* provavelmente seja a faixa mais relevante do disco e, diante do que já foi dito, supomos que o impacto causado por ela nos ouvintes tenha reverberado para além da própria questão musical sensibilizando-os e os impulsionando para o engajamento na luta pelos direitos civis. Além disso, imaginamos que o ouvinte reconhecia em *Protest*, de certa forma, o seu próprio grito, num processo de identificação em que o inusitado recurso musical representava a voz dos que clamavam por mudanças naquele contexto.

O tríptico é finalizado com a música *Peace* (Paz). Aos 4min58seg ocorre a introdução da bateria cujo detalhe musical mais significativo refere-se à afinação do bumbo utilizada por Roach – recurso já empregado na música *Prayer* – e que desta vez pode ser percebido ao escutar-se a gravação. Abaixo, nossa transcrição do padrão rítmico inicial da bateria:



A figura acima mostra que Roach utiliza somente duas peças da bateria, o bumbo e o chimbal. Provavelmente, a opção do músico foi feita com o sentido de enfatizar a afinação do bumbo, pois sendo o chimbal uma peça mais aguda, o contraste entre as peças poderia favorecer a percepção da nota grave para que servisse de referência ao canto de Abbey. Conforme verificamos, a nota do bumbo corresponde a um “E” (cifra relativa à nota mi). Esta nota representa a referência principal na improvisação de Abbey, conforme veremos.

A partir de 5min14seg, Roach introduz mais uma peça da bateria – o surdo – à ideia rítmica que estava sendo desenvolvida e, este padrão rítmico será utilizado como referência para o desenvolvimento de sua improvisação no decorrer da música. Abaixo, nossa transcrição do novo padrão rítmico:

<sup>328</sup> GAFFNEY, Nicholas. L. *Mobilizing Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012, p. 230.

A entrada de Abbey ocorre aos 5min04seg e, neste ponto a cantora emite apenas um suspiro que parece remeter a uma sensação de alívio após a tensão manifestada no protesto (*Protest*). Logo em seguida, são introduzidas as duas primeiras notas que dão início ao desenvolvimento de sua improvisação. Abaixo, nossa transcrição desta entrada da cantora:

Na transcrição acima, além das duas notas graves executadas por Abbey, encontram-se grafados também a afinação e o ritmo executado pelo bumbo da bateria. A nota “E” (mi) aparece em destaque.

Para melhor compreendermos a relação entre a afinação da bateria e a *performance* de Abbey, iniciaremos explicando, ainda que de maneira sucinta, o material melódico utilizado pela cantora. Trata-se de uma escala pentatônica, ou seja, uma sucessão de notas composta por cinco sons e organizada de modo específico. Abaixo a ilustração da escala de C(dó) pentatônica:

Na figura acima estão indicados a escala de C pentatônica e os modos II e III, derivados do mesmo material melódico. As letras C, D, E, G e A correspondem, respectivamente às notas dó, ré, mi, sol e lá; todas da escala de C pentatônica. É fundamental destacarmos que a cantora Abbey baseia seu improviso nos modos I e III da escala. Na construção melódica desenvolvida no improviso de Abbey é

possível notar a repetição da nota “E” (mi) e também a utilização do material escalar completo referente aos modos I e III expostos na imagem. A partir da ilustração abaixo, elucidaremos melhor a questão:

The image displays a musical score in 5/4 time, consisting of three staves. The first staff has time stamps at 05'08", 05'17", 05'23", 05'30", and 05'41". The second staff has time stamps at 05'48", 05'58", and 06'01". The third staff has time stamps at 06'14", 06'16", and 06'23". Arrows point to specific notes: 'nota E' is labeled at 05'17", 05'23", 05'30", 05'48", 05'58", and 06'23". A label 'C Pentatônica' with an arrow points to the beginning of the third staff at 06'14".

Conforme dissemos anteriormente, a nota “E” do bumbo serviu de referência no decorrer da *performance* de Abbey e, a partir da ilustração acima, temos detalhadamente cada nota da melodia, os pontos de recorrência da nota “E”, cuja primeira entrada ocorre por volta de 05min17seg, conforme é possível observar a partir da imagem. A presença recorrente da nota “E”, neste caso, define o que musicalmente é denominado de um centro. Um centro é o ponto onde todas as relações musicais ocorrem. A percepção de um centro pode ocorrer, principalmente quando a nota que o define na melodia é executada no início ou no final das frases melódicas e, isto pode ser verificado a partir das seguintes indicações cronométricas detalhadas na figura: 05min17seg; 05min23seg; 05min30seg; 05min48seg; 05min58seg; 06min23seg e aos 06min01seg. Ainda, tomando-se como referência a ilustração em questão, podemos observar que a cantora utiliza o material melódico completo aos 06min14seg e a partir de 06min16seg. Isto reforça a hipótese de que a afinação da bateria foi fundamental para a *performance* da cantora. Salientamos que a improvisação de Abbey mantém o mesmo caráter melódico até ao seu final que ocorre aos 07min51seg e encerra sua *performance* com um suspiro – semelhante ao primeiro – aos 7min58seg.

Entendemos que nossa análise do tríptico através dos elementos apresentados possa ter contribuído, além do que já foi dito, para que seja possível nele identificar a presença de um duplo ativismo de Roach.

Ao selecionar cada um dos elementos musicais apresentados na composição do tríptico, Roach demonstra que tais estruturas foram utilizadas objetivando expressar além do conteúdo sonoro uma mensagem ativista que, de maneira singular, se propunha a alcançar as duas principais vertentes do movimento de direitos civis lideradas respectivamente por Malcolm X e Martin Luther King Jr. E, se por um lado, *Peace* e *Prayer* nos remetem através das estruturas e relações musicais presentes, ao caráter ativista de protesto pacífico defendido por Luther King Jr., por outro lado, *Protest* caracteriza-se por apresentar outros meios musicais diferentes e antagonicamente explicitar a violência como alternativa de ação na luta pelo movimento de direitos civis.

A percussão de Olatunji nas congas<sup>329</sup> introduz *All Africa*, quarta peça da suíte. Os versos de Oscar Brown Jr., cantados por Abbey, sob a forma de uma espécie de ode ao ritmo, buscam criar através de uma narrativa sonora a história deste elemento musical sugerindo sua origem no continente africano.

Segundo Monson, ao longo do século XX ocorreu o entrelaçamento da luta por direitos civis nos Estados Unidos com os movimentos anticolonialistas nos vários países do continente africano. No entanto, acrescenta a autora, foi nos anos 1960 que ocorreu um acentuado interesse por parte dos afroamericanos pela busca de suas raízes africanas.<sup>330</sup> Esta afirmação da identidade africana continuou a ser manifestada de diversas formas tanto que

Ao final dos anos 1960, os jovens afroamericanos foram os pioneiros no renascimento de um movimento internacional pela afirmação da identidade africana. Eles não somente assumiam com orgulho as suas origens, inspirando-se, em seu estilo de vida, nas tradições africanas – vestindo túnicas africanas, usando pérolas e braceletes, penteando-se à africana ou adotando nomes africanos –, mas, igualmente exigiam que o sistema escolar e universitário assegurasse um ensino sobre os negros (sobre a África e a diáspora) [...]<sup>331</sup>

---

<sup>329</sup> Conga é um tambor feito de madeira e que possui uma pele animal esticada e presa na parte superior de sua estrutura através de peças metálicas responsáveis pela afinação do instrumento. De origem africana, a conga é muito utilizada na música latinoamericana e geralmente executada com mais dois outros tambores formando-se então um trio de congas.

<sup>330</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.107.

<sup>331</sup> WONDJI, Christophe; MAZRUI, Ali A. *História Geral da África*, VIII. Brasília: UNESCO, 2010, p. 861.

Nossa análise parte do pressuposto de que alguns traços culturais dessa identidade africana estão presentes na canção que passamos a analisar.

A letra da canção *All Africa* parece sugerir a construção de uma imagem idealizada da África e, nela, a ideia do ritmo como sendo um legado daquele continente, conforme podemos observar nos versos abaixo:

O ritmo tem uma rica e magnífica história  
Cheia de aventura, exaltação e mistério.  
Um pouco de dureza, e um pouco de doçura,  
Mas tudo isso faz parte do ritmo, do ritmo, do ritmo.  
Dizem começou com um cantar e um zumbido  
E a mão negra o largou no tambor nativo.<sup>332</sup>

Além de uma imagem idealizada do continente africano, os versos acima procuram indicar a valorização do ritmo, um elemento com forte presença nas músicas africanas da qual os afroamericanos seriam herdeiros.

A letra nos remete à relevância da música nas sociedades africanas que é, segundo Francis Bebey “claramente parte integral da vida de cada indivíduo africano desde o momento em que nasce” e que as crianças participam de “jogos musicais que nunca são gratuitos” e, como “uma forma de treinamento musical”, são utilizadas na sua preparação para que possam atuar em “todas as áreas de atividade da vida adulta – pesca, caça, agricultura, na moagem de milho, na celebração de casamentos, funerais, danças e por necessidade, até para fugir de animais selvagens”.<sup>333</sup>

Ainda sobre esta integração, Simha Arom acrescenta que as músicas “tradicionais africanas”, em grande parte das sociedades do continente buscam, “sobretudo, satisfazer as funções sociais” estando “tecidas no ciclo de existência individual, familiar, e coletivo” de tal forma que se apresentam como parte “inseparável e indispensável da vida social e religiosa da comunidade”.<sup>334</sup> Ou seja, a música possui um papel relevante para a maioria os africanos e a ela, “a fala e a

<sup>332</sup> *The beat has a rich and magnificent history, Full of adventure, excitement, and mystery. Some of it bitter, and some of it sweet, But all of it part of the beat, the beat, the beat. They say it began with a chant and a hum, And a black hand laid on a native drum.* ROACH, Max. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. [Tradução do texto por Marcele Aires.]

<sup>333</sup> BEBEY, Francis. *African Music: A People's Art*. New York: Lawrence Hill Books. 1975, p.8.

<sup>334</sup> AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004, p.7.

dança estão intimamente associadas”.<sup>335</sup> Portanto, cantar, tocar, falar e dançar “envolvem de forma integrada todos os aspectos da vida cotidiana dos africanos. São dimensões que se encaixam e se complementam de forma que uma não existe sem a outra”.<sup>336</sup>

Em primeiro lugar, podemos notar, a partir dos versos da canção *All Africa*, que as palavras “aventura, exaltação, mistério, dureza e doçura” são associadas a elementos constituintes do “ritmo” e este, por sua vez, como sendo originário do canto e do toque do tambor, denotando que Brown Jr. buscou considerar a importância daquele elemento musical como parte da herança cultural africana. Em segundo lugar, entendemos que esses versos nos remetem também à concepção de mundo de forma holística dos africanos que o compreendem “na multiplicidade de seus aspectos como um conjunto dinâmico, como um todo coerente” onde, os elementos vitais encontram-se “ligados por uma multiplicidade de feixes de relações internas a um universo que não implica qualquer separação entre os planos físico e metafísico”.<sup>337</sup> Arom acrescenta que, para as culturas africanas, a música é

Como um meio de comunicação e um intermediário indispensável entre os homens e as forças sobrenaturais que os cercam, a música serve para fazer um contato com as sombras dos antepassados, dos espíritos e dos *djinnns* [...] É por isso que [a Música] é sempre uma atividade mais abrangente, um todo no qual é apenas uma parte, seja ela a celebração de um culto, uma sessão de trabalho coletivo, uma dança pelo prazer numa noite de Lua cheia, ou ainda, mais simples, uma mãe cantando para acalmar seu filho.”<sup>338</sup>

O último verso da canção indica que o autor buscou sublinhar a relevância dada à percussão e, particularmente, ao tambor, cuja presença é marcante na maior parte das manifestações musicais daquelas culturas.

---

<sup>335</sup> Idem, p.10.

<sup>336</sup> CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. O Ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de Doutorado em Música, Campinas: UNICAMP, 2011, p.17.

<sup>337</sup> *As a means of communication and an indispensable intermediary between men and the supernatural forces surrounding them, music serves to make contact with the shades of the ancestors, the spirits and the djinnns [...] That is why it is invariably a part of a more inclusive activity, a whole of which it is merely a part, be it the celebration of a cult, a collective work session, a dance for pleasure on the night of the full moon or, simpler still, a mother singing to soothe her child.* AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004, p.6. [Tradução nossa]

<sup>338</sup> Idem, p.7.

Segundo Bebey, “o tambor é, sem dúvida, o instrumento que melhor expressa os sentimentos interiores da África negra” e até mesmo “quando o próprio tambor está fisicamente ausente, sua presença é refletida através das palmas, na dança, ou na repetição de certas onomatopéias rítmicas”, ou seja, manifesta-se por meio de “todos os artifícios que imitam o tambor”.<sup>339</sup> É interessante acrescentarmos, ainda segundo Bebey, que às mulheres africanas é vedado o direito de tocar tambores e isto se deve ao fato de que

o tambor é, em determinadas circunstâncias, equiparado a um homem (e um homem bastante excepcional cuja voz poderosa é capaz de enviar mensagens de longe), as mulheres devem, conseqüentemente tratá-lo com o mesmo respeito que demonstram aos homens que pertencem a sua sociedade ou família. Nenhuma mulher sonharia em bater em seu marido em público (mesmo que ocasionalmente possa fazê-lo em privado!), nem deve bater o tambor na praça da aldeia. Em algumas sociedades africanas, as mulheres não podem tocar um tambor sob qualquer circunstância.<sup>340</sup>

Como dissemos anteriormente, na vida dos africanos cantar, tocar, dançar e falar são atividades integradas entre si, portanto, “música e língua estão intimamente conectadas”, conforme nos diz Arom. Também afirma este autor que diversos povos no continente africano utilizam as chamadas línguas tonais. Segundo ele, línguas tonais são aquelas nas quais “cada vogal pode ser flexionada e uma mesma sílaba, quando proferida em diferentes alturas ou registros vocais” podem resultar em “significados completamente diferentes” e, devido a este fator, a influência da “estrutura fonêmica da língua tem um poderoso efeito restritivo sobre a estrutura melódica das canções”.<sup>341</sup>

O tambor africano, além de estar presente nas mais variadas situações, tais como nas cerimônias que marcam importantes etapas da vida dos indivíduos, é visto como um meio de comunicação através da chamada “message drumming” (mensagem do tambor). Segundo Bebey:

<sup>339</sup> BEBEY, Francis. *African Music: A People's Art*. New York: Lawrence Hill Books. 1975, p.92.

<sup>340</sup> *Because the drum is, in certain circumstances, equated with a man (and a rather exceptional man, at that, whose powerful voice is capable of sending messages far and wide), women must consequently treat it with the same respect that they show towards their menfolk. No woman would dream of beating her husband in public (even though she may occasionally do so in private!), nor may she beat the drum in the village square. In some African societies, women are not even permitted to touch a drum under any circumstance.* Idem, p.14. [Tradução nossa].

<sup>341</sup> AROM, Simha. *African Polyphony & Polyrhythm: musical structure and methodology*. Cambridge: Cambridge University Press. 2004, p.11.

[...] a voz do tambor é empregada para comunicar uma notícia ou para enviar uma mensagem de uma aldeia para outra. A arte e a técnica da mensagem do tambor atinge um grau muito elevado de competência. Mas nem todos os africanos podem compreender ou transmitir mensagens através do tambor; esta é uma habilidade que requer um aprendizado paciente.<sup>342</sup>

Sobre a relação entre a fala, música e comunicação, Roland de Cande acrescenta que

[...] intimamente ligada à linguagem falada, a música africana é chamada não só a ampliá-la, como a substituí-la. 'Compreender a música' tem realmente um sentido na África, pois lá os instrumentos falam. De fato, na maioria das línguas africanas, em particular nas línguas do povo banto, a altura relativa dos sons é significativa, como nas línguas chinesas. Não se pode mudar o ritmo e o contorno 'melódico' de uma frase falada sem desnaturar seu sentido. Portanto, se duas sílabas sucessivas formam um intervalo ascendente, não pode ser cantadas num movimento melódico descendente, e vice-versa. Mas a música pode acentuar o aspecto musical da linguagem para tornar as significações mais claras. Melhor, ela é capaz de imitar os ritmos e os 'tons' do discurso, permitindo que os instrumentos falem... A 'linguagem' de um tambor de axila, de uma cítara *mvet*, de um arco de boca ou de um violino *haussa* não é um código semelhante ao nosso código Morse; é a língua usual, imediatamente compreensível quando o informante-músico é hábil e o receptor, atento. Mas, se a afinação e a execução de um instrumento não levarem em conta as características lingüísticas (quando um estrangeiro toca, por exemplo), a música não será compreendida pela comunidade. Essa linguagem instrumental estendeu-se, com menos eficácia, naturalmente, aos povos que não possuem língua em tons. Também são utilizados códigos principalmente para a transmissão de mensagens a distância por meio de tambores.<sup>343</sup>

<sup>342</sup> [...] *the voice of the drum is employed to communicate a piece of news or to send a message from one village to another. The art and technique of the drummed message achieve a very high degree of competence. But not all Africans can understand or transmit messages with the aid of a drum; it is a skill that requires a patient apprenticeship.* BEBEY, Francis. *African Music: A People's Art*. New York: Lawrence Hill Books. 1975, p.94. [Tradução nossa]

<sup>343</sup> CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*, Volume 1. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001, p.161.

Citado por Candé, o “tambor de axila”<sup>344</sup> é “uma variedade particularmente notável, pois é o instrumento falante por excelência”, e além disso é muito utilizado “entre os iorubas da Nigéria e do Daomé”.<sup>345</sup>

Na primeira parte da música, os versos anteriormente citados são cantados por Abbey a partir de 0m02s, cuja voz permanece acompanhada da percussão durante a exposição completa da estrofe. Musicalmente, a melodia<sup>346</sup> cantada caracteriza-se pela presença de um ritmo livre<sup>347</sup> e este, é complementado pelas congas; Olatunji mantém o mesmo perfil rítmico, ou seja, também livre, porém dialogando com a voz.

A segunda parte começa a partir de 1m26s e se caracteriza pela presença de elementos musicais mais conectados ainda à música étnica africana e, comparativamente em relação às outras faixas, esta é a que mais claramente se utiliza destes recursos em sua estrutura e estes recursos, segundo Monson são resultantes de uma “sensibilidade diaspórica”<sup>348</sup>, expressão que, ao nosso entendimento, parece traduzir-se em diversos trechos ao longo da peça. O primeiro recurso musical pode ser percebido a partir da entrada do padrão rítmico<sup>349</sup> na percussão, escutado logo no início desta seção. Abaixo, o trecho transcrito:

---

<sup>344</sup> “É um pequeno tambor de dois couros em forma de ampulheta que se segura sob a axila, de sorte que o braço possa agir sobre uma rede de esticadores longitudinais para fazer a acuidade dos sons variar. Essa técnica, unida aos diferentes modos de percussão, permite imitar com bastante fidelidade os ‘tons’ e a articulação da linguagem.” CANDÉ, Roland de. História Universal da Música, Volume 1. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001, p.169.

<sup>345</sup> Ibidem.

<sup>346</sup> Melodia refere-se a uma sucessão de notas organizadas ritmicamente. Nota (ou nota musical) refere-se a um som com altura determinada. Altura é a característica física que nos permite reconhecer sons graves e agudos. Um cantor pode executar somente melodias através de sua voz e, em alguns instrumentos, como no caso do saxofone, idem. Comumente, a melodia pode assumir as direções: ascendente, descendente, estacionária, ou ainda, desenvolver-se entre as várias direções citadas. O perfil melódico ascendente caracteriza-se pela relação estabelecida entre as notas na passagem da região grave para a aguda; o descendente refere-se à passagem da região aguda para o grave; no caráter estacionário, a construção melódica caracteriza-se por um certo equilíbrio entre as duas regiões e, no último perfil melódico ocorre uma certa imprevisibilidade devido à instabilidade resultante da oscilação entre as direções ascendente e descendente.

<sup>347</sup> Ritmo livre, no caso, refere-se à execução de ideias rítmicas cujo perfil é guiado por um tipo de interpretação que se distancia da notação musical ou daquilo que foi preestabelecido, ou seja, a execução é permeada de um caráter improvisatório no que tange ao ritmo.

<sup>348</sup> Expressão utilizada por Ingrid Monson ao analisar *All Africa*. MONSON, Ingrid. Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.179.

<sup>349</sup> Padrão rítmico é o resultado do agrupamento de células rítmicas. Uma célula rítmica refere-se ao menor agrupamento de figuras musicais e que serve de base na construção de uma ideia rítmica.

A letra “a)” refere-se à célula rítmica com 3 ataques.<sup>351</sup> Em “b)”, temos uma célula rítmica com 4 ataques; na letra “c)” o parênteses indica que a execução de da nota envolvida deve ser “muda”, no caso é necessário que seja executada de modo mais suave possível, quase como se a nota não existisse na célula. A partir dessas informações iniciais podemos começar a explicitar o vínculo estabelecido entre a parte instrumental da canção e elementos derivados do ritmo africano.

No segundo compasso é possível notar a presença de um padrão rítmico com 7 ataques, no caso 4+3. Este padrão é repetido no terceiro compasso, porém, no quarto compasso a soma é igual mas, a organização do número de ataques é diferente, ou seja, 3+4. Vejamos no exemplo abaixo:

É fundamental destacar que, segundo Monson, o padrão de 7 ataques pode ser “encontrado em diversas culturas africanas ocidentais, incluindo a *Ewe* e a *Yorubá*”.<sup>352</sup> Acrescentamos que não é simplesmente o número de ataques da idéia rítmica encontrada na música que a caracteriza como um elemento musical africano. Destacamos que para que ele possa ser reconhecido na canção, necessitamos, sobretudo atentar principalmente à execução dos padrões rítmicos, pela instrumentação utilizada e também para outro fator ainda mais relevante: a questão da repetição. Tanto das células rítmicas quanto dos padrões rítmicos que resultam delas. A repetição é um dos recursos musicais expressivos mais presentes nas músicas africanas em geral, conforme já havíamos comentado no primeiro capítulo ao apresentarmos uma definição de música étnica.

A fim de compreendermos outras questões rítmicas derivadas das músicas africanas e verificadas na canção *All Africa*, nos propomos analisar inicialmente alguns pontos básicos sobre o ritmo considerado sob o ponto de vista da abordagem

<sup>350</sup> Padrão rítmico executado pelas congas no início da parte 2 de *All Africa*. [Transcrição nossa].

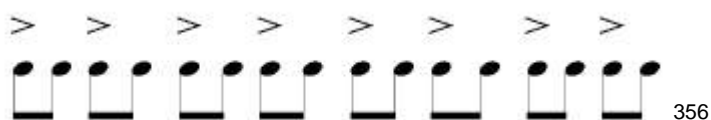
<sup>351</sup> O elemento célula rítmica já foi mencionado na nota 8. Ataque refere-se ao ponto que ponto inicial, ao marco temporal que nos permite reconhecer a presença do som.

<sup>352</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.141.

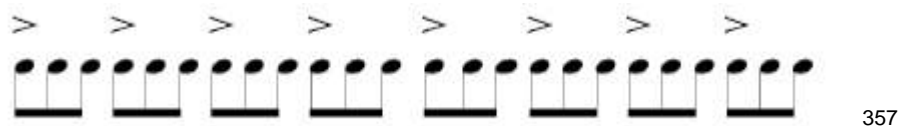
das pulsações binária e ternária.<sup>353</sup> Primeiramente, é necessário compreendermos a relação entre pulsações não acentuadas e aquelas com acentos. Na figura abaixo reproduzida, temos uma série sem acentos<sup>354</sup>, ou seja, nenhum pulso ao longo da pulsação é enfatizado, destacado:



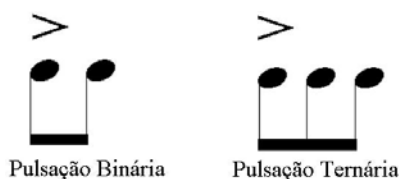
Ao marcarmos a pulsação com palmas, acentuando-a de dois em dois pulsos obteremos um resultado musical diferente, ou melhor, o reconhecimento de uma ideia rítmica de sentido binário, conforme representada na figura abaixo reproduzida:



Ao executarmos a pulsação com palmas acentuando-se a cada três pulsos, observaremos um outro resultado musical ainda mais diferente do que foi exposto anteriormente, ou seja, um ritmo de sentido ternário, conforme podemos notar a partir deste exemplo:



Portanto, temos em síntese, duas pulsações básicas conforme podemos observar na imagem abaixo:



<sup>353</sup> O termo “pulsações”, comumente é denominado também por subdivisões, donde são adotadas as expressões “subdivisão binária”, “subdivisão ternária”. Em síntese, no presente estudo as expressões usadas portam o mesmo sentido atribuído a outras denominações mencionadas nesta nota.

<sup>354</sup> Acento refere-se à ênfase dada a um elemento musical que, neste caso, é o pulso. Acentuar é destacar um elemento através da força nele imprimida. A acentuação está relacionada a uma das características do som que nos permite o reconhecimento entre sons fortes e fracos. A tal parâmetro do som dá-se o nome de Intensidade.

<sup>355</sup> Idem, p.46.

<sup>356</sup> Ibidem.

<sup>357</sup> Ibidem.

Segundo Carvalho a música africana possui como uma de suas “mais particulares características” a “superposição e o intercâmbio da pulsação binária com a ternária”.<sup>358</sup> O autor acrescenta também que

Este tipo de relação rítmica acontece de duas formas: (1) na sobreposição dos dois tipos de pulsação e/ou (2) na sucessão dos mesmos. Muitas vezes os dois tipos ocorrem ao mesmo tempo.<sup>359</sup>

De acordo com os limites da presente pesquisa, nos concentraremos somente no aspecto musical sucessivo das pulsações binária e ternária que se configura através de padrões rítmicos. O musicólogo e missionário inglês Arthur Morris Jones nos informa que podemos encontrar um determinado padrão rítmico que é utilizado com recorrência na música em várias partes do continente africano.<sup>360</sup> A presença de uma variação deste mesmo padrão pode ser verificada na canção *All Africa*, conforme veremos adiante.

Iniciaremos explicando alguns elementos teórico-musicais básicos para o entendimento do padrão rítmico mencionado. O primeiro deles refere-se ao compasso que utilizaremos para ilustrar os exemplos que se seguirão. Na figura abaixo, o compasso denominado “12 por 8”:



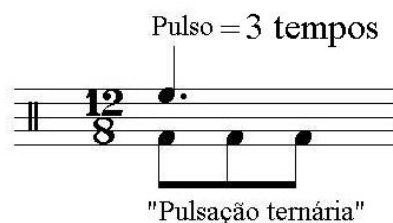
Na figura acima é possível notar a ocorrência de 12 tempos e, ritmicamente um sentido musical caracterizado por 12 ataques. Nota-se também 4 pulsações ternárias.

Cada pulsação ternária pode ser representada por uma figura musical pontuada representando os três tempos, conforme ilustração abaixo:

<sup>358</sup> CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. O Ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de doutorado em Música, Campinas: UNICAMP, 2011, p.59.

<sup>359</sup> Ibidem.

<sup>360</sup> CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. O Ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de doutorado em Música, Campinas: UNICAMP, 2011, p.57.



A mesma figura musical, agora sem o “ponto”, ou seja não pontuada ou figura musical simples, pode representar dois tempos:



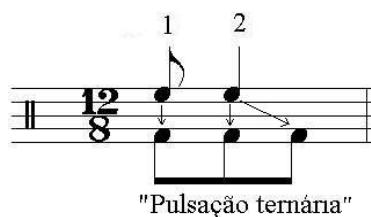
Na figura abaixo, uma figura musical com a duração de um tempo:



A partir da referência da pulsação ternária, a figura abaixo indica o ritmo caracterizado pela relação que denominaremos de “2 + 1” onde, o primeiro ataque dura 2 tempos e o segundo 1 tempo:



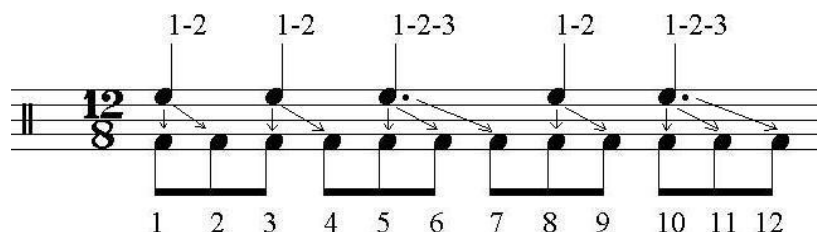
Agora, o contrário do exemplo anterior com a mesma referência da pulsação ternária, porém com o ritmo caracterizado pela relação que denominaremos de “1 + 2” onde, o primeiro ataque dura 1 tempo e o segundo 2 tempos:



A partir das informações explicitadas podemos nos concentrar na compreensão do padrão rítmico apontado por Jones e por ele denominado de *african signature tune*<sup>361</sup> (assinatura musical africana).<sup>362</sup> O padrão AST caracteriza-se pela seguinte ordem relacionada ao número de ataques: 2+2+3+2+3. A figura abaixo ilustra o padrão AST grafado em notação musical:



Com o objetivo de esclarecer a relação entre os ataques e as quatro pulsações ternárias no padrão AST, utilizaremos a figura abaixo:



A respeito da relevância do padrão AST, Jones assim o descreve:

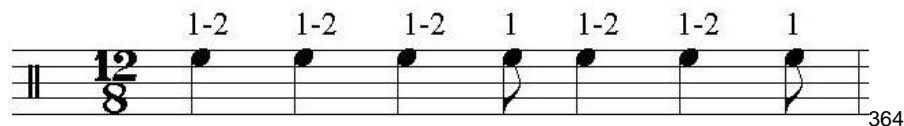
Este padrão é algumas vezes realizado pelas palmas, outras pelos gongos e até mesmo por tambores. Ele ocorre em várias formas, mas sempre é basicamente um único e mesmo padrão. É amplamente encontrado na África Ocidental, Central e Oriental. Na verdade a sua onipresença e a sua forma africana típica o qualifica para ser chamado de 'assinatura musical africana'.<sup>363</sup>

<sup>361</sup> A partir deste ponto utilizaremos a sigla AST para designar este padrão rítmico.

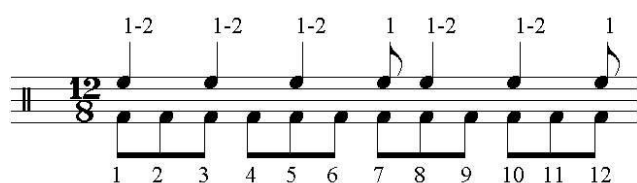
<sup>362</sup> CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. O Ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de doutorado em Música, Campinas: UNICAMP, 2011, p.58.

<sup>363</sup> Idem, p.57.

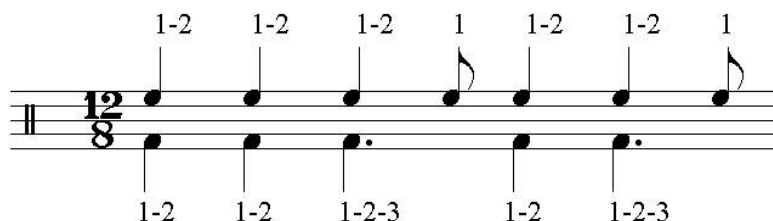
O autor nos chama a atenção para o fato de que o padrão *AST* pode apresentar-se de formas variadas, ou seja, alterado, porém conservando certas características e, é desta maneira que podemos reconhecê-lo na canção *All Africa*, conforme vemos abaixo segundo nossa transcrição:



Objetivando esclarecer a relação entre os ataques e as quatro pulsações ternárias no padrão *ASTAA*, utilizaremos a figura abaixo:



Na figura abaixo, os dois padrões sobrepostos com objetivo de estabelecer um nexu comparativo entre eles. O padrão grafado no espaço superior refere-se ao *ASTAA*, abaixo dele o *AST*:



Voltaremos a discutir o padrão *ASTAA*, posteriormente e, dito isto, voltamos a dar seqüência na análise da parte que conta com a presença do canto.

A partir de 1min34seg, o canto de Abbey Lincoln passa a recitar nomes de vários grupos étnicos africanos, mais precisamente trinta e seis. Abaixo, reproduzimos o trecho da canção onde eles são apresentados:

*Bantu, Zulu, Watusi, Ashanti, Herero, Grebo, Ibo, Masuto, Nyasa, Ndumbo, Umunda, Bobo, Kongo, Hobo, Kikuyu, Bahutu, Mossi, Kisii, Mbangi, Jahomi, Fongo, Bandjoun, Bassa, Yoruba, Gola, Ila, Mandingo, Mangbetu, Yosee, Bali, Angoli, Biombii, Mbole, Malinke, Mende, Masai, Masai, Masai.*<sup>365</sup>

<sup>364</sup> A partir deste ponto utilizaremos a sigla *ASTAA* para designar este padrão rítmico *AST* modificado presente na canção *All Africa*.

<sup>365</sup> Disponível em < <http://www.lyricsk.com/max-roach-all-africa-lyrics.html> > Acessada em 13 de outubro de 2012.

Após a Segunda Guerra, com o enfraquecimento do poder político e econômico europeu, houve por toda a África um crescimento em relação às lutas pela independência com o objetivo de descolonização do continente. A partir da década de 1960, os protestos se intensificaram fazendo com que duas posições pudessem ser reconhecidas. Em primeiro lugar, a descolonização realizada de modo pacífico em alguns territórios. Em segundo lugar, a descolonização realizada através do confronto entre colonizadores e os nativos. Uma de nossas hipóteses é de algumas das etnias citadas na canção possam estar de algum modo relacionadas ao movimento de independência da África e que Roach, ao aludir aos diversos grupos étnicos parecia querer aproximar a canção *All Africa* ao movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Das trinta e seis etnias citadas na canção, vinte e cinco<sup>366</sup> encontravam-se situadas nos territórios Oriental, Ocidental, Central e Austral do continente africano. Não há, nenhum grupo localizado na região Norte. Da África Ocidental, são onze os grupos citados, na ordem em que aparecem na canção: *Ashanti, Grebo, Ibo, Bobo, Mossi, Bassa, Yoruba, Gola, Mandingo, Malinke e Mende*. Da África Central, são sete grupos citados: *Bantu, Ndumbo, Kongo, Ila, Mangbetu, Bali e Mbole*. Da África Austral são dois grupos: *Zulu e Herero*, porém destacamos que o *Bantu* também ocupa este território. E por último, os cinco grupos da África Oriental, são eles: *Watusi, Nyasa, Kikuyu, Kissi e Masai*.

Em relação às etnias citadas podemos elaborar algumas hipóteses, a partir da análise de algumas delas, como o grupo Bantu, o primeiro citado nos versos da canção, creio se possível propor algumas questões. Em primeiro lugar, *Bantu* pode se referir tanto a um dos três maiores grupos étnicos africanos (junto com os sudaneses e os nilóticos) quanto a um dos principais ramos lingüísticos existentes na África, junto ao sudanês. Na palavra *bantu*, o sufixo *ntu* é usado para designar o ser humano. O prefixo *ba* designa o plural, portanto, *bantu* significa pessoas, mas segundo Carvalho, “não quer dizer apenas pessoas, mas sim pessoas que falam a mesma língua, vivem na mesma região e comungam dos mesmos traços físicos e culturais”.<sup>367</sup>

<sup>366</sup> Em nossas investigações, não obtivemos informações referentes a onze grupos étnicos, a saber, *Masuto, Umunda, Hobo, Bahutu, Mabangi, Jahomi, Fongo, Banjoun, Yosee, Angoli e Biombii*.

<sup>367</sup> CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. O Ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de doutorado em Música, Campinas: UNICAMP, 2011, p.74.

Segundo Candé, enquanto a música dos sudaneses “sofreu influência do Islã”, a música dos bantos (forma aportuguesada do termo *bantu*) “foi mais bem preservada das influências exteriores”.<sup>368</sup> Ou seja, talvez este nível de preservação em termos musicais também pudesse ter sido um elemento que Roach desejasse destacar enquanto herança cultural africana. E se levarmos em conta que há pelo menos quatrocentos grupos étnicos diferentes unidos pelo tronco *bantu*, um dado que nos mostrar a dimensão e a importância desta etnia no continente africano, além do que expusemos, a menção a ele na canção parece ganhar algum significado, em relação a esta presença marcante.

Um segundo ponto refere-se à presença de outro grupo étnico citado, o *Kikuyu*. Representando a maioria da população ao sul do Quênia, a etnia *Kikuyu* possui um papel relevante no processo de descolonização daquele país. Segundo Carolina Barros Tavares Peixoto, o território queniano dominado pelos ingleses vivenciou

Uma série de revoltas e sedições desde o começo do século XX, todas reprimidas com notória brutalidade pelos ocupantes. Foi assim também logo depois da Segunda Guerra Mundial, quando surgiu o primeiro movimento organizado de independência e luta pela terra, conhecido com o nome, dado pelos colonos, de a Revolta dos Mau Mau, que, entre eles chamavam-se de ‘combatentes da liberdade’. Tanto nesta revolta como nas anteriores, foi preponderante a participação dos *Kikuyus*, grupo étnico habitante do sul do Quênia, região de terras férteis e clima adequado às plantações. Portanto, alvo da cobiça dos colonizadores que expropriaram a população local para instalar ali suas fazendas.<sup>369</sup>

Segundo Peixoto, a “repressão britânica foi exemplar. Oficialmente, de 1952 a 1959, ano em que a rebelião foi considerada extinta, houve 13 mil mortos em consequência das ações militares ou da repressão política”.<sup>370</sup> Aproximadamente morreram “10.173 pessoas” ligadas ao Mau Mau; porém, mesmo após a revolta controlada,

---

<sup>368</sup> CANDÉ, Roland de. História Universal da Música, Volume 1. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001, p.161.

<sup>369</sup> PEIXOTO, Carolina Barros Tavares. Limites do Ultramar Português, Possibilidades para Angola: O debate Político em torno do Problema Colonial (1951-1975). Dissertação de Mestrado em História Social, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009, p.12.

<sup>370</sup> Ibidem.

os britânicos chegaram à conclusão de que seria impossível estabelecer um governo de minoria branca no Quênia, como queriam os colonos ali instalados. A independência se efetivaria em dezembro de 1963, sob a liderança de Jomo Kenyatta.<sup>371</sup>

Diante destas informações, podemos supor que Roach, ao inserir o nome da etnia *Kikuyu* buscasse estabelecer uma relação desta em relação ao movimento de independência na África e salientar sua relevância no processo de descolonização do Quênia, assim como ressaltar a importância da dimensão da luta, como elemento de resistência e de mudança, que poderia servir de inspiração para as lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Uma terceira questão refere-se ao nome da etnia *Masai* (ou *Maasai*). Localizados no território que haveria de se tornar independente em 1963, ou seja, o atual Quênia, os *Masai* colaboraram com os *Kikuyu* durante o processo de descolonização resistindo à colonização inglesa. Supomos existir aqui uma referência à independência do Quênia e, que de algum modo, através da canção *All Africa*, Roach estaria buscando sensibilizar seus ouvintes para este movimento e conscientizá-los com o intuito de impulsionar suas ações para a luta no contexto do movimento de direitos civis.

O canto de Abbey estabelece um diálogo com a voz do percussionista Olatunji que em resposta, de acordo com Nat Hentoff, “revela um dizer de cada grupo relacionado e cujo conteúdo diz respeito à liberdade – geralmente em seu próprio dialeto Yorubá”.<sup>372</sup> Porém estes “dizeres” não fazem parte da letra original da canção e somente podem ser observados no trecho onde ocorre o diálogo entre o canto e a percussão. Salientamos também que, a partir desta parte da canção, somando-se às congas executadas desde o início, ocorre a entrada de três tambores nigerianos conhecidos como *apesi* que são, segundo Hentoff, inteiramente “entalhados com o tronco de uma árvore”,<sup>373</sup> dado que nos leva uma reflexão sobre a questão da religiosidade animista, uma das faces religiosas existentes naquele

---

<sup>371</sup> Idem, p.13.

<sup>372</sup> ROACH, Max. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988.

<sup>373</sup> Ibidem.

continente.<sup>374</sup> Através de sua integração à natureza estabelece também uma relação de valorização espiritual com seu instrumento. Segundo Candé, é o próprio músico que confecciona seu instrumento e

[...] se os instrumentos falam, eles devem falar a língua da comunidade que os utiliza. É por isso que a confecção e a prática instrumentais não obedecem, em parte alguma da África, a regras fixas. Cada instrumento reflete a cultura e a personalidade do músico que o toca [...] Também reflete a língua que está destinado a falar, e a afinação de um mesmo instrumento varia de um grupo lingüístico a outro. A variedade dos timbres e suas singularidades importam mais que os refinamentos da confecção: serão utilizados os materiais mais simples, cujas sonoridades são naturais e familiares, podendo a habilidade dos músicos tirar um proveito extraordinário de qualquer corpo sonoro.<sup>375</sup>

Começando aos 03min51seg, a terceira parte da música é totalmente instrumental. Logo no início, podemos escutar a célula rítmica *ASTAA* sendo executada pela percussão, provavelmente um *cow-bell*.<sup>376</sup> Na figura abaixo, reproduzimos a transcrição do padrão rítmico em questão:



O padrão rítmico *ASTAA* é repetido ao longo da seção torna-se um *ostinato* (do italiano: obstinado). Este termo musical é utilizado para se referir à repetição sucessiva de um determinado elemento musical, seja ele rítmico, melódico ou harmônico.<sup>377</sup> O *ostinato*, enquanto recurso musical presente em *All Africa possui* relação com a improvisação coletiva que caracteriza esta parte da canção.

<sup>374</sup> No continente africano há diversas religiões, tais como o cristianismo, islamismo, judaísmo e o hinduísmo, para citarmos apenas alguns exemplos e sem levarmos em conta uma série de religiosidades nele presentes.

<sup>375</sup> CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*, Volume 1. São Paulo: Ed.Martins Fontes, 2001, p.p 163-164.

<sup>376</sup> Cow-bell refere-se ao instrumento de metal tocado com baquetas de madeira. Utilizamos o termo “provavelmente” pois tal informação não é explicitada no encarte do disco, mas de acordo com nossa experiência, supomos tratar-se do referido instrumento.

<sup>377</sup> Com o objetivo de ilustrarmos o entendimento do que consiste um *ostinato*, indicamos os seguintes exemplos musicais: O *pizzicato ostinato* da Quarta Sinfonia, de Tchaikovsky, e a *Pizzicato* Polca, de Johann Strauss, pois estas duas obras ilustram a utilização do *ostinato*

A utilização *ostinato*, enquanto recurso musical, apropriado pelos músicos do jazz não foi resultado apenas da sua ligação com uma herança africana, pois, tal elemento também encontra-se presente na música europeia e esta também exerceu influência significativa no desenvolvimento do jazz ao longo de sua história. O *ostinato*, ainda que característico da música africana, também é utilizado na música dos asiáticos (balineses e os indianos, por exemplo) e nas manifestações musicais de tradição árabe presentes no Oriente Médio.

Em relação à presença do *ostinato* em *All Africa*, supomos que a proposta de Roach era provavelmente de recriar, em termos simbólicos e rítmicos, uma atmosfera musical africana para que o conteúdo textual contido na canção ganhasse maior força expressiva.

É interessante notar que, a terceira seção é de longe a que está mais permeada de conteúdo musical africano, pois além do *ostinato* rítmico da célula rítmica *ASTAA*, podemos reconhecer a utilização de um recurso chamado de polirritmia, característico não só dentro do repertório africano, mas também no europeu, asiático e noutras culturas musicais. A polirritmia consiste na execução simultânea de diferentes padrões rítmicos resultando numa complexa textura musical.

Nesta seção de *All Africa*, enquanto o cow-bell mantém o padrão *ASTAA*, as congas executam uma idéia rítmica diferente em *ostinato*, e cria-se o primeiro momento polirrítmico. Em seguida, outro instrumento de percussão, as claves, reforçam o padrão *ASTAA*, enquanto os tambores *apesi* improvisam. A bateria de Roach intervém de modo sutil neste início de polirritmia, mas também improvisando.

Destacamos o primeiro momento onde a polirritmia ocorre de modo mais intenso e que pode ser percebida através da execução realizada pelo cow-bell, congas, os *apesi* e as claves aos 4min34seg. Abaixo, a transcrição do resultado musical do trecho:

---

melódico; o Bolero, de Ravel, é uma obra conhecida pela utilização do *ostinato* rítmico executado na caixa-clara (instrumento de percussão de orquestra).

1-2 1-2 1-2 1 1-2 1-2 1

Cow-bell  $\frac{12}{8}$

1-2 1 1-2 1 1-2 1 1-2 1

Congas  $\frac{12}{8}$

1-2 1-2 1-2 1-2 1-2 1-2

Apesi  $\frac{12}{8}$

1-2 1-2 1-2 1 1-2 1-2 1

Claves  $\frac{12}{8}$

Ao compararmos a relação entre o número de ataques executados entre cada um dos instrumentos envolvidos, concentrando no resultado musical vertical, isto é, simultâneo, é possível observar os “desencontros” causados pela polirritmia. Na figura abaixo, buscaremos destacá-los:

a) c) b)

Cow-bell  $\frac{12}{8}$

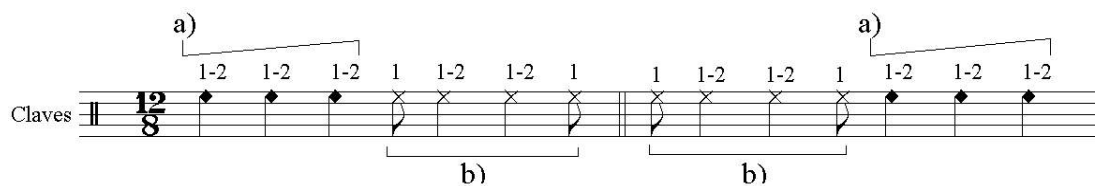
Congas  $\frac{12}{8}$

Apesi  $\frac{12}{8}$

Claves  $\frac{12}{8}$

Na figura acima, a letra “a)” indicando a linha contínua corresponde aos pontos de maior igualdade em termos rítmicos em relação a todos os instrumentos, ou seja, pouco “desencontro”; em “b)”, a linha tracejada indica os pontos onde somente alguns instrumentos se “encontram” ritmicamente; na letra “c)”, os pontos onde somente um instrumento executa algum ataque.

Aos 4min40seg, enquanto os outros instrumentos improvisam, ocorre uma variação na execução do padrão rítmico *ASTAA*, a partir deste trecho é executado somente pelas claves. Para tornar mais clara a compreensão da mudança, vejamos a figura abaixo:



A partir da figura acima, no primeiro compasso temos a letra “a)” indicando a parte inicial do padrão *ASTAA* e “b)” a parte final. No segundo compasso temos o padrão invertido. Supomos que tal variação seja relevante em termos musicais pois, o novo padrão passa a ser mantido em *ostinato* durante um razoável tempo na peça e também porque a partir dos 05min54seg, Max Roach passa a executá-lo também, enfatizando-o até o momento em que começará a improvisar na bateria. O improviso de Roach inicia aos 06min18seg e, ao longo dele os outros músicos vão interagindo, a polirritmia se mantém. Após o final da improvisação da bateria, por volta de 07min53seg, ocorre uma “diluição total” dos elementos rítmicos anteriormente citados, até o momento. Esta “diluição” permanece até o final da peça que ocorre por volta de 08min01seg com um ataque de prato da bateria.

Ao enfatizarmos a utilização de alguns elementos da música africana nossa análise empenhou-se em demonstrar que provavelmente Roach propunha a valorização da identidade do negro a partir de uma música que trazia elementos de tradições africanas. Supomos ainda que esta valorização, de certo modo, possa sugerir uma conexão estabelecida com o pensamento panafricanista, difundido nas artes e no comportamento de muitos jovens daquele período. Retomemos, neste sentido, um ponto analisado anteriormente que se refere ao diálogo realizado a partir das vozes de Abbey e Olatunji no qual cada nome de um grupo étnico africano é citado e palavras de liberdade cantadas. Dito isto, podemos imaginar que a canção se relaciona com uma das questões defendidas pelos panafricanistas que era exatamente a independência dos países africanos colonizados, e que provavelmente temos aqui mais um elemento importante a ser destacado na canção *All Africa*.

Para compreendermos melhor o que foi dito é necessário complementarmos nossa análise abordando a questão do panafricanismo. O panafricanismo pode ser compreendido com um movimento, um conjunto de teorias ou, segundo Demétrio Magnoli, “uma doutrina política” surgida no século XIX entre os intelectuais negros dos Estados Unidos, da Inglaterra e do Caribe que, influenciados pela crença na “existência da ideia de raças”, a exemplo de vários intelectuais daquele período, criaram uma teoria que partia do pressuposto de que a “África não era um só um

continente, mas a pátria de uma raça”, ou seja “a pátria dos negros”. Portanto, para os teóricos panafricanistas, todos os negros afroamericanos, ingleses e caribenhos, por exemplo, faziam parte de uma “nação racial mundial” cuja pátria seria a África. Para eles, devido ao fato de os africanos terem sido retirados à força do seu continente durante o processo da escravidão, todos eles deveriam se “unir internacionalmente em nome dos interesses dessa nação-raça”. Dentre os interesses panafricanistas estava a restauração da liberdade da África, a “transformação do continente num único país: ‘o país dos negros’”.<sup>378</sup> Dentre os intelectuais panafricanistas podemos destacar o teórico afroamericano W.E.B. Du Bois (1868-1963)<sup>379</sup> e o ativista jamaicano Marcus Garvey (1887-1940).<sup>380</sup>

Tanto Du Bois quanto Garvey defendiam o retorno dos negros à África, porém de maneiras bem distintas. Segundo Magnoli, a proposta de Du Bois era de uma “volta metafórica” a partir da fundação de um “mundo negro nos Estados Unidos”. Tal projeto se constituiria através da criação de “instituições, de organizações negras, universidades negras, uma economia negra separada nos Estados Unidos”. O objetivo de Du Bois era de organizar “uma nação negra dentro de um país – que seria não uma nação – mas um território onde convivem várias nações”.<sup>381</sup>

Garvey, por sua vez, criou um movimento cuja proposta era de que os negros retornassem fisicamente para a África e com o intuito de alcançar seu objetivo chegou a criar, no início do século XX, uma companhia de navegação chamada *Black Star Line*. Garvey acreditava que com o crescimento de sua companhia todos os negros do mundo poderiam voltar para o continente africano por meio de sua frota.

<sup>378</sup> Informações extraídas da palestra ministrada por Demétrio Magnoli “O mito da Raça: em busca da pureza”. Disponível em < <http://www.cpfcultura.com.br/2009/11/30/integra-o-mito-da-raca-em-busca-da-pureza-demetrio-magnoli/>> Acessada em 26 de novembro de 2009.

<sup>379</sup> William Eduard Burghard Du Bois (W.E.B. Du Bois) foi diplomado em Economia e História pelas universidades de Fisk e Harvard e em Berlim completou sua formação com doutorado em Sociologia. Em 1908 foi um dos fundadores da NAACP e redator-chefe da Revista Crisis, órgão associado à instituição ativista. Segundo Purdy, Du Bois foi o primeiro afroamericano a obter o título de doutor na Universidade de Harvard. PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro. et al. História dos Estados Unidos das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p.182

<sup>380</sup> Marcus Mosiah Garvey era também comunicador e empresário. Em 1914 fundou a associação ativista denominada UNIA - *Universal Negro Improvement Association* (Associação Universal para o Progresso do Negro) cujo lema era *One God! One Aim! One Destiny!* (Um Deus! Um Meta! Um Destino!). Mais detalhes ver MONSON, Ingrid. Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa . New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.p 142-143.

<sup>381</sup> Informações extraídas da palestra ministrada por Demétrio Magnoli “O mito da Raça: em busca da pureza”. FONTE: < <http://www.cpfcultura.com.br/2009/11/30/integra-o-mito-da-raca-em-busca-da-pureza-demetrio-magnoli/>> Acessada em 26 de novembro de 2009.

Segundo Monson, o ativista Malcolm X também foi influenciado pelas idéias panafricanistas de Du Bois e Marcus Garvey, porém, “atualizando as mensagens de cada um deles” e com isto, influenciou inclusive “líderes do movimento de independência das nações africanas”.<sup>382</sup> Roach também declarava sua simpatia pelo panafricanismo preconizado por Garvey, como nos informa Monson:

Max Roach, crescido com Weston (Randy Weston, pianista), também se lembra do Brooklyn (Bairro onde passou a infância) como um lugar onde a herança de Marcus Garvey era forte. O interesse de Garvey pela África, a unidade negra global, e a auto-determinação econômica eram elementos que inspiravam o interesse de Roach pela África naqueles anos: ‘Bem, tudo aquilo vinha de Marcus Garvey, você sabe. Marcus Garvey era na comunidade negra – e ainda é – um dos nossos maiores heróis, embora ele tenha ido para a prisão e aquela coisa toda. Ele realmente foi um revolucionário’.<sup>383</sup>

Monson afirma, ainda, que “a herança de Garvey é especialmente importante para compreendermos a longa história que conecta os interesses espiritual, político, e africanistas na cultura afroamericana e seu impacto no mundo do jazz nos anos 1960”.<sup>384</sup>

Os panafricanistas Du Bois e Garvey influenciaram também alguns intelectuais e líderes africanos envolvidos no movimento pela independência dos países da África. Foi o caso de Kwame Nkrumah (1909-1972), um dos fundadores do panafricanismo naquele continente, além de ter sido primeiro-ministro (1957-1960) e presidente de Gana (1960-1966). Sobre a relação entre os jazzistas e os movimentos na África e o posicionamento de Roach no contexto Hentoff informa que

<sup>382</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.p 107-108.

<sup>383</sup> *Max Roach, who grew up with Weston, also recalled Brooklyn as a place where the legacy of Marcus Garvey was strong. Garvey's interest in Africa, global black unity, and economic self-determination were among the things that inspired Roach's interest in Africa in these years: "Well, that all came about from Marcus Garvey, you know. Marcus Garvey was in the black community – and still is – one of the major heroes, even though he went to jail and all that kind of stuff. He really was a very revolutionary".* MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.142. [Tradução nossa].

<sup>384</sup> Idem, p.143.

Os jazzistas também se tornavam conscientes e orgulhosos da onda de independência africana. Diversas composições originais foram intituladas com os nomes de nações africanas, e inclusive alguns jazzistas começaram a tomar conhecimento do líder político africano Nkrumah do que de seus próprios políticos locais. Certamente, Max Roach é um desses jazzistas que mais esteve envolvido nos movimentos pela integração na América e pela autonomia nacional na África.<sup>385</sup>

Em resumo, diante do que foi exposto em nossa análise sobre a canção *All Africa*, sugerimos que a influência do panafricanismo não é algo improvável, dada a sintonia de Roach com estes movimentos. O diferente, no seu caso em relação a outros adeptos do panafricanismo, é que Roach lançou mão da música para transmitir suas ideias a seus contemporâneos.

O final da canção *All Africa* estabelece um elo com a introdução de *Tears for Johannesburg*, última faixa do disco WIFNS. As duas músicas, além da conexão musical apontada, estabelecem estrutural e simbolicamente relações com o continente africano, conforme veremos adiante. A primeira canção - *All Africa* - dentre outros aspectos analisados anteriormente, buscou a valorização de elementos da cultura africana. A segunda música, *Tears for Johannesburg*, nos permite perceber o quanto Roach estava atento aos eventos que lhe eram contemporâneos envolvendo não somente os afroamericanos, mas os negros sulafricanos, como é o caso desta música que se remete ao episódio conhecido como Massacre de Sharpeville, que sintomaticamente recebeu o nome de “Lágrimas por Joanesburgo”.

O nome dado ao evento refere-se ao resultado da violenta repressão policial sofrida por manifestantes negros sul-africanos durante um protesto pacífico na cidade de Sharpeville, situada próxima a Johannesburgo, na África do Sul. O massacre aconteceu no dia 21 de março de 1960 motivado pela intolerância e discriminação legitimadas pela política do *apartheid* por parte das autoridades brancas sul-africanas. Ainda em março de 1960, uma matéria publicada na revista

---

<sup>385</sup> *Jazzmen too had been becoming conscious and prideful of the African wave of independence. Several new original compositions were titled with the names of African nations, and some jazzmen began to know more about Nkrumah than about their local Congressman. One of the jazzmen who had long been strongly involved emotionally in the movements for integration in America and national autonomy in Africa was Max Roach. ROACH, Max. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988. Tradução do texto por Marcele Aires.*

Veja informou como teria ocorrido o protesto e o modo de atuação das autoridades policiais. Segundo a nota,

No último dia 21, um protesto pacífico contra as leis do passe, incentivado pelas lideranças do Congresso Pan-Africanista e reprimido com violência pela polícia em todo o país, causou uma verdadeira carnificina em Sharpeville, a 45 quilômetros de Johannesburgo. Em uma ação desproporcional e covarde, as centenas de manifestantes que se aglomeravam em frente à delegacia de polícia local tornaram-se alvos vivos dos soldados do comando sul-africano. Revólveres, rifles e submetralhadoras, sem aviso prévio ou justificativa, cuspiram fogo contra a multidão, assassinando 69 pessoas e ferindo quase 200 – a maioria baleada pelas costas, em uma tentativa desesperada de fuga.<sup>386</sup>

A existência das leis do passe foi um dos motivos principais do protesto, pois eram utilizadas como instrumento de controle e segregação racial a serviço do governo sul-africano. As leis do passe consistiam na apresentação de cadernetas de identificação dos negros. Em matéria publicada na mesma revista há informações de como tais leis eram aplicadas:

Obrigados a carregar as infames cadernetas – que contêm foto, dados pessoais, número de série, registro profissional, pagamento de impostos e ficha criminal – e a mostrá-las às autoridades sempre que solicitadas, os negros não apenas têm sua liberdade de movimento cerceada, mas também são vítimas, a cada abordagem, de atos de humilhação. Caso o indivíduo não apresente o passe, é sumariamente detido. Existente desde a época dos escravos, em 1700, o conceito e a oficialização do passe – e, por tabela, sua oposição – ganhou força com a instauração do regime do *apartheid*, no ano de 1948, com a chegada ao poder do Partido Nacional.<sup>387</sup>

O protesto pacífico foi organizado por membros do Congresso Pan-Africanista (CPA) – instituição fundada por dissidentes do Congresso Nacional Africano (CNA), e, sob a liderança do educador metodista sul-africano Robert Sobukwe (1924-1978), os negros foram orientados para que deixassem seus passes e suas armas em casa e, desarmados comparecessem às delegacias de polícia, entregando-se às

---

<sup>386</sup> Revista Veja. Disponível em <<http://veja.abril.com.br/historia/apartheid-africa-sul/especial-massacre-sharpeville-johanesburgo.shtml>> Acessada em 08 de março de 2013.

<sup>387</sup> Idem.

autoridades oficiais para serem detidos. O objetivo dos líderes do CPA, segundo informa a matéria publicada na revista *Veja*, era de que “a detenção massiva dos negros” resultasse “numa pane do sistema”, fazendo com que “as prisões ficassem superlotadas e que a economia também fosse “bruscamente afetada, com boa parte da força de trabalho no cárcere”.<sup>388</sup>

O dia do protesto foi assim descrito detalhadamente numa matéria publicada pela revista *Veja*:

No dia 21 de março, a adesão à chamada de Sobukwe foi maciça, tendo sido observada com sucesso em diversas *townships* (área urbana reservada aos negros) pelo país. Em Sharpeville, uma multidão calculada entre 5.000 e 7.000 pessoas colocou-se defronte ao distrito policial, para a aflição do efetivo local de vinte soldados. O pedido de reforços foi imediatamente atendido, com 130 homens, escoltados por quatro tanques *Saracen*, adentrando o recinto – todo cercado por arame farpado. Vôos rasantes de jato *Sabre* e monomotores *Harvard* buscaram, sem sucesso, dispersar a multidão. Por volta das 13 horas, de acordo com relatos de testemunhas, a tentativa da polícia de deter um negro causou uma pequena confusão perto do portão de entrada da delegacia, e algumas pedras foram atiradas contra os tanques da polícia. O comandante da polícia, G. D. Pienaar, teria então ordenado seus homens a carregar revólveres, rifles e submetralhadoras. E então, sem que a multidão tenha recebido qualquer aviso ou determinação para recuar, os policiais começam a disparar suas armas. Completamente desprevenidos, os negros bateram em retirada, desesperados. Os projéteis seguiam em sua direção, alvejando os retardatários pelas costas. Pouco mais de dois minutos depois, Sharpeville encerrava seu cenário de apocalipse. Dúzias e dúzias de mortos e feridos jaziam nas cercanias.<sup>389</sup>

A ação da polícia, descrita acima, foi comentada como abusiva por Ian Berry, fotógrafo da revista *Drum*, que estava presente no local e rebateu as alegações oficiais dadas sob o argumento de legítima defesa. Segundo Berry, “os policiais não estavam em perigo. Presumo que eles tenham atirado com o intuito de dar à multidão, e a toda África negra, por consequência, uma terrível lição”, finaliza o fotógrafo.<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Idem.

<sup>389</sup> Idem.

<sup>390</sup> Idem.

Abaixo, reproduzimos a imagem da capa da revista Veja:



A capa apresenta a frase “Massacre na África do Sul”, porém destacando a palavra *apartheid*. No lado esquerdo da imagem parcial da presença de um policial com seu rifle em repouso no chão e, ao seu lado, o corpo de um manifestante morto estendido no chão.

O jornalista Humphrey Tyler, editor-assistente da revista sulafricana *Drum*, afirmou que a multidão não representava ameaça à polícia, e que as forças abriram fogo sem prévio aviso contra homens mulheres e crianças desarmados. “A polícia estava com medo”, acrescenta Tyler. Na imagem, publicada na revista *Veja*, reproduzida abaixo, são retratados os mortos e feridos numa cena registrada momentos após a ocorrência do massacre:



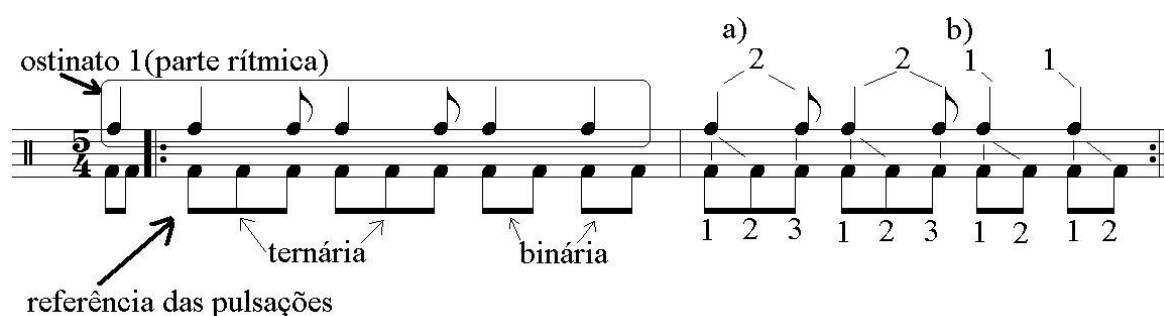
391 Idem  
392 Idem.

A música *Tears for Johannesburg* inicia com um *ostinato* executado pelo baixista James Schenck introduzindo as primeiras notas da segunda composição instrumental assinada exclusivamente por Roach. Na figura abaixo, nossa transcrição da linha de contrabaixo executada por Schenck:



O caráter repetitivo do *ostinato* acima, tanto em termos rítmicos quanto melódicos, acentua a presença do elemento musical africano reforçando a questão da circularidade característica em uma grande parte do repertório daquele continente, conforme comentamos no primeiro capítulo ao tratarmos da música étnica africana e da repetição enquanto representação de uma outra experiência em relação ao tempo musical. No caso de *Tears for Johannesburg*, o *ostinato* executado pelo baixo serve de referência para todos os elementos que são apresentados ao longo da música, conforme veremos ao longo desta análise.

Nosso estudo parte do pressuposto de que Roach, ao utilizar elementos estruturais tanto afroamericanos quanto africanos provavelmente se propunha a destacar também aspectos simbólicos que valorizassem o legado das duas culturas para transmissão de uma mensagem social e politicamente engajada. Ao analisarmos o ritmo do *ostinato 1*<sup>393</sup> podemos observar novamente a presença das pulsações binárias e ternárias<sup>394</sup>. Vejamos a partir da ilustração abaixo:

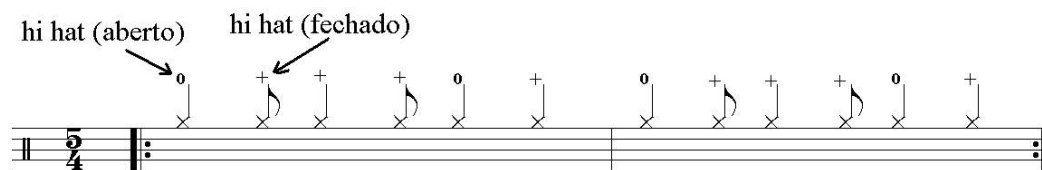


A figura acima nos permite compreender a relação rítmica entre o *ostinato 1* e as pulsações binária e ternária. A pulsação ternária, serve de referência para os dois ataques, conforme podemos notar em “a)” e, a binária para a execução de um ataque, conforme indicado em “b)” ou seja, dois ataques contra 3 e 1 ataque contra 2. Em resumo, salientamos que o ponto mais relevante refere-se à presença do

<sup>393</sup> A partir deste ponto, denominaremos a primeira linha do contrabaixo de *ostinato 1*.

<sup>394</sup> As pulsações binária e ternária foram abordadas quando realizamos a análise da canção *All Africa*.





A entrada dos metais se dá a partir de 1min34seg, trombone, trompete e sax tenor são acompanhados pela percussão. A bateria e o baixo mantêm o *ostinato 1* servindo de acompanhamento para a execução dos músicos: Booker Little (trompete), Julian Priester (trombone) e Walter Benton no sax tenor. Esta seção da música é uma das mais importantes porque nela podem ser verificados elementos que se conectam, em termos estéticos, à vertentes mais vanguardistas do jazz daquele período e, segundo Monson, no disco WIFNS o

modernismo está sempre presente também, Roach e seus músicos se empenharam não apenas em fazer uso das heranças africana e afroamericana, mas também a fizeram de uma maneira moderna.<sup>396</sup>

O comentário de Monson pode ser ilustrado, de imediato, a partir da análise do trecho executado pelos metais, pois nele encontramos um rompimento da estrutura formal comum existente no jazz. Geralmente as músicas no jazz são organizadas na seguinte seqüência: apresentação do tema, seções de improvisação e finalizando com a repetição do tema. Porém, em *Tears for Johannesburg* não é o que ocorre. O tema principal é apresentado, primeiramente, de maneira diluída, permeado de improvisações que buscam sugerir o material temático através da manutenção de algumas notas e da valorização de determinados ritmos presentes no original melódico. Algo que ocorre de modo semelhante, por exemplo, no estilo vanguardista do *Free Jazz*. Esta primeira apresentação do tema é caracterizada também pela improvisação coletiva, recurso musical que será explorado intensamente ao longo de toda a peça.

Roach, aos 2min45, passa a conduzir a música introduzindo elementos da bateria jazzística, mas procurando manter a referência africana criando variações rítmicas com base no *ostinato 1* e, o faz explorando agora outras peças de seu instrumento.

<sup>396</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p.176.

Dando início às seções de improvisação, Little começa a solar aos 2min51seg e, sua performance ao trompete é acompanhada por intervenções arranjadas por Roach e executadas pelo sax de Benton e Priester ao trombone, é importante frisar que os dois improvisos seguintes serão acompanhados de arranjos, porém diferentes entre si. Harmonicamente, ocorre sempre uma mudança realizada pelo contrabaixo que executa o *ostinato 2*, mas sempre a harmonia é retomada pela presença do *ostinato 1*, que representa eixo harmônico principal para as improvisações. O segundo improviso ocorre a partir do 3min58seg, sendo executado pelo saxofonista Benton. O trombonista Priester inicia sua *performance* aos 5min38seg. As seções de improvisação são finalizadas com o improviso de Roach aos 7min19seg que, acompanhado apenas pelas percussões, finaliza sua execução com uma espécie de paráfrase do *ostinato 1*, utilizando diversas peças da bateria. O contrabaixo retoma o *ostinato 1* que estabelece uma preparação para o tema principal, executado desta vez, na íntegra pelos metais. Abaixo, nossa transcrição do tema completo:

## Tears for Johannesburg

Transcrição de Luciano Silva

♩ = 208  $B\flat m^{7(9)}$

trumpete

sax tenor

trombone

contrabaixo

5

1.

2.

9

Após a apresentação do tema principal numa única vez, aos 8min33seg ocorre o início de uma seção de improvisação coletiva – somente entre os metais – enquanto que simultaneamente as percussões, o contrabaixo e a bateria mantêm o *ostinato 1*.

É com o *ostinato 1* que a peça finaliza em *fade-out*. A expressão refere-se ao recurso utilizado em estúdio para que uma música ganhe aos poucos um decréscimo gradativo em seus níveis dinâmicos, ou seja, um efeito similar ao obtido quando giramos o botão de volume aos poucos para a esquerda, até a extinção total do som. Esta é única faixa do disco onde o recurso de *fade-out* é utilizado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ingrid Monson considera que as narrativas biográficas sobre os músicos de jazz, principalmente após a Segunda Guerra, enfatizavam a imagem do músico como “herói iconoclasta”, um “rebelde”, um “crítico social”, ou ainda um “sujeito autodeterminado e transcendente” ou portador de uma “genialidade”, que o reveste de um papel singular em relação ao restante da sociedade.<sup>397</sup> O baterista de jazz Max Roach não escapou a tal tipo de abordagem. As biografias escritas sobre ele estão permeadas destes tons laudatórios e de clichês que nos impedem de ter uma visão mais “real” deste personagem e de sua obra.

Independente dos problemas que tais trabalhos apresentam aos olhos dos historiadores, não se pode negar que eles exercem um certo poder de atração sobre os leitores, tanto que foi a leitura de algumas das biografias escritas sobre Max Roach que nos instigou a conhecê-lo melhor transformando-o no mote desta dissertação que não teve outra pretensão senão o de introduzir seu próprio autor e seus possíveis leitores no mundo jazz do qual Max Roach partilhou e no qual se inseriu de maneira efetiva.

No seu *História Social do Jazz*, Hobsbawm afirma que "as vozes que gritam" no jazz nem sempre buscavam manifestar a expressão de uma consciência política e que a "não ortodoxia musical" do gênero não deve ser interpretada como uma "não-ortodoxia em todos os aspectos", pois, ainda que ao longo da história, protestos pudessem ser reconhecidos, "muitos músicos de jazz americanos expressaram seu ódio e ressentimento" em relação às injustiças sociais "de maneira privada" e "poucos tiveram qualquer ligação até mesmo com as lutas organizadas e produtivas contra a desigualdade racial".<sup>398</sup>

Hobsbawm foi provavelmente um dos primeiros historiadores que chamaram atenção para a íntima conexão entre música e política no mundo do jazz, abrindo as portas de um universo rico de análise para os que desejam explorar as complexas relações entre história e música.

Norteados pelas observações de Hobsbawm nos pusemos a procurar compreender Roach e o jazz por ele produzido nos anos 1950/1960, isto é, num

---

<sup>397</sup> MONSON, Ingrid. *Freedom Sounds: call out to Jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 1. ed, 2007, p. 5.

<sup>398</sup> HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007, p. 282.

momento em que fervilhavam as manifestações a favor e contrárias às lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos.

As pesquisas realizadas para a elaboração desta dissertação nos permitiram perceber que ao utilizar-se do jazz como forma de protesto e heterodoxia, Max Roach pensou e procurou intervir na sociedade norte americana de seu tempo, apresentando uma relevante contribuição em termos musicais, sociais e políticos à mesma, contribuição esta que tem sua face mais visível no disco WIFNS, lançado em 1960.

No primeiro capítulo desta dissertação buscamos recuperar um pouco da vida do nosso protagonista norteados pelo pressuposto de que as biografias existentes sobre ele foram escritas por um motivo e em razão de alguns problemas históricos ou pessoais redundando em narrativas lineares que buscaram traçar um sentido coerente para os atos do biografado, como se ele não tivesse vivido sua vida com imprevisibilidade e indeterminação. A partir deste pressuposto pudemos visualizar um Max Roach mais “terra a terra”, isto é, um homem que, como outros, lidou com conflitos e incoerências pessoais que, no entanto, não o impediram de atuar sobre seu tempo, tanto em termos musicais, quanto em termos políticos. Este exercício também nos permitiu ser possível ressaltar que Roach se encaixava num certo padrão de músicos de jazz que mudavam de uma banda para outra ou formaram suas próprias bandas, num esforço de firmar-se no mundo do jazz; que iniciaram sua formação musical em igrejas as quais frequentavam e que trilharam um caminho que os levou sua família do sul dos Estados Unidos para cidades do norte, onde se desenvolveram artisticamente. Ou seja, longe de ser um personagem “fora” ou “à frente” do seu tempo, dotado de uma genialidade que o diferenciava de outros músicos, Roach emergiu de nossa pesquisa como um jazzista do seu tempo e de seu país, dotado sim de um talento específico, mas, ainda assim, um músico sintonizado com o seu tempo.

No segundo capítulo nos detivemos sobre o disco WIFNS, a obra considerada mais significativa deste personagem, por ser considerada sua síntese mais bem sucedida e emblemática do seu trabalho como músico e ativista político. A partir desta análise pudemos perceber como Roach procurou traduzir, em termos sonoros e a partir de sua visão, a vida dos afroamericanos e suas experiências desde o período da escravidão, passando pela luta e esperança da conquista pela liberdade e igualdade de direitos nos Estados Unidos, finalizando com um protesto contra o

*apartheid* na África do Sul, ou seja, direcionando olhares para eventos contemporâneos daquele período que estariam relacionados ao tema central de sua obra.

O disco *WIFNS* nos proporcionou também a fundamentação de nossa hipótese referente ao duplo ativismo de Max Roach cuja presença foi verificada através da investigação e mapeamento de vários elementos estruturais e simbólicos que foram expressos musicalmente. Posicionamentos ativistas tão conflitantes como os postulados por Martin Luther King Jr. e Malcolm X puderam ser encontrados reverberando em vários momentos na mesma obra, conforme procuramos demonstrar por meio da análise dos elementos textuais, imagéticos e sonoros do disco.

Ao finalizar esta dissertação, gostaríamos de retomar algumas palavras de Hobsbawm, historiador tantas vezes nela citado. Segundo ele, o mundo do jazz apresenta ao historiador um cenário duplamente fascinante do qual afloram sons sem cessar e múltiplas questões de relacionamento entre a arte e as pessoas.<sup>399</sup> Foi isto que em parte procuramos realizar neste trabalho que, longe de ser conclusivo, busca revelar-se como um prelúdio sobre o tema.

---

<sup>399</sup> Idem, p. 39.

## BIBLIOGRAFIA

### Livros e Artigos

ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. Revista Afro-Ásia, n.31, 2004.

ADORNO, T e HORKHEIMER, M., “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” in Dialectica do esclarecimento: fundamentos filosóficos, Rio de Janeiro, Zahar, 1991

ALVES, Amanda P. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. Revista de História, n.3, 2011.

AUMONT, Jacques, A Imagem, Campinas, Papirus, 1997.

BEBEY, Francis. African Music: A People’s Art. New York: Lawrence Hill Books. 1975.

BERENDT, Joachim E. O jazz do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. El Jazz De Nueva Orléans al Jazz Rock. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994.

BERGER, John, Modos de ver, Lisboa, Edições 70, 1999.

BIZELLO, Aline A. Caio Fernando Abreu e Jack Kerouac: Diálogos que atravessam as Américas. Dissertação em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BRACEY, John H.; MEYER JR., August; RUDWICK, Elliott. Black Nationalism in America. Indianápolis, NY: Bobbs-Merrill, 1970.

BRUNS, Roger. Martin Luther King, Jr. A Biography. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2006.

BUDOFISKY, Adam. Max Roach Through The Years. Modern Drummer. 2007: p. 57, Dezembro, 2007.

BURKE, Peter, Testemunha ocular: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

BURNIM, Mellonee and MAULTSBY, Portia K. African American Music: An Introduction , New York: Routledge, 2005.

CANDÉ, Roland de. História Universal da música: volume 1. 2ed. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2001.

CARVALHO, José Alexandre Leme Lopes. O Ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça. Tese de doutorado em Música, Campinas: UNICAMP, 2011.

- CHASE, Gilbert. *America's Music*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- COLAIACO, James A. *Martin Luther King, Jr. – apostle of militant non-violence*. Basingtoke: Macmillan, 1998.
- COWLEY, John. *Carnivel, Canboulay and Calypso: Traditions in the Making*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- CRAWFORD, Marc. "The Drummer Most Likely to Succeed", *Down Beat* 30 March 1961.
- DIKOVISTKAYA, Margaret, *Visual culture: the study of the visual afer the cultural turn*, Cambridge, London, 2005.
- ELKINS, James, *Visual studies: essays on verbal and visual representation*, New York, Routledge, 2003.
- FERRO, Marc, *L`n Internationale. Histoire d`um chnt d`Eugène Pottier e Pierre Degeyer*, Paris, Éditions Noêsis, 1996.
- FISCHER, Louis. *Gandhi*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro S.A., 1982.
- FISCHER, Miles M. *Negro slave songs in the United States*. New Yor: Carol Publishing Group, 1990.
- GAFFNEY, Nicholas. *L.Mobiling Jazz Communities: The Dynamic Use of Jazz as a Political Resource in the Black Liberation Struggle, 1925-1965*. Doctor of Philosophy in History, Urbana, Illinois: University of Illinois, 2012.
- GARCIA, Tânia Costa. *Reconfigurações identitárias, meios de comunicação de massa e cultura jovem na América Latina na segunda metade do século XX.. In: BARBOSA; GARCIA orgs.). Cadernos de Seminários de Pesquisa: cultura e Políticas nas Américas. Vol. 1. Assis: FCL/Assis-Unesp Publicações, 2009.*
- GELLY, Dave . *Icons of Jazz: A History in Photographs 1900 – 2000*. Ed. North American: San Diego. 2000.
- GIDDINS, Gary. *Chasin' The Bird: The Triumph of Charlie Parker*. Beech Tree, 1987.
- GIOIA, Ted. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1997.
- GREENE, Meg. *Billie Holiday: A Biography (Greenwood Biographies)*.
- LOTT, Eric. "Double V, Double-Time: Bebop's Politics of Style" in *Jazz among the discourses*. Durham and London: Duke University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *West Coast Jazz: Modern Jazz in Califórnia 1945-1960*. University of California Press, 1992.

GITLER, Ira. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940's*. New York: Oxford University Press, 1987.

GREENE, Meg. Ed. *Greenwood Press*. 2007. Westport, Connecticut, USA. Greenwood Press, 2007.

HENTOFF, Nat. *The Jazz Life*. New York: Da Capo Press, 1961.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2007.

HOEFER, George. *History of the Drum in Jazz*. *Jazz*, November, 1965.

JORDAN, Michael. *Melodic Drumming in Contemporary Popular Music: An Investigation into Melodic Drum-Kit Performance Practices and Repertoire*. Master of Arts, Bundoora, Victoria (Australia): Royal Melbourne Institute of Technology University, 2009.

KARNAL, Leandro ET alli (orgs), *História dos Estados Unidos das origens ao século XXI*, São Paulo, Contexto, 2007.

KING, Richard H. *Civil Rights and Idea of Freedom*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1992.

KNIGHT, Gladys L. *Icons of American Protest*. . Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2009.

KNAUSS, Paulo. "O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual" in *ArtCultura*, Uberlândia. vol.8, n. 12, 2006.

KOSKOFF, Ellen. Et al. *Music Cultures in the United States An Introduction*. New York: Routledge, 2005.

LE GUERN, Philippe, *En arrière La musique! Sociologies dès musiques populaires en France. La gènesse d`un champ* in *Réseaux*, n. 147, 2007.

LEVI, Giovanni, "Usos da biografia" in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs), *Usos e abusos da história oral*, Rio de Janeiro, FGV.

LITWEILER, John. *The Freedom Principle: Jazz After 1958*. New York: Da Capo, 1984.

LOCKE, Alain. *The Negro and his music*. New Hampshire: Ayer Company, 1988.

LOVELL, John R. *Black Song: The Forge and the Flame: The Story of How the Afro-American Spiritual was Hammered Out*. New York: Paragon House, 1972.

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1996.

MATHIESON, Kenny. *Giant Steps: Bebop and the Creators of Modern Jazz, 1945-65*. Canongate U.S.: Payback Press, 2012. (KINDLE EDITION)

MAZMAN, Alper. Jazz Talks: Representations and Self-representations of African American Music and its Musicians From Bebop to Free Jazz. Doctor of Philosophy. Nottingham: University of Nottingham, 2009

McAdam, Doug. Political Process and the Development of Black Insurgency, 1930-1970. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

MENESES, Ulpiano T.B. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, vol. 23, n.45, 2003.

MONSON, Ingrid. Freedom Sounds: call out to jazz and Africa. New York: Oxford University Press, 1.ed.. 2007.

MORGAN, Philip D. "The cultural implications of the Atlantic Slave Trade: African Regional Origins, Americans Destinations and New World Developments". Slavery and abolition, vol18, n.1, 1997.

MYERS, Marc. Why Jazz Happened. Berkley: University of California Press, 2013.

NORMAN, Liesa Karen. The respective influence of jazz and classical music on each other, the evolution of Third Stream and Fusion and the effects thereof into the 21th Century. Doctor of Music Arts, Vancouver, Canada: University of British Columbia, 2002.

PEIXOTO, Carolina Barros Tavares. Limites do Ultramar Português, Possibilidades para Angola: O debate Político em torno do Problema Colonial (1951-1975). Dissertação de Mestrado em História Social, Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.

PORTER, Eric. What is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists. Berkley: University of California Press, 2002.

RANDAL, Edward L. The Voice of American Jazz. High Fidelity 8, (August 1958)

RAYNOR, Henry, História social da música: da Idade Média a Beethoven, Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.

REISNER, Robert George. Bird. New York: Da Capo Press, 1975, c. 1962.

ROBERTSON, Suzanne (2010), "When Courage Superseded Fear". *Tennessee Bar Journal*, Vol.46, Issue 5.

RODRIGUES, David. Jazz e multiculturalismo. Revista Educação, Sociedade e Culturas, n.12, 1999.

RUMMEL, Jack. Malcolm X: militant black leader. New York: Chelsea House Publishers, 2005.

SABLOSKY, Irving L. A música norte-americana. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SAMAD, Sherif A. Non-violence in the Civil Rights Movement in the United States of America. Dissertation. Berlin: Freie Universität Berlin JFK Institut, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de Imagens*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 2012.

SANTORO, Gene. *Myself When I am real: the life and the music of Charles Mingus*. New York: Oxford University Press, 2000.

SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the making of the sixties*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

SITKOFF, Howard. *Struggle for Black Equality, 1954-1989*. New York: Hill & Wang, 1981.

SLENES, Robert, Malungu, `goma vem! Africa coberta e descoberta no Brasil in *Revista USP*, 1992.

SMITH, Martin. *John Coltrane: jazz, racismo e resistência*, Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo, 2000.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1996.

TERRA, Paulo C. *Músicas de trabalho no mundo atlântico*. *Revista Outros Tempos*. Vol. 03.

THOMPSON, E.P. *Rough Music in Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

TUPINAMBÁ, Martha et alli, *História e Música*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2012.

TURK, Mary C. *Freedom Song: Young Voices and the Struggle for Civil Rights*. Chicago Review Press, 2009.

VINCI DE MORAES, José Geraldo e SALIBA, Elias Thomé (orgs), *História da Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2012.

VOVELLE, Michel, *La Marseillaise* in NORA, Pierre (org), *Les Lieux de La mémoire*. La Republique, Paris, Gallimard, 1984.

WEINSTEIN, Norman C. *A Night in Tunisia*. Metuchen NJ; London: The Scarecrow Press, 1992

WEST, Thomas R., MOONEY, James W. *To redeem a nation: a history and anthology of the civil rights movement*. New York: Brandyaïne Press, 1993.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WONDJI, Christophe; MAZRUI, Ali A. História Geral da África, VIII. Brasília: UNESCO, 2010.

YANOW, Scott. Bebop. San Francisco, CA: Miller Freeman Books, 2000.

### **Revistas**

DOWNBEAT (1963)

JET MAGAZINE (1959- 1961)

METRONOME (1961- 1962)

MODERN DRUMMER (2007)

VEJA (1960)

### **Sites**

[http://www.democracynow.org/2008/2/13/david\\_peterson\\_involkes\\_paul\\_roberson\\_harriet](http://www.democracynow.org/2008/2/13/david_peterson_involkes_paul_roberson_harriet)

<http://bjbear71.com/Raffaelli/Newspaper-features-4.html>. Site acessado em 09/12/2010.

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/>

<http://www.crmvet.org/images/imgcoll.htm>

<http://cmsimg.tennessean.com/apps/pbcsi.dll/bilde?NewTbl=1&Site=DN&Date=20070209&Category=NEWS01&ArtNo=702090811&Ref=PH&Item=2&Maxw=620&Maxh=465&q=90>

[http://www.tennessean.com/apps/pbcs.dll/gallery?Avis=DN&Dato=20070209&Kategori=NEWS01&Lopenr=702090811&Ref=PH&nclick\\_check=](http://www.tennessean.com/apps/pbcs.dll/gallery?Avis=DN&Dato=20070209&Kategori=NEWS01&Lopenr=702090811&Ref=PH&nclick_check=)

<http://www.coca-colacompany.com/stories/fighting-for-civil-rights-at-the-soda-fountain>

[http://www.sitins.com/media\\_hl.shtml](http://www.sitins.com/media_hl.shtml)

[http://www.sitins.com/headline\\_022060b.shtml](http://www.sitins.com/headline_022060b.shtml)

[http://www.sitins.com/clipping\\_022060b.shtml](http://www.sitins.com/clipping_022060b.shtml)

<http://xroads.virginia.edu/~hyper/wpa/wpahome.html>

<http://memory.loc.gov/ammem/snhtml/snintro00.html>

<http://www.cyberhymnal.org/htm/t/i/tisabalm.htm>

<http://www.lyricsk.com/max-roach-all-africa-lyrics.html>

<http://www.cpfcultura.com.br/2009/11/30/integra-o-mito-da-raca-em-busca-da-pureza-demetro-magnoli/>

<http://veja.abril.com.br/historia/apartheid-africa-sul/especial-massacre-sharpeville-johanesburgo.shtml>

### **Obras de referência**

BENSON, Sonia. Encyclopedia of U.S. History. Detroit: U.X.L Gale Cengage Learning, 2009.

FEATHER, Leonard. The New Edition of the Enciclopedia of Jazz. New York: Horizon Press, 1960.

GRIDLEY, Mark C. Concise Guide to Jazz. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1992.

JONES-WILSON, Faustine C. Encyclopedia of African-American Education. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música: edição concisa. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SCHULLER, Gunther. "Third Stream", The New Grove Dictionary of Music and Musicians. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001, Vol21.

### **Documentários**

MAX ROACH. Documentário com direção de Gerar Arnaud, produção de Patrick Sobelman, França, 1997, 1 fita de vídeo (54'17"), VHS.

STURMAN, Dan. GUTTENTAG, Bill. *Soundtrack for a Revolution*. 2009.

### **Discografia**

ROACH, Max. We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite. Compact disc, Candid, CCD-79002, 1988.