

YHANDE AGUIAR

O JAZZ DE BILLIE HOLIDAY E O MOVIMENTO PELOS DIREITOS CIVIS NOS
EUA (1915-1959).

Florianópolis, 2018

YHANDE AGUIAR

O JAZZ DE BILLIE HOLIDAY E O MOVIMENTO PELOS DIREITOS CIVIS NOS
EUA (1915-1959).

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como exigência parcial para
a obtenção do grau de Bacharelado e
Licenciatura em História. Centro de
Filosofia e Ciências Humanas,
Departamento de História, Universidade
Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Roberto
Voigt (Departamento de História/UFSC)

Florianópolis, 2018

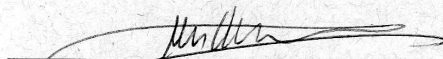


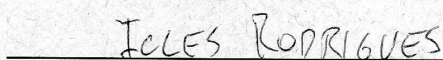
Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

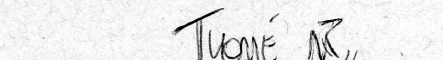
ATA DE DEFESA DE TCC

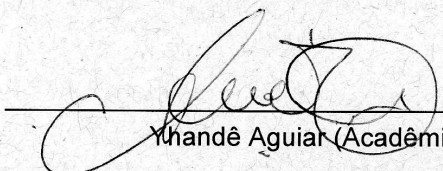
Aos oito dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às 10 horas e 30 minutos, Sala 10 Departamento de História, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof. Dr: Marcio Roberto Voigt (Orientador(a) e Presidente); Icles Rodrigues (Titular); Thomé Mendes Ribeiro Bisneto (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 11/HST/CFH/2018, a fim de arguirm sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do Acadêmico Yhandê Aguiar, intitulado: **“O JAZZ DE BILLIE HOLIDAY E O MOVIMENTO PELOS DIREITOS CIVIS NOS EUA (1915-1959)”**. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o Acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof. Dr: Marcio Roberto Voigt, nota 9,5, Icles Rodrigues, nota 8,5, Thomé Mendes Ribeiro Bisneto, nota 9,5, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 9,2. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 04 de julho de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 08 de junho de 2018


Prof. Dr: Marcio Roberto Voigt (Orientador(a))


Icles Rodrigues (Titular)


Thomé Mendes Ribeiro Bisneto (Suplente)


Yhandê Aguiar (Acadêmico)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico YHANDÉ AGUIAR, matrícula n.º 13201591 entregou a versão final de seu TCC cujo título é O JAZZ DE BILLIE HOLIDAY E O MOVIMENTO PELOS DIREITOS CIVIS NOS EUA (1915-1959), com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 04 de JULHO de 2018.

Orientador(a)

Prof. MÁRCIO R. VOIGT

AGRADECIMENTOS

Aos meus avós e mãe pelo investimento na minha educação;

A minha esposa Priscila pelo suporte emocional e pelas tantas leituras feitas dos meus capítulos;

A Dandara, pelas problemáticas levantadas e pelo suporte técnico desta pesquisa.

A Carla pelo apoio e pelo levantamento de tantas questões.

A Tamiris, por tanto ter me escutado falar sobre a pesquisa enquanto se desenvolvia.

Aos participantes do grupo de estudos NEHROCK, pelos debates levantados. Minha inspiração veio de lá.

Finalmente, o agradecimento mais importante ao meu orientador Marcio Roberto Voigt por aceitar a orientação inicialmente em condições atípicas.

RESUMO

Billie Holiday é um expressivo nome da primeira vertente do Jazz, o swing. Contudo, seu nome não é associado aos impactos que o jazz teve na luta pelos direitos civis dos negros nos EUA. O jazz pode ser visto como um movimento social que se relacionou diretamente com o movimento pelos direitos civis, e a carreira de Billie Holiday parece ter sido menosprezada também como contribuinte de mudanças na tradição do protesto através de música. Diante disso, este trabalho teve por objetivo analisar aspectos cruciais da carreira de Billie Holiday de forma a verificar se os mesmos podem ser entendidos como também relevantes para a relação do jazz e do movimento pelos direitos civis, mesmo considerando que sua carreira acabou no ano em que foi cristalizado o movimento. Através da análise de aspectos chave da sua carreira, os mesmos foram discutidos sob a luz da história social (Hobsbawm, 2015) e do feminismo negro (Angela Davis, 1998). A análise dessas informações revelou um caráter pioneiro na forma de Holliday fazer música e de politizá-la. Ainda, demonstrou que a carreira de Billie Holiday é não apenas possível como um símbolo para o movimento mas também um frutífero caminho para pensar a conjuntura do movimento pelos direitos civis 20 anos antes da sua cristalização na década de 1960.

Palavras-chaves: Billie Holiday, Jazz, Movimentos pelos Direitos Civis nos EUA.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| FIGURA 1 – Você já ouviu?..... | 41 |
| FIGURA 2 – Gravação estranha..... | 46 |
| FIGURA 3 – Anuncio do Concerto de Jazz no Metropolitan Opera House..... | 51 |
| FIGURA 4 – Billie se apresenta no Metropolitan Opera House..... | 51 |
| FIGURA 5 – Notícia 1 e 2 sobre o <i>cabaret card</i> de Billie Holiday..... | 54 |
| FIGURA 6 – Billie, banida de casas noturnas, tem ok para cantar no Central Park..... | 58 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| CAPÍTULO I – O desenvolvimento do Jazz na primeira metade do século XX..... | 14 |
| CAPÍTULO II – A carreira de Billie Holiday (1915-1930)..... | 33 |
| CAPÍTULO III – O jazz e o movimento pelos direitos civis..... | 60 |
| CONCLUSÃO..... | 83 |

INTRODUÇÃO

O Jazz é um estilo musical que ou você gosta, ou você odeia. É impossível ficar em cima do muro com um estilo musical de personalidade tão forte principalmente se analisarmos o seu desenvolvimento nos países da América. O estilo musical, que hoje é conhecido como algo complexo, é analisado por diversos teóricos (GIOIA, MONSON, HOBSBAWM) como um movimento musical extremamente intrigante que teve como cenário os Estados Unidos da América.

Através desta pesquisa, é possível afirmar que o jazz como um fenômeno social vivo, foi um aspecto intrínseco na sociabilidade do negro norte-americano no século XX e isso atestou a capacidade da comunidade negra em se organizar e se articular por mudança e protesto em um país que tanto feriu o negro com o racismo sistemático. Diante disso, se considerarmos a real participação negra (sem tratar a questão como apenas um clichê “jazz: música de negros”) não poderá ser excluída a atribuição do jazz como uma criação primeira e principalmente negra.

A análise do jazz como aspecto para pensar a condição social do negro ilustra não só a opressão dentro do país, mas também abre caminhos para mostrar como esse idioma musical fazia parte da vida dessas pessoas de tal maneira que não é possível estudar o jazz sem entender o histórico de vida de seus músicos.

Concomitante ao jazz como fenômeno social que se reinventou através das décadas esteve o movimento pelos direitos civis dos negros cristalizado na década de 1950 e 1960. Embora estas fossem as décadas em que maior atenção nacional e internacional se deu para a luta dos negros afro-americanos, a luta pela sua liberdade é algo que se instalou no país ainda muito antes da guerra civil americana (1861-65).

Neste sentido, a presente pesquisa pretende analisar a relação que o jazz teve com o movimento pelos direitos civis dos negros no contexto de atuação da carreira de Billie Holiday nos EUA no período de vida da cantora (1915-1959). Por isso faz-se necessária a análise do desenvolvimento do jazz como um fenômeno cultural estadunidense no século XX, uma análise do movimento pelos direitos civis dos negros através da investigação das contribuições de Billie Holiday para o seu contexto social e cultural enquanto cantora de jazz e mulher negra, e a identificação de aspectos políticos da atuação desta cantora para poder concluir se é possível ou não articular música e política através do jazz de Holiday.

Para tanto, esta pesquisa se vale da percepção de Billie Holiday sobre si mesma publicada na sua autobiografia datada de 1956, recortes de jornais e revistas publicadas na obra de David Margolick (2000) e no periódico *Black Chronicles* (1999) e um diário ilustrado datando as atividades da cantora desde seu início profissional que começou em 1930. Outras biografias escritas sobre a cantora compõe o espectro das fontes de apoio e são na verdade a real motivação para a existência desta pesquisa.

O caráter brilhante da carreira de Billie Holiday não é de forma alguma subestimado nas biografias que esta pesquisa utiliza para compor sua narrativa, porém há um contingente de gênero que grita a necessidade de análise pelo fato de a cantora ser tantas vezes representada de maneira pejorativa nestas narrativas. Sua vida pessoal estampada em jornais e revistas na época de sua atuação fizeram com que sua “personalidade problemática” vivesse junto com o seu legado *pós mortem* quando na verdade um olhar mais desconstruído poderia mostrar muito mais o caráter de pioneirismo de sua carreira e todo o seu ativismo alternativo através da música.

As escolhas teórico-metodológicas desta pesquisa se aproximam da História Social por entender o jazz como um fenômeno possível por estar ligado a condição do negro e como sua sociedade lidou com isso. Com esta abordagem, o fenômeno da música é entendido a partir de circunstâncias históricas que se valem das questões sociais relacionadas a sua formação para pensar sua atuação nos EUA. Portanto, pretende-se responder perguntas como o que estava acontecendo naquela sociedade em específico e o que levou a música a se comportar daquele jeito da mesma forma que pretende entender o espaço das contribuições de Billie Holiday neste caminho.

Neste sentido, esta pesquisa valoriza o estudo de intelectuais da área como Ted Gioia e seu conciso estudo sobre o desenvolvimento do jazz (2011), Eric Hobsbawm e sua “História Social do Jazz” (2015), Angela Davis (1998), Ingrid Monson (2007), e tantos outros que se destacam.

Dentro da discussão sobre o movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA é já bem delimitado que as vertentes ideológicas que definiram a experiência do racismo no país e como este deveria ser combatido são múltiplas. É claro também que este rompante por mudanças veio, na verdade, de séculos de exploração e isso atesta no mínimo uma forte frustração por transformações sociais. Ao pensar o movimento pelos direitos civis na década de 1960, esta pesquisa valoriza as condições sociais do negro e da negra pelo menos vinte anos antes dos eventos mais conhecidos pela historiografia.

Paralelamente ao movimento pelos direitos civis dos negros, esta pesquisa se propõe a pensar o jazz também como uma vertente organizacional por protesto dentro da questão racial.

A pesquisa vai ainda um pouco mais fundo quando analisa aspectos interessantes da carreira de uma cantora e compositora de Jazz que já na década de 1940 dava pistas do potencial criativo e efervescente que o jazz poderia vir a contribuir nos protestos dentro do movimento. É possível perceber as diversas articulações que o Jazz formou com o movimento nas formas de protesto, no entanto, perceber que o jazz o fez quando poucos estavam fazendo (na camada social e na camada artística) e quando as atenções não estavam voluntariamente voltadas para este fenômeno é um aspecto interessante a ser estudado. A falta de recursos ou até mesmo a imaturidade do Jazz ainda na década de 1940, mesmo com a crescente consolidação do seu espaço devido a sua fama mundial, fazem desta ligação um frutífero caminho para pensar os aspectos tanto sociais quanto artísticos do jazz como um fenômeno.

Isto é dizer que, realmente, o Jazz e o movimento pelos direitos civis tem uma relação não apenas possível, mas já consolidada na historiografia estadunidense, como o trabalho de Ruth Feldstein em análise da carreira de Nina Simone. Porém trabalhar com estas questões analisando também a experiência de vida de uma cantora em específico e por isso o tempo em que atuou (vinte anos antes da data oficial do início do movimento) é o ponto em que esta pesquisa pretende inovar. Principalmente porque muitos dos autores utilizados para este trabalho apontam um aspecto interessante, mas parecem ter-se esquecidos de outros. Eles se conectam aqui.

Este estudo está dividido em três capítulos em que as fontes mencionadas estão diluídas na narrativa sendo o ponto de partida para iniciar uma discussão, mas as vezes estão tão articuladas ao texto quanto os argumentos. No primeiro capítulo será feita uma discussão sobre o desenvolvimento do jazz, o papel social destes músicos enquanto agentes e como o Jazz se consolidou nos EUA nestas primeiras décadas do século XX.

O Jazz que nós conhecemos, através do estilo Dixieland de Nova Orleans, das grandes bandas da era do swing, ou das grandes cantoras da era do bebop é, na verdade, um fenômeno com características diferentes entre si que sofreram diversas mutações através das décadas por causa do racismo. Uma das grandes marcas do século XX, esteve na mídia como “a música dos negros” e nomeou uma nação que não cansou em reproduzir preconceito racial ao som deste fenômeno que era o estilo musical para a época.

Principalmente na primeira metade do XX, vemos uma porção de movimentos diferentes que transcorreram nas décadas de 1930, 1940 e 1950 se propondo a reinventar o som de seus instrumentos, para desenvolver algo novo para o público e inovar as suas habilidades. Com isso, é possível perceber que por ter tamanha duração, o jazz passou por um processo de legitimação nos EUA que concomitantemente vivenciou, participou e precisou dos diversos debates referentes a condição do negro e protestos contra o racismo no país.

O capítulo dois, que também pode ser chamado de o coração da pesquisa, é dedicado a análise da carreira de Billie Holiday e é aqui que suas contribuições profissionais irão aparecer.

Billie Holiday, nascida EleanoraFagan, foi uma das cantoras de jazz mais consagradas dos EUA. Sua personalidade tempestuosa e seu frequente envolvimento em diversos tipos de escândalos a colocavam nos jornais quase semanalmente, fato que, até mesmo depois de sua morte, ofuscou as reais contribuições que fez como artista. Mulher, negra, espancada pelos dois maridos que teve ao longo da vida, bissexual declarada, alcoólatra e usuária de drogas, Holiday é, atualmente, mais que um mito: é um símbolo feminista e um ícone na luta pelos direitos civis dos negros nos EUA. Ela própria se considerava uma “mulher de raça” (conceito que, de acordo com sua perspectiva, se caracteriza por ser alguém consciente do racismo no seu país) e trabalhava para que as coisas fossem diferentes.

Billie viveu o período que compreende 1915 a 1959 e, quando faleceu aos 44 anos, já havia feito grandes contribuições para o cenário musical do século XX. Teve uma carreira impressionante e de significativo impacto social, sendo pioneira em muitas ações como uma mulher afro-americana. Billie cooperou de maneiras alternativas para somar na luta pelos direitos civis dos negros em seu país e, sua mentalidade, considerada por muitos à frente de seu tempo, está refletida não apenas na sua música,mas também na sua percepção do seu contexto social. Foi a primeira mulher negra no país a conquistar determinados espaços antes renegados aos negros ao mesmo tempo que foi a personalidade artística que iniciou tradições que só foram se consolidar na década de 1960. Holiday também foi escolhida para cristalizar a inicial parceria do jazz com a esquerda política estadunidense quando foi frequentemente procurada por líderes políticos para que fosse a voz musical de seus protestos.

O terceiro capítulo fecha articulando o jazz e as contribuições de Holiday com o contexto social nos EUA no que toca a questão racial. O debate sobre as questões raciais

nos EUA deve estar inserido neste contexto justamente para perceber a intrínseca e sensível relação que o jazz teve com a condição do negro norte-americano e como isso levou ao movimento pelos direitos civis na década de 1960 já que muitos músicos em si eram também agentes de protestos por causa de sua profissão e por causa de sua condição como cidadãos afro-americanos. Isso não é dizer que as articulações musicais do jazz levaram ao movimento, mas sim que foram um dos espaços da negritude em que se foi possível pensar questões políticas e sociais junto com a arte.

A historiografia já demonstrou a ligação do Jazz com o movimento na década de 1960 e há até certo cansaço em mais uma vez ligar os dois fenômenos. No entanto, pensar na questão através das contribuições de Billie Holiday, que atuou vinte anos antes da data oficial do movimento e que tanto foi vista pela imprensa como uma “mulher problemática” parece um exercício mais produtivo. Não parece ser coincidência que a cantora mais atacada e mais representada de forma pejorativa nos jornais, tenha sido a cantora, considerando o seu meio, que mais protestou por mudanças sociais através do Jazz. Inclusive, foi Angela Davis (1998) quem primeiro destacou o caráter brilhante da carreira de Billie Holiday justamente por se opor a desempenhar o papel que era esperado que divas do jazz desempenhassem em sua época.

Hoje ela é aclamada por diversos movimentos envolvendo minorias. Em vida e após a morte, Holiday foi ao mesmo tempo uma figura atormentada e heroica. Infelizmente, suas conquistas foram ofuscadas pela sua vida pessoal. Felizmente, nesta pesquisa e em várias outras, Holiday ganha o reconhecimento que sua carreira mereceu e além de celebrar seus feitos como pessoa pública esta pesquisa pretende redimir a dívida histórica que a opinião pública tem com a cantora e mulher Holiday. Porque antes de pessoa pública e consagrada cantora de Jazz, Holiday foi também uma mulher negra nova-iorquina lidando com a vida de acordo com a demanda. A necessidade de diferenciar Holiday artista e Holiday cidadã é latente nesta pesquisa pois ajuda a identificar as diferentes naturezas de suas contribuições e também para inseri-la como agente tanto do Jazz (como fenômeno), como do movimento pelos direitos civis.

CAPÍTULO 1 - O DESENVOLVIMENTO DO JAZZ NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

O jazz, que por muitos anos foi considerado o grande símbolo da negritude estadunidense hoje é estudado como um movimento musical extremamente intrigante que teve como cenário os Estados Unidos da era progressista¹. É possível afirmar, contudo, que mais intrigante ainda é perceber a organização da maioria dos músicos e musicistas negros ao desenvolver tal estilo musical em um país em que o racismo era comum e institucionalizado. Diante disso, se considerarmos a real participação negra (sem tratar a questão como apenas um clichê “jazz: música de negros”) no desenvolvimento do jazz, não poderá ser excluída a análise da condição social do negro e da negra dentro de um país que ainda hoje é conhecido pelo ódio racial.

Esta análise social, que deve considerar desde o tempo da escravidão, ilustra não só a opressão do povo negro dentro dos EUA, mas também abre caminhos para mostrar como esse idioma musical fazia parte da vida dessas pessoas, tanto que não se pode estudar o jazz sem entender o histórico de vida de seus músicos negros. Hobsbawm (2015) sugere que o jazz era uma música coletiva, praticada em equipe, desenvolvida, portanto, baseada no contexto diário de seus precursores. Além disso, vale lembrar, o jazz foi muito mais que a reunião de instrumentos tocados de uma forma padrão. O jazz foi um estilo de vida que finalmente colocou a reflexão do racismo dentro no cenário cultural dos EUA, já que envolveu muito mais do que músicos e seus públicos, envolveu também críticos, e interessados no assunto. Aliás, neste contexto, a palavra padrão pode ser passível de interpretação uma vez que autores como Hobsbawm, McKay e Gioia afirmam que o jazz presenciou mais momentos de transição e mudança do que um estilo pronto e plenamente desenvolvido.

Na virada do século XIX para o XX, o jazz era facilmente confundido com diversos outros estilos musicais que ajudaram na sua inspiração e composição. Isso porque até então nada estava definido e tudo não passava de experimentação. O blues e o ragtime, por exemplo, foram respectivamente a inspiração poética e a inteligência musical que influenciaram o jazz, mas que continuaram a seguir seus caminhos

¹“Era progressista” refere-se as primeiras décadas da primeira metade do século XX onde os EUA tiveram mais popularidade, se sobressaindo na expansão e legitimação como potência em relação às potências europeias. Para tanto, Sean Purdy escreve no livro de organização de Leandro Karnal “História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI” o seguinte: “Cento e vinte cinco anos depois de sua formação e três décadas depois de uma guerra civil que dividiu a nação em duas, os Estados Unidos entrariam no século XX como o maior poder econômico no mundo”. (PURDY, 2010. p. 175)

independentemente do surgimento deste novo estilo. É preciso reconhecer, contudo, que esses três estilos musicais nascidos nos Estados Unidos tem em comum o protagonismo negro, e portanto, toda uma história intrínseca à escravidão, e mais longe ainda, à África.

A história do jazz está relacionada à escravidão não só pelo seu valor social, mas também pelas iniciativas musicais que foram tomadas neste tempo. É recorrente no estudo do estilo, uma gama de possibilidades que influenciaram o jazz. As *Work Songs* (canções de trabalho, na tradução livre) eram uma prática comum entre escravos e evidenciaram a organização musical negra dos tempos da opressão institucionalizada. Na sua obra, “História do Jazz”, GIOIA (2011) comenta:

As canções de trabalho, outro predecessor frequentemente citado do jazz, é puramente africano na sua natureza – tanto que alguns exemplos gravados no Sul dos EUA no último século mostram quase nenhuma influência européia ou americana. Aqui, pela primeira vez, a economia bruta serviu para preservar mais do que erradicar tradições africanas mesmo com os mais insensíveis supervisores encorajando a música quando contribuía para a produtividade do trabalhador”(p. 8 e 9)

Nesse sentido, os padrões africanos de se fazer música, que mesmo influenciando diversos estilos musicais foram também sofrendo mutações, aparecem como um fator importante para entender o desenvolvimento do jazz. Claro que em um momento em que se volta na escravidão para explicar um comportamento musical negro não se pode levemente excluir tudo que está presente neste processo, mas foi através das *work songs* que padrões africanos foram definidos não só para o jazz como outros estilos musicais que estavam sob esta influência. Ainda, a celebração do trabalho é também um aspecto a ser considerado. Nas palavras de Gioia (2011), “a celebração do trabalho, herdada nas afro-americanas canções de trabalho, devem estranhamente parecer fora do comum vinda de uma raça oprimida consignada nas indignidades da escravidão” (GIOIA, 2011, p.11). Ora, parece difícil entender o real significado desta celebração, entretanto basta ver este padrão como uma necessária abordagem musical para o desenvolvimento do jazz, para entender que esta assimilação pouco espaço tinha para acontecer de outra forma já que a escravidão era uma realidade e as *work songs* eram uma forma de lamento ritmado presente na cultura daquelas pessoas escravizadas.

Gioia adiciona que outros padrões como pergunta e resposta, integração do desempenho no contexto social, a linha entre a música e a dança, e o uso de instrumentos musicais para referenciar a voz humana foram técnicas usadas no jazz

inicial que fazem referência a toda esta influência dos tempos de escravidão. O autor ainda cita outros aspectos desta tradição como o poderoso polirritmo², ou a multiplicidade destes ritmos, que são evidentes em fases do jazz em que a bateria é o foco da atenção.

Hobsbawm (2015), que parece concordar com o impacto destas peculiaridades vindas da África, inclui ainda outro fator importante a ser considerado quando buscamos entender a história social do jazz. De acordo com o autor, o jazz foi o produto dos seus músicos e, por todos os acontecimentos que viriam a se tornar realidade nos Estados Unidos, tinha assinatura de músicos específicos por estarem usando a sua individualidade, inventividade e também a improvisação (este último aspecto, segundo o autor, foi a assinatura do jazz). Portanto, uma certa subjetividade, além da coletividade, deve ser levada em conta neste cenário.

Agora, se para estudar as *work songs* e outros aspectos influenciados pela africanidade é necessário para entender a formação do jazz, é também preciso ver este impacto no blues, que além de compartilhar algumas destas características, ajudou a influenciar musicalmente e poeticamente o que na década de trinta seria um estouro nos EUA: o jazz na sua melhor forma.

Ao contrário do jazz que “nasceu” em lugares urbanos, com aglomeração de pessoas e instrumentos, o blues tem no seu nascimento a pobreza e o racismo das áreas mais rurais do país. Gioia explica que foi depois da década de 1920 que o Blues surgiu como uma força, principalmente se forem considerados os caminhos que a música tomou lado a lado à indústria fonográfica. No entanto, nestas áreas rurais, o estilo musical já era bastante popular e entendido pelas suas pessoas de tal forma que duas grandes áreas dentro do blues se dividiram: *o country blues e o classic blues*. Vale a pena dizer que a influência real ao jazz está concentrada no *classic blues*, estilo referenciado através das carreiras de grandes damas do blues como Bessie Smith e Gertrude MaRainey. Gioia (2011) comenta que

se a tradição do country blues, com sua ênfase no cantor solo, normalmente homem, acompanhado da sua guitarra, mostra laços mais próximos com seus precedentes africanos, uma mais aculturada variante desta música depende primeiramente em cantoras mulheres que exercitariam uma maior influência no jazz inicial (p. 15).

² A polirritmia é um conceito musical utilizado para caracterizar um tipo específico de ritmo que se vale de duas ou mais estruturas rítmicas ao mesmo tempo. Requer pelo menos dois ritmos diferentes para ser utilizado simultaneamente.

No caso do protagonismo feminino observado no blues clássico, este caracterizava-se pela ilustração do cotidiano de mulheres negras que evidenciavam plena consciência do que estavam fazendo ao reclamarem das mazelas do amor ou a serem donas do próprio corpo e voz ao cantar músicas em que é evidente a sua falta de pudor ou trato com as palavras. Afinal, conforme ressalta Hobsbawm, um dos fatores mais importantes ao considerarmos a influência do blues na história do jazz, é que esse estilo marcou muito mais do que uma evolução musical, marcou uma evolução social: uma forma de canto individual comentando as dores da vida.

Bessie Smith foi com certeza a personalidade mais famosa do blues. Recebeu toda a sua orientação de Ma Rainey e, em tempos em que a reprodução era mais comum que a criação, ainda mais considerando os aspectos da época em que era difícil ouvir música (considerando a questão de acesso econômico a obras), ou pelo menos não tão comum, Smith foi revolucionária. Como aponta Gioia (2011), sua carreira foi a base de pesos e medidas porque ao mesmo tempo que seu tom sexual ajudava a vender discos, também denotava uma certa abominação entre grupos sociais e religiosos (inclusive entre negros). Bessie morreu em 1937, um período que a história chamou o jazz de Swing. Além de evidenciar o que foi dito anteriormente sobre a existência dos dois estilos ao mesmo tempo no cenário dos EUA, este fato mostra também como a tradição e o desenvolvimento do blues nunca mais foram os mesmos com a perda de Bessie Smith. Nem de Ma Rainey, que morreu dois anos depois³.

Ao analisar a história do jazz e do blues, que por si só evidenciam o protagonismo negro, é interessante perceber como toda essa influência tem um endereço e uma identidade em comum: a comunidade negra. Afinal, conforme explica Hobsbawm, socialmente, o jazz antigo era música de habitantes do sul e mais tarde de migrantes para o Norte. Ao relacionar a escravidão e as *Work Songs*, vê-se um povo oprimido: os músicos de blues eram na sua maioria negros e além do blues, o próprio ragtime teve sua participação nesta gama de influências com um dos pianistas mais famosos do continente americano: Scott Joplin, jovem, talentoso e negro⁴.

O ragtime ficou conhecido como a inteligência musical que influenciou o jazz, não por finalmente haver complexidade musical em algo extremamente popular – embora isso tenha ajudado – mas por criar uma linha extremamente frágil que dividia os

³É preciso lembrar, contudo, que com o tempo, a indústria se reergueu, e a carreira destas mulheres continuou a influenciar gerações de jovens músicos.

⁴A expressão faz referência a canção “Young, Gifted and Black” de Nina Simone, que foi um hino para o movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA.

dois estilos no período inicial do jazz. Hobsbawm(2015) por exemplo, considerou o ragtime de 1890 em diante como um estilo de jazz, assim como considerou o *country blues* um outro estilo de jazz que seguiu posterior. É comum ver na obra do autor a junção de períodos e fenômenos diferentes que se relacionam como um grande acontecimento, no entanto, para refletir sobre esta linha tênue, Gioia (2011) argumenta que talvez o melhor jeito de caracterizar os dois estilos é através da composição, que primeiramente ficou restrita ao papel do piano que influenciou o jazz com suas técnicas do teclado e sua batida característica.

O interesse, a popularidade e o conhecimento que a maioria tem sobre o ragtime provavelmente não vêm desta época. Como aponta Gioia, foi a partir da década de 1970 que as pessoas começaram a ter mais interesse pelo estilo dando finalmente valor à Scott Joplin e sua obra mais famosa *The entertainer*. Contudo, o pianista não viveu os tempos de glória que aguardavam a sua posterioridade. Morreu em 1917 de uma doença comum entre músicos da comunidade negra: sífilis. A complexa história do jazz deve muito a este estilo que revolucionou a mixagem entre o que até então era “tradição europeia” e “tradição afro-americana”. O ragtime, assim como o jazz, sofreu do preconceito comum na música da minoria que era o rótulo do que era popular e do que era sério.⁵ E este popular, diga-se de passagem, era mais popular na “subcultura”⁶ do que na sociedade em geral. Portanto, só tinha significância em áreas mais urbanas, como Nova Orleans, destacada por diversos teóricos como o berço do jazz.

Geograficamente, os três estilos aqui mencionados tiveram maior popularidade em áreas características. O blues, por ter na sua história o aspecto rural, teve espaço principalmente no Mississippi. Já o Ragtime parece subir um pouco mais no mapa, se localizando principalmente em Missouri, embora o maior pianista do estilo tenha nascido no Texas. O jazz, por sua vez, que precisou da concentração negra e do aspecto urbano, tem o nascimento referenciado em Nova Orleans. Esta simples análise geográfica se mostra curiosa, pois atesta que foi basicamente no sul, com o racismo mais latente que no Norte, que estes negros músicos enfrentaram desafios e redefiniram a música em um país, que embora chamassem de seu, o privava de direitos básicos.

⁵Gioia comenta: “Esta interação dinâmica, choque e fusão – de africano e europeu, de composição e improvisação, espontaneidade e deliberação, o popular e o sério, alto e baixo – irá nos seguir virtualmente de todos os jeitos, à medida que desdobremos a complexa história do jazz” (2011, p.25)

⁶A intenção de usar a palavra “subcultura” aparece com o propósito de dizer que o jazz foi popular, mas não onde ele era esperado que fosse popular “pois o jazz tem a característica especial de ter conquistado um público secundário muito mais vasto que o original” (HOBSBAWM, 2015,p. 290)

No século XIX, Nova Orleans tinha forte influência cultural da França e Espanha que outrora dominaram o espaço nos tempos da colonização. Localizado no estado de Louisiana, a cidade era um grande centro de comércio devido à navegação. Sua economia era baseada na exportação de algodão e isso, como cita Gioia (2011), “criou um ambiente próspero e cosmopolita que poucas cidades no novo mundo podiam alcançar” (p. 27). No final do século XIX, a ferrovia substituiu o barco a vapor como a principal forma de transporte nos EUA e, diante disso, Nova Orleans perdeu seu aspecto pioneiro de importância. Este foi o principal aspecto da decadência. Além disso, segundo Gioia, casos de corrupção foram se agravando e na época que o jazz nasceu, Nova Orleans já era uma cidade quebrada. Basta analisar outros acontecimentos da história do país para concluir que em uma cidade quebrada, quem mais sofre é a minoria. É o caso de Storyville⁷, por exemplo.

De fato, a prostituição era um grande negócio que acontecia por debaixo dos panos, mas apesar de haver uma tendência em acreditar que o jazz nasceu neste meio, bandas de jazz eram mais comuns em bordéis e cabarets (GIOIA, 2011). Talvez este fato esteja relacionado a comum ligação entre o negro e a promiscuidade e, apesar do sensacionalismo envolvendo a tragédia da vida do negro nos EUA, a realidade aconteceu de forma bem diferente. Conforme demonstra Gioia (2011), “castigada como a música do diabo, o jazz talvez tenha laços mais profundos com a casa de Deus” (p. 29). Ora, é recorrente em entrevistas com músicos que seus históricos de vida estejam relacionados à Igreja não simplesmente pelo fato de serem cristãos, mas por esta ter também uma tradição musical afro-americana da qual o jazz partilhou.

Além de considerar Storyville como aspecto importante no nascimento do jazz, Gioia (2011) aponta a paixão que Nova Orleans tinha pelas *Brass Bands*⁸, que com certeza influenciaram a tradição de fazer jazz. Neste momento, o jazz já absorveu seus ensinamentos com o ragtime e o blues e começa a estar consciente que é possível usar influências locais que Nova Orleans poderia oferecer por ser ainda um grande centro. Mas por mais simples que esta assimilação possa parecer, o público muito confundiu e condenou o jazz neste período inicial. Apesar de ser ainda muito novo e muito difícil de entender que o jazz era por si só um estilo musical e não uma vertente musical dentro de

⁷Storyville foi um distrito em Nova Orleans conhecido por seu caráter de submundo. Bandas de Jazz se faziam ouvir e a prostituição e a venda de drogas e álcool se fazia presente pela ordenação municipal dada pelo conselho da cidade de Nova Orleans. O bairro teve atividade aproximadamente entre 1897 até 1917.

⁸Brass Band consiste em uma banda de músicos formada normalmente por diversos instrumentos de sopro acompanhada de um ou dois instrumentos de percussão. Brass significa bronze e o que há mais próximo do português que possa explicar a questão seja, talvez, a ligação com fanfarra.

um outro estilo mais conhecido, o jazz foi muito confundido com “barulho de pretos” e também pela proveniência social dos seus primeiros músicos houve uma forte resistência em aceitar o novo estilo.

Para além da necessidade de traçar uma linha contínua de vida para o jazz, a intenção deste trabalho não é localizar onde o jazz nasceu ou quem foram seus primeiros músicos (até porque este tipo de análise já se mostrou problemática na sua melhor forma), mas identificar o estilo como o produto da organização dos negros e como desde os tempos onde engatinhava, o jazz já prometia mudar a cultura musical dos EUA. Hoje já é quase senso comum que Nova Orleans seja o berço do jazz, no entanto, Hobsbawm (2015) se faz presente nesta pesquisa por ser o único a atentar para o caso de Nova Orleans como na verdade o lugar em que o jazz foi visto como um fenômeno de massa e por isso foi amplamente discutido como o lugar do “nascimento”.

McKay (2000), seguindo a mesma linha de pensamento, apontou que a atribuição de Nova Orleans como lugar de nascimento do Jazz pode estar relacionada ao fato do local ser a cidade natal de um grupo específico de músicos brancos que conquistaram demasiado sucesso comercial. Ora, parece claro que manifestações negras de uma cultura marginalizada em um país onde houve/há discriminação racial aconteciam em diversos lugares, (foi no sul em geral que essa manifestação se desenvolveu mais significativamente, ganhando o norte dos EUA com as migrações). Porém, parece contraditório, ou no mínimo injusto, que músicos brancos tenham se apropriado de um estilo considerado “negro” e manipulado (talvez não propositalmente) parte de sua história ao dizerem que inventaram o estilo ou que são os primeiros músicos desta “nova onda”, simplesmente porque sua branquitude servia a seu favor na hora de ter a oportunidade de gravar um disco ou de tocar para públicos não segregados. Nesse sentido, GIOIA (2011) comenta que:

Certamente, o jazz permaneceu primeiramente como uma contribuição afro-americana para a cidade – e eventualmente para a cultura da nação – mas como qualquer contribuição, uma vez dada, não mais permanece exclusiva propriedade de quem deu. Ao invés disso, destinado a se tornar parte de um conjunto genético cultural mais amplo, foi tomado com entusiasmo por músicos de todas as cores e nacionalidades. (p. 36).

No entanto, esta afirmação não impede a necessidade de identificar e reafirmar a participação negra em um cenário em que certamente houve outras contribuições, mesmo considerando o talento e o trabalho duro de músicos com outra cor de pele. A história do jazz esteve caminhando sempre lado a lado ao desenvolvimento da indústria

fonográfica, que no cenário do século XX nos EUA, era apenas mais uma instituição que reforçava e reproduzia discursos de racismo e segregação. A história deste estilo, principalmente no que diz respeito as gravações, ainda se mostram nebulosas principalmente pelo contingente de raça. A Original Dixieland Jazz Band (ODJB), a referida banda de músicos brancos, não fez mais do que aproveitar a oportunidade que lhe foi dada em gravar um disco. Por isso mesmo se torna mais necessária ainda a desconstrução deste cenário já que, conforme reforça Gioia (2011),

LaRocca e suas desculpas tem oferecido uma estridente revisão histórica que coloca a ODJB como a chave para a contribuição para a criação do jazz. Em contraste, críticas da banda tem atacado sua música de forma rígida e não convincente. Algumas indo longe o suficiente para dizer que não era nenhum tipo de jazz, simplesmente uma rouca variante de ragtime.”(p.36)

O fato é que nenhuma evidência existe para provar que a ODJB iniciou o jazz. Aliás, vale lembrar que há diversas perspectivas diferentes na análise do jazz e cada uma delas dá uma resposta diferente sobre quem iniciou o jazz e aonde. Há quem duvide até desta banda ser a primeira de músicos brancos com tantas *brass bands* espalhadas por Nova Orleans. Mas entrar nesta discussão desvia da relação com o racismo que aqui se torna extremamente necessária, porque embora a ODJB fosse a mais abrangente (com suas gravações de qualidade de jazz) haviam outros músicos negros que simplesmente não tiveram a oportunidade de mostrar seu trabalho. Inevitavelmente, esta questão criou uma reação indignada no mundo do jazz principalmente por esta falta de oportunidade dos tantos músicos negros ou até mesmo por serem ignorados quando a oportunidade apareceu. Para aqueles que aceitarem o desafio de estudar o jazz, esta é uma questão recorrente. Na atualidade, o estilo Nova Orleans de fazer jazz é mais um conceito musical do que simplesmente geografia. É mais do que as primeiras bandas, experimentações e misturas de estilo. É uma tradição. E, ainda, vale considerar que é responsabilidade desta pesquisa não só atentar para os fatores que influenciaram o desenvolvimento do jazz mas mostrar como eles continuaram a existir e seguir seus caminhos alternativos ao estilo.

A medida que a segunda década do século XX foi chegando ao fim, o jazz já não tinha mais sua assinatura relacionada à Nova Orleans. Isto se deve principalmente às migrações de negros sulistas em busca de melhores condições no norte e o jazz, em

questão, estava em suas malas de viagem⁹ (o que, mais uma vez, reforça a ideia que o jazz é negro). Grandes nomes como King Oliver, que migrou em 1918, e Louis Armstrong, que migrou em 1922, atestam que embora o estilo estivesse primeiramente em Chicago¹⁰, novas inovações seriam necessárias para derreter a tradição de Nova Orleans que carregavam em seus instrumentos. Por isso, além de heroico, simpático e lendário, Armstrong se mostra inovador e peça fundamental para o jazz, que a partir da década de 1920, já tem vida adulta e independente. No entanto, é interessante perceber como mesmo Nova Orleans sendo um grande centro de vida noturna, não era na verdade autossuficiente na sustentação desta nova música. De fato, grandes músicos ficaram em Louisiana e continuaram sua tradição, mas a onda estava agora no norte. Definitivamente não pelas mesmas razões, diversas bandas de músicos brancos também se mudaram para o norte. Enquanto que as razões dos negros de mudança estavam relacionadas a sua condição social, as razões dos brancos se encontravam no fato de que por causa das migrações negras, o cenário jazzístico mais efervescente agora tinha se mudado do sul, embora lá também continuasse existindo jazz. Nesta questão, a imaginação pode fluir à vontade, entretanto, vale refletir que o norte sempre teve uma base econômica mais capaz de sustentar tal negócio e, além disso, com tantos talentosos músicos negros finalmente conseguindo um pouco mais de oportunidade, novos passos seriam logo tomados em direção à um futuro brilhante para o jazz.

Este futuro brilhante viu seu início já no final da década de vinte, porque embora o estilo Nova Orleans, ou a sua inicial mistura com o estilo de Chicago, tenha sido uma inovação para a época com grande cunho popular, muitas inovações ainda estavam por vir. Por isso, Louis Armstrong teve um papel imprescindível neste cenário. Além de ser musicalmente brilhante e inovador, Armstrong fez parte do momento em que barreiras de um histórico africano foram quebradas e sua música passa a ser finalmente reconhecida como um aspecto nacional de sua cultura, mesmo que de um afro-americano. Enquanto que na fase de Nova Orleans o jazz tinha um caráter mais

⁹Hobsbawm (2015) comenta que a população negra no Norte dobrou entre 1910 e 1920 e duplicou na década seguinte. O fenômeno das Grandes Migrações, conferiram certa liberdade de escolha no entretenimento para os negros (o que favoreceu muito o jazz) e também deu subsídio para a criação da race-records porque a partir da década de 1920 as indústrias de discos perceberam que era lucrativo gravar para o mercado de negros exclusivamente. Isto, embora tenha reafirmado a segregação no país, conferiu um mercado fluente de trabalho para o músico negro e para seu consumidor.

¹⁰Segundo a pesquisa de Gioia (2011), Chicago foi o lugar mais concentrado em que o jazz de Nova Orleans se instalou no norte (em uma análise inicial). No entanto, o fluxo segue logo em seguida para Nova Iorque onde a Era do Swing atesta a grande fama que o jazz teve no cenário norte-americano. Se faz necessária a citação de outras cidades que neste período inicial, eram consideradas os grandes centros de jazz: Cleveland, Philadelphia e Detroit.

experimental, era meio nebuloso no seu conceito de música específica e seus agentes além de pouco conhecidos, pouco prestígio social tinham.

Na fase de Chicago o estilo já era algo para se prestar a atenção, porque migrou como uma prática comum dos negros e teve pela primeira vez no norte o caráter de fenômeno de massa que Hobsbawm descreve. Além disso, por se tratar de uma fase experimental, na época de Nova Orleans o jazz era assimilado como “música de pretos” pelas referências que seus agentes faziam a práticas intrinsecamente negras como as referências as *work songs* dos escravos e *spirituals*. Uma vez em Chicago, este mesmo jazz ganhou caráter mais urbano contando com a presença de outros instrumentos musicais e mais inventividade rítmica e capacidade de improvisação. Para além de sua carreira de músico, Louis era uma figura popular que conferia status. De acordo com Gioia (2011), “Armstrong se classifica junto a um punhado de figuras da primeira metade do século XX – Charles Chaplin, Pablo Picasso,[...] – cuja fama transcende a realidade de tempo e espaço e se mistura a uma presença mítica maior que a vida...” (p.50).

A partir de 1925, se ficar a dúvida de que tipo de inovação efetivamente Armstrong foi responsável, o jazz viveu um período muito fértil de criação musical. Além disso, vale lembrar as palavras de Hobsbawm (2015) quando disse que este jazz mais moderno não era tocado apenas por divertimento ou dinheiro fácil, era uma clara manifestação à cultura comercial que tanto se opôs ao jazz no período do seu início (já que se opôs aos padrões musicais impostos pelas músicas mais comerciais) e que competiu com o estilo desde sempre. Para ilustrar a questão, o autor dá como exemplo o estilo swing de jazz, que ao atender a necessidade do público, recebeu forte cunho popular e transformador e foi a primeira grande fase do jazz a ter significativo sucesso comercial. Mas o autor ainda alerta que não foi porque teve sucesso comercial e que era um estilo popular que o jazz tinha virado música pop. Muito pelo contrário, permaneceu dialogando com o comercialismo mas não poderia simplesmente se vender pela característica “cansativa e automática” da música pop dos anos 1930. Esta “Era do Swing”, que ficou conhecida através de outros grandes nomes como Billie Holiday, por exemplo, estava começando a ganhar o seu subsídio e, em um espaço em que Louis foi reconhecidamente um grande inovador, a tradição da liderança de bandas estava começando também nas suas mãos. Além de transformar o foco do ensaio no solista, ele criou novas técnicas e novos fraseados que por não existirem até então, foram reproduzidos e recriados por outros músicos de jazz.

Contudo, ele sozinho, não fez todo o trabalho que transformou uma geração de músicos. De fato, o jazz não só se corresponde, mas diretamente responde às tecnologias que teve acesso e as fases na economia norte-americana que ora enfraquecia, ora fortalecia o mercado da música. Por exemplo, em tempo de Lei Seca em que oficialmente estava proibida, dentre outras coisas, a venda de bebidas alcoólicas, o jazz se mostrou muito fértil dentro deste mercado alternativo e ilegal. Já com a grande depressão na década de 1930, um colapso considerável na indústria fonográfica fez o jazz andar mais devagar dentro dos estúdios, mas decolar no que diz respeito a música ao vivo. Com as grandes bandas, os grandes líderes, as casas noturnas nas comunidades negras como o Harlem, nasceu a Era do Swing, a primeira assinatura do jazz com plena consciência de sua arte. E, diga-se de passagem, esta Era também tinha um endereço, Nova Iorque. Porque apesar do jazz ter se mudado do sul para Chicago, e lá ter desenvolvido não só uma música do seu tempo e espaço, mas um estilo musical próprio, este estilo estava se mudando para a cidade de Nova Iorque. Depois de lá e depois da Era do Swing seria inútil tentar mapear onde estava localizado o jazz. Ele estava em todo lugar. E esta Era não teve apenas influência do jazz de Chicago que era uma metamorfose do jazz de Nova Orleans. Ela considerou elementos de música popular e transformou a música revolucionária dos EUA.

Agora que o cenário é a década de 1930 e o jazz está na sua brilhante fase chamada Swing, algumas considerações devem ser feitas para o entendimento desta transição. Com toda esta popularidade sob foco, foi começando a ficar mais difícil de perceber de onde vinham certas tradições, se era relevante considerar a raça do músico ou até o seu gênero porque uma vez que se tornou popular, o foco não estava mais nas raízes do jazz e sim nas folhas que sua árvore mostrava. Isto, porque tudo fazia parte de uma mitologia que foi criada em torno do jazz e sobretudo do estilo romantizado de vida que levavam o jazz e seus agentes.

Hollywood, com sua soberania, foi quem ilustrou muito esta nova percepção. O filme *Nova Orleans*, por exemplo, de 1947 celebrou o estilo de vida que levava o “homem de jazz”, meio homem de negócios, meio galanteador, que levantou a moral do estilo musical. No filme, a trajetória do jazz começava na Louisiana, passava por Chicago e finalmente terminava de viajar em Nova Iorque. Considerando a participação dos músicos negros e suas comunidades, pelo caminho foram colocados estereótipos polêmicos e alusões entre o que era a vida de jazz e a vida vista como correta nos EUA. Em um paradoxo entre a música erudita e este novo estilo, se conheceu a Lady que era a

rainha do jazz mas faria papel de empregada doméstica (porque, aparentemente, não importava quem ela era dentro da comunidade, para o país ela ainda representava milhões de outras mulheres negras que eram empregadas domésticas). Também, outros talentosos músicos de jazz que não seriam nada sem a boa orientação de um produtor musical, esse “homem de jazz”. Este exemplo se mostra eficaz quando buscamos explicar que é a partir da figura do anti-herói, este sempre branco, que Hollywood justificou a genialidade negra que só pode ser possível pela orientação dos personagens brancos. Esta é uma estratégia que Hollywood tanto usou em seus filmes e mostra também como, apesar destas problematizações, o jazz era um produto extremamente recorrente no imaginário popular.

Por mais confuso que possa parecer a aceitação de que haviam dois mundos (“o certo” e “o de jazz”) e ao mesmo tempo um mundo só (já que o jazz circulava pela primeira vez na luz da popularidade dos brancos), o jazz cresceu dentro da maior comunidade negra dos Estados Unidos, o Harlem. Responsável por diversos movimentos dentro da comunidade negra feito por pessoas politizadas e, ao mesmo tempo lugar de grande marginalidade, o ambíguo Harlem se mostra o maior cenário de influência do jazz por diversos motivos

Desde 1920, o Harlem foi uma sociedade baseada em dois extremos. A renascença do Harlem, por exemplo, o nome dado à organização cultural e intelectual negra, mostra um lado desta linha que refletiu orgulho e atenção para tal comunidade. O outro Harlem não era tão bonito assim, e foi este que trouxe mais holofotes para o bairro, porque independente da interpretação racista de focar no que era “podre” da comunidade negra, um fato pode ser constatado: foi neste ambiente, e foi sob a responsabilidade deste extremo, que o jazz se desenvolveu como música primeiramente dos EUA, depois da América (Gioia). Além disso, o Harlem finalmente representava o que todas as minorias estavam precisando: um lugar onde se sentissem autossuficientes (e de fato, comandaram o bairro como empresários e como clientes) e não a mercê do preconceito e caridade. Nesse sentido, se mostra válido o argumento de Hobsbawm (2015) quando atenta para o estudo da arte como sendo sempre o estudo de duas artes diferentes: aquela praticada e usufruída pelos ricos e educados (no sentido de terem tido estudo) e arte praticada pelas pessoas comuns. O Harlem, mesmo sendo apenas uma comunidade negra para os EUA em geral, se mostra um perfeito exemplo de caso: o Harlem renascente versus o Harlem das boates. O autor vai mais longe ao dizer que a mídia de massa e o sentimento de nacionalidade (que neste contexto se aplica a um

sentimento de pertencimento do bairro) levaram o público a perceber uma tradição comum de fazer arte: o jazz, como conceito musical, como estilo de vida, como produto deste bairro tão frutífero.

Este próspero cenário de empoderamento de minorias, ligado ao mais recente fato histórico de finalmente haver intelectuais e artistas negros de certo prestígio dentro e fora da comunidade negra (como por exemplo o historiador W.E.B. DuBois e o poeta Claude McKay) chamou a atenção das pessoas para este bairro que algumas décadas anteriores viveu realidade completamente diferente. Na virada do século XIX para o XX, o Harlem era um bairro residencial de imigrantes europeus, tranquilo e bastante verde. Mas, a partir da década de 1920, não coincidentemente também a época das grandes migrações e da grande depressão, o bairro foi se superlotando de negros sulistas e sendo cada vez mais desvalorizado no mercado imobiliário. O resultado disso foi a entrada cada vez mais frequente de minorias excluídas, de produtos ilícitos, vida ilegal, tornando-se já nesta época a favela mais cultural dos EUA. Entre o Harlem intelectual e renascente e o Harlem das bebidas, drogas, prostituição, exclusão social e pobreza, o jazz foi mais influenciado pelo segundo. Além disso, por ser um produto deste cenário, o estilo musical coloca em foco não só o racismo no país mas o discurso racista que negros de classe média e alta (moradores do Harlem) tinham em relação à esta nova música que para eles era menos cultura. Neste contexto, Gioia (2011) reforça, “a Renascença do Harlem criou uma ideologia, um contexto cultural para o jazz. Mas o Harlem das festas de aluguel e da economia de submundo criaram a música” (p. 90). Isso, porque, embora mais tarde o jazz pudesse inspirar uma beleza pura e inocente, neste momento da Era do Swing a música não estava separada dos seus músicos. E o contexto dos seus músicos era o contexto do Harlem ilegal, palco da pobreza e da sorte, mesmo no meio do jazz.

Sob a influência desta vida noturna de bares e *nightclubs* nasceu a tradição mais famosa do jazz, a *Jam session*. Hobsbawm (2015) diz que um dos grandes desdobramentos da transformação do jazz foi exatamente esta questão do músico transitar entre dois mundos. Para além do que conferia elegância e do que era marginal, o músico teve que lidar com a música que tocava para ganhar dinheiro e a música pelo prazer. Considerado por muitos autores como o momento em que o jazz se criava, esta tradição era tida entre seus músicos como um teste: se o músico obtivesse sucesso em uma *Jam session*, seria seguramente reconhecido no seu meio. Reunidos depois do trabalho (para muitos, o trabalho era o seu instrumento musical), em alguma casa

noturna pela cidade, os músicos tocavam números despretensiosamente. Davam asas à imaginação e, sem cobrar nada de si mesmo, improvisavam, faziam nascer novas canções e, principalmente, tornavam esta tradição parte importante da prática do jazz e rito de passagem para qualquer aspirante a músico. Eis que surge mais um aspecto na tradição de se fazer jazz que legitima o argumento de Hobsbawm (2015): o jazz era de fato uma música coletiva porque além de muitos não terem tido a oportunidade de estudar música formalmente, estudavam então com os outros colegas que tanto se dedicavam aos seus instrumentos através das *Jam sessions*.

Nesse sentido, foi no contexto do Harlem marginalizado e da *Jam session* que se criou a ideia do músico de jazz como um herói. Para além do que Louis Armstrong foi para a comunidade afro-americana, esta imagem do músico de jazz estava dividida entre artista e guerreiro, alguém provido de conhecimento musical e prestígio dentro da comunidade jazzística, mas apenas mais um negro pobre e sem prospecção para a sociedade dos EUA de modo geral. Ainda, depois que obtivesse determinado sucesso e estabilidade dentro de uma banda (dentre muitas na Era do Swing), este músico precisaria trabalhar muito ainda para manter o seu posto e não terminar esquecido na transição de uma fase para outra do jazz. Seguindo a ordem de desenvolvimento do jazz, que passou do estilo Nova Orleans, para o estilo *Swing*, depois *Bebop*, depois *Cool* e finalmente *Fusion*¹¹ (quando se fundiu com o rock), muitos músicos ficaram famosos por serem responsáveis pela inovação necessária própria do momento, mas muitos ficaram para trás, por não acompanharem as novas ondas ou simplesmente por não saberem jogar o “jogo do jazz” e se manterem resistentes a ele. Duke Ellington e Louis Armstrong, por exemplo, obtiveram extraordinário sucesso durante todo o tempo de suas carreiras, que transitaram pela maioria destas fases do jazz. Outros nomes, como o do famoso Miles Davis, foram figuras necessárias para a estreia daquele novo momento da música, respeitando tradições antigas e trazendo novas improvisações para a mesa.

A emergência da *big band* neste contexto da era do swing se mostra como o exemplo perfeito para o que a década de 1930 esperava do jazz, não apenas em sentido popular, mas também em sentido do idioma musical que trouxeram as grandes bandas.

¹¹Hobsbawm (2015) diz que “podemos dividir a história do jazz em quatro fases principais: 1. a “pré história”, de c. 1900 a 1917; a “antiga”, de c. 1917 a c. 1929; 3. o “período médio”, de c. 1929 até o início da década de 1940 e 4. a “moderna”, daí em diante, ou ainda, usando os rótulos comerciais atribuídos a cada uma dessas fases, ragtime, jazz, swing, e bop ou cool. (p. 101 e 102). Embora esta pesquisa não concorde com o Ragtime como sendo um período do Jazz e que o estilo anterior ao swing tenha se popularizado mais no nome de “estilo Nova Orleans” o argumento do autor é apropriado para ilustrar as fases do jazz.

Basta analisar o som produzido nesta década para perceber a importância dada a certas escalas e a improvisação, e basta analisar a dança no país para perceber o cunho popular das grandes bandas na era do swing. Estes aspectos certamente colocaram a década de trinta como a década mais importante para o desenvolvimento do jazz. Não é em vão que a época é conhecida como *The Jazz Age*, a Era do Jazz. Gioia (2011) comenta que “nos anos antes de 1910, a principal dança social tinha se debruçado primeiramente em influências europeias como a valsa [...]. Mas, a partir de 1914 novos e diferentes passos de danças estavam ganhando ampla e difusa popularidade” (p. 101). Isso evidencia como a figura da grande banda mexeu com a cultura popular nos Estados Unidos, e para além do que musicalmente era o jazz, ele estava ganhando um enorme público e quebrando barreiras sociais e culturais dentro do país.

O ambiente frutífero que era o Harlem para a criação de arte na primeira metade do século XX não ficou restrito a audiências negras por muito tempo. De fato, quanto mais sucesso fazia o jazz, maior era a procura de audiências brancas pela música. Como explica GIOIA (2011), a procura de entretenimento nas comunidades negras pela clientela branca ficou conhecido como *slumming*, algo que no português pode ser traduzido como “favelando”. A este respeito, é necessário dizer que além de ter participado na história do entretenimento para todo o tipo de audiência, o Harlem muitas vezes o direcionou para uma vertente cada vez mais étnica. Desafiando a economia “dos brancos” com a arte negra, é correto afirmar que não só a música, (o jazz em questão) mas a arte do Harlem num geral, foi o primeiro ponto de interação e integração entre negros e brancos nos EUA no que diz respeito a práticas culturais que se seguiram como tradição e não como aspecto isolado. A música foi uma das primeiras grandes responsáveis por quebrar barreiras sociais e trazer a reflexão de raça para uma sociedade racista como a dos EUA. Ainda, considerando a assimilação de diversas tradições ao redor do mundo, a arte que se produzia no Harlem virou referência e ponto de criação de cultura, o que transformou a música dos Estados Unidos da América para sempre. Foi tão longe, que a marca registrada de inovação de Duke Ellington, líder de banda e músico negro de jazz, chegou a casa branca de Hoover em 1931, um feito raríssimo para a época. Também, por afirmar que neste momento o Harlem foi criador de parâmetros próprios ao se fazer música, o mesmo músico teve o trabalho comparado à pianistas clássicos como Bach, conforme relata GIOIA (2011), “em novembro de 1932, Percy Grainger, [...] chefe do departamento de música da Universidade de Nova York,

convidou Ellington [...] para tocar em uma aula. Grainger aproveitou a ocasião para comparar seu trabalho com Bach...” (p. 122).

É preciso enfatizar, contudo, que a comparação do trabalho extraordinário de Duke Ellington com o trabalho de um pianista clássico branco e europeu de forma a valorizar sua qualidade e importância é, sem dúvida nenhuma, contraditório. Isto porque esta afirmação acaba por reforçar um discurso racista de que o trabalho do referido pianista negro só tem valor por ter sido comparado com o trabalho de um pianista branco e europeu. Há quem diga, que a interação de influências tenha feito, na verdade, o caminho oposto, porém, o que esta pesquisa está mostrando é como depois da efervescência cultural que foi o Harlem do século XX, novos padrões e tradições de se fazer música foram acertados e tudo que viria a seguir teria sua influência legítima do jazz e seus músicos, não mais outra comparação para denotar prestígio. Em outras palavras, o jazz que até então recebeu influência do blues, do ragtime, de algo da cultura popular (e que estava em construção), era agora, com a contribuição do que se produzia no Harlem, um produto próprio, de padrões e tradições suas, que apesar de dialogar com a música clássica (pela formação de músicos específicos que tinham tal influência), tinha seu próprio pilar de influência da música de gerações futuras¹².

Os trabalhos dos grandes músicos afro-americanos de jazz, (nesta pesquisa apenas alguns citados), representam o despertar da musicalidade no Harlem e quebraram tais fronteiras ao ganharem a “América branca”. Como aponta GIOIA (2011):

Em um sentido bem real, o despertar das grandes bandas do Harlem no início e no meio dos anos 1930 foi o prenúncio de uma sensível mudança. Durante os anos que encerravam a década, estilos populares de música se transformariam permanentemente com o brilho da dança de alta energia, baseando-se fortemente em raízes afro-americanas, que ficariam conhecidas como swing.” (p.125)

Vale lembrar que onde há dança, há música, e na Era do Swing, um influenciou a outra, já que enquanto os passos de dança precisavam de um ritmo para acontecer, a necessidade de dançar não impediu a música de ser feita, improvisada e recriada. Assim, a Era do swing mostra uma - até então desconhecida - ênfase na música porque tinha um profundo cunho popular de ação e reação ao seu trabalho. A contribuição da

¹²Em relação a isso, Hobsbawm comenta: “[...] a ambição respeitável do músico de jazz moderno não é mais, simplesmente, ser aceito como um executante de Bach ou um compositor clássico, mas como alguém que toca uma música tão complexa quando Bach, porém baseada fundamentalmente em raízes negras, o blues” (HOBSBAWM, 2015, p. 274)

extraordinária inventividade de músicos afro-americanos ligada ao intermédio e popularidade fora da comunidade negra de artistas brancos tirou o jazz confinado ao Harlem e trouxe não só para a sociedade americana mas para o estilo de vida americano. Isso porquê gradativamente foi conquistando seu espaço social através da concepção de uma música dançante, portanto muito presente em bailes brancos e negros, depois como uma música extremamente prestigiada pela elite universitária até que se assimilasse sua genialidade pela sociedade de modo geral (Hobsbawm, 2015). As influências que começaram em Nova Orleans, passando por Chicago e Nova Iorque deram resultado a um estilo de música que os EUA passaram a adorar, sem entender direito que seus responsáveis eram aqueles que eles empurraram para guetos segregados. Mas nesse sentido, a história é de superação: o jazz finalmente havia saído do Harlem (metaforicamente, porque ainda acontecia neste local. Ainda assim, havia quebrado barreiras que antes o impediam de circular por todos os EUA) com a Era do Swing de 1930 e ganhado o país para sempre, apesar do longo caminho que o racismo no país ainda teria pela frente.

Na sua obra, *História Social do Jazz*, Hobsbawm (2015) aponta que depois do grande sucesso que foi o swing, o jazz conheceu novos estilos até a década de 1960 onde a mistura com o rock e um cenário musical completamente novo fez com o que se tornasse mais difícil ainda a identificação do jazz. O *bebop* que seguiu na década de 1940, para o autor, teve um cunho fortemente político por dois motivos. Primeiro, pela forte procura de intelectuais de esquerda, que na década que se sucedeu a Segunda Guerra Mundial, precisavam de uma voz legítima para seu protesto. Além disso, o jazz tinha uma conotação natural para o protesto uma vez que seguiu uma linha forte de tradição de *Work Songs* e *blues* (que naturalmente denunciavam o racismo) e seus próprios agentes negros lidavam com a questão no dia a dia. Em outras palavras, o jazz era o produto original de classes oprimidas. Isso não quer dizer, todavia, que o jazz sempre teve a característica de protesto consciente ou que declaradamente assumia um lado político, mas mesmo a pessoa mais alienada politicamente, se fosse fã do jazz, era provavelmente contra a discriminação racial e em raros casos ao machismo. Neste mesmo sentido, Hobsbawm (2015) alerta, “o jazz por si só, não é consciente politicamente ou revolucionário. As vozes que gritam não gostamos disso não devem ser confundidas com [...] Temos que revolucionar isso” (p. 340), a não ser em casos específicos como a década de 1960, que além de ter experienciado o movimento pelos

direitos civis dos negros, viu a voz de Nina Simone como a grande dama revolucionária do jazz.

O jazz dos anos 1920, de acordo com Hobsbawm, era apolítico e os dos anos 1930 e 1940 (o *swing* e o *bepop*) foi aliado a esquerda. Isso porque a primeira década do jazz se viu em um cenário em que precisava legitimar seu espaço e primeiramente lidar com a resistência imposta pela sociedade num geral. Uma vez estabilizado nas décadas seguintes, e já consciente do seu potencial de transmissor de mensagens, o jazz viu a possibilidade de denúncia através das músicas e esta pesquisa foca neste aspecto em específico com a análise da carreira de uma destas personalidades. Não é em vão que entre a classe média conservadora norte-americana o jazz foi abertamente repudiado em seu início por representar exatamente o que tinham medo, “uma rebelião contra os valores da cultura de minoria” (HOBSBAWM, 2015, p. 45). Na década de 1940, quando a atenção do jazz estava não mais nas grandes bandas mas nas grandes vozes como as de Billie Holiday e Ella Fitzgerald, foi mais fácil associar o jazz ao protesto devido a fermentação política do período. Hobsbawm (2015), por exemplo, diz claramente que o jazz era contra a opressão e desigualdade mas que esse ódio natural não implicou necessariamente em militância, só ilustrou a indignação de muitas pessoas em ver acontecimentos horríveis e simplesmente serem contra.

É possível perceber, portanto, que durante as décadas de 20, 30 e 40, três dos fenômenos sociais mais impactantes dos Estados Unidos influenciaram diretamente o desenvolvimento do Jazz: A Grande Depressão, As grandes Migrações e a Lei Seca. A queda da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 colocou a situação do negro mais para baixo do que estava e há quem diga que, neste período, o jazz havia de fato morrido pelo fato de seus agentes estarem pobres demais para ouvir jazz ou trabalhando demais para tocá-lo.

Estes três elementos se relacionam diretamente com a vida do negro nos EUA por se tratar de uma das minorias mais oprimidas do país. A Grande Depressão e As grandes Migrações mexeram com a história do negro, e, portanto, com a história do jazz, de uma forma tão negativa que quando ressurgissem na metade da mesma década, tudo estaria diferente, principalmente o cunho político da obra. A Lei Seca, por sua vez, que parece ter contribuído na ascensão do Harlem como ponto de encontro entre comunidades já que esta facilitava a ingestão de bebidas e drogas ilícitas, por outro lado, destruiu a carreira de muitos gênios e gênias do jazz, que mergulharam em um mundo do qual não conseguiriam mais sair.

O desenvolvimento do jazz atesta para esta pesquisa muito mais do que uma incrível capacidade de organização da comunidade negra, mostra também que foi através da sua inventividade, originalidade, foco, e também através da necessidade de se manter forte na quebra de barreiras sociais e raciais que o músico de jazz teve êxito na sua empreitada.

É o caso da brilhante Billie Holiday, por exemplo, que apesar de estar inserida em muitos dos contextos que dificultaram a sua liberdade no seu país de origem, deu a volta por cima e transformou o jazz nos EUA.

CAPÍTULO 2 - A CARREIRA DE BILLIE HOLIDAY (1915-1959)

Billie Holiday foi uma consagrada cantora de Jazz que nasceu com o nome de Elonora Fagan. Hoje é vista como um mito e um ícone da música negra nos EUA mas em vida sua imagem era constantemente depreciada em jornais e revistas devido ao seu envolvimento com drogas. Auto declarada uma mulher de raça, através da música Holiday denunciava todos os aspectos de sua vida: o julgamento pela sua sexualidade aflorada, os problemas que teve devido aos abusos dos maridos que teve ao longo da vida e também alguns podres do racista Estados Unidos da América. Para muitos, como Martin Williams (1993), Billie Holiday poderia ser a representação do Jazz, já que ambos o movimento e a cantora refletiam espontaneidade, arte consciente e capacidade de improvisação como peças fundamentais para se fazer música. A história de sua vida transborda negritude, força e independência em um país que não valorizou plenamente seus feitos por estar extremamente enviesado nas amarras da escravidão e do racismo.

Billie viveu o período que compreende 1915 a 1959 e, quando faleceu aos 44 anos, já era a pioneira no protesto através da música. Da mesma forma, ao mesmo tempo em que é possível considerá-la uma líder alternativa dentro da comunidade negra, era também apenas mais uma cidadã lidando com o racismo da Era Jim Crow¹³.

Diante deste contexto, esta pesquisa propõe abordar o pioneirismo de Holiday e sua contribuição para a luta da legitimação negra nos EUA, mesmo que ela própria não tenha sido uma ativista política declarada mas ainda assim uma ativista pelo meio cultural. Billie trabalhou de formas alternativas para mudar a situação do direito civil dos afro-americanos em seu país e, sua mentalidade pode ser percebida tanto no seu trabalho quanto na sua auto declaração de “mulher de raça”.

John Chilton (1975) menciona, na biografia que escreveu sobre a cantora, o caráter curioso de sua carreira que, apesar de não ter sido marcada por discos nas paradas de sucesso, influenciou e guiou diversas gerações de artistas. O autor ainda comenta que sua capacidade de transformar uma canção simples em uma verdadeira peça de arte pode ser encarada como uma habilidade por vezes positiva e outras vezes negativa. Isso porque, por um lado, Billie era vista por muitos como a cantora ideal para

¹³De acordo com Sylvia Fol (2005), Jim Crow era uma representação estereotipada do negro, criada a partir de uma peça teatral onde atores brancos pintavam o rosto de preto para representar personagens de cor escura. A Era Jim Crow (1870-1960), por sua vez, ficou conhecida como o período histórico em que o racismo contra os negros era referenciado em leis estaduais de segregação no sul e no norte do país. (ROSE, 1978)

interpretar uma nova canção (e de fato foi procurada diversas vezes, principalmente pela esquerda norte-americana, para gravar músicas). Porém, por outrolado, sua interpretação singular não trazia para si canções populares em abundância disponíveis para gravação, já que o mercado preferia cantoras que se encaixassem melhor nos padrões musicais da época e Billie com toda a sua personalidade musical jazzística não era alguém que se pudesse podar.

Diversas são as biografias dedicadas à sua carreira (CLARKE, 1994, NICHOLSON, 1995, CHILTON, 1975) e o que todas parecem ter em comum é a dificuldade em achar fatos precisos sobre sua vida. Seu nome é soletrado de forma diferente em alguns arquivos, seu sobrenome em outros, sua mãe por vezes declarou ser casada com alguém que não era e há até quem duvide do real parentesco de Billie Holiday com o guitarrista Clarence Holiday. Seu local de nascimento também é nebuloso, com alguns biógrafos mencionando a cidade de Baltimore, em Maryland e outros mencionando a Filadélfia, Pensilvânia. Independente do local em que nasceu, Billie de fato viveu nos dois lugares mencionados antes de se mudar permanentemente para Nova Iorque. Com isso, pode-se afirmar que a questão não é necessariamente a confiabilidade das fontes mas o problema que envolve esses mitos em relação a sua vida e o fato de já não serem mais narrativas passíveis de serem confirmadas.

Baltimore no século XIX era a cidade com a maior quantidade de negros livres dos EUA (CLARKE, 1994), o que mais para a frente veio a contribuir para o fato da cidade ter uma das maiores comunidades negras do país. Além disso, de acordo com NICHOLSON (1995), Baltimore era atrativa pelas positivas chances de emprego em indústrias pesadas. Pouco importa para esta pesquisa saber a cidade em que Billie nasceu, o que importa, contudo, é que nos dois lugares citados as tradições de suas comunidades negras eram fortes e marcaram a forma de Holiday ver o mundo.

Logo na adolescência, Holiday mudou-se para Nova Iorque (NI) juntamente com sua mãe. As duas foram morar no Harlem, justamente a comunidade negra que mais crescia culturalmente no norte dos EUA. Foi lá que ficou conhecida como Lady Day¹⁴, a rainha do swing, mas também foi onde enfrentou a pobreza, a segregação e onde experimentou a vida ilegal da prostituição, álcool e drogas.

¹⁴ Há muita especulação sobre como foi dado este apelido à Billie Holiday. É de comum acordo que quem o deu foi Lester Young, saxofonista e amigo da cantora. Na biografia escrita por SilvyFol, após descrever um momento em que Billie e Lester amanhecem juntos conversando e rindo, este diálogo aparece: “Boa noite Lady, ou quem sabe, bom dia, Lady Day...O dia já está claro” (FOL, 2010, p. 59). A palavra day, na tradução livre, significa dia em inglês. Já na autobiografia escrita com William Dufty, a

Na década de 1920, quando Billie havia se mudado para NY, o Harlem já era considerado a maior cidade negra nos EUA, embora fosse considerada mesmo um bairro. NICHOLSON (1995) aponta que a popularidade do Harlem se deu por diversos motivos. Além do bairro ser o palco de muitas histórias na literatura e na intelectualidade do povo negro devido a Renascença do Harlem, o lugar atraía a atenção de outras pessoas de cor que, provavelmente, não levavam a mesma vida que era ilustrada nos livros sobre o local. Mesmo que muitos que para lá se mudaram encontrassem uma realidade diferente, o autor explica que ainda assim havia no Harlem algo de especial e único. Fundada por Marcus Garvey e co-fundada por W.E.B DuBois, a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP, em inglês), por exemplo, estava localizada neste bairro. A associação era na época o maior grupo de direitos civis do país e advogava nacionalmente a favor dos negros, ilustrando o porquê do Harlem ser visto por muitos como o *point*, ou o bairro onde todo negro provavelmente preferia estar.

Em relação aos movimentos que se passavam neste bairro, o biógrafo Donald CLARKE (1994) diz que o *Harlem Rush* foi bem mais significativo do que a Renascença do Harlem para o contexto de Holiday. Foi no *Harlem Rush* que Billie encontrou a oportunidade de viver e eternizar seu trabalho. Termo usado para referenciar o que se passava nas boates e nos clubes, esta outra vertente do Harlem foi amplamente explorada por músicos de Jazz que eram providos de pouca educação escolar e, portanto, não poderiam fazer parte dos grupos literários e intelectuais que formavam a Renascença do Harlem. No entanto, ainda eram agentes de transformação cultural e, com suas contribuições para a vida noturna transformaram a história do Jazz e da música nos EUA.

Até então, para a menina recém-chegada na cidade, suas inspirações eram os grandes líderes Louis Armstrong e Bessie Smith. Considerando a dificuldade de se ter disponível discos e toca-discos, foi a partir dessas duas grandes vozes que Billie seguiu no segmento musical, tanto que já no início da década de 1930 há testemunhas comprovando o trabalho de Holiday em casas noturnas cidade afora.

É impressionante perceber como, durante o período de dez anos, Holiday iniciou do zero como cantora e terminou a década como uma consagrada cantora de Jazz. O início de sua carreira impressiona mais ainda se considerarmos os poucos

cantora diz que Lady era uma ridicularização de outras cantoras que a achavam arrogante e “Day” seria parte de “Holiday”, ideia do amigo. (DUFTY e HOLIDAY, 1956).

avanços tecnológicos que a década de 1930 protagonizou para o cenário musical. De acordo com NICHOLSON (1995), a transição do megafone para o microfone eletrônico era ainda recente nesta década. Para o autor, o que Billie fez como cantora nestes primeiros dez anos de sua carreira foi definir um papel na música estadunidense que ainda não existia, mas que depois do seu pioneirismo seria seguido por outras cantoras de jazz.

Alguns pontos importantes ajudaram Billie no início de sua carreira. Estes fatores também podem ser relacionados aqueles que colocaram Nova Iorque como o centro do Jazz depois que o ritmo saiu de Chicago. Além do fato de NYC estar se tornando a cidade mais cosmopolita do mundo, a quantidade de dinheiro vivo que circulava nos *nightclubs*, a popularidade de comunidades negras que propagavam tal música na sociedade branca em geral e a popularidade de artistas da mídia que trabalhavam restritamente em Nova Iorque foram alguns dos aspectos que ajudaram Billie na sua carreira e contribuíram para popularização do jazz de um modo geral. A queda de popularidade do Blues, provavelmente devido à grande demanda por Jazz nas casas de shows e nas gravadoras, colocou Billie em uma posição de destaque, mesmo considerando a grande concorrência entre cantoras de Jazz na época. Além disso, com a queda da bolsa de valores em 1929, gravar um disco, algo praticamente impossível para um artista iniciante, não fez diferença na ascensão da carreira de Billie, porque nesta época o que valia mesmo era a notoriedade dentro das casas de shows, que por sua vez significava dinheiro correndo, boa divulgação e frequente renovação de contratos.

Foi cantando em casas de shows que Billie Holiday foi descoberta pelo seu primeiro e talvez mais influente agente: John Hammond. Mais tarde eles iriam se separar, na década de 1940, devido à opressão de Hammond sobre Holiday¹⁵, ao temperamento difícil da cantora, sua fama recorrente, a necessidade que seus maridos tinham em tomar conta de seu dinheiro e sua carreira e a desmotivação do produtor para com o cenário musical jazzístico naquela década. De qualquer forma, Hammond, que teve uma carreira de sucesso e lançou outros nomes no cenário musical como Bob Dylan e Aretha Franklin, contribuiu bastante para alavancar a carreira de Lady Day. Na biografia escrita por Sylvia FOL (2005), Hammond é apresentado como um homem de

¹⁵Uma das brigas mais recorrentes entre a cantora e o empresário estava relacionada ao fato de Hammond insistir fortemente que Billie se tornasse uma cantora de Blues, para ele um cenário musical mais confortável e apropriado para a personalidade e imagem de Billie. FOL (2005) cita “ela logo recusa. Ela não vai ser mais uma dessas mães gordas que cantam blues curvadas sobre um saco de algodão recém-colhido e nem tampouco vai se sacrificar ao gosto do público só por causa das exigências da moda” (p. 94)

família rica e importante no círculo Nova Iorquino, os Vanderbilt. Era correspondente de uma revista musical inglesa e embora também escrevesse para uma revista americana, sua real profissão era achar e promover artistas originais. Donald Clarke (1994) menciona que a parceria entre Holiday e Hammond foi bem sucedida porque os dois eram grandes inovadores em suas áreas de trabalho. Ele ainda diz que “Billie foi a primeira cantora que era ela própria uma grande musicista de jazz, em vez de um músico que também cantava.” (CLARKE, 1994, p. 89). De fato, apesar de não ter tido estudo musical formal, Billie era considerada uma gênio do ritmo, razão pela qual, tão cedo em sua carreira, trabalhou com grandes gênios do Jazz como os líderes de banda Count Basie e Duke Ellington.

Outro fator que colocou o nome de Billie na boca do povo foi o seu sucesso na casa de shows Apollo Theater. CLARKE (1994) ainda menciona que seu sucesso no Apollo, neste primeiro momento, foi mais significativo do que o sucesso dos seus primeiros discos, pois uma vez consagrado no Apollo Theater, o artista ganhava credibilidade dentro do Harlem. John CHILTON (1975) descreve que a casa de shows tem capacidade para quase duas mil pessoas, e embora seja um espaço que tenha recebido a presença de músicos e audiência branca, a predominância sempre foi negra, desde 1975 até hoje. O autor comenta que o Apollo era conhecido como um lugar de teste para novos artistas, um lugar onde o talento de um artista seria reconhecido ou desprezado. Fundado em 1913, o teatro Apollo ainda foi responsável por lançar outros artistas além de Billie Holiday. Outros nomes conhecidos como Ella Fitzgerald, Patti LaBelle, Aretha Franklin, Lauryn Hill e Mariah Carey tem suas carreiras vinculadas à casa de show.

O sucesso de teatros como o Apollo era tão grande que a prática comum de pessoas brancas se deslocarem até o Harlem a procura de diversos tipos de entretenimento só ilustra como era efervescente o cenário musical que o bairro protagonizou. O Harlem neste contexto, foi o bairro famoso também por fornecer bebidas em casas de show em um tempo em que a Lei Seca¹⁶ impedia a relação do cidadão com bebidas alcoólicas em casas noturnas. Porém, com o fim desta Lei e com a

¹⁶Sylvia FOL (2005) aponta que as únicas exceções de consumo alcoólico no país eram o vinho usado em comunhões e remédios com base alcoólica. A autora ainda diz que o surto de drogas pesadas como a heroína, que viriam a assombrar as décadas seguintes, estavam relacionadas ao restabelecimento da legalidade do álcool no país em dezembro de 1933. Os sindicatos do crime, voltados a investigar a questão dos viciados, encontravam trabalho frequente em casas noturnas, já que músicos e musicistas de Jazz eram o seu maior alvo, conforme aponta Fol. Além disso, segundo John CHILTON (1975), o fato de serem as grandes estrelas do meio onde estavam, era fornecido a músicos de Jazz os melhores produtos já que nas casas noturnas, conviviam com quem tinha o poder e influência.

regularização da venda de bebidas alcoólicas, o cenário musical foi se deslocando cada vez mais para o centro uma vez que não era mais necessária a ida até o Harlem para se declarar um boêmio (CLARKE, 1994). A rua 52, entre a sexta e a sétima avenida em Manhattan, era não apenas o novo endereço do swingmas também o lugar em que Billie Holiday se tornaria a maior estrela. Tudo que viria a seguir em sua carreira seriam em grandes proporções porque já na metade da década de 1930, com a idade entre 15 e 20 anos, Billie Holiday já era uma celebridade do Jazz. Contratos com gravadoras importantes começaram a surgir, apresentações em casas noturnas estavam se tornando mais frequentes e, finalmente, pela sua popularidade, ela poderia viajar pelo país com as *big bands*. Infelizmente, contudo, suas primeiras experiências na estrada não foram tranquilas. Contratada como vocalista da banda de Artie Shaw, Billie fez sua primeira gravação comercial com uma banda de músicos brancos. Meses atrás, Holiday havia trabalhado com a banda de Count Basie, composta por músicos negros, e na estrada encontraram, obviamente, o racismo. Entretanto, com a banda de Shaw, Billie lidou com algo mais desafiador, a segregação. O absurdo de uma cantora negra se apresentar com uma banda de músicos brancos era intenso, tanto que foi necessária a contratação de uma vocalista branca para revezar com Holiday nas apresentações. Sua ligação com Artie Shaw previamente havia se dado depois do músico ter gostado da sessão de gravação que fizeram juntos, especialmente de Billie's Blues, composta por Billie.

Especialmente no sul do país, conforme aponta Clarke, o racismo colocava a banda em situações extremas, tais como diversas vezes em que Billie não teve nem permissão de sentar-se ao palco. Ainda assim, o autor explica que Holiday se mantinha calma em situações como esta e que normalmente já esperava por isso quando iam para o sul. NICHOLSON (1995) reforça que Holiday foi abraçada pela imprensa negra e foi chamada de a “última sobrevivente” de cantoras negras que trabalhavam em bandas de músicos brancos. Em contrapartida, John Chilton (1975) aponta que quando era hostilizado pela imprensa, por exemplo, Artie Shaw respondia que sua separação não era uma questão racial, e que para isso, seria necessário apenas lembrar o fato de que Holiday foi contratada em primeiro lugar e sua cor não foi um problema para a administração de sua banda.

Chilton dá caminhos para mostrar como já logo cedo na década de 1930 Billie trabalhava com originalidade, pioneirismo e liderança. O escândalo que mais tarde viria a ser a sua saída da banda, como muitos casos de sua vida pessoal, é ofuscado pela sua realização de ser uma das poucas cantoras negras a conseguirem flertar tão bem

sucedidamente com a comunidade branca e negra nos EUA ao invés de ficar segregada apenas nas relações com músicos e público negro. Infelizmente para os dois músicos, superar a tradição Jim Crow no país seria tarefa difícil.

Sua resistência em cantar músicas populares e o fato de ser uma cantora negra que frequentemente lidava com o racismo e a segregação colocou Holiday e inúmeros outros músicos negros de jazz na posição de estarem restritos apenas ao mercado de minorias. Inclusive, como aponta CLARKE (1994), no início de sua carreira Billie cantava músicas que o público não conhecia, simplesmente porque as “melhores” canções já haviam sido reservadas para músicos brancos gravarem. Sobre esta questão, Martin WILLIAMS (1993) aponta que por este motivo devemos respeitar mais ainda o trabalho inicial de Billie. Seu primeiro disco, por exemplo, com Teddy Wilson, assim como todos os discos de negros da época, eram destinados apenas para a população negra e, devido aos anos da Depressão, eram vendidos para *Jukeboxes*¹⁷. O autor comenta que os artistas eram chamados para uma sessão de gravação e sem preparação, ensaio ou conhecimento das músicas, eram obrigados a gravar em um espaço curto de tempo apenas com a partitura.

Foi devido a esta situação de não poder se apresentar com uma banda de músicos brancos em certos lugares que colocou Holiday na posição de seguir carreira solo em uma época em que o mais comum era trabalhar em uma *big band*, na Era das *Big Bands*.

Sua vida em 1938 estava prestes a mudar quando iria assinar contrato com uma casa de show chamada Café Society, em Greenwich Village. Para uns o começo do fim, e para muitos outros o real começo, foi no Café Society que Holiday começou a ser procurada pela esquerda política norte-americana e foi quando a cantora percebeu que poderia usar a música para denunciar. Conhecido como “o lugar errado para as pessoas certas”, a casa noturna era famosa por ser um dos poucos lugares nos EUA a integrar todas as raças no mesmo ambiente de entretenimento e também por receber muitos artistas famosos brancos, que conviviam eventualmente com negros em harmonia. A casa de show se mostra uma grande ironia dentro do segmento da história dos Estados Unidos da América uma vez que é uma evidente caricatura de como o país realmente deveria ser. Em caso de dúvidas, a resposta é simples: o país devia ser integrado, já que

¹⁷As *jukeboxes* eram um jeito bastante popular de se escutar música em clubes no século passado. Acionadas por moedas, tais máquinas contavam com um catálogo musical em que a pessoa podia escolher o que gostaria de ouvir no ambiente.

em tempos de Lei Seca, os brancos de Manhattan não pareciam ter problema nenhum em visitar bairros negros como o Harlem em busca de atividades proibidas.

David Margolick (2000) foi um dos escritores que mencionou o Café Society como o verdadeiro lugar onde nasceu o *cool*, movimento jazzístico que seguiu o *bop*, uma vez que era um espaço cheio de mentes progressivas e pessoas importantes que pensavam parecido, independentemente da instituição do racismo em sua sociedade.

Este parecia ser também o caso de Billie. Em 1939, através da canção intitulada *StrangeFruit*, cantada no Café Society, a carreira de Billie Holiday viria a mudar para sempre. Nas duas diferentes biografias que MARGOLICK fez sobre a canção, ele menciona como ambas a canção e Billie Holiday foram um símbolo e o estopim para o Movimento pelos Direitos Civis dos Negros nos EUA, quase vinte anos antes da data oficialmente declarada. O autor ainda comenta que foi a primeira canção significativa de protesto para o mundo do Jazz até então por mostrar tão explicitamente uma das grandes vergonhas na história dos EUA: o linchamento do povo negro.

Figura 1 – Você já ouviu?¹⁸

¹⁸ Tradução livre: Já ouviu? “Fruta estranha em árvores sulistas” cantada por Billie Holiday no Café Society. “O lugar errado para as pessoas certas”.



Fonte: David Margolick, 2000.

Stuart Nicholson (1995) é outro autor que comenta que embora existissem anteriormente outras canções de protestos que denunciavam o racismo indiretamente, *Strange Fruit* foi considerada o primeiro protesto contra o racismo em letra e música. Quando refletiu sobre sua interpretação da obra, música que Billie cantou a partir de 1939 até o final de sua carreira, a cantora disse que foi por causa desta canção que foi literalmente perseguida pelo FBI e que “foi só depois que ela desobedeceu à ordem de não cantar *Strange Fruit* no Earle Theater de Filadélfia, que ela foi presa por porte de drogas” (p. 111, FOL, 2005). Ainda assim, a partir de *Strange Fruit*, Holiday iniciou uma tradição pessoal de escrever canções de protesto e de gravar outras músicas que denunciassem alguma forma de opressão. Depois de ter inaugurado esta tradição, todas as canções de protestos na área do Jazz que vieram a seguir devem pagar tributo a Billie Holiday, como os grandes hinos na década de 1960 que embalaram eventos como a Marcha de Washington, formadores do Movimento pelos Direitos Civis dos negros nos EUA.

Strange Fruit, canção adaptada de um poema escrito por Lewis Allen, descreve não apenas uma cena específica de linchamento, mas sim como acontecia este ato de forma geral. A prática do linchamento nos EUA é um exemplo (e foi reflexo) de como se articulavam as leis segregacionistas no país e como a sociedade lidava com esta questão. É curioso perceber que apesar da canção ter sido o hino de longas campanhas para que se aprovasse uma Lei antilinchamento nos EUA (inclusive a NAACP – Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor - esteve envolvida em tais campanhas¹⁹), ela nunca chegou a ser votada no Senado. No original, assim diz a letra:

¹⁹VerFigura 3.

Árvores do Sul dão uma fruta estranha; Folha ou raiz em sangue se banha; Corpo negro balançando, lento; Fruta pendendo de um galho ao vento. Cena Pastoril do sul celebrado; A boca torta e o olho inchado; Cheiro de magnólia chega e passa; De repente o odor de carne em brasa. Eis uma fruta para que o vento sugue. Pra que um corvo puxe, pra que a chuva enrugue, Pra que o sol resseque, pra que o chão degluta, Eis uma estranha e amarga fruta. (RENNÓ, 2000).²⁰

Ao analisarmos a letra de *Strange Fruit*, é possível perceber que a canção se trata, na verdade, de uma denúncia muito mais do que uma descrição. O autor parece se preocupar em metaforizar um corpo negro linchado em uma árvore personificado em um “fruto estranho”. Ou seja, o corpo passa a ser algo que fazia parte daquela natureza, o fruto, mas ao mesmo tempo, retrata uma prática bastante frequente no sul dos EUA do XX: o linchamento²¹.

Contudo, para além do debate moral sobre a questão, esta pesquisa se propõe a analisar aspectos importantes da carreira de Billie Holiday e, portanto, o impacto da música no contexto norte-americano. É ainda mais interessante o feito de Holiday, se for considerado que o veículo de disseminação da canção estava vocalizado numa artista mulher e negra.

Há diversas versões de como a canção *Strange Fruit* chegou até Billie. Em sua autobiografia, Holiday escreveu que Lewis Allen havia trazido um poema para a cantora na época que trabalhava no Café Society, e junto com o seu pianista acompanhante da época, os três montaram a canção, que mais tarde virou seu protesto pessoal pois fazia com que se lembrasse de como seu pai morreu. Esta história hoje já foi superada e desmentida em diversas biografias da cantora. O que se diz a este respeito é que a canção já estava pronta e que Holiday relutou muito em cantá-la pois não havia entendido sobre o que se tratava. Foi apenas por acordo da banda e dos outros

²⁰Southern trees bear a strange fruit./ Blood on the leaves and blood at the root./ Black body swinging in the southern breeze./ Strange fruit hanging from the poplar trees./ Pastoral Scene of the gallant South./ The bulging eyes and the twisted mouth./ Scent of magnolia sweet and fresh, and the sudden smell of burning flesh!/ Here is a fruit for the crows to pluck, for the rain to gather, for the wind to suck, for the sun to rot, for the tree to drop, Here is a strange and bitter crop.

²¹David MARGOLICK diz que “oficialmente, houve apenas três linchamentos em 1939, ano em que Holiday cantou sobre eles pela primeira vez. Há, porém, indícios de que muitos outros foram abafados, e que eram cada vez mais brutais e sádicos. 'Antigamente havia grandes multidões caçando crioulos, mas agora você só ouve falar de vez em quando de um crioulo encontrado pendurado numa ponte', diz uma testemunha. Mesmo assim, uma pesquisa feita em 1939 revelou que mais de seis em cada dez sulistas acreditavam que os linchamentos eram merecidos em caso de abuso sexual. E, apesar de uma longa campanha da NAACP [National Association for the Advancement of Colored People], o Congresso jamais conseguiu aprovar uma lei federal antilinchamento. Linchamentos podiam ser questões locais, mas como Gunnar Myrdal apontou em *An American Dilemma*, seu clássico estudo de 1944 sobre as relações raciais nos Estados Unidos, sua assiduidade tornava o país inteiro indiferente” (MARGOLICK, 2000, p. 38 e 39)

envolvidos que a cantora de fato a cantou, e entendeu a letra mais tarde, quando em determinada apresentação derramou lágrimas ao cantar. Daí em diante a música seria seu protesto pessoal. Angela Davis, contudo, parece discordar dessa versão da história e aponta algumas questões que normalmente não são vistas nas biografias sobre a cantora. Primeiro, ela denuncia um problema envolvendo raça, classe e gênero onde Holiday havia sido subestimada, segundo a história de Josephson (o dono do Café Society) e colocada numa posição inferior ao homem. Assim ela descreve, “a descrição de Josephson de Billie Holiday é problemática: ele a pinta como uma analfabeta, ignorante e mulher passiva disposta a cantar *StrangeFruit* simplesmente porque ele pediu que ela o fizesse” (DAVIS, 1998, p. 186). A autora diz que a história mostra Billie num contexto de inferioridade de gênero, raça e classe onde só é possível ela fazer um bom trabalho por causa da orientação de seus supervisores.

Para Davis (1998), a possível resistência inicial de Billie a música se torna mais compreensível se analisarmos o repertório musical de Billie no período e até mesmo durante toda a sua carreira. Davis afirma que Lady Day nunca teve uma gravação de tremendo sucesso durante sua carreira e com *StrangeFruit* esteve num dilema: de um lado uma canção cujo tema desembocava em questões raciais, portanto urgente; do outro não era uma música que poderia ser considerada de sucesso pelo seu cunho político. Além disso, conforme Davis, Billie deu sim importância para a canção, tanto é que quis nomear sua autobiografia *BitterCrop* (palavras presentes na canção) e que rearranjou todo o seu repertório para encaixar *StrangeFruit* nele.

De qualquer forma, a maioria das pessoas que estudam Lady Day concordam que *StrangeFruit* foi um divisor de águas na sua carreira. A própria Angela Davis, inclusive, diz que ao transformar *StrangeFruit* numa música de protesto e tornando-a tão própria, Billie inaugurou uma tradição que mais tarde foi abraçada por artistas como Nina Simone, que incorporaram nas suas músicas críticas sociais fortes. Em sua biografia sobre *StrangeFruit*, MARGOLICK (2000) ressalta:

O falecido crítico de jazz Leonard Feather uma vez disse que “*StrangeFruit*” era “o primeiro protesto relevante em letra e música, o primeiro clamor não emudecido contra o racismo”. [...] “Quando se pensa no Sul e em leis segregacionistas, naturalmente se pensa nessa canção, não em “*WeShallOvercome*”, disse StudesTerkel. AhmetErtegun, o lendário produtor musical, chamou “*StrangeFruit*” - que Holiday cantou pela primeira vez dezesseis anos antes de Rosa Parks se recusar a ceder seu lugar a um branco num ônibus em Montgomery, no Alabama -, de “uma declaração de guerra” e “o começo do movimento pelos direitos civis” (p. 22 e 23).

É necessário considerar, contudo, que fazer tais considerações não é dizer que Billie Holiday era uma ativista política já nos anos 1930/40 e que estava pronta para lutar no Movimento pelos Direitos Civis que viriam a seguir. Na verdade, pouca informação se tem sobre o posicionamento político de Holiday quando de fato ocorreu o episódio do ônibus tendo como protagonista Rosa Parks. Tal episódio, que data de 1955, aconteceu apenas quatro anos antes da data que Holiday viria a falecer.²²

MARGOLICK (2000) ainda considerou que mesmo não sendo de autoria de Billie, a canção deveria estar vinculada ao seu nome já que ela, pelos seus motivos, tinha uma ligação muito forte com a letra e lutou para cantá-la. O que é extraordinário em relação a *Strange Fruit* é que a grosso modo, a canção saiu da comunidade negra como um protesto, um comentário social, e chegou nos ouvidos brancos (e incomodou). Isto não era frequente na época. Na posição social em que viviam, não era comum ver músicos fazendo tal denúncia e Holiday fez sempre questão de dar seu toque de amargura para a canção para mostrar o que a sociedade fazia com o povo negro. A amargura de Billie impactou de tal forma, inclusive, que tanto a canção, a qual segundo a revista britânica Q foi eleita uma das dez canções que mudaram o mundo (MARGOLICK, 2000), como o álbum com o mesmo título, foram amplamente disseminados nos meios midiáticos da esquerda, que ganharam representatividade por se oporem às políticas sociais da época e por, principalmente, se articularem contra as diversas formas de opressão presentes neste contexto. Outro ponto que toca a relação íntima de Billie Holiday com *Strange Fruit* é como, segundo Margolick, a canção caiu em desuso com a morte de Billie até que fosse resgatada por Nina Simone. Este fato, na verdade ilustra o papel que Billie exercia na disseminação da cultura negra nos EUA e como sua figura e arte eram socialmente importantes mesmo em meio a canções “bobas” de amor, se é que bobagem e a arte de Billie Holiday podem estar na mesma frase.

O que é interessante perceber sob a leitura de Margolick (2000), é que ao mesmo tempo que muitos consideraram *Strange Fruit* a real motivação para lutar no Movimento pelos Direitos Civis dos Negros nos EUA, ao invés de marcharem em Washington ou protestarem sobre Selma, outra parte da geração de 1960 se identificava

²² Seria extremamente problemático afirmar que Billie Holiday era engajada em movimentos sociais e que com “StrangeFruit” a cantora começou a lutar politicamente. No entanto, não parece estranho supor que Lady Day e Strange Fruit possam ser para o movimento pelos Direitos Civis dos negros nos EUA o símbolo que Rosa Parks foi e que 20 anos antes do movimento já havia um cenário possível, mesmo que minimamente, para a cantora usar a voz para denunciar os desdobramentos do racismo.

com outros hinos como “We shall Overcome” e abominavam “Strange Fruit” pelo seu caráter mórbido, depressivo e vitimista. No entanto, a mensagem que a obra de Margolick passa é que “se Billie não ascendeu o fusível, ela inquestionavelmente alimentou a chama” (MARGOLICK, 2000, p.19). Com a canção, Billie parece ter conseguido chamar a atenção das pessoas para sua arte na época em que cantou e até depois de sua morte a canção ainda era um organismo vivo nos arquivos de protesto ao racismo no país.

Outro grande feito de Billie, resultado de sua fama com *Strange Fruit*, foi ter conseguido sua foto num artigo em que a famosa revista *Time* publicou sobre a canção. O então dono do Café Society, Barney Josephson, afirmou que ela foi a primeira pessoa, ou seja, nem mesmo um homem negro havia quebrado esta tradição racista de ter sua foto estampada junto com o artigo.²³ A figura 3 a seguir é um exemplo do quão controverso pode ser a questão racial no país e põe em debate o que realmente se ganhou ao ter a canção repercutida, já que independente disso Billie lidava com hostilidades por parte da imprensa.

²³ “Muitas vezes toda a coluna musical da revista *Time* destacava duas ou três histórias numa coluna. Naquela vez era tudo sobre Billie Holiday. Havia a Billie num canto numa coluna completa no microfone com um vestido de noite, a gardênia no cabelo, cantando a canção. A matéria dizia 'A canção mais incomum de se ouvir num nightclub'. E a canção inteira estava impressa. Com sua cor de pele, lindo rosto, cabelos negros e a gardênia branca, ela estava impressionante. Até onde eu sei, fotografias de negros não eram comuns em revistas como *Time*, *Town and Country*, *Life*, *Vogue*, *Vanity Fair*, *Look*, etc. Eles falariam sobre artistas negros, músicos instrumentais, mas não com fotos, e sempre identificando-os pela cor. A questão era que a foto de um negro defasava a publicação. Acredito que seja este o motivo. Com a foto de Billie me pareceu que a revista *Time* quebrou uma barreira de cor. Fotografias de artistas negros começaram a aparecer em todas as edições. Não havia mais restrição. Foi isso que a canção fez.” (TRILLING-JOSEPHSON, 2009, p.49)

Figura 2 – Gravação Estranha²⁴

Strange Record

Billie Holiday is a roly-poly young colored woman with a hump in her voice. Dance-hall crowds have heard her with Count Basie's Orchestra, radio audiences with Artie Shaw. She does not care enough about her figure to watch her diet, but she loves to sing. She also likes to listen to records of her singing.

Last spring Billie Holiday went to the Manhattan studios of the Vocalion Company, which has her under exclusive contract, to make a batch of records. One number, which she had been singing at a new downtown hotspot called Café Society, she particularly wanted on wax. Called *Strange Fruit*, it had been written by a libertarian New York public school teacher named Lewis Allan and its lyric was a poetic description of a lynching's terrible finale. Billie liked its dirge-like blues melody, was not so much interested in the song's social content. But Vocalion was. The record was never made.

Last week Manhattan's Commodore Music Shop—which not only makes and sells records but provides loafing room for most of the city's hot musicians—gave Billie and others a chance to hear her sing *Strange Fruit*, and also provided the National Association for the Advancement of Colored People a prime piece of musical propaganda. Unshakeable, the Commodore had not balked at recording Teacher Allan's grim and gripping lyrics, which begin:

*Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees. . .*

Fonte: David Margolick, 2000.

Holiday e Josephson tiveram uma relação que muitos ainda não sabem definir. Pode-se dizer que em caráter profissional, os estudiosos da carreira de Billie ora mostram Barney como incentivador, ora como desmotivador de sua arte. De qualquer forma, até então, ninguém havia apontado as considerações que Angela Davis fez sobre o empresário. O Café Society, que primeiro recebeu *Strange Fruit* e que tinha grande influência de bares e cabarés europeus, era considerado um lugar bastante progressista não só por receber artistas (e público) brancos e negros, mas por integrá-los na Nova Iorque segregada. “O lugar errado para as pessoas certas” fechou em 1950, como afirma

²⁴ A tradução livre da notícia: Gravação Estranha. Billie Holiday é uma mulher negra roliça com um corcunda na sua voz. Salas de dança a ouviram com a orquestra de Count Basie e audiências de rádio com a banda de Artie Shaw. Ela não se importa muito com sua imagem para fazer uma dieta mas ama cantar. Além disso, gosta de ouvir seus próprios discos. Na última primavera Billie Holiday foi para os estúdios de Manhattan da Vocalion Company, com quem tem contrato exclusivo, fazer uma porção de gravações. Um número, que ela esteve cantando no Café Society ela queria particularmente no selo. Chamada “Fruta Estranha”, a canção foi escrita pelo professor libertário de escola pública Lewis Allan e sua letra era em princípio uma descrição poética de um terrível linchamento. Billie que gostou de sua melodia fúnebre não estava muito interessada no conteúdo social da música. Mas Vocalion Company estava e o disco nunca foi feito. Semana passada, a loja “Commodore Music” de Manhattan, que não só produz e vende discos mas abriga músicos de jazz cidade a fora, deu a Billie e aos outros uma chance de lhe escutarem cantar “Fruta Estranha”. E, além disso, forneceram um pedaço da propaganda musical para a Associação para o Avanço de pessoas de cor [NAACP em inglês]. Desagradavelmente, a Commodore não hesitou em gravar a letra sombria e emocionante de Allan, que começa: árvores sulistas carregam uma fruta estranha/sangue nas folhas e nas raízes/ corpos negros balançando na brisa do sul/ um fruto estranho pendurado nas árvores.

Donald Clarke, “quando a caça às bruxas empreendida pela extrema direita nos Estados Unidos estava começando.” (CLARKE, 1994, p.188). Aliás, como afirma o autor, a administração e os frequentadores do clube eram pessoas que realmente acreditavam naquela integração racial, e por isso, eram inevitavelmente a “esquerda” dos EUA.

A perseguição da polícia federal americana para cima de Billie Holiday, neste sentido, encontrou motivos muito mais profundos do que seu pessoal relacionamento com drogas ilícitas como a heroína. Chilton (1975) aponta que em 1944, Holiday participou de um concerto beneficente promovido pela Associação de Clubes Comunistas do Harlem. Por sua imagem já estar estabelecida como a queridinha da esquerda e por ser a principal voz de *Strange Fruit*, Billie foi constantemente requisitada para que cantasse a canção através dos anos de sua carreira. Davis aponta para o fato de que:

No estudo intitulado “Comunistas no Harlem no tempo da Depressão”, Mark Naison inclui uma alusão a uma “canção comunista anti-guerra” que Holiday incluiu no seu repertório enquanto trabalhava no nightclub até que uma intervenção do FBI forçou a cantora a removê-la do seu repertório. Se pode apenas especular se Billie queria que suas apresentações fossem uma declaração de apoio partidário, mas suas próprias palavras indicam que ela tinha uma profunda apreciação pela classe pobre e trabalhadora, especialmente a negra (DAVIS, 1998, p. 162)

Além do infeliz desdobramento de ter sido perseguida pela polícia, a canção deu origem a mais um disco da cantora. Intitulado *Strange Fruit*, a obra inaugurou a década de 1940 para Holiday e levava além do seu mais novo protesto, uma música de sua autoria que sutilmente carregava a denúncia ao machismo pelo qual Billie sofria. *Fine and Mellow*, tendo letra e música composta por Billie Holiday foi publicada por E. B. Marks e foi o único blues que a cantora compôs (NICHOLSON, 1995).

Um dos diferenciais de Billie Holiday em relação a outras cantoras de Jazz também famosas, como Ella Fitzgerald e Sarah Vaughan, era justamente o fato de Holiday a própria ser uma compositora de canções de protesto. Stuart Nicholson nas biografias que escreveu sobre Billie e sobre Ella menciona que Ella até tentou compor algumas canções, mas que infelizmente não venderam por serem simples demais e não atrativas para o público, enquanto que Billie, por estar semanalmente nos jornais como uma mulher problemática e perseguida pela polícia, vendeu suas opressões em forma de canção muito bem. Seu jeito amargurado de cantar, sua vida pessoal conturbada e frequentemente exposta na mídia e suas canções de protesto, atuaram todos juntos como

construtores da imagem que se tinha sobre Billie Holiday que não necessariamente faziam jus a pessoa que ela era realmente.

Billie foi o produto da rejeição, o reflexo do desleixo social que o governo americano tinha com o povo e com as comunidades negras em suas cidades e toda a sua vida girava em torno do ciclo vicioso de ser maltratada pelos seus maridos, de se acabar nas drogas mais populares nas comunidades precárias e de transformar sua vida em Jazz. Além disso, como aponta John Chilton (1975) “Billie foi vítima das restrições educacionais que eram impostas à muitas pessoas que habitavam os guetos negros” (CHILTON, 1975, p. 67). NICHOLSON (1995) diz que enquanto Ella Fitzgerald, celebridade que compartilhou do mesmo histórico social de Holiday, trabalhou para ter seu lugar em Beverly Hills, Billie nunca conseguiu lidar com seus “demônios” de maneira a se salvar. É necessário dizer que esses demônios têm nomes variados, como o racismo institucionalizado que atuaram na vida da cantora e a impediram de fazer conquistas e à violência doméstica que muitas vezes impossibilitou a cantora física e psicologicamente de fazer algo a respeito.

Fine and Mellow, a canção acima mencionada, por exemplo, carrega trechos em que a cantora claramente denuncia a violência sofrida. Em outras canções, como *God Bless the Child*, em que a artista reflete sobre individualidade²⁵, Holiday parece perceber questões sociais como a pobreza e a concorrência instalada principalmente em comunidades mais marginalizadas. De fato, como Davis aponta, nestas primeiras décadas de sua carreira, Billie representa um novo momento no desenvolvimento da música negra no país e isto automaticamente é refletido na sua arte. Conforme a autora, o trabalho de Billie “carrega a marca de um novo momento na história dos negros, um momento caracterizado por um processo acelerado de individualização na comunidade negra” (p.171). A autora ainda explica que foi devido às migrações de negros sulistas em direção ao norte que resultaram nessa urbanização demasiada e em problemas reflexionais desta questão, como as tensões entre as raças e a pobreza.

Stuart NICHOLSON(1995) aponta que as 18 canções de autoria de Billie Holiday se alternam em ter sido compostas letra e música pela cantora, ora apenas letra e ora apenas música. As canções compostas plenamente pela cantor são: *Fine and*

²⁵ Na comunidade negra norte-americana e por isso também na tradição de se fazer jazz é curioso analisar esta questão. Na biografia que escreveu sobre a cantora, John Chilton aponta que era comum entre os músicos a expressão “EveryTub”, que viria de “Everyman for himself”, “cada um por si”, em português. Toda vez que fossem fazer uma excursão por cidades em que não haviam hotéis para pessoas de cor, os músicos de jazz se viam freqüentemente em desafios. Era comum se hospedarem em igrejas, ou ficarem no ônibus de viagem, como aponta o autor.

Mellow, God Bless the Child, Left Alone, Who Needs you, Long Gone Blues, Preacher Boy, Please Don't Do it Here, Tell me More, and More and then Some, Billie's Blues, Stormy Blues, Close Dem eyes My Darling, Lost at the Crossroads of Love, Everything Happens for the Best, e Our love is different. Say I'm Yours Again é de autoria de Morgan, mas musicada por Holiday e *Lady Sings the Blues, Don't Explain, Somebody's On My Mind* são de autoria de Holiday, mas musicadas por outros músicos.

É importante dizer, contudo, que não necessariamente por ter composto algumas canções de denúncia, que todo o seu repertório era escolhido e feito com este propósito. Billie Holiday foi personalidade complexa o suficiente para ao mesmo tempo ter a imagem relacionada a canções empoderadas como *Strange Fruit* e outras canções em que se colocou em papel de amante, submissa e vulnerável ao amor. Davis (1998) aponta que o mais provocativo em relação ao corpo de trabalho de Holiday são as formas em que ela mostra pistas de suas atitudes feministas e de como elas aparecem em suas músicas através de falhas do discurso patriarcal, mesmo que sejam músicas de amor. Este, inclusive, é um dos motivos pelo qual Billie Holiday foi considerada uma personalidade “problemática”. Para FOL (2005), mesmo nas canções mais simples de amor submisso, Billie mostra sua personalidade forte como uma idealizadora. Suas palavras de amor físico em determinadas canções eram muito escrachadas para a época. A autora comenta como uma de suas canções, *Loverman*, viriam a se tornar um de seus maiores sucessos. Apesar de não podermos afirmar que o sucesso da canção está relacionado ao seu empoderamento, é fato que ao cantar *Loverman*, Billie tem seu primeiro sucesso nacional justamente nos tempos da guerra.

Além disso, por ter presenciado a interpretação de *Strange Fruit* e *Loverman*, os primeiros anos da década de 1940 viram Billie interpretar outra canção de Lewis Allan, que falava sobre a não intervenção americana na guerra, *Over here*. FOL (2005) comenta que este foi outro motivo da perseguição policial para cima de Billie pois segundo o FBI a canção era antipatriota e infelizmente a cantora deveria parar de interpretá-la para não complicar mais ainda a sua carreira.

Embora o posicionamento contrário ao racismo, por exemplo, estivesse implícito nas atitudes de muitas cantoras de jazz (o que pode gerar interpretações variadas de conformismo), Billie se posicionou abertamente e de fato causou diversos problemas. Além disso, as interpretações de suas canções de amor refletiram um diálogo efetivo entre a cantora com a população negra. Na via de mão dupla entre a percepção do que ela cantava e o seu entendimento, Billie pode circular entre a classe dominante e

as classes negras sem parecer forçada ou destoante e por ter sido a primeira artista a trazer sua visão original para o mundo do jazz, ela transmitiu sua mensagem de crítica social da sua forma, e foi muito bem ouvida. Novamente, isto não é dizer que a todo tempo Holiday teve consciência ou intenção política de fazê-lo, mas por estar no meio de um fluxo de enviesamento político através da arte e não de compromissos formais, ela inevitavelmente o fez e é a ela que se deve referenciar (DAVIS, 1998).

Os anos em que os EUA enfrentaram a Segunda Guerra Mundial (1941-1945), foram também os anos em que Billie Holiday legitimou sua carreira como cantora e compositora. Stuart Nicholson (1995) comenta que um dos motivos relacionados a isso era como suas músicas tristes e de amor refletiam o humor do país que via mensalmente soldados partirem para a guerra para nunca mais voltar, ou voltarem pessoas completamente diferentes. O país, que chorava pela guerra, o fazia escutando os murmúrios de Billie Holiday. Contudo, seu sucesso se deu também por fatores pessoais e também por outros fatores sociais além da guerra. Com a substituição das big bands para a centralização no cantor, Billie teve finalmente a chance de vivenciar a fama pela qual é conhecida hoje. A greve imposta pela Federação Americana dos Músicos fez com não houvessem gravações no período de 1942 a 1944. No entanto, o primeiro boicote surgiu quando as gravadoras começaram a procurar o único tipo de músico que não estava registrado na federação: o cantor. David Clarke (1994) aponta que foi através deste evento social que Frank Sinatra iniciou sua fama lendária e que a atenção do público em torno de um vocalista se iniciou através deste evento. Ele ainda aponta que Sinatra foi apenas um teste, para o que nas décadas seguintes seriam os furacões chamados Elvis Presley e The Beatles.

Porém, ao que toca a vida pessoal de Billie Holiday, era de entendimento comum entre músicos negros da época que estes tivessem agentes que pudessem transitar entre o mundo “branco e negro” das negociações. Seu marido da época, apesar dos pesares, deu conta do trabalho, mesmo que com certa dificuldade. Além disso, foi neste período que a maioria dos estados do país adotaram a Lei Federal anti-maconha, erva fumada diariamente por Holiday. O fato do seu início na heroína ter começado nesse período certamente não foi considerado coincidência. Billie estava mais criativa do que nunca. Aliás, com a maconha sendo a nova ofensa federal no país, os maiores centros urbanos se viram desesperados com a praga da heroína se espalhando pelo país (CLARKE, 1994).

Na década de 1940, Billie não era apenas mais uma cantora nos jornais por causa de sua vida pessoal. Com a mudança dos jurados nas pesquisas de opinião das revistas mais lidas de Nova Iorque, Holiday foi se tornando cada vez mais popular. Anteriormente estabelecida pelo público, agora as paradas de sucesso de jazz eram decididas pelos críticos, que finalmente fizeram jus ao trabalho formidável de Billie. A cantora estava equiparada a grandes estrelas nacionais e a fortuna que eventualmente Billie gastaria com drogas e com as demandas de seus maridos estava começando a crescer. Para ilustrar a questão, Nicholson (1995) comenta em sua biografia que Billie Holiday foi a primeira artista negra a se apresentar no Metropolitan Opera House. Em 18 de janeiro de 1944 Billie seria mais uma vez pioneira em um avanço racial no seu país e a primeira pessoa a iniciar a tradição de músicos negros se apresentarem na famosa casa de Ópera de Nova Iorque.

Figura 3 – Anúncio do Concerto de Jazz no Metropolitan Opera House



Fonte: Ken Vail, Lady Day's Diary, 1996.

Figura 4 – Billie se apresenta no Metropolitan Opera House



Fonte: Ken Vail, *Lady Day's Diary*, 1996.

Conhecida também como a era do *bepop*, a década de 1940 colocou fim definitivo à Era do Swing e das *Big Bands*. Além da greve que impossibilitou a gravação de discos das bandas mais populares, a guerra havia tornado um tanto caro demais viajar em excursões e, além disso, casas de danças fecharam suas portas país a fora (CLARKE, 1994). Billie já há muito tempo não precisava de uma *big band* para poder trabalhar e fazer sucesso. Até porque expandir sua carreira para outros ramos poderia ser frutífero, como o primeiro e único filme que a cantora gravou em Hollywood.

New Orleans é um filme de 1947 visto por muitos como uma obra que conta basicamente a história do Jazz. Esta seria uma bonita verdade se o “nascimento” do jazz, a aceitação da música no sul, a migração dos negros para o norte e a instalação desta nova onda em Chicago retratados no filme não fossem ofuscados pelo núcleo branco, no qual se vê uma cantora de Ópera indecisa se deve ou não fugir com seu amado, também branco. Mas além do fato do filme ser carregado de estereótipos racistas como Billie, uma mulher negra, fazendo papel de empregada e Louis Armstrong fazendo o papel de negro “de alma branca” passivo e sorridente, o filme reflete a instituição racista que Hollywood se propôs a ser neste momento por livre e espontânea vontade, em um cenário onde as Forças Armadas e as ligas esportivas, por exemplo, já davam seus primeiros passos para a integração racial no país (CLARKE, 1994).

NICHOLSON (1995), sobre o racismo em Hollywood, comenta que “definir negros como criadores de qualquer coisa, principalmente o jazz, significava que o

produtor Jules Levey [...] estava sob crescente pressão, por causa de suas opiniões liberais, para reverter a maneira estereotipada que Hollywood tratava os negros” (p. 153). FOL(2005) comenta que o filme não recebeu boas críticas e ao que toca a participação de Billie na trama, a imprensa branca se alternou em hostilizar seu papel de empregada como sua real função na vida real, enquanto que a imprensa negra não estava nada feliz com a aceitação da cantora de representar tal papel. Em contrapartida CHILTON (1975) considera positivo o saldo de *New Orleans* para Billie Holiday, já que por causa do filme ela estava alcançando audiências cada vez maiores e seu nome estava começando a circular com mais frequência na imprensa país a fora.

Os Jazzistas da década de 1940, especialmente os negros, trabalhavam numa sociedade extremamente racista em todos os seus setores. Na década em que a heroína, droga altamente destrutiva e injetável, se tornou tão popular, era nada mais do que comum que músicos, no ambiente propício para tal comportamento, se drogassem demasiadamente para ignorar esta situação. Isto não é necessariamente dizer que a droga era a solução para lutar contra o racismo, mas ilustra como o fator psicológico altera um músico e de que como músicos alteram gerações e tradições de se fazer música.

NICHOLSON (1995) aponta como o jazz nunca esteve separado do álcool e das drogas. Por ser um ambiente de entretenimento, o álcool era quase obrigatório, mas as drogas fizeram seu caminho para dentro do cenário jazzístico através de diversos caminhos. O autor comenta que, pela demora em surtir efeito, a maconha era frequentemente fumada mas não era a droga mais popular entre músicos de jazz, e sim a heroína. A cocaína já era popular desde os tempos em que o jazz estava em Nova Orleans, mas com o novo surto de heroína, não foi coincidência que os músicos de jazz se adaptaram a esta nova moda, principalmente os *bebopers*. Inclusive, o autor ainda diz que a heroína era a assinatura do músico beboper, e que eram poucos os artistas da Era do Swing que aderiram a nova onda. Holiday, obviamente, estava no meio daqueles que aderiram.

Mesmo com a toda a fama que Billie Holiday tinha na década de 1940, todos sentiam que ela ainda não tinha chego no seu total potencial. Deve-se lembrar que foi nesta mesma década que Billie foi condenada a mais de um ano de prisão por posse de drogas e isso interferiu um pouco na sua popularidade. Além disso, o *cabaret card*, uma espécie de identidade e permissão para que músicos pudessem se apresentar legalmente em casas de shows que oferecessem bebidas alcoólicas, fora negado a cantora em

diversas tentativas de conseguí-lo. Especialmente este segundo fator dificultou a ascendência de sua fama e a possibilidade de lançar vários hits porque por não poder cantar em certas casas, Billie não poderia também promover seu trabalho em espaços consagrados de Nova Iorque²⁶.

Figura 5 – Notícia 1 e 2 sobre o *cabaret card* de Billie Holiday²⁷

Billie Holiday Denied N.Y. Permit

NEW YORK, March 31—(AP)—Billie Holiday, Negro blues singer, today was denied a Supreme Court order to compel police to give her a cabaret employees identification card. Without such a card she is unable to appear as a night club entertainer.

Supreme Court Justice Aaron J. Levy rejected her petition. Assistant corporation counsel Leonard E. Katlin said that Miss Holiday had three convictions against her. And that she was free now in \$500 bail pending trial of a narcotics charge in San Francisco.

Billie Cabaret Card Appeal Turned Down

New York—Billie Holiday may have made her last New York night club appearance. Her attempt to get a court order which would force the police department to give her a cabaret employe identification card was turned down this month.

Billie had to cancel out of the Royal Roost last month when she was refused a cabaret license.

Justice Aaron J. Levy, in turning down her appeal, said the police department “deserves commendation” for refusing to give her a card.

Fonte: Ken Vail, Lady Day’s Diary, 1996.

²⁶ Sylvia Fol usa a expressão “boa moralidade” como um critério que a polícia norte-americana estabeleceu para que o músico conseguisse a identificação. Billie, evidentemente, estava muito longe disso.

²⁷ Como mencionado, Billie Holiday pediu a permissão diversas vezes para o departamento de polícia de Nova Iorque que lhe fosse concedida a permissão. As duas reportagens, respectivamente de março e julho de 1949, mostram não apenas que lhe foi negado, mas também como fazia-se questão que seus fracassos estivessem na mídia. Na tradução livre, notícia 1: “Negada a permissão Nova Iorquina de Billie Holiday. Nova Iorque, 31 de março - (AP) – Billie Holiday, a cantora negra de blues teve negada hoje uma ordem da Suprema Corte de lhe ser concedida a identificação de funcionários de casas de noturnas. Sem tal identificação, ela não poderá aparecer em casas noturnas a trabalho. Aaron J. Levy rejeitou sua petição. Leonard E Katlin disse que a senhorita Holiday teve três condenações contra ela e que ela foi solta sob o pagamento de \$500 de fiança pendente de julgamento pela acusação de ter posse de drogas em São Francisco”. Na tradução livre, notícia 2: “Apelo do Cabaret Card de Billie é negado. Nova Iorque – Billie Holiday talvez tenha feito sua última apresentação em uma casa noturna de Nova Iorque. Sua tentativa de obter uma ordem judicial que forçaria a dar o cabaret card a cantora pelo departamento de polícia foi negado este mês. Billie teve que cancelar sua apresentação no Royal Roost mês passado quando teve recusada uma licença. O Juiz Aaron J Levy, sobre ter negado seu apelo, disse que o departamento de polícia “merece elogios por ter negado a identificação à cantora”.

Através da análise de sua carreira, é possível perceber alguns fatores decisivos que afirmam a leve impressão de que Holiday era perseguida pela polícia e de como o racismo sempre a encontrava e colocava para baixo ou inerte. No entanto, mais uma vez Billie daria a volta por cima e foi quando saiu da prisão que realizou um dos shows de maior sucesso da história do jazz: o seu segundo concerto no Carnegie Hall. Donald Clarke (1994) comenta que a cantora estava apavorada por ter que se apresentar pela primeira vez com um público também as suas costas, de tão lotada que estava a casa noturna. Há quem interprete que seu aprisionamento, na verdade, fez subir sua popularidade, mas mesmo que este argumento seja verdade, não foram somados pontos positivos à sua fama.

Enquanto alguns insistem em afirmar que a década de 1950, a última vivida pela cantora, tenha sido uma década de crescente decadência, John Chilton (1975) dá o exemplo de como o trabalho de Billie com Miles Davis neste período faz realmente aparecer a inventividade da cantora porque fez com que Billie pudesse transitar entre as eras do jazz e desenvolver seu estilo próprio sem parecer desgastada. Já Donald Clark viu a situação como ambígua. O autor afirma que foi uma década como todas as outras, com altos e baixos, até que o baixo definitivo chegou com a sua morte prematura aos 44 anos de idade. O autor comenta:

O mundo em que Lady crescera estava desaparecendo. A maior parte dos clubes do Harlem fechara, a rua 52 estava morrendo e havia menos trabalho para os músicos que sempre foram os melhores amigos dela. Todo mundo estava copiando Lady, que efetivamente reconhecia que era objeto de culto, porque não tinha escolha. Ela continuou a fazer como queria, mas dentro dos limites impostos por um mundo que estava passando por cima dela. (CLARKE, 1994, p. 341)

Ao mesmo tempo em que continuava a se envolver em escândalos com a polícia, com a mídia e com problemas em casas noturnas, Billie lançou sua autobiografia em 1956 e na mesma década fez uma bem sucedida turnê pela Europa. Já na casa dos quarenta, Billie era conhecida por falar abertamente sobre as banalidades de sua vida em público. Como aponta CHILTON (1975), ao ir na TV aberta, criticou a população norte-americana diretamente pela questão da segregação racial e além disso a cantora falou sobre seus problemas com drogas. Na biografia do autor ele dá a entender que Billie gostaria de um espírito mais de união entre a comunidade negra e que era ressentida pelos ataques de pessoas de sua própria raça. Ao comentar que a cantora ficava mais chateada quando a imprensa negra se atinha mais na sua vida pessoal do que

no seu trabalho, o autor diz que Billie não via diferença entre os dois tipos de imprensa se fosse para a imprensa negra se esquecer de sua real responsabilidade de ter um compromisso com pessoas negras lidando com a vida nos EUA publicamente.

Sua carreira no total soma não somente um saldo positivo mas essencial para a luta dos negros nos EUA e para a história do jazz. Foi também a *Lady Day* da década de 1950 que apareceu mais em diversas literaturas país a fora. Billie foi descrita em uma das biografias da poetisa Maya Angelou, *The Heart of a Woman*(1981), e teve um capítulo especial no livro *Talking Jazz* (1987), escrito pelo seu amigo pessoal Max Jones, jornalista britânico e autor de jazz. Nesta segunda obra, fica eternizada a mulher de raça que Billie era em uma brilhante definição, não apenas como uma mulher de cor, mas também como uma mulher forte, consciente e indignada.

Donald Clarke comenta que a autobiografia de Holiday foi além do último estouro da cantora em 1956 antes de seu declínio para valer, uma espécie de clássico norte-americano. De fato, nem tudo contado no livro pode ser entendido como fatos verídicos sobre a vida da cantora, mas o que é interessante na narrativa de Clarke, é perceber como o autor aponta que mesmo não sendo verdade, o livro representa uma verdade que poderia ter sido, e o sucesso do livro naquele momento estava relacionado a isso, ao flerte que a cantora tinha com eventos, pessoas e lugares. Independente da veracidade dos fatos em sua autobiografia e se a cantora realmente escreveu todo o texto ao invés do jornalista parceiro William Dufty, este livro confere a Holiday a consciência de memória documental. Ao invés de focar em questões superficiais como novos jeitos de descobrir o que realmente aconteceu com sua história, deve-se focar na interpretação que a cantora deu a sua própria vida, já que a mesma considerou questões sociais, fatores de raça, gênero e classe em tudo que fazia, inclusive sua música.

Nos últimos dois anos de sua vida, Billie gravou um disco cada ano. *Lady in Satin* (1958) foi o trabalho mais controverso da cantora dividindo as críticas entre a sua obra mais brilhante e o pior disco que ela já havia feito. Um de seus biógrafos comenta que “ainda hoje *Lady in Satin* permanece como um álbum em que as pessoas tem sentimentos duros e contraditórios. Certamente, é necessário conhecer a história de vida de Billie para interpretar o álbum devidamente” (NICHOLSON, 1995, p. 215). Em 1959, o álbum *Billie Holiday* foi lançado e é o menos conhecido da cantora, e nele pode-se perceber uma voz completamente diferente da Billie dos anos 1930. Rouca, e as vezes sem ar, diz a lenda que sua última tentativa antes do seu falecimento era de soar como Frank Sinatra, amigo pessoal e fã de seu trabalho.

A partir de maio deste mesmo ano, Billie daria entrada e sairia de hospitais até a última vez que isso aconteceu, em julho de 1959. Com a consciência de que uma vez no hospital, seu corpo viciado em drogas pertenceria ao Estado, Holiday estava apavorada e sem nenhum amparo legal, e foi presa no leito do hospital por tempo indeterminado. NICHOLSON (1995) diz que, infelizmente, os hospitais de Nova Iorque não aceitavam pacientes com qualquer sinal de vício em drogas mas que para a sorte (ou azar) de Billie, o Metropolitan Hospital (hospital em que faleceu) tinha uma política de aceitar apenas casos de vida ou morte. Donald Clarke aponta que o que matou Holiday foi na verdade sua subnutrição por não se alimentar direito e diversos outros problemas causados pelo excesso de álcool, não de drogas, que a cantora ingeria. A falência de seu fígado ligado a um colapso nos pulmões causou sua morte na madrugada de 17 de julho de 1959. Após a sua morte, Billie Holiday esteve no auge de sua popularidade, com discos sendo esvaziados das prateleiras e todo mundo querendo comprar sua biografia, *Lady Sings The Blues*. O livro que, em 1956 havia vendido 12 mil cópias, tinha suas críticas concentradas nos fatores banais da vida de Billie: sua condição de prostituída antes de se tornar cantora e o uso de drogas pesadas.

Como aponta Clarke, no que diz respeito ao *cabaret card* que não lhe foi concedido, Billie não guardou mágoas e também não culpou o racismo. Na verdade, deixou que esta ironia se enforcasse sozinha, porque em diversos concertos beneficentes em lugares públicos como o Central Park, Billie estava na presença de crianças e adolescentes e não era impedida de cantar. E justamente no lugar onde era proibida de se apresentar, as casas noturnas que vendiam bebidas alcoólicas e narcóticos, era cheia de cafetões, prostitutas, mafiosos e criminosos. “O *cabaret card* foi finalmente abolido pelo prefeito John Lindsay em 1967” (CLARKE, 1944, p.498). Nicholson (1995) é outro autor que parece concordar com a atitude de Holiday em relação ao seu *cabaret card*. Ele ainda comenta que a sua negação não impediu a cantora de fazer história em casas de show como o Apollo Theater, o Metropolitan Opera House e o Carnegie Hall.

A figura a seguir ilustra nas palavras da cantora como toda esta questão era na verdade muito contraditória:

Figura 6 – Billie, banida de casas noturnas, tem Ok para cantar no Central Park²⁸



²⁸Na tradução livre: Billie Holiday, a grande cantora de Jazz que fez show no Central Park, teve negada a permissão de cantar em casas noturnas desde 1949 por causa de suas prisões por vício em drogas. A senhorita Holiday acha que a coisa toda é meio ilógica. "Permitem que eu cante em parques onde crianças podem me ouvir", ela disse "mas sou banida de casas noturnas. Acho que isso é uma tolice". Nos últimos sete anos, a cantora só pode aparecer aqui [Nova Iorque] somente para concertos de uma noite então é um alívio para ela poder trabalhar por duas semanas inteiras no parque. "Eu acho que talvez o departamento de polícia me dê a permissão neste outono", ela disse. "Eu com certeza espero por isso. Estou cansada de viajar. Seria bom ficar em Nova Iorque por um tempo". (Todos os artistas de casa noturna necessitam ter um cartão da polícia para poder se apresentar na cidade de Nova Iorque). Depois que ela finalizar esta semana no "Teatro sob as estrelas" no Central Park, a senhorita Holiday irá cantar no Festival de Jazz de Stanford, Ontario. Depois disso ela irá começar a trabalhar no filme de sua autobiografia, "Lady Sings the Blues". "Eu vou gravar a trilha sonora para a fotografia em setembro", ela disse. "Não sei quem vai fazer o papel. Pelo que eu sei estão tentando pegar uma mulher branca". "Eles queriam a Ava Gardner mas não conseguiram contratá-la. Ela já tinha contratos ou algo do tipo. Mas mesmo que eles contratem uma atriz branca, o personagem que ela irá representar ainda será uma mulher negra. Se eles mudarem isso, não tem história nenhuma". Lester Cowan vai produzir o filme para o lançamento pela União dos Artistas. Alguns críticos de livros reclamaram que a senhorita Holiday soava muito amarga na sua autobiografia. Sobre isso, ela disse: "Não posso fazer nada. Eu só contei o que aconteceu comigo. Muito da minha vida tem sido amarga. Você deveria ler o que eles tiraram do livro. Eu contei tudo, mas eles tiveram que tirar algumas partes". Perguntamos para a cantora veterana o que ela achava desse jazz moderno que se desenvolveu nos últimos anos. "Eu não poderia te dar uma opinião porque eu simplesmente não entendo. É muita coisa pra mim". O show de Jazz se mostrou o mais bem sucedido que o parque teve até agora. Estão segurando a senhorita Holiday para mais uma semana, mas o resto da conta será mudada amanhã à noite quando o "Modern Jazz Quartet", Dinah Washington, Stan Getz, Kai Winding e Buddy Rich assumirem. Os produtores Michael Grace e Chris F. Anderson estão planejando outra sessão de músicos de jazz para a terceira semana.

Fonte: Ken Vail, *Lady Day's Diary*, 1996.

A cantora de Jazz que se passava na bebida, nas drogas, que falava mais do que era esperada dela como uma mulher e como negra hoje está eternizada na história do jazz. Embora tenham sido muitas as personalidades que transformaram o mundo da música no século XX, Billie Holiday fez seu trabalho para somar-se a esse movimento lidando com questões que nem todos lidaram. Em um mundo onde personagens brancos e masculinos são mais comumente representados, como Frank Sinatra - o rei do jazz, a importância de eleger Holiday como rainha é ainda urgente. Até mesmo porque segundo CHILTON (1975), Billie era declaradamente a maior influência musical do cantor.

Hoje ela é aclamada por diversos movimentos envolvendo minorias. Em vida e em morte, Holiday foi ao mesmo tempo uma figura atormentada e heroica. Infelizmente, em vida suas conquistas foram ofuscadas pela sua vida pessoal. Felizmente, nesta pesquisa e em várias outras, Holiday ganha o reconhecimento que sua carreira mereceu.

CAPÍTULO 3 - O JAZZ E O MOVIMENTO PELOS DIREITOS CIVIS

O movimento pelos direitos civis dos negros que ocorreu nos EUA foi um período na história do país que se cristalizou sobretudo na década de 1950 e 1960. Billie Holiday, o objeto de estudo deste trabalho, viveu apenas nove anos do movimento com atenção nacional e internacional e pouca informação se tem sobre sua atividade política diretamente ligada ao movimento²⁹.

Embora estas fossem as décadas em que maior atenção internacional se deu para a luta dos negros afro-americanos, a luta pela sua liberdade é algo que se instalou no país ainda muito antes da guerra civil americana (1861-65). O sistema da escravidão que se fez presente nos EUA e todo o posterior estigma que se criou sobre afro-americanos privou estas pessoas de direitos humanos básicos e instaurou no país uma hierarquia racial que obviamente não favoreceu o povo negro em nenhum aspecto de suas vidas.

É difícil para algumas pessoas entenderem que a tão “longínqua” escravidão foi um período na história tanto dos EUA quanto da América num geral em que se estabeleceu a relação dos atuais cidadãos negros com seus parentes e antepassados. Enquanto que famílias brancas norte-americanas celebram sua longa árvore genealógica que inevitavelmente desemboca nos países da Europa, famílias negras não conhecem muito mais do que o seu antepassado escravo. Isto é dizer que parte de sua identidade foi roubada e é, infelizmente, intransponível. A discussão sobre a escravidão, embora passados vários anos de sua abolição, é ainda latente na sociedade atual pois ajuda a entender questões como as que serão discutidas neste capítulo. Inclusive, muitas pautas do movimento pelos direitos civis dessas pessoas tocavam neste ponto em específico. A exemplo do grande líder “Malcom X”, o “x” de seu nome político se dava em referência da incógnita em não conhecer os seus ancestrais africanos ainda antes da escravidão (KARSON 2005). Foi, da mesma forma, muito difícil pesquisar a árvore genealógica da cantora em questão, Billie Holiday, pelo fato de seus antepassados não terem registros oficiais de nascimento e morte.

Após a abolição da escravatura em que, vale lembrar, pessoas de pele negra eram tratadas como propriedades, e com a mudança de alguns poucos pontos na constituição,

²⁹Isto é dizer que apesar da sua dedicação para com a causa negra através da música, é inexistente até a presente data, estudos que analisem mais a fundo o aspecto político de sua carreira que está (ou não) diretamente ligada ao movimento pelos direitos civis. Muitos protestos aconteceram no país aconteceram sob o guarda-chuva do movimento mas sem necessariamente estarem ligados a ele fundamentalmente. (MORRIS, 1984)

a discriminação e sobretudo a segregação permaneceram. Conhecida como a Era Jim Crow, mais de metade do século XX presenciou um sistema nos estados que diziam respeito às leis locais que privavam o direito de voto aos cidadãos negros, seu acesso à educação e oportunidades de emprego baseado na sua raça. Há alguns autores que defendem, inclusive uma delas é referenciada nesta pesquisa, que atualmente a sociedade dos EUA presencia uma Nova Era Jim Crow, em que ao invés da segregação institucionalizada, a segregação alternativa se faz presente com o encarceramento do povo negro. Este fenômeno coloca um estigma não necessariamente sobre sua raça mas sobre sua condição de ex-presidiário e os motivos pelos quais este fenômeno acontece podem ser incansavelmente debatido no âmbito da discussão racial como fez Michelle Alexander no seu estudo publicado em 2010. Ora, faz bastante sentido para esta pesquisa concordar com a arguição de Michelle Alexander já que no meio social e também no meio cultural (afinal, a carreira de uma cantora de jazz é o foco desta pesquisa) diversas estratégias foram encontradas para segregar o povo negro e colocar um estigma sobre o seu papel no país. Neste sentido, mais uma vez, Billie Holiday esteve consciente do papel social desempenhado pelos cidadãos afro-americanos em seu país, uma vez que a cantora em si esteve presa em dois momentos de sua vida, um por mau comportamento ainda quando era menor de idade e outro por posse ilegal de drogas na década de 1950.

Por isso, é imprudente não só pensar o movimento pelos direitos civis somente a partir da década de 1950 e 1960 como pensar a longa história de luta do povo negro nos EUA sem refletir sobre a sua atual condição. É com essa abordagem que as diversas facetas da experiência da negritude no país são expostas e, mais do que isso, refletidas. É verdade que a luta negra se faz presente desde as primeiras pegadas destas pessoas no continente americano, porém, para fazer jus a proposta desta pesquisa, basta voltar apenas algumas décadas atrás para pensar a condição dos negros a partir do início do século XX.

Em 1909, por exemplo, W. E. B. Du Bois ajudou a fundar a NAACP³⁰ (*National Association for the Advancement of Colored People*), a organização mais

³⁰ Na edição nº 9 de 15 de Julho de 1910 há uma matéria bastante feliz no *Black Chronicles* (1999) explicando a aceitação de DuBois ao cargo de diretor da associação. A matéria, além de ter funcionado como um dos veículos pelo qual os afro-americanos pudessem tomar consciência desta nova instituição que iria trabalhar ao seu favor, faz uma breve citação sobre a vida do sociólogo e ativista político.

influyente no apoio legal de afro-americanos no país naquele período³¹. Com a representação desta organização se pôde pensar uma linha de resistência à Era Jim Crow que representasse melhor essas pessoas social e politicamente. Entre as duas guerras mundiais, por exemplo, foi trabalho da NAACP usar a canção *StrangeFruit*, exclusivamente interpretada por Holiday para suas campanhas na tentativa de incentivar a criação de leis anti linchamento no país.

As três décadas após a II Guerra Mundial, comumente conhecida como a Era dos Direitos Civis, testemunharam grandes mudanças na cultura política e social dos EUA. Além da NAACP, vários outros grupos foram criados com o intuito de advogar pela causa negra e de fato várias leis discriminatórias foram abolidas com a força de vontade destes grupos. Também foram organizados outros grupos controversos que fizeram com que o movimento pelos direitos civis se fracionassem em tantas outras facetas. A ideologia do “Nacionalismo negro” e a criação do Partido Panteras Negras em 1966 são exemplos de como o movimento na verdade era extremamente dividido devido a sua latência e intensidade tanto nas comunidades negras como na sociedade norte-americana de maneira geral.

O movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA conseguiu não apenas a destruição de algumas barreiras raciais no país mas também a transformação social da sociedade estadunidense. As palavras “direitos civis” hoje em dia já são automaticamente relacionadas a personalidades como Marthin Luther King³² ou a eventos como a Marcha de Washington, porém, são poucos os que associam o movimento a brutais fotografias de quatro meninas mortas na explosão de uma igreja batista no sul do país, por exemplo³³. Todas estas imagens caracterizam o movimento pelos direitos civis, e neste último caso caracterizam também a força reacionária branca.

De acordo com Karson (2005), dois incidentes da década de 1950 trouxeram o movimento pelos direitos civis à discussão pública. Em 17 de maio de 1954 a Suprema

³¹ A Associação Nacional para o Progresso dos Homens de Cor opera através do Escritório Nacional em Nova York e das filiais ou associações locais nas cidades, em toda parte do país. O Escritório Nacional determina a política da organização e supervisiona o trabalho das filiais” (ROSE, p. 319, 1968)

³² Talvez, hoje em dia, as figuras mais conhecidas na luta pelos direitos civis seja o contraste entre Martin Luther King e MalcomX. Porém muitos outros líderes locais e nacionais se fizeram presentes não apenas na década de 1950 e 1960 mas em décadas muito anteriores até o século XX em si. HarrietTubman e Frederick Douglas, por exemplo, foram dois outros lutadores pela causa negra ainda no período da escravidão. Com esta menção feita, a presente pesquisa tem por intuito saudar todos os líderes desconhecidos pela história e até mesmo os milhares de rostos negros nas multidões que lutaram e lutam por transformações sociais em seus países.

³³ O episódio se refere ao bombeamento de uma igreja em Birmingham, Alabama, pela KKK em 15 de setembro de 1963 em que quatro meninas negras foram mortas brutalmente pelo desabamento do estabelecimento.

Corte dos Estados Unidos decidiu inconstitucional a segregação racial em escolas públicas no país em um caso conhecido como *Brown v. Board of Education*. Esse caso reverteu a decisão antes dada no caso *Plessy v. Ferguson* de 1896³⁴, que havia se tornado a fundamentação jurídica para a segregação em locais públicos nos estados. O autor aponta que embora a decisão tenha sido um dos primeiros reais ganhos na luta pelos direitos civis dos negros, houve muita resistência à aceitação já que as práticas racistas sobretudo dos sulistas ainda eram muito enraizadas na sociedade. A sua implementação, como aponta o autor foi muito lenta e muitas escolas se recusaram a colocar em prática a decisão da Suprema Corte até que medidas mais extremas fossem tomadas para garantir a real implementação dos direitos civis dos negros.

O segundo incidente que captou a cena pública foi a recusa de Rosa Parks a ceder o seu lugar a um homem branco dentro do ônibus na parte segregada. A lei do Alabama dizia que pessoas de cor deveriam ceder seus lugares a pessoas brancas se todos os lugares de sua sessão já tivessem sido ocupados. Rosa Parks foi presa imediatamente após o episódio. Este importante e referenciado momento se deu em 1 de dezembro de 1955 e iniciou o boicote (de um dia) ao sistema público de ônibus de Montgomery, Alabama. Como forma de suporte a Parks, a NAACP e outras organizações como a SCLC (*Southern Christian Leadership Conference*), liderada pelo então desconhecido Martin Luther King, começaram uma longa campanha para chamar atenção para o ocorrido e a sua fundamentação. O resultado, após um segundo boicote que durou mais de um ano, foi o fim da segregação no sistema de ônibus daquele estado.

A decisão da Suprema Corte mas principalmente o boicote foram extremamente importantes para o movimento não somente por terem trazido mudanças ao sistema de segregação do país, mas porque mostrou que a comunidade negra através de determinação e união conseguiria ser ouvida e conseguiria transformações sociais e políticas eventualmente. Este inclusive é um aspecto que todos os intelectuais dedicados a estudar o movimento pelos direitos civis parecem concordar: independente dos ganhos políticos e sociais nas décadas que seguiram o movimento, a possibilidade de um

³⁴A edição número 8 do periódico *Black Chronicles* (1999) ganhou notícia datada de 1 de junho de 1896 explicando o caso que aconteceu em 18 de Maio do mesmo ano. A manchete com o título “High Court approves race separation [Suprema Corte aprova a separação racial]” explica o caso e as suas motivações e ilustra a satisfação de um lado das partes por ter conseguido manobrar a constituição em negar os negros um dos seus direitos básicos. Além de explicar o envolvimento das partes no caso, que aconteceu depois de um protesto negro em Nova Orleans pela não segregação da Lei Ferroviária, a manchete enfatiza a falta de atenção da imprensa branca com o caso.

efetivo contra-ataque ao racismo silenciado em tantos estados da federação era visível mesmo que o movimento de forma geral fosse ideologicamente fragmentado.

A atenção pública que os negros trariam para sua causa na década de 1960 não pode se traduzir em nada menos do que sucesso. A Lei dos Direitos Civis de 1964 foi uma grande vitória iniciada ainda em 1957 referente ao fim de diversos sistemas estaduais de segregação racial no país. A este ponto, muitas outras organizações a favor dos direitos negros já eram nacionalmente conhecidas. A SNCC (*The newly formed Student Nonviolent Coordinating Committee*) “ganhou atenção – e desencadeou uma série de outros protestos – quando apoiou quatro estudantes que lançaram uma campanha de sentar-se para desegregar balcões de lanchonete no sul³⁵” (KARSON, p. 15, 2005). A partir daí, como continua o autor, a juventude negra começou a se inspirar pela militância e isso trouxe o olhar público para a causa negra como nunca antes na história dos Estados Unidos.

Feliz ou infelizmente, o olhar público de um país incomodado com suas questões raciais começou a trazer tensões para a sua comunidade, tensões que com certeza já existiam em casos isolados devido a ações violentas de grupos de ódios nos estados. Ainda na metade da década de 1960 muitos ativistas negros começaram a desacreditar o valor das transformações previamente conquistadas já que houve um longo período de calmaria depois de grandes conquistas e até essas conquistas foram postas em discussão pela não mudança da situação do negro no país. Como aponta Karson (2005), a quantidade de Leis aprovadas a favor dos direitos civis dos negros e diversas movimentações a favor desta causa não trouxeram a igualdade para os negros muito menos uma reforma política foi feita para mudar a situação social e econômica do negro e da negra no país.

Enquanto que as táticas de “não violência” de Marthin Luther King foram a face do movimento na década de 1950, sendo ele um grande apoiador e organizador do Boicote ao sistema público de ônibus em Montgomery, Alabama, a década de 1960 viu emergir forças, no mínimo opostas, às abordagens de King. Embora fossem positivas e motivo de comemoração para todos os negros, os ganhos políticos, sociais e econômicos ainda não eram suficientes para poder se afirmar que a transformação realmente havia chegado, pelo menos não uma transformação que valesse todo o

³⁵Tradução livre. No original “The newly Formed Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC) grabbed the media spotlight- and triggered a flood of protested – when it backed four students Who launched a sit-in campaign to desegregate southern lunch counters” (GALE, p.15, 2005)

esforço e todas as perdas daqueles manifestantes. Tampouco era suficiente para proteger estas pessoas da violência física e psicológica que os grupos de ódio que surgiram nesse meio do caminho incitavam. Naquele momento o ódio a raça e a violência contra afro-americanos era muito mais real do que a aprovação de leis e emendas constitucionais já que não necessariamente porque foram deferidas que seriam rapidamente aplicadas e respeitadas por todo o povo norte-americano. Era frequente o assédio moral em lugares públicos como restaurantes e hotéis, ataques físicos eram também comuns e violentos, como o bombardeamento da referida igreja do Alabama ou o depredamento das casas de vários líderes do movimento.

Como aponta Karson (2005), um sentimento extremamente nacionalista crescia com esses grupos mais revolucionários que não se sentiam representados por Marthin Luther King e grupos como a SNCC (*Student Nonviolent Coordinating Committee*) e CORE (*Congress of Racial Equality*)³⁶ começaram a focar em propostas mais militantes. É neste cenário que outro grande líder do movimento pelos direitos civis entra na cena pública e traz consigo ideologias de uma segregação racial mais fundamentada em algo que chamou de “nacionalismo negro”. Malcolm X, que explicitamente rejeitava as ideias de não violência de King, foi a figura mais conhecida do nacionalismo negro³⁷ até o seu assassinato em 1965. A partir daí, com a fundação do Partido Panteras Negras, o conceito de “garantia dos direitos a qualquer custo” foi levado mais ao pé da letra e com isso a juventude negra teve uma chance de contra atacar a violência branca imposta baseada na sua raça.

No entanto, vale lembrar que a frustração de alguns manifestantes que outrora eram a favor da abordagem não violenta não foi o único motivo para que manifestações mais radicais ganhassem espaço. Tampouco o único motivo de frustração era a violência que afro-americanos sofreram e sofrem todos os dias. Como mostra Nimitz (2016) a falta de atenção da administração de Kennedy³⁸ para com a causa negra e as

³⁶O CORE foi responsável pela organização das primeiras manifestações não violentas em algumas cidades do norte no ano de 1942. Os protestos no sul foram possíveis apenas a partir de 1954, como mostra ROSE (1968)

³⁷O Nacionalismo Negro além de um movimento político oposto ao multiculturalismo foi uma ideologia centrada na criação de uma nação puramente negra, por isso, sua proposta era promover o mantimento de identidades apenas afro-americanas reconhecendo as origens relacionadas a África. O movimento adquiriu maior força nos anos 1960 através do famoso porta-voz Malcolm X e de líderes conhecidos do Partido Panteras Negras, todos adeptos de sua ideologia.

³⁸ Pela força do movimento pelos direitos civis na década de 1950 e 1960 e pelas reais frustrações sociais que o povo negro vêm sofrendo desde a experiência da escravidão, o governo federal fez muito pouco em relação a causa embora algumas medidas tenham sido notórias. O governo de Truman (1945-53) foi responsável por eliminar a segregação racial em empregos federais na medida que o governo de

suas medidas com o mero intuito de abafar manifestações pacíficas que poderiam se tornar violentas foram razões que se somaram à frustração dos ativistas da causa. Além disso, seu estudo vai mais fundo quando diz que foi apenas com os atos violentos desta nova vertente do movimento que a questão pôde ser debatida na Casa Branca. Este argumento, na verdade, soma como mais uma razão para a frustração dos manifestantes de todas as vertentes, porque parece ter sido uma estratégia de sua administração focar na violência negra como meio de se conseguir conversa quando ela na verdade se fazia presente, sobretudo, na forma de defesa a grupos de ódio como a famosa KKK (Ku Klux Klan). Com estas informações, a ponderação a ser feita é que tanto os protestos violentos quanto os não violentos foram efetivos e chamavam a discussão para um âmbito nacional, porém, os grupos violentos, talvez por medidas preventivas, foram quem mais rapidamente chamou a atenção dos chefes de estado.

O medo da Revolução Cubana, que mostrava um modelo bem sucedido de “América negra” foi motivo suficiente para afirmar que a administração de Kennedy lidava com as manifestações em busca dos direitos civis dos afro-americanos de maneira coagida, embora este seja um tópico não tão debatido no âmbito dos Direitos Civis. Além disso, como continua Nimitz (2016) foi também a Guerra do Vietnam (que continuou ainda alguns anos depois) que trouxe para os soldados negros a percepção de como era contraditória a administração de seu país que mandava tropas negras para lutar contra um povo que pouco fizeram mal em relação a sua raça.

Outra percepção no tempo da guerra foi a de que as questões internas do país deveriam ser abordadas com a mesma atenção e intensidade que as questões internacionais foram naquele momento. “Não sei como o Presidente Johnson pode mandar tropas para o Vietnam mas não pode mandar para Selma, Alabama” (Karson, p. 18, 2016) foram as palavras das muitas vítimas que presenciaram o famoso *Bloody Sunday*³⁹, por exemplo.

Eisenhower (1953-1961) prosseguiu o feito e garantiu que a dessegregação escolar fosse cumprida com o famoso caso de Arkansas em 1957. A Casa Branca queria impor a decisão tomada por um de seus tribunais de não segregação a educação entre negros e brancos, portanto, em 25 de setembro de 1957 foi ordenado pelo próprio presidente que soldados fossem a Little Rock, em Arkansas, proteger nove alunos negros que estavam matriculados no ensino médio daquela cidade.

³⁹O evento “Domingo Sangrento”, em português, ao qual esta pesquisa de refere diz respeito ao evento que ocorreu em 7 de março de 1965. O evento tem tal nome devido a forte repressão policial de uma famosa manifestação a favor dos direitos civis dos negros nos EUA, a Marcha pelos Direitos Civis em Selma, Alabama. Esta marcha foi um protesto que se dividiu em três caminhadas distintas sendo a primeira delas conhecida como Domingo Sangrento. Enquanto manifestantes protestavam a sua (não situação) eleitoral e a morte de seus irmãos a polícia fortemente repreendeu-os com gás lacrimogêneo e cacetes por todos os lados.

O centro do estudo de Nimitz, que foi recentemente publicado, na verdade, argumenta que em soma das questões comentadas, foi sobretudo a combinação entre a violência e a não violência que levou o movimento pelos direitos civis a conquistar importantes feitos para o seu povo. O autor comenta que enquanto as manifestações mostravam a organização do povo negro em chamar atenção para o público nacional, muito embora não tivessem trazido muito sucesso na sua época de atuação, os protestos violentos foram responsáveis por chamar a atenção da administração dos estados e a presidencial em relação ao tamanho do problema interno e o que ele poderia se tornar haja vista a situação internacional em que os EUA se encontravam naquela década. Estas contradições da política externa do país foram determinantes por passar uma mensagem clara para os seus cidadãos. Segundo o autor:

Protestos de massa não violentos são frequentemente conhecidos como os principais responsáveis pelos dois grandes ganhos legislativos do movimento pelos direitos civis meio século atrás – A Lei dos Direitos Civis de 1964 e Direito ao Voto de 1965. Neste artigo, argumento que foi a combinação desta abordagem e a ameaça de violência de parte dos afro-americanos que explicam totalmente estas duas vitórias. (Nimitz, p. 1, 2016)

Sua conclusão é correta, e parece ser a reflexão que muitos intelectuais do tema fazem na área (Alexander, Nimitz, Rose, Morris) quando diz que apesar do desencorajamento e o caráter controverso da administração de Barack Obama (já que pouco fez pelas comunidades negras atuais – e o encarceramento em massa é um exemplo disso) nas questões raciais, a juventude negra não se vê pessimista em mobilizar politicamente as massas e trazer os heróis do movimento pelos direitos civis para pensar a sua atual condição social no país.

Neste sentido, não só os heróis politicamente engajados do movimento são trazidos à tona como também diversas personalidades negras que tiveram algum caráter inspirador de liderança na sua área. A carreira de Billie Holiday já foi bastante discutida neste trabalho mas para além de suas contribuições pessoais, o jazz em si, foi praticamente uma fábrica de líderes negros que utilizaram a inovação do estilo musical para relacionar sua cultura musical com a cultura política do país independente de seus engajamentos políticos.

Todavia, Monson (2007) chama atenção para o fato de que o papel do jazz na Era dos Direitos Civis estava longe de ser meramente simbólico embora também fosse frutífera a evocação de símbolos de resistência e força. “Aqui, a atitude desafiadora dos músicos combinada com a inovação formal que esmagou normas estéticas tem sido vistas como o coração e a alma da relação entre música e política” (MONSON, p.57,

2007). A autora continua quando diz que a segregação racial no meio da música ou o processo de dessegregação destes meios ilustrou que a interação entre música e política tinha na verdade qualidades bem práticas. O caráter rotineiro da ligação entre o que é político e o que é cultural e a música em si era visível sobretudo no aspecto econômico de um mercado que começava a integrar seus espaços. O aspecto econômico, tanto quanto simbólico da integração racial foi, segunda a autora, não só um componente para pensar o movimento pelos direitos civis mas muitas vezes o meio de abordagem ao assunto. Além disso, outro ponto que exemplifica o caráter prático desta relação é como a música ajudou os ativistas e militantes a superarem o medo de protestar e entender que estavam todos juntos por aquela causa apesar de suas diferenças.

O medo, como já mencionado, impedia muitas pessoas de protestar já que a ameaça de grupos de ódio era real e presente. A medida que o movimento pelos direitos civis crescia e ganhava atenção, se legitimavam cada vez mais espaços de jazz propostos a trazer o debate à tona. Lamentavelmente, à medida que crescia esta discussão, crescia também a repressão e o ódio. Neste sentido, o jazz foi um dos meios para que estas pessoas achassem força para continuar, ou na maioria dos casos, começar a protestar.

Pode-se argumentar que por este motivo era mais fácil protestar através do jazz nas décadas anteriores ao movimento já que a repressão não era tão latente. Porém, infelizmente, não era tão latente a atenção nacional para a causa mesmo que esta estivesse embalada pelo ritmo do jazz. É impressionante, mais uma vez, a disposição de músicos negros de jazz das décadas anteriores ao movimento como Billie Holiday em protestar como o fizeram em um cenário em que a repressão era muito mais explícita do que a atenção a causa dos direitos civis dos afro-americanos. Afinal de contas foi Ingrid Monson quem disse que o “mundo do jazz era mais avançado em questões raciais do que a sociedade americana num geral” (MONSON, p. 64, 2007).

Os símbolos do jazz criados para o movimento dos direitos civis, segundo Monson (2007), foram responsáveis por legitimar e trazer respeito para estas figuras já que a partir dos anos 1960 o jazz era celebrado como o produto da negritude e do orgulho negro⁴⁰. A tarefa do trabalho de Monson, para além do específico papel do jazz

⁴⁰ Um ponto que diferencia a relação dos músicos com o caráter político do jazz dos anos 1940 para o da década de 1960 é, segundo Monson (2007), o jeito como estes músicos definiam seu papel baseados na forma “moderna” de interpretar sua arte. Ao se “transformarem” em músicos conscientes, estes jazzistas se valeram de um discurso que visava reivindicar mais respeito para a sua posição já que agora se questionavam sobre o seu papel uma vez no palco. Da mesma forma o discurso de raça teve extrema importância em como estes artistas se definiam já que o debate da década de 1940 era um pouco diferente das pautas trabalhadas na década de 1960.

no movimento pelos direitos civis, é entender como o movimento em si, no contexto da guerra fria e do processo de independência dos países africanos afetou o jazz e seus músicos. Inclusive no seu trabalho a autora se pergunta como o anticolonialismo afetou os afro-americanos em um momento em que caminhavam em busca de sua libertação política e cultural. Além disso, a autora diz que as pautas que eram pensadas no movimento pelos direitos civis como formas de estratégia, liderança e discussão de raça eram também debatidas no âmbito do jazz porque ambos os fenômenos (o jazz em si e o movimento) partiam dos mesmos princípios de pensar a economia a partir da experiência de vida dos negros e sua legitimação de cidadania em determinados espaços da sociedade norte-americana (MONSON, 2007).

O papel social dos músicos de jazz e o estilo musical como gás para o movimento pelos direitos civis são trabalhados pela autora de maneira a argumentar que os dois fenômenos na verdade coexistiram e trabalharam um para o benefício do outro. Um exemplo dessa coexistência é o conceito de individualismo da comunidade negra num geral que foi transpassado para o jazz tanto na forma de música como na forma de pensar a atitude de seus músicos através da improvisação individual de seus instrumentos.

A improvisação dos instrumentos individuais é, como já mencionado, uma das principais características do jazz, e atesta sobretudo a individualidade destes agentes antes de pensar no jazz como uma música coletiva, porque em caráter coletivo, era extremamente valorizado a improvisação individual de cada um. Por isso, Monson traz o cientista político Michael Dawson para ilustrar como através da história da ideologia política afro-americana é possível perceber o caráter político desta individualidade que pelo fundamento da palavra ia de encontro com a perspectiva da vertente mais radical do movimento pelos direitos civis já que clamava por separatismo e uma nação puramente negra.

Segundo a autora, a história da ideologia política afro-americana vai muito mais longe do que pensar a ambivalência dos protestos violentos e dos protestos não violentos. De acordo com Dawson, como traz Monson, as ideias de um liberalismo econômico negro eram diferentes da opinião dos liberais brancos tanto na questão individual quanto na questão econômica da sua comunidade. A autora diz:

Se o liberalismo dominante nos Estados Unidos enfatizou, acima de tudo, o individualismo e a igualdade de oportunidades na busca da vida, da liberdade e da felicidade, o liberalismo negro tem consistentemente diferido em duas dimensões chave. Primeiro, enfatizou não só a igualdade de oportunidades econômicas, mas também a igualdade de resultados. Os afro-americanos

esperavam que a igualdade de oportunidades fosse levar a uma parcela justa da torta econômica americana. [...] Em segundo lugar, os afro-americanos viram suas possibilidades individuais ligadas ao destino de sua maior comunidade racial em maior grau do que outro grupo étnico nos Estados Unidos. (MONSON, 2007, p. 13)⁴¹

O parágrafo acima citado ilustra, de fato, como o entendimento do liberalismo era diferentemente pensado naquele contexto de acordo com as diferentes experiências da vida norte-americana. A ideia de oportunidade igualitária defendida pelo liberalismo dominante se mostrou uma falácia de acordo com a experiência negra já que não trazia para a discussão questões raciais que muitas das vezes era o simples motivo da privação de determinadas oportunidades.

Na década de 1940, os protestos relacionados à raça eram menores, mas também poderosos. Embora o maço de protesto negro tenha começado a afetar a economia nos estados sobretudo do sul durante esse período, ele não perturbou efetivamente o funcionamento normal da sociedade branca até pelo menos a metade dos anos 1950⁴². Por isso que foi nestas duas décadas, a de 1950 e 1960 que se cristalizou o famoso “Movimento pelos Direitos Civis”. Morris (1984) explica que a organização do protesto negro contra a dominação branca fazia parte da experiência da negritude nos EUA da mesma forma que o individualismo era um ponto a se considerar na análise da formação moral destas pessoas.

O estudo de Morris faz concluir que o humor político nos anos 1940 não era tão diferente assim dos anos 1960. O que foi diferente na década de 1960 em comparação com a década de 1940 além da atenção nacional, diz respeito a maior organização dos manifestantes negros que aprenderam pela experiência o seu potencial em alcançar demandas. Portanto, o jazz dos anos 1940, embora envolvido em algumas maneiras de protesto, não teve o mesmo apoio de grupos organizados e por isso não era o mesmo jazz dos anos 1960.

É a partir daqui, na verdade, que se pode afirmar o benefício mútuo entre o jazz e o movimento pelos direitos civis que Monson sugeriu. A maturidade dos dois fenômenos

⁴¹Tradução livre referente ao excerto no original: If mainstream liberalism in the United States has emphasized, above all, individualism and equal opportunity in the pursuit of life, liberty, and happiness, black liberalism has consistently differed in two key dimensions. First, it has stressed not only equality of economic opportunity but also equality of outcome. African Americans have expected that equality of opportunity should lead to gaining a fair share of the American economic pie. [...]Second, African American have viewed their individual possibilities as linked to the fate of their larger racial community to a greater degree than other ethnic group in the United States.

⁴² Um exemplo bastante ilustrativo apareceu na edição 14 do periódico Black Chronicles (1999) datado de 1 de novembro de 1956. O boicote ao sistema público de ônibus do Alabama, articulado depois do episódio envolvendo Rosa Parks fez com que a empresa perdesse mais de \$1.000.000,00 em menos de um ano.

que foi acalçada a partir da década de 1960 teve seu nascedouro na década de 1940 em um surpreendente cenário de protestos possíveis.

O desempenho do Jazz que atravessa este mínimo de três décadas, deve ser visto como um ponto de viragem no cenário musical nos EUA, já que o movimento negro ganhou força e se moveu para a mudança e a revolução nas décadas seguintes. Afinal, foi Morris quem disse que "o maior significado do protesto negro reside no fato de ser sempre presente de alguma forma" (MORRIS, p.10, 1984).

Da mesma forma que é necessário refletir sobre as diferentes experiências dos músicos de Jazz através das décadas, de um extremo ao outro do país, para concluir que a experiência de sua negritude teve e tem diversas facetas, se faz igualmente necessário pensar na condição do negro como cidadão norte-americano a partir destes mesmos dois filtros, o temporal e o geográfico. É importante fazer a separação entre a experiência do negro do sul e do norte, por exemplo, e entender que é impossível para a proposta desta pesquisa trazer todos os debates acerca de todos os aspectos (políticos, sociais, econômicos, culturais) da vida dos afro-americanos.

Na versão condensada de "Negro, um Dilema americano", Rose (1968) define dois pontos na história dos Estados Unidos que influenciaram direta e fortemente a experiência da negritude no país na primeira metade do século XX. O primeiro ponto diz respeito à industrialização que caracterizou a principal força de trabalho do norte e que foi responsável por criar uma imagem de que no norte o negro teria melhores possibilidades de vida apesar da também presente segregação. A industrialização, que é decorrente ainda antes do período da Primeira Guerra Mundial colocou o país na corrida para se tornar a potência que é hoje na medida que já na Segunda Grande Guerra esta meta foi alcançada. O autor comenta, por exemplo, que a indústria armamentista foi responsável por empregar milhões de negros em um país que, naquela época mais do que agora, sofria com as amarras do racismo e por consequência a falta de oportunidades de emprego e de especialização para estas pessoas era enorme.

Além disso, a Segunda Guerra Mundial⁴³ e o contexto internacional que os Estados Unidos se encontraram foi o segundo aspecto que modificou a experiência da negritude na América, segundo Rose (1968). Para além da já mencionada ameaça cubana e das reflexões feitas acerca da guerra do vietnam, o então papel do Estados Unidos como maior potência mundial fez com que, segundo o autor, o país olhasse para

⁴³ O benefício da guerra para o negro foi a possibilidade de mostrar sua competência no trabalho com a máquina e começar a adentrar outros espaços sociais que não os rurais do sul. (Rose, 1968)

os próprios filhos e tentasse resolver suas questões internas agora que tinham a atenção mundial⁴⁴. Atenção esta que também refletia nos cidadãos a necessidade de pensar o papel da voz negra que denunciava o racismo na sua sociedade.

No que diz respeito a industrialização do país de modo geral, nestas décadas que antecedem o movimento pelos direitos civis, o autor comenta que modificou não só as relações raciais no país mas sobretudo as relações sociais. O autor diz que uma das razões para justificar o racismo nos EUA foi a necessidade de pensar em uma força de trabalho que garantisse a manutenção das lavouras de algodão no sul. Com a industrialização, pôde-se afirmar que o império da plantação de algodão no sul agora estava em ruínas. “A cultura do algodão continuou sendo o elemento dominante na economia dos Estados do sul até a década de 1930, mas, depois, a diversidade de culturas e a ascensão do sistema fabril tomaram-lhe significativamente o lugar”. (ROSE, p.22, 1968).

Foi também por causa da industrialização que milhares de negros do sul tiveram a oportunidade de migrar⁴⁵ para o norte em busca de melhores oportunidades. Este fenômeno que foram as migrações duraram por várias décadas e mostraram não só o relativo avanço da vida social do negro do norte como mostrou quão isolada era a experiência do racismo no sul e como isso era um aspecto particular e específico na história do país que se orgulhava do seu espírito de luta pela liberdade e aprisionava o povo negro com seus estigmas sociais.

Desde que foram trazidos para a América com a finalidade da escravidão, os negros tem se concentrado sobretudo no sul por ser uma região mais propensa para as plantações e para este tipo de comércio. Neste sentido, pode-se afirmar que a escravidão foi muito mais intensa no sul do que no norte por ter maior demanda já que era a principal atividade da região o cultivo de grãos e algodão. O solo relativamente infértil do norte devido a fatores como o frio intenso, por exemplo, deram um aspecto oposto às suas cidades.

⁴⁴Rose (1968) comenta que a partir da Segunda Guerra Mundial, pela posição dos EUA como potência mundial, a população branca teve que revisitar seus conceitos agora que tinham certas responsabilidades com outras nações do globo. “O povo americano teve que adotar o ponto de vista de outros povos em relação a ele, e constatou que a principal crítica de que era alvo dizia respeito à maneira pela qual tratava suas minorias raciais” (ROSE, p. 26, 1968)

⁴⁵ Ao contrário do que possa provar muitos outros aspectos da história dos negros nos EUA, o fenômeno da migração do sul para o norte foi um tema bastante explorado e debatido na imprensa branca e também na negra. O periódico Black Chronicles (1999), com manchete datada de 20 de Agosto de 1919 aponta a já mencionada frustração do negro sulista uma vez no norte mas encoraja que o fluxo não pare pelo norte ser diferente do sul em diversos aspectos (alguns, inclusive, trabalhados nesta pesquisa).

A industrialização, que logo se desenvolveu na região norte substituiu rapidamente a escravidão e por este motivo (mas não somente ele) o modo com a sociedade nortista tratou o negro foi diferente. Isto não é dizer que porque no norte a escravidão não viu necessidade de continuar pelo mesmo tempo que no sul, que no norte não havia racismo. Na verdade, como aponta Rose (1968) vários aspectos diferentes do racismo na primeira metade do século XX podem ser caracterizados como típicos de cada região por causa de seu desenvolvimento. Enquanto que no sul manufatureiro e aristocrático o negro era discriminado por ocupar a camada mais baixa da sociedade, no norte esta discriminação era também presente, porém, em aspectos diferentes.

No sul, os negros eram privados de oportunidade de estudo e emprego pelo estigma de sua posição. Já no norte certas oportunidades de emprego estavam disponíveis pela simples demanda desenvolvimentista da região, apesar de os negros encontrarem a segregação do mercado imobiliário muito mais forte no norte do que no sul, por exemplo.

Por isso pode-se afirmar que apesar da confusão que comumente se faz entre as prospecções sociais no norte serem melhores que no sul, no norte o negro encontrou ambiente um pouco mais favorável que no sul. Apesar da considerável discriminação e segregação, no norte o negro viu possível a ascensão social através da assistência pública do governo federal (medidas que não eram presentes no sul, por exemplo), a oportunidade de ir para escola e achar empregos que não fossem rurais eram mais presentes e também pelo fato do norte ser uma região de grandes cidades, não era tão frequente a atenção ao negro e por isso gozava de um pouco mais de liberdade do que no sul. O norte também era onde se concentrava a maior parte das atividades preparatórias para a guerra, por isso, foi uma das motivações do negro a migração para o norte por perceber um novo mercado de trabalho que se instalava com a necessidade de mão de obra, já que a Segunda Guerra Mundial tinha chegado. Não somente pela guerra em si mas também pela revitalização dos ideais de liberdade e democracia depois da guerra nos EUA, os negros puderam ver sua posição mais fortalecida depois desta experiência.

Sua presença nas forças armadas cresceu consideravelmente, como aponta Rose (1968), e a partir daí a imagem que se tinha do negro começou a caminhar para um futuro mais justo. Nas forças armadas acharam boas condições de vestimenta e alimentação, determinado prestígio social, alguns conseguiram melhorar a sua educação formal e todos esses fatores contribuíram não apenas para melhorar a sua posição

social mas também para melhorar a sua imagem antes relacionada com o retrógrado e rural sul do país.

A partir da década de 1940 com as tensões raciais devidamente estabelecidas pelas razões do século XX e também por ser o início das articulações políticas para reivindicar os direitos civis dos negros, o seu papel na política começou a ser discutido mesmo que a passos lentos, como foi o caso. Ao contrário do que se coloca no senso comum, os direitos civis dos negros não foram privados em todas as partes do país. Como aponta Rose (1968) era sobretudo o sul que achava diversas maneiras e fazia várias manobras para privar o negro de seus direitos constitucionais de voto e participação política. No norte os negros tiveram a oportunidade de votar e nenhuma tentativa séria e perigosa foi tomada para privá-los deste direito como foi no sul. Por isso a análise do sul se faz mais necessária neste contexto por ser um estudo de caso que na verdade reflete sobre o pensamento do estadunidense sulista branco de maneira geral.

O sul vem fazendo manobras desde a época da escravidão para justificar a inferioridade do negro em todos os aspectos possíveis. Tentou justificar a escravidão quando esta não tinha mais possibilidade de continuar e até mesmo depois dos ganhos constitucionais dos negros na década de 1960 (que eram de fato aplicados em outras partes do país) no sul encontraram cenário muito mais resistente. Vários fatores justificam este comportamento.

Embora haja pontos de concordância entre as formas políticas do sul com as do norte, sendo elas de maneira geral diferentes, no sul esta atividade política acontece de forma muito menos favorável para o negro do que no norte. Como aponta Rose, (1968), três fatores diferem a vida política no sul. “Para todos os fins práticos, o sul tem um único partido político. Nas eleições de 1944, por exemplo, 72 por cento dos votos foram dados ao candidato do Partido Democrata à Presidência”. (ROSE, p. 205, 1968). Além disso, a quantidade de pessoas ativamente política, que participam das eleições é muito menor do que no norte e com certeza muito mais branca; o que nos leva ao terceiro ponto: a privação aos direitos políticos dos negros no sul. Estes três importantes fatos, como concluiu Rose, na verdade fazem parte de um único e maior problema, o problema racial do país.

O que aconteceu em relação aos direitos civis dos negros é na verdade uma história muito mais longa que estas manobras e privações do século XX. Na instância federal a discriminação social pelos indivíduos sempre foi um ato inconstitucional como explica Rose (1968). Porém, com a Lei dos Direitos Civis de 1875 os estados do sul

recorreram as suas municipalidades para privar esta direito na instância de suas prefeituras. O óbvio efeito desta manobra foi manter os negros parados no tempo, impossibilitados de participar política e socialmente, impossibilitados de adquirir oportunidades de crescimento educacional e profissional e tudo a partir daí é resultado do ciclo vicioso dos negros ocuparem os mesmos espaços sociais por serem privados dos seus direitos básicos.

Para mencionar a experiência da negritude do norte, depois desta curta explanação da privação dos direitos dos negros sulistas, é impossível trazer a questão à tona sem mencionar as também medidas privativas e segregacionistas em relação às sociabilidades dos negros do norte. Neste sentido, o mercado imobiliário é apontado em diversos estudos (Morris 1984, Monson 2007, Alexander, 2010) como uma das áreas que mais segregou o povo negro do norte além de um ser uma das mais fortes áreas que reforçou o estigma em relação ao papel social do negro no norte. A segregação do mercado imobiliário, que embora tenha mudado de situação e cenário ainda existe em menor escala, é um importante passo a ser dado (e o foi, como aponta Rose, 1968), na integração da população negra com os demais grupos étnicos nos EUA. É a partir da experiência diária de vida, dos interesses em comuns, dos que os unem mais do que os separam é que a integração será efetiva, porque o problema da segregação da moradia não reflete apenas nas “casas dos negros” e nas “casas dos brancos” mas também no funcionamento de um hospital específico, na construção de uma escola integrada e todos estes aspectos juntos formam a experiência social destas pessoas.

É curioso perceber como o “problema do negro” (ROSE, 1968) na verdade é o simples funcionamento de um ciclo vicioso que além de reproduzir os mesmos estigmas em relação à imagem do negro norte-americano também reforça o seu único posicionamento na sociedade: o posicionamento inferior e segregado. Neste sentido, o sul e o norte se encontram no mesmo problema porque embora o tratamento fosse o mesmo em ambos os polos, a conclusão era a mesma: o negro era inferior na sua visão.

A pobreza do negro devido a discriminação, a falta de oportunidade de crescimento profissional e educacional foi sempre a justificativa pela sua inferioridade masna verdade o problema está justamente na privação destas oportunidades por causa da discriminação e de um estigma que vem ainda do tempo da escravidão. Billie Holiday, neste sentido, é um perfeito exemplo de como foi privada de educação formal e depois como foi esrachada como uma cidadã inferior já que foi constantemente menosprezada pelo seu meio social e por vezes até pela própria mídia.

Esta discriminação a privou (e privou a todos os negros) de saúde pública, proteção justa da lei, acesso a direitos básicos como moradia não segregada e maior participação política, e todos estes fatores contribuíram para sua imagem rebaixada no país que se orgulha ao dizer que é a terra do “sonho americano”. Isso é dizer que a justificativa de inferioridade do negro é falha por ser um produto da discriminação que este foi imposto. Rose (1968), inclusive atenta para o fato de que os imigrantes escravizados negros vindos da África constituíram por muitos anos não apenas a maior parte da população dos EUA mas foram também os imigrantes mais antigos na constituição do país junto com os imigrantes britânicos. Os imigrantes de outros países da Europa como a Irlanda e Alemanha, que vieram posteriormente e continuaram a chegar, encontram no país um ambiente igualmente difícil mas com mais prospecção social e econômica já que a discriminação que havia sobre sua origem não impossibilitou a sua possibilidade de prospecção em novo país.

Para além da sua inferioridade social, outro ponto que se relaciona a negritude é a pré disposição ao crime que lhe foi atribuído. Há diversos fatores para explicar o porquê desta correlação, porém, novamente, todas elas se encaixam dentro deste ciclo vicioso mencionado. A precariedade das comunidades negras e a falta de atenção dos municípios e Estados para com esta a colocam em uma posição desprivilegiada ao mesmo tempo que a falta de liberdade econômica e social deste negro limita seu mercado de trabalho, além é claro, da falta de educação formal. Enquanto não se der maior atenção a causa o problema vai ser sempre o mesmo, e é importante destacar que quanto mais tempo se demora em de fato mudar esta situação maior será o estigma e mais ele vai se confirmar na experiência ao invés de estudar o caso por completo e entender que o cerne da questão é a discriminação racial e a falta de oportunidades e confiança.

No entanto, o ciclo vicioso em que o negro é sistematicamente inserido não é o único motivo para que a sociedade branca ache a sua pré disposição ao crime. Como aponta Angela Davis (1981) as leis anti estupro foram feitas para homens brancos de classe alta que viam a necessidade de proteger suas mulheres e filhas da ameaça negra. No entendimento da sociedade branca os negros são os traficantes de drogas, os assaltantes e também os estupradores. Davis destaca, por exemplo, que das 455 condenações de estupro entre 1930 e 1967, 405 eram negros. Isso quer dizer que a acusação de estupro no país é mais provável que seja falsa e baseada nas estratégias

mais baixas do racismo⁴⁶, embora em seu estudo ela própria reconheça a dificuldade de averiguar cada caso. Nesta linha, o mesmo pode ser dito em relação aos estupros por homens brancos que tem mais chances de serem acobertados. Isto porque a sociedade branca precisava de mais uma justificativa para exemplificar a sujeira dos negros norte-americanos e esta justificativa veio muito bem a calhar em momento de ganho de direitos. Davis comenta que:

Ao contrário, o mito do estuprador negro era uma invenção obviamente política. Como aponta Frederick Douglass, durante a escravidão, os homens negros não eram rotulados como estupradores de forma indiscriminada. Ao longo de toda a Guerra Civil, na verdade, nem um único homem negro foi acusado publicamente de estuprar uma mulher branca[...].

Imediatamente após a Guerra Civil, o espectro ameaçador do estuprador negro ainda não havia aparecido no cenário histórico. Mas os linchamentos reservados durante a escravidão aos abolicionistas brancos, provavam ser uma arma política valiosa. Antes que os linchamentos⁴⁷ pudessem ser consolidados como uma instituição popularmente aceita, entretando, a barbaridade e o horror que representavam precisavam ser justificados de maneira convincente. Essas foram as circunstâncias que engendraram o mito do estuprador negro – pois a acusação de estupro acabou por se tornar a mais poderosa entre as várias tentativas de legitimar os linchamentos de pessoas negras. A instituição do linchamento, por sua vez, complementada pelos contínuos estupros de mulheres negras, tornou-se um elemento essencial da estratégia de terror racista do pós-guerra. Dessa forma, a brutal exploração da força de trabalho negra estava garantida e, após a traição da Reconstrução, a dominação política do povo negro como um todo estava assegurada. (DAVIS, p. 188 e 189, 1981)

Essas estratégias para legitimar práticas racistas e a pré-disposição do negro ao crime, inclusive, é um dos pontos de análise no estudo de Michelle Alexander publicado em 2010 que reflete não só a condição segregada do negro na Era Jim Crow como as suas permanências ainda hoje com o fenômeno do encarceramento em massa. Ao contrário do que se possa pensar, desta vez de maneira informal (e as vezes não tão informal assim) o negro norte-americano é colocado à força dentro do mesmo ciclo vicioso em que se viu ao longo da história do país.

⁴⁶ O estudo de Davis (1981), que na verdade analisa o papel das mulheres neste contexto do estupro muito mais do estereótipo do estuprador negro, conclui que afirmar a representação dos homens negros como estupradores é reforçar o convite aberto feito pelo racismo para que homens brancos se aproveitem sexualmente dos corpos das mulheres negras (que tiveram, infelizmente, a imagem de um caráter servil desde os tempos da escravidão).

⁴⁷ Rose (1964) também concorda com a análise feita por Frederick Douglas e Angela Davis. O autor vai ainda um pouco mais fundo ao dizer que na verdade, a prática do linchamento violentava muito mais do que o indivíduo linchado, e sim toda a comunidade negra que ficava em estado de choque e terror psicológico. Além disso, nas palavras do autor “A violência não refreia o crime; estimula-o” (ROSE, p. 240, 1964). Ou seja, o linchamento do povo negro era não apenas para justificar um caso específico, mas também servia de aviso para a comunidade negra que aquela forma de punição aconteceria com qualquer pessoa negra que se metesse no meio dos brancos.

A autora começa atentando para o fato de que o encarceramento em massa mexe com a estrutura da comunidade negra de uma maneira muito mais dinâmica do que na Era Jim Crow. Ela diz, por exemplo, que atualmente em Chicago é mais provável um jovem negro ir para cadeia ao invés de ir para a faculdade já que o número de detentos na cidade é exorbitante. Além disso, por estarem encarcerados, há uma ruptura na sua estrutura familiar e é bem provável que seus filhos cresçam de maneira desorganizada prontos para tomar o lugar do pai na cadeia alguns anos depois.

Mesmos aqueles que pagam a sua sentença e encontram a possibilidade de voltar para a casa, voltam para uma comunidade negra ainda precária, com a “guerra das drogas” acontecendo bem na frente do seu quintal. Esta é uma diferença entre o detento afro-americano e o detento branco que a autora usa de exemplo para dizer que o fenômeno do encarceramento cria um estigma maior nas pessoas negras. Isso, obviamente, não é dizer que não há estigma na imagem do detento branco, porém o estigma no detento branco é puramente em relação a sua condição de presidiário, já o detento negro carrega a sua posição de ex-presidiário justificada na sua pré-disposição ao crime por ser negro. O detento negro carrega depois desta experiência, além da frequente e já antiga falta de oportunidades (agora baseada na sua condição de ex-presidiário) o estereótipo de “criminoso mais provável”. É muito mais difícil a sua reinserção no mercado de trabalho, no acesso à educação formal e todas essas portas fechadas se somam ao ostracismo.

Esta visão negativa dos afro-americanos, ainda hoje, causa violência excessiva da polícia e influencia os policiais a abordarem e punirem muito mais severamente pessoas negras do que brancas. E isso, infelizmente, é um aspecto da permanência do racismo nos EUA desde os tempos da escravidão em que severas medidas punitivas eram cumpridas para com escravos fugitivos.

O estudo de Alexander, além de tocar em diversos e delicados pontos da experiência atual da negritude nos Estados Unidos, foca principalmente na necessidade de afirmar que a situação do negro não está tão diferente do que na Era Jim Crow. A autora inclusive é irônica em dizer que Marthin Luther King iria se apavorar ao voltar anos depois dos ganhos constitucionais e encontrar as comunidades negras sem tantos progressos quanto pareciam estar ganhando na década de 1960.

Há, segundo a autora, diversos pontos que exemplificam como o encarceramento da massa negra é na verdade a Nova Era Jim Crow. Alguns pontos são mais explícitos

do que outros, porém todos exemplificam as permanências do sistema racista ainda hoje na sociedade estadunidense. Importante dizer que a autora alerta que há também inúmeras diferenças entre os dois fenômenos e que as analogias uma hora encontram um limite.

Na comparação entre a escravidão e a Era Jim Crow, há provavelmente muito mais diferenças do que semelhanças entre os dois sistemas e o mesmo vale para a diferença entre a Era Jim Crow e o encarceramento em massa. A autora atenta para a importância de mencionar como cada sistema foi único e particularmente adaptado para o seu tempo (por isso se vê mais as divergências do que as similaridades) porém as semelhanças eram tão gritantes em ambos os casos, que a experiência da negritude no país não mudou tanto quanto se pensa.

Na sua análise das semelhanças entre a Era Jim Crow e o atual cenário do encarceramento, Alexander aponta quatro principais fatores: discriminação legal, privação política, segregação racial, produção simbólica de raça.

A discriminação legal é, talvez o mais óbvio dos casos. Enquanto que a primeira coisa que se vem a cabeça quando se pensa em racismo nos Estados Unidos são as imagens da época dos direitos civis, e portanto, a época Jim Crow, muitas novas imagens podem ser inseridas nesta atual discriminação baseada na lei. A autora comenta:

Muitas das formas que relegaram os afro-americanos a uma casta inferior durante a Era Jim Crow continuam a se aplicar a grandes segmentos da população negra hoje - desde que sejam criminosos de primeira viagem. Se eles são criminosos já rotulados, no momento em que atingem a idade dos 21 anos (como muitos deles), eles estão sujeitos a discriminação legalizada por toda a vida adulta. As formas de discriminação que se aplicam aos infratores de drogas, [...], significam que, uma vez que os prisioneiros são soltos, eles entram em um universo social paralelo - como o universo Jim Crow - em que a discriminação em quase todos os aspectos sociais, políticos e a vida econômica é perfeitamente legal. (ALEXANDER, p. 186 e 187, 2010)⁴⁸

Ou seja, o estigma que antes se baseava puramente na Lei e na inferioridade do negro agora se baseia na sua condição de presidiário e no fato de que por ser negro é

⁴⁸Tradução livre do original: Many of the forms that relegated African americans to an inferior caste during Jim Crow continue to apply to huge segments of the black population today - provided they are first labeled felons. If they are branded felons by the time they reach the age of twenty one (as many of them are), they are subject to legalized discrimination for their entire adult lives. The forms of discrimination that apply to ex-drugs offenders, [...], mean that, once prisoners are released, they enter a parallel social universe - much like Jim Crow - in which discrimination in nearly every aspect of social, political and economic life is perfectly legal. (ALEXANDER, p. 186 e 187, 2010)

uma provável figura pré-disposta ao crime. E este ponto em específico é um perfeito gancho para o segundo aspecto da comparação de Alexander: a privação política.

Durante a Era Jim Crow as pessoas negras foram privadas de votar por manobras na administração local dos estados quando a constituição dizia que não devia ser negado o direito de voto de nenhum cidadão baseado em aspectos como a raça e a cor. Então, formalmente, outros pré-requisitos que não tocassem a raça em si foram impostos pelos estados. Vale lembrar que estes pré-requisitos não tocavam a raça, mas era uma regra que a raça negra não podia atender por estarem inseridos no ciclo vicioso que não os deu oportunidade de crescimento e os aprisionou em uma condição inferior. Uma quantidade específica de dinheiro e renda era necessário, ou o mínimo de alfabetização foram estratégias encontradas para privar negros dos votos.

Por que eram pobres não podiam pagar os impostos para votar porquê tinham sido privados de educação, não podiam passar nos testes de analfabetismo e finalmente, por terem sido convictos a crimes graves (mesmo em casos em que o crime grave era uma mentira e apenas a única justificativa para que este não votasse) não podiam votar. Neste sentido não há muito o que dizer exceto identificar que o cenário eleitoral do país é exatamente o mesmo atualmente, como aponta Alexander, exceto, agora em menor escala, a questão do analfabetismo.

O terceiro ponto é o que a autora chamou de segregação racial, que além de ser um reflexo dos outros dois pontos trabalhados acima, tem as suas particularidades no que diz respeito ao fenômeno do encarceramento em si. Além das prisões serem dispostas em partes “esquecidas” daquela sociedade, longe dos centros, quando se encontram em celas, a população negra é exorbitantemente maior do que a branca. Também, quando retornavam para a casa, retornavam para os guetos segregados que é tão longe da prisão quanto é dos grandes centros.

Finalmente, o último ponto que a autora trabalha diz respeito a assimilação de raça daquela sociedade através do tempo. A Era Jim Crow e o encarceramento em massa serviram, dentre outros motivos, para definir o que significa ser negro nos Estados Unidos. Alexander comenta que enquanto a escravidão colocou o negro na posição de escravo, de propriedade, o Jim Crow colocou este negro numa posição de cidadão de segunda-classe. Atualmente, o fenômeno do encarceramento está reforçando aquele já conhecido estereótipo do negro criminoso. Além disso, a autora aponta para o fato de que é muito fácil cair na tentação de que a relação negro e crime é na verdade uma falácia já que o negro “escolheu” o caminho do crime. “O sistema não os faz

criminosos, pelo menos não do mesmo jeito que a escravidão fez negros escravos ou o Jim Crow os fez cidadãos de segunda classe.” (ALEXANDER, p. 192, 2010). Negros não escolhem deliberadamente, dentro de suas condições precárias, o crime, mas eles são escolhidos por um sistema muito mais duro do que esta superfície pode sugerir: o sistema do racismo.

O cenário que os Estados Unidos vive hoje é talvez, mais triste ainda do que uma vez foi. A frustração da década de 1970 e 1980 em relação a conquista das demandas do Movimento pelos Direitos Civis se arrastaram até a construção deste novo sistema de segregação que é o encarceramento do povo negro. Alexander aponta que hoje em dia a situação é ainda mais problemática porque o estigma do negro criminoso fez com que a comunidade negra se virasse contra ela mesma em um cenário em que a boa articulação é uma boa saída. Mais do que virar a comunidade contra ela mesma, este novo sistema destruiu as estratégias de ajuda e criou um desconfortável silêncio que é conivente com as práticas racistas no país simplesmente por não se oporem à situação.

Em cima de todos os pontos trabalhados neste capítulo, o atual cenário dos Estados Unidos se vale de imagens como a de Barack Obama ou da famosa Oprah Winfrey (que com certeza são exceções) para mostrar que atualmente há uma harmonia entre as raças quando na verdade a “guerra das drogas” trabalhada por Alexander e o fenômeno do encarceramento trabalhado por tantos autores (Alexander, Davis) mostram o contrário. A própria carreira de Billie Holiday mostrou como ela vivia em um sistema que não conseguiria ser derrubado em menos de meio século mas como é importante questionar e desafiar o sistema.

Durante os dias de Jim Crow, as pessoas estavam lutando contra leis que injustamente matavam pessoas negras através de linchamentos e outros métodos inconstitucionais. Na década de 1960, enquanto fenômenos racistas como os linchamentos, por exemplo, diminuíram, ainda havia problemas com a redenção em termos de empréstimos e habitação, direito de voto, acesso justo a empregos, educação, etc. Será que em 2018 a situação é tão diferente como se pode prever que fosse?

Mesmo hoje, o movimento negro como o *Black Lives Matter* está apontando que as questões sistêmicas do racismo retrocedem a pautas pré guerra civil já que estão levando a juventude negra a ser baleada pela polícia em algo que Michelle Alexander chamou de “O Novo Jim Crow”.

Finalmente, vale lembrar que este estudo de maneira nenhuma propôs solucionar o problema do racismo nos Estados Unidos. Nem de fato, as referências bibliográficas

desta pesquisa o pretenderam. Porém se faz necessário o debate e a interação mútua dos estudiosos da área e dos objetos de estudo para que esta área ganhe a atenção necessária. Da mesma forma que há uma grande falta de atenção para as questões de raça tanto nos Estados Unidos como no Brasil, há também nas áreas que pretendem estudar estes fenômenos. Vozes negras, falem mais, nenhum direito a menos!

CONCLUSÃO

Proveniente de uma gama de outros estilos musicais que também tem origem negra como por exemplo as *work songs*, o blues e o ragtime, surgiu o jazz. Através desta pesquisa, pôde-se constatar que este estilo musical específico se mostrou não apenas transmutável mas muito rico em complexidade musical porque a cada década se revestia de novos panos e alcançava novos públicos e novas finalidades. Nesse sentido, pensando na história geral do jazz, pelo menos na primeira década do século XX nos EUA, pode-se dizer que vários agentes sociais contribuíram para o desenvolvimento e para entendimento deste estilo que era muito mais do que apenas um estilo musical, era também um estilo de vida.

Vale lembrar, entretanto, que apesar de ser um aspecto intrínseco nas sociabilidades do cidadão afro-americano, o próprio nascimento do jazz, ou a sua repercussão, é controversa na sua melhor forma. Comumente conhecido como nascido em Nova Orleans, esta pesquisa logo nos primeiros passos viu a necessidade de problematizar este argumento uma vez que, como afirma (McKay, 2000) o motivo pelo qual o jazz está relacionado a esta cidade é simplesmente pelo demasiado sucesso de uma das primeiras bandas de jazz a ter sucesso nacional, mas que era uma banda de músicos brancos. Hobsbawm, 2015, continua a explicação a dizer que o jazz é relacionado a Nova Orleans por ser neste lugar específico em que o jazz foi pela primeira vez estudado como um fenômeno de massa.

Além disso foi intenção deste primeiro momento da pesquisa se atrelar em algumas personalidades do meio do jazz que contribuíram de grandes formas para o desenvolvimento do jazz, como o caso de Louis Armstrong, que desenhou e redesenhou a história do jazz em vários períodos e Duke Ellington, que basicamente trouxe o jazz para a partitura em um cenário de Jam Sessions e improvisações. Os papéis destes músicos, como mostrou este estudo, foi muito mais além do que quebrar barreiras no desenvolvimento do jazz. Foi acima de tudo, um serviço social que fizeram na hora de legitimar a arte negra e trazer para si o seu lugar de fala e o seu espaço.

Outra personalidade estudada nesta pesquisa, e esta estudada com mais enfoque, foi Billie Holiday (1915-1959). Nascida em um cenário marginalizado, se viu na cena do jazz logo nos primeiros anos de sua adolescência. Transformou a história da música nos EUA e ajudou na reivindicação ao negro do que o pertencia. Teve um papel pioneiro ao ser a primeira mulher negra a alcançar diversas conquistas no cenário

musical mesmo com a perseguição do FBI e o linchamento diário em manchetes de jornal e revista. Era adorada nos meios da esquerda política norte-americana pelo caráter de vanguarda da sua carreira e ainda em 1939 gravou uma canção a qual sua carreira seria atrelada para sempre: *Strange Fruit*. Com esta canção sua carreira vivenciou uma divisão de águas e por esse motivo conseguiu atrelar música e política de uma maneira muito bem executada apesar do menosprezo das manchetes de jornais da época e do posterior trato que a historiografia o deu. Foi extraordinário, sobretudo porque se encontrava em um cenário mais de uma vez de pioneirismo e enquanto que outras cantoras gravavam sucessos comerciais, Holiday teve cada vez mais e mais um caráter político em sua carreira (Davis, 1998).

Porém, a relação do jazz e a esquerda foi um pouco mais aprofundado no capítulo três, quando se pensou a condição social do negro norte-americano e quão distantes destes cidadãos eram os músicos de jazz.

Cristalizado sobretudo na década de 1950 e 1960 o Movimento pelos Direitos Civis dos negros nos EUA foi o grande último protesto na história do país contra o sistema Jim Crow, que era a segregação racial institucionalizada pelos estados. Há quem discorde deste argumento, como é o caso da brilhante defensora dos direitos civis e professora universitária Michelle Alexander (2010). Segundo a autora, a atual situação da população carcerária no país nos faz concluir que a era Jim Crow apenas mudou de nome mas continua a segregar o povo negro em comunidades negras com situações precárias e aprisionados em cadeias distantes dos espaços urbanos habitados pela população branca.

Da forma que o jazz foi pensado nesta pesquisa, através da história social e dos holofotes na personalidade e carreira de uma cantora marginalizada, faz muito sentido que este estudo concorde com os argumentos de Alexander, principalmente em um contexto em que a discussão de raça nos EUA se põe controversa para os seus debatedores. Nesta pesquisa, o problema racial não foi solucionado no país, no entanto, trouxe à tona uma discussão que deve começar a ser feita com urgência: o atual cenário em que se encontra o cidadão afro-americano principalmente depois de anos de luta e protestos.

Pela dificuldade de achar fontes confiáveis sobre a trajetória de Billie Holiday, e até mesmo o caráter controverso de algumas dessas fontes, como sua autobiografia e a escrita de outros autores sobre a cantora esta pesquisa encontrou a limitação de não poder afirmar certas questões que seriam cruciais para o processo de legitimação da

relação do Jazz com o Movimento através da carreira de Billie Holiday. No entanto, a investigação pode continuar em outros projetos que não comportaram esta pesquisa. A análise profunda das canções de sua autoria pode ser um caminho para descobrir novos aspectos de sua carreira, ou até mesmo a sua curta passagem como atriz no filme *Nova Orleans* (1947), que mostrou também caráter controverso em sua carreira já que fazia o papel de uma empregada doméstica em um cenário musical em que era rainha.

Por fim, vale lembrar que foi intenção deste trabalho relacionar arte com luta e além disso ele coloca a mulher como protagonista desta relação. Para além do lugar de fala que Billie Holiday teve no seu contexto, foi também intenção desta pesquisa desmistificar o argumento de pessoas negras só falam de raça. Isso quer dizer que apesar de ser necessário reivindicar ao negro o que é dele, o negro não precisa somente falar de raça. Negro ocupa um lugar na história que foi tirado dele, e a mulher também.

Isso vale tanto para a história do jazz, como para a própria história do Movimento pelos Direitos Civis que tantas vezes é trabalhada de uma perspectiva branca e até na sua história muitas vezes só foi efetiva por ter mexido com a parte branca da sociedade.

A fim de concluir este texto vale lembrar mais uma vez que utilizar narrativas femininas como forma de refletir a história do movimento pelos direitos civis dos negros nos EUA é um caminho igualmente proveitoso além de fazer o serviço dobrado de redimir o menosprezo que muitas dessas mulheres sofreram com o decorrer da história.

Foi o caso de Billie Holiday e da análise de aspectos cruciais da sua trajetória. Mesmo considerando que sua carreira acabou no ano em que foi consolidado o movimento, pôde-se verificar que estes aspectos foram chave na relação do jazz com o movimento e foram relevantes na hora de pensar o movimento em si.

O trabalho de Billie transcende a sua posição social porque foi uma pessoa genial capaz de revolucionar o seu contexto musical e o fez de tal maneira que ainda hoje se descobre novos aspectos de sua carreira.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Michelle. **The New Jim Crow: Mass Incarceration in the age of colorblindness.** New York: The New Press, 2010.

August H. Nimitz (2016) **Violence and/or Nonviolence in the Success of the Civil Rights Movement: The Malcolm X–Martin Luther King, Jr. Nexus,** *New Political Science*, 38:1, 1-22, DOI: 10.1080/07393148.2015.1125116

CHILTON, John. **Billie's Blues: Billie Holiday's Story 1933-1959.** New York: Stein and day Publishers, 1975.

CLARKE, Donald. **Wishing on the Moon: A vida e o tempo de Billie Holiday.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1994.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday.** New York: Pantheon Books, 1998

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo. 1981

ELLIS, Ray. **Billie Holiday.** New York: MGM. 1959.

ELLIS, Ray. **Lady in Satin.** Intérprete: Billie Holiday. New York: Columbia Records. 1958.

FELDSTEIN, Ruth. **How it feels to be free: black woman entertainers and the civil rights movement.** New York: Oxford University Press, 2013.

FELDSTEIN, Ruth. **I don't trust you anymore: Nina Simone, Culture, and black activism in the 1960's.** *Journal of American History*, Volume 91, Issue 4, 1 March 2005, Pages 1349–1379, <https://doi.org/10.2307/3660176>

FOL, Sylvia. **Billie Holiday.** Porto Alegre: Lpm Pocket, 2010.

- GIOIA, Ted. **The History of Jazz**. New York: Oxford University Press, 2011.
- HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 12. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HOLIDAY, Billie. **Strange Fruit**. New York: Commodore. 1939.
- HOLIDAY, Billie; DUFTY, William. **Lady Sings the Blues**. New York: Harlem Moon, Broadway Books, 1956.
- KARNAL, Leandro et al (Org.). **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2010.
- KARSON, Jill. **The Civil Rights Movement**. Michigan: Greenhaven Press, 2005.
Livraria José Olympio, 1994.
- LONG Night of Lady Day, The**. Direção: John Jeremy. Produção: Alan Yentob/BBC. Londres, 1984. 93min.
- MANY faces of Billie Holiday, The**. Direção: Mathew Seig. Produção: Toby Byron/Multiprises. Nova Iorque. 1990, East Stinson Inc., 59min.
- MARGOLICK, David. **Strange Fruit, Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights**. Philadelphia: Running Press, 2000.
- MCKAY, Cory. **The Origins of Jazz**. Guelph: CoursePaper. University of Guelph, Canada., 2000. Disponível em: <http://www.music.mcgill.ca/~cmckay/papers/musicology/JazzOrigins.pdf>.
Acesso em: 03 abr. 2016
- MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MONSON, Ingrid. **Freedom Sounds: Civil Rights call out to Jazz and Africa**. New York: Oxford University Press, 2007.

MORRIS, Aldon D. **The Origins of the Civil Rights Movement: Black Communities Organizing for Change.** New York: The Free Press, 1984.

MYRDAL, Gunnar. **An American Dilemma: The negro problem and modern democracy.** New York: Harper & Brothers, 1944.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autentica, 2001.

NEW Orleans. Direção: Arthur Lubin. Produção: Jules Levey e HebertBiberman. MajesticProductions. Estados Unidos da América, 1947. 90min.

NICHOLSON, Stuart. **Ella Fitzgerald: Uma biografia da primeira-dama do jazz.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1997.

NICHOLSON, Stuart. **Billie Holiday.** Boston: Northeastern University Press, 1995.

ROSE, Arnold. **Negro: o dilema americano.** Nova Iorque: Ibrasa, 1968.

ROSE, Arnold. **Negro: o dilema americano.** Nova Iorque: Ibrasa, 1968.

TRILLING-JOSEPHSON, Terry. **Cafe Society: The wrong place for the Right people.** Chicago: University Of Illinois Press, 2009.

VAIL, Ken. **Lady Day's Diary: the life of Billie Holiday 1937-1959.** Rochester: Staples Printers Rochester Limited, 1996.

WILLIAMS, Martin. **The Jazz Tradition.** New York: Oxford University Press, 1993.

_____. **Black Chronicles: from the Slavery Era – 1778 to the beginning of the Civil Rights Movement – 1956.** Pennsylvania: Wilson group Network Inc, 1999.