

Meditação e fúria: o *free jazz* diante das perspectivas políticas antirracistas dos primeiros anos da década de 60 e sua “virada ao gueto”

Caio Francisco Azevedo Souza
Universidade de São Paulo (USP)
caio.f.azev@gmail.com

Resumo: Nos anos 60, os Estados Unidos da América ainda se encontravam sob um regime racial segregacionista que obliterava as possibilidades reais de inserção da parcela negra da população em suas dinâmicas política, econômica e social, precipuamente com um escalonamento da violência de cariz racista tanto no Sul quanto no Norte. Nesse contexto, as figuras de Martin Luther King Jr. e Malcolm X ganham bastante proeminência enquanto principais líderes políticos dessa população historicamente vilipendiada e excluída. Malcolm X, especialmente, defendia uma ideia bastante original de emancipação negra, preconizando como um de seus fatores fulcrais o florescimento de uma cultura negra revolucionária, dando especial destaque para a realidade racial dos centros urbanos. Contemporâneo a tais debates, o *free jazz* irrompe, a nosso ver, como uma das principais ramificações espontâneas da ideia de Malcolm por meio de uma insurreição sonora que, ao mesmo tempo em que buscava reinventar-se a partir da tradição aural afro-americana, pretendia aproximar-se da realidade dos guetos urbanos; *locus* privilegiado das tensões raciais que escalonavam vertiginosamente, muitas vezes resultando no reforço da violência racista pelas próprias autoridades governamentais. Como pretendemos demonstrar, é através do encontro entre o *free jazz* e a conjuntura racial dos guetos que um engajamento mais profundo dos músicos com uma estética revolucionária ganha forma, se inscrevendo, assim, como um dos mais importantes episódios da imbricação entre estética e política no século XX.

Palavras-chave: Direitos Civis, Antirracismo, Free Jazz, Emancipação Negra, Estética.

Meditation and fury: free jazz in the face of the anti-racist political perspectives of the early 1960's and its “turn to the ghetto”

Abstract: In the 1960s, the United States of America was still under a segregationist racial regime that obliterated the real possibilities for the black part of the population to be included in its political, economic, and social dynamics, especially with an escalation of racist violence in both the South and the North. In this context, the figures of Martin Luther King Jr. and Malcolm X gained a lot of prominence as the main political leaders of this historically vilified and excluded population. Malcolm X, in particular,

defended a very original idea of black emancipation, advocating as one of its central factors the flourishing of a revolutionary black culture, with special emphasis on the racial reality of urban centers. Contemporary to these debates, free jazz emerged, as we shall argue, as one of the main spontaneous offshoots of Malcolm's idea through a sonic insurrection that, while seeking to reinvent itself based on the African-American aural tradition, aimed to get closer to the reality of the urban ghettos; the privileged locus of racial tensions that escalated vertiginously, often resulting in the reinforcement of racist violence by the government authorities themselves. As we intend to show, it was through the encounter between free jazz and the racial situation in the ghettos that the musicians' deeper engagement with a revolutionary aesthetic took shape, thus becoming one of the most important episodes in the intertwining of aesthetics and politics in the 20th century.

Keywords: Civil rights, anti-racism, free jazz, black emancipation, revolution, aesthetics, politics

Preâmbulo: escuta crítica, tarefa histórica e crepitaes estético-políticas

Não se pode mais negar que nos últimos anos os estudos voltados para as performances negras, urdidas da relação que se estabelece entre a força dos elementos diaspóricos e o paradigma cultural hegemônico da modernidade, têm ganhado volume e capilaridade no Brasil. As pesquisas em torno do *free jazz*, importante expressão dentro desse movimento, irrompem pouco a pouco com novo fôlego, motivadas principalmente por uma nova leva de traduções de autoras e autores fundamentais, tanto do campo da história e cultura sonoras, quanto do alargamento dos estudos em estrita correspondência com uma modulação da crítica cultural mais atenta aos fenômenos que percorrem o que Robin Kelley definira como “margens de luta” (KELLEY, 2002).

Nomes como Amiri Baraka, Patricia Hill Collins, Fred Moten, entre outros que, de alguma maneira, tomam o jazz como ponto de partida para seus argumentos, ou os articulam em dinâmica dialógica com ele, já não provocam mais tanto estranhamento e popularizam-se à medida em que novas possibilidades de interlocução com a experiência estética radical afrocentrada brasileira se mostram não só possíveis como imprescindíveis para uma compreensão mais global (ou transatlântica, se pensarmos com Paul Gilroy) do papel da contracultura na modernidade. Antônio Carlos Araújo Júnior, importante nome dentro desse contexto de abertura para novos diálogos no campo dos estudos culturais com forte influência da tradição dos *Black Studies* e da *Black Music*, salientou perspicazmente em um artigo recém-publicado¹ (salutar para as investigações empreendidas neste trabalho) que se trata realmente de *um novo momento do jazz afro-brasileiro*, simultaneamente no campo de sua práxis e das pesquisas teóricas que lhe concernem.

Este trabalho² tem como um de seus objetivos centrais contribuir de alguma forma para esse novo momento a partir do qual engendram-se novos debates, que ocorrem, sobretudo no campo historiográfico, é preciso sublinhar, através de novas aberturas epistemológicas e metodológicas que possibilitem uma investigação sobre a performance na música gravada³.

¹ JÚNIOR, Antônio Carlos Araújo. It's Nation Time! Jazz, Raça e Política nos Escritos de Frantz Fanon e Amiri Baraka (1950-1970). Revista História USP, nº 183, 2024.

² O presente artigo corresponde a uma versão ampliada e revisada de um dos tópicos da minha Dissertação de Mestrado em História Social (USP), que versa sobre as relações entre o Free Jazz e as lutas antirracistas nos Estados Unidos da América durante as décadas de 60 e 70.

³ Ruiz, Renan Branco. "O novo rumo para música popular": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980). 2023. 485p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2023.

Esta, entendida a partir da concatenação entre uma *audição crítica*, ou engajada, do material sonoro, a investigação sobre suas condições materiais e ideológicas de realização e, finalmente, os aportes fornecidos pelo material crítico e gráfico dos encartes de discos (*liner notes*), CD's, etc. Nesse sentido, filiamo-nos à concepção de Jonathan Sterne, segundo o qual *o som deve ser compreendido enquanto fenômeno a ser investigado também como experiência de determinações e contornos histórico-concretos*. Por conseguinte, som, audição e escuta são elementos inelutáveis para a compreensão da vida cultural da modernidade e fundamentais para as modernas formas de conhecimento, cultura e organização social.⁴ Essas são premissas que guiam todo nosso trabalho.

Muitos desafios se colocam partir dessas proposições. Nutrimos a hipótese, todavia, de que não só ao musicólogo cabe a tarefa de tratar, com rigor científico e conceitual, a linguagem musical, cabendo também ao historiador, ao filósofo, ao cientista social, ao antropólogo (e a lista alarga-se no horizonte), estabelecer critérios de investigação de fenômenos complexos, de profunda implicação política e cultural, entrançados com o material musical. Tentaremos nos ater a esse prisma para tratar da música e do universo subjacente aos primeiros anos de florescimento do *free jazz* em solo americano, relacionando-o com o intumescimento de perspectivas radicais no campo político, cotejando dialeticamente o político com o estético.

Nosso objetivo não reside na *demonstração* de um certo determinismo entre ambos, tampouco pretendemos nos ater à tarefa de desvelar e evidenciar coincidências cronológicas, como se a cultura incorporasse por ricochete ou automaticamente as demais transformações em outros campos sociais. Para ser mais preciso, como se as transformações aportadas pelo *free jazz* fossem mero revérbero da efervescência política dos anos 60, e suas contribuições, contradições, desvios, impulsos e exiguidades, não passassem de decalques sonoros da produção da vida social.

E aqui duas contribuições de Raymond Williams são metodologicamente indispensáveis. Em primeiro lugar, o afastamento de uma interpretação teórica da cultura que pressuponha uma base (econômica) determinante à qual corresponderia uma superestrutura determinada. E em segundo, a adesão ao seu conceito de “mediação” (nas palavras do próprio autor um “algo mais” do que mero reflexo ou reprodução) para investigar tanto os processos dinâmicos da base quanto as suas implicações nos fenômenos de performance cultural; para nós, importando a performance afro-sônica atinente ao *free jazz* em sua aproximação com os

⁴ BESSA, Virginia de Almeida; LIMA, Giuliana Souza de; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *O passado audível: origens culturais da reprodução sonora*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 7, 2020.

dilemas sociais tensionados pelos desencadeamentos do capitalismo racial nos guetos urbanos nos primeiros anos da década de 60.

Por essa razão, fiz a escolha por uma divisão em quatro tópicos, além desta introdução e das considerações finais. O leitor perceberá que há temas comuns atravessando todos eles. Sua repetição (à qual tentamos evitar ao máximo, buscando sempre trazer novos elementos para dentro da estrutura argumentativa) se dá sobretudo por serem pilares conceituais do trabalho. Nesse sentido, conceitos como o de *capitalismo racial*, cunhado por Cedric Robinson, *colonização cultural*, como pensada sobretudo por Frantz Fanon e Leroi Jones, *guetização*, enquanto fenômeno urbano estadunidense de particular compreensão para entender as implicações entre contracultura e tensão racial nos EUA, assim como a ideia de *tradição aural*, que sustenta a nossa hipótese de compreensão de fenômenos histórico-concretos a partir da escuta e, finalmente, a ideia de *performance negra radical*, aparecem como *forças* orientando toda a pesquisa.

O primeiro tópico se ocupa de uma recuperação do contexto histórico das lutas raciais do final dos anos 50 e início dos anos 60, com particular enfoque no dilema entre as táticas a serem adotadas pelos movimentos antirracistas. Partimos do debate paradigmático entre violência e não violência, sustentados, respectivamente, pelos dois grandes líderes políticos da época, Malcolm X e Martin Luther King Jr., para adentrarmos a discussão mais concernente ao papel da cultura negra no âmbito das lutas por dessegregação e emancipação da população negra.

No segundo tópico essas duas táticas e as múltiplas contradições e impasses por elas suscitados são metaforizados nas *ideias sonoras* de meditação e fúria, nas quais estão implícitas formas de interpretar (escutar criticamente)⁵ o material do *free jazz* produzido à época. Tentamos pensar sobretudo de que modo nos primeiros anos de construção e experimentação em torno dessa performance afro-sônica surgem mediações importantes entre as posições políticas de cariz mais radical, sustentadas principalmente por Malcolm X, voltadas aos problemas concretos dos guetos do norte do país, assim como o desvelar de uma nova *atitude*, por parte dos músicos do *free jazz*, mais sensível a tais problemas e que se manifesta de diferentes e complexas maneiras.

Dentre elas, nos concentraremos precipuamente: a) no aspecto da recuperação historiográfica da performance negra, operada pelo *free jazz*, com destaque para a tradição aural do *negro speech*, que tratamos, a partir de Fred Moten, como *idioma* (abordados ainda no segundo tópico); b) na adoção de uma posição mais verbal e insurreta dos músicos,

⁵ Por essa razão há uma discografia após as referências bibliográficas. Sua escuta crítica é imprescindível para a compreensão das ideias trabalhadas ao longo deste artigo.

sobretudo à medida em que passam a ser calados e ridicularizados pela crítica branca. Isto é, a medida em que a violência institucional intenta suprimir suas potencialidades expressivas; c) na inflexão do conteúdo musical do *free jazz* e a consequente adoção pelos artistas de uma radicalidade sonora, concomitante à acentuação da radicalidade política, que busca evadir-se todo e qualquer controle (seja ele interno ou externo) exercido sobre as possibilidades de experimentação e experimentalismos partindo dessa música (sendo os pontos “b” e “c” objetos do terceiro tópico).

Qual som para a revolta? Entre o bélico e o pacífico, o ensejo por uma radicalidade estética negra

No dia 23 novembro de 1965, o saxofonista John Coltrane, premiado pela renomada revista *Down Beat* um ano antes nas categorias artista do ano e disco do ano com o emblemático *A Love Supreme* (1964), registra em estúdio o álbum *Meditations*. O disco seria mais um episódio divisor de águas na carreira de Coltrane⁶, desta vez por sua aberta aproximação com a transgressão sonora que caracterizava aquele movimento incipiente de músicos que decidiam explorar os limites da experimentação e da liberdade de criação, chamado *free jazz*. Este disco de Coltrane, mais do que um símbolo da assunção de uma nova etapa em seu percurso musical, guarda, todavia, algo de muito interessante e revelador para melhor compreendermos – seguindo a sugestão do também saxofonista Archie Shepp segundo o qual “assim que você escuta Coltrane, você percebe que ele nos fala da vida dos negros”⁷ – de que maneira as turbulências políticas engendradas precipuamente pelos conflitos raciais em todo o território norte americano ecoavam nos processos criativos da época.

Isto porque *Meditations* nos parece epitomizar o paradoxo que cindia grande parte dos movimentos que se colocavam na dianteira das lutas antirracistas dos primeiros anos da década de 60. Pois, se por um lado o título do álbum e das músicas parecem se concentrar numa elegia à espiritualidade afro-americana (a primeira faixa é intitulada “The Father and the Son and the Holy Ghost”, a segunda “Compassion”, a terceira “Love” e a última “Serenity”), isto é, numa espécie de chamado para a resistência serena e para a esperança, o som que se escuta é inteiramente contrastante com mensagem de contornos pacifistas que se quer

⁶ Para um panorama biográfico e crítico completo e conciso, que articula o político do estético de Coltrane, ver: PIMENTA, André Céspedes. *A Love Supreme: Jazz e Contracultura em John Coltrane*. 158 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da UNESP, 2023.

⁷ *Jazz Magazine*, nº 145, agosto de 1967, p.75.

passar: Coltrane nos oferece uma performance agressiva, colérica e em muitos aspectos catártica, como um expurgo doloroso que se mediatiza através de seu saxofone, apostando em estridentes *staccatos* monossilábicos, e trazendo à tona reminiscências dos lamentos do blues, signos responsivos à condição ultrajante do negro,⁸ tão bem incorporados por artistas dessa nova abordagem jazzística, como Ornette Coleman e Albert Ayler (que no mesmo ano lançaria seu *Spiritual Unity*, outro registro representativo das novas direções que o *free jazz* assumia a partir de um manifesto rompimento com a “agradabilidade” do som).

Assim como *Meditations* de Coltrane, os debates políticos da época calcavam-se cada vez mais nas antinomias entre serenidade e espiritualidade, de um lado, e a depuração das consequências de uma realidade de obsedante violência que caracteriza a experiência existencial do negro norte americano, de outro, cristalizadas em dois diferentes discursos a respeito da questão leninista que se coloca sempre diante dos momentos de ruptura e sublevação social: “que fazer?”. Ou, se colocarmos de outra maneira, de que forma deveriam agir os negros diante de uma conjuntura de repressão e brutalidade direcionada à sua negação enquanto sujeitos de direitos?

As respostas pareciam encaminhar-se em duas direções, atreladas sobremaneira a duas estratégias políticas em muito apartadas: a escolha pela violência ou pela não-violência. Esta, inevitavelmente atribuída à figura de Martin Luther King Jr. a às ações de organizações como a SCLC e a SNCC que haviam se mostrado eficientes como no caso dos boicotes aos ônibus de Montgomery e dos *sit-ins*⁹, espalhando-se volumosamente pelo Sul. Aquela, por conseguinte, pouco a pouco atrelada aos discursos e táticas de organizações como a Nação do Islã (NOI), cuja popularidade¹⁰ se intumescia cada vez mais, principalmente a partir da figura de Malcolm X, orador persuasivo e um dos principais disseminadores das ideias da NOI, que ganhavam cada vez mais adeptos à medida em que os negros continuavam a ser cruelmente vitimados pela institucionalizada realidade racista estadunidense.

Ou seja, entre o apelo à ética de fundo cristão, próprio do discurso de Luther King refletido nos títulos das músicas de Coltrane, e o chamado à resposta também violenta diante da violência racista, evidente na fúria sonora destas mesmas músicas, residia um grande

⁸ Como nos informa o crítico e escrito A.B. Spellman, um dos principais nomes do Black Arts Movement dos anos 60, “a man like Coltrane was playing about something consciously black, no matter how abstract his formulation may be”. Citado em: ANDERSON, Iain. *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties and American Culture*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2007. p. 114.

⁹ Para a análise de um material historiográfico aural dependente, para sua devida interpretação, de uma forma de escuta específica, associada ao contexto político, cultural e racial norte-americano e mundial, ouvir: MAX ROACH; ABBEY LINCOLN. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Candid, 1961. Disco de Vinil (CJM 8002).

¹⁰ Cf. GARDEL, Mattias. *In the name of Elijah Muhammad: Louis Farrakhan and the Nation of Islam*. Nova Iorque: Durham, 1996.

imbróglio que se colocava como empecilho para uma articulação mais coordenada e arranjada das ações dos movimentos que resistiam a ela.

Desde as suas primeiras ações diretas, ainda na metade da década de 50, e seu respectivo içamento à figura principal de liderança do movimento pelos direitos civis, Martin Luther King apostaria numa estratégia de resistência à resposta violenta aos ataques sofridos seja pela repressão policial, seja pelos próprios supremacistas brancos que tentavam desarticular e enfraquecer os movimentos negros. Para King, que se inspirava principalmente nas ações de Mohandas K. Ghandi, na filosofia de Walter Rauschenbusch e nas ideias de desobediência civil de Thoreau, a violência era “both impactful and immoral” (KING JR., 2003, p.17) e deveria ser evitada a qualquer custo, sobretudo para a preservação de uma imagem pacífica dos negros – historicamente reduzidos a caricaturas racistas que os pintavam como irracionais e agressivos –, mas também para desnudar quem eram os verdadeiros provocadores da violência, revelando assim sua desproporção.

Essa tática obterá particular êxito em dois episódios dos primeiros anos da década de 60: primeiro com os “viajantes pela liberdade” [*freedom riders*], em sua maioria estudantes que, com o patrocínio do CORE (Congress of Racial Equality)¹¹ – para quem o trompetista Freddie Hubbard comporia uma comovente canção chamada “The Core”, presente no álbum *Free for All*, de Art Blakey – e da SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), organizavam viagens em ônibus inter-raciais pelo Sul do país questionando a permanência da segregação nos transportes públicos e em todas as outras esferas da vida social do negro. Segundo, com as famosas Campanhas de Birmingham de 1963, que consistiram numa série de demonstrações de massa organizadas pela SCLC (Southern Christian Leadership Conference), sob liderança de King, James Bevel e Fred Shuttlesworth. O objetivo dessas demonstrações de massa era atrair a atenção das autoridades e dos veículos de mídia para a realidade da “cidade mais racista dos Estados Unidos” (KING JR., 2018, p. 66), que muito dizia sobre a realidade racial nacional como um todo.

Em ambos os casos as reações violentas dos racistas deram razão à estratégia de King e funcionaram como catalizadores para a tomada de ações concretas pelas autoridades públicas para dirimir, ao menos a nível legal, a segregação no Sul. Em uma das principais

¹¹ Inúmeros músicos associados ao *free jazz* (mas não somente) tiveram um papel importante na difusão das principais ideias do CORE e se engajaram profundamente com o movimento. O historiador e crítico do jazz Howard Mandel destaca dois significativos concertos por ele organizados com o objetivo de angariar fundos para a realização de suas ações políticas. Esses concertos ocorreram em 20 e 27 de outubro de 1963 no emblemático Five Spot Café em Nova Iorque, e foram fundamentais para uma aproximação mais orgânica entre os músicos de jazz e o Movimento Pelos Direitos Civis. Entre os músicos estavam o clarinetista e flautista Eric Dolphy, os pianistas Bill Evans e Paul Bley, o baterista Joe Chambers, o baixista Henry Grimes, a vocalista Sheila Jordan, o guitarrista Kenny Burrell, entre outros. O programa completo de ambos os concertos pode ser consultado em: <https://www.artsjournal.com/jazzbeyondjazz/COREBenefitProgramFiveSpotOct1963-2.pdf>

viagens dos *freedom riders* – que seriam homenageados por um dos principais bateristas de jazz, Art Blakey, no título de seu álbum lançado em 1961, *The Freedom Rider* – indo de Birmingham para Montgomery, o pequeno grupo que estava no ônibus fora atacado por uma multidão de 100 supremacistas que logo cresceu para a casa dos milhares. Aos gritos de “get those niggers”, a multidão racista munida de barras de metal, tacos de baseball, pedaços de pau, facas e os próprios punhos, perseguiu e agrediu os ocupantes do ônibus, além dos fotógrafos que estavam presentes para registrar a ação, quebrando seus equipamentos (LOORY, 1961).

A confusão continuou por cerca de duas horas e só terminou com a intervenção da polícia local dispersando os agressores com gás lacrimogêneo. O saldo final do episódio foi de vinte e duas pessoas gravemente feridas, sendo nove delas brancos colaboracionistas que estavam no ônibus. Outras nove pessoas brancas, desta vez do lado dos racistas, foram presas. As imagens do episódio, que evidenciavam a violência supremacista, tiveram grande circulação, ganhando as principais manchetes dos jornais por todo o país e, conseqüentemente, exercendo um grande peso para a composição de uma imagem menos negativa das iniciativas de resistência negra. Ademais, a despeito das decisões da Suprema Corte em 1946 no caso *Morgan vs. Virginia* e em 1960 no caso *Boyton vs. Virginia*, que declaravam a inconstitucionalidade da segregação nos transportes públicos, fora apenas com a explosão da violência racista e sua respectiva repercussão a nível nacional que a administração do presidente Kennedy decidira intervir e, com apoio do Interstate Commerce Commission (ICC), fez valer a sua devida aplicação.¹²

O mesmo se deu no caso das Campanhas de Birmingham, que articulavam simultaneamente *sit-ins*, boicotes a estabelecimentos que mantinham condutas segregacionistas e protestos nas ruas. Mesmo com as marchas populares sendo conduzidas com extremo pacifismo, sob os cantos de “We Shall Overcome” – uma canção que se tornou rapidamente um dos principais hinos dos protestos não-violentos que se multiplicavam ao Sul dos Estados Unidos – a resposta dos supremacistas e a repressão das forças policiais se deu de maneira desequilibrada e extremamente truculenta. A conduta do departamento de polícia de Birmingham, principalmente, provocaria uma forte reação de indignação nas alas mais “progressistas” do cenário político nacional, desencadeando, por sua vez, turbulências e dissensos entre os grupos conservadores, uma vez que não se podia argumentar diante do indefensável. Sob o comando de Eugene “Bull” Connor, manifesto simpatizante da segregação racial, a polícia atacou duramente os manifestantes, em sua maioria estudantes

¹² CALAIACO, James A. Martin Luther King Jr. and the Paradox of Nonviolent Direct Action. *Phylon*, vol. 47, nº1, 1986. P.20.

universitários, com jatos de água de alta pressão [*fire hoses*], enquanto cães eram soltos na direção de crianças e mulheres que marchavam com a multidão.¹³

As fotografias das cenas de barbárie e explícita violência das autoridades, em especial aquelas registradas por Charles Moore, que viriam a estampar a capa da *Life Magazine*, uma das principais revistas da época, mais uma vez chocaram todo o país e exerceram um peso decisivo para que a situação racial nos Estados Unidos fosse combatida mais veementemente pelos poderes públicos. No ano seguinte o *Civil Rights Bill* fora aprovado e em 1965 o *Voting Rights Act*. Dois documentos legais que, pelo menos em aparência, pareciam sinalizar para um possível fim da desigualdade racial em todo o país.

Não obstante a tática de resistência à resposta violenta aos ataques racistas tenha tido uma série de resultados no que diz respeito à pressão para que as autoridades abandonassem sua passividade, preservada por uma postura de mera observação das tensões raciais que ultrapassavam o insustentável em todo o país, e agissem para fazerem valer as decisões legais e a aprovação de novas leis que garantiriam a igualdade racial, ficava cada vez mais evidente que os racistas não só não estavam dispostos a recuar, como preparariam novas ofensivas para reforçar sua postura de inflexibilidade diante da possibilidade de qualquer medida dessegregadora.

Isso já havia sido previamente afirmado quando organizações supremacistas do Sul publicaram, após a decisão de dessegregação das escolas em 1954 e as ações de Luther King em Montgomery, um documento intitulado *Southern Manifesto*, assinado por 19 senadores e fortemente inspirado no projeto de “massiva resistência” do senador supremacista da Virginia, Harry F. Byrd, no qual defendiam a constitucionalidade da segregação e compravam uma briga judicial pela preservação do sistema separatista. Além disso, cresciam por todo o país os casos de reforço da violência, atrelada às tensões raciais, pelas próprias instituições e órgãos governamentais, a exemplo dos ataques coordenados por Bull Connor em Birmingham, bem como tornavam-cada vez mais comuns denúncias que envolviam prisões ilegais, métodos de tortura e, em muitos casos, assassinatos de investigados cometidos pelos membros do Federal Bureau of Investigation (FBI) e do Departamento de Justiça.¹⁴

¹³ Cf. HOLT, Len. “Eyewitness: the Police Terror at Birmingham”. *National Guardian*, 16 de maio de 1963.

¹⁴ Além, é claro da continuidade da violência perpetrada pelos grupos supremacistas, que deixavam cada vez mais claro que eles não abdicariam de seu uso para constranger a população negra e fomentar nela um clima de medo e terror. Em 15 de setembro de 1963, a Ku Klux Klan explode uma bomba em uma igreja batista em Birmingham, Alabama, vitimando quatro meninas: Denise McNair, de 11 anos e Cynthia Wesley, Carole Robertson e Addie Mae, todas com 14 anos. O crime, apesar de mais uma vez chocar o país, fazia parte de uma série de outros atentados cometidos pela Ku Klux Klan desde seu “ressurgimento” em meados dos anos 50. O saxofonista John Coltrane,

Nesse contexto, paralelamente às organizações que estavam no fronte das lutas legalistas e não-violentas, se fortaleciam aqueles movimentos que se posicionavam diante da realidade racial norte americana com um discurso que pregava o direito da população negra de se defender dos ataques racistas pelos meios que lhe estivessem ao alcance, como é o caso da Nação do Islã (NOI), ativa desde os anos 30, mas que recebia mais e mais adeptos à medida em que a crise racial se acentuava nos anos 60. Com as constantes aparições em debates organizados pelas emissoras de TV ou falas em universidades,¹⁵ Malcolm X se afirmava como principal propagador da ideologia da NOI, que se contrapunha enfaticamente às políticas que eles acusavam de “conciliatórias”, além de destacarem de modo bastante altissonante o fato de que os líderes das principais organizações na luta pela igualdade racial no país eram brancos, como no caso da NAACP. O líder desta organização histórica, Thurgood Marshall, por sua vez, durante uma palestra na Universidade de Princeton acusaria a NOI de ser dirigida por “a bunch of thugs organized from prisons and jails and financed by some Arab group”¹⁶, em clara referência ao fato de sua principal figura, Malcolm X, ter adquirido consciência política durante a década em que esteve preso por conta de um assalto à mão armada.

Malcolm nutria respeito pelas iniciativas não violentas utilizadas até então, mas sentia que elas não seriam o suficiente para fazer os grupos supremacistas recuarem, tampouco para combater o racismo de cariz estrutural que imobilizava os negros nas posições sociais mais subalternizadas, à margem de qualquer possibilidade real de integração. Para ele, a violência não deveria ser um pressuposto primevo para a ação da população negra, mas também não deveria ser recriminada moralmente caso ela fosse desencadeada por uma ação de preservação da própria integridade física diante dos ataques racistas. O foco de seu argumento residia, portanto, na possibilidade de *reação* do negro diante da provocação de seu agressor: “eu sou não-violento com aqueles que também agem de maneira não-violenta comigo. Mas a partir do momento em que alguém se utiliza da violência contra mim, eu me torno um verdadeiro louco e não sou mais responsável por aquilo que eu faço” (MALCOLM X, 2008, p. 127).

Além do mais, Malcolm estava focado em jogar luzes sobre a situação concreta dos negros no Norte do país, cuja situação se desenhava de modo muito diferente à violência explícita

meses mais tarde, tocado pelo horror do atentado, comporia uma música dedicada às vítimas, chamada “Alabama” Uma das poucas manifestações políticas explícitas ao longo da carreira de Coltrane.

¹⁵ Como afirma Kenneth B. Clark, Malcolm X era a personalidade negra mais entrevistada e requisitada do período. Suas aparições em rede nacional, além de sempre atraírem grande audiência, permitiam que os veículos de mídia tivessem conteúdo para os próximos dias a partir de suas falas polêmicas. CLARK, Kenneth B. Malcolm X talks with Kenneth B. Clark. In: *Malcolm X: The Man and His Times*. Nova Iorque: John H. Clarke, 1969. p. 168.

¹⁶ “Black Supremacy Cult in US – How Much of a Threat?”, U.S. News and World Report, 9 de Novembro de 1959.

da cultura de linchamentos do sul. No Norte, as imbricações entre a crise racial e o modo de estruturação da economia capitalista norte americana, dependente da exclusão e da periferização da população negra, se mostravam de maneira muito mais sub-reptícia e complexa. As ações de dessegregação de ônibus intermunicipais e marchas coletivas, por exemplo, pareciam surtir pouco efeito quando os problemas a serem enfrentados eram a erradicação da pobreza extrema nos principais guetos, o incremento avassalador das taxas de desemprego e o recurso quase inevitável aos subempregos entre a população negra dos centros urbanos, o déficit educacional e a falta de escolas suficientes para atender à comunidade negra, além das condições miseráveis de moradia que se combinavam com um massivo boicote à permanência dos negros em determinados locais da cidade, culminando em sua expulsão, na maior parte dos casos de forma violenta. Na visão de Malcolm não havia, nos guetos urbanos, um único momento em que não se pudesse “sentir” a presença da violência.

Como resume o historiador Jeffrey Ogbar, o linchamento, apesar de não confinado ao Sul do país, se tratava de um fenômeno sulista, e “a harsh and brutal form of racism had long confronted blacks in northern cities. There was, for example, widespread supporting for housing restrictions that excluded people of color for living in white areas” (OGBAR, 2005, p. 39). E, caso essas medidas restritivas fossem de alguma forma opostas ou questionadas, uma onda de reações violentas por parte dos proprietários, corretores e polícias locais, se desencadeavam, como ocorreu no caso de Trumbull Park em Chicago, no qual as casas das famílias que se recusaram à cumprir com uma ordem de despejo foram imediatamente bombardeadas. Isso acabava por reafirmar a tese defendida por muitos daqueles que preconizavam o legítimo direito à autodefesa segundo a qual a violência branca era, não só autorizada, como resguardada pelas próprias autoridades. Nas palavras de um dos principais nomes da militância negra dos anos 60, Rap Brown, “violence is accepted in America as long as it’s white folks doing it” (BROWN, 2002, p. 37).

Portanto não é de se espantar que a ênfase dada por Malcolm X aos aspectos pragmáticos e teleológicos da violência para fins de encerrar a práxis racista presente na essência do capitalismo estadunidense, em especial na forma como ele se manifesta nos guetos do norte, tenha encontrado muitos adeptos à medida em que os noticiários eram bombardeados com reportagens sobre as vítimas desse sistema. Além disso, no início dos anos 60 o *Muhammad Speaks* havia se tornado o jornal focado na causa negra de maior circulação em todo o país, com 500.000 cópias vendidas por semana, ultrapassando o Pittsburgh Courier (GARDEL, 1996, p. 66). A partir de um veículo de comunicação estritamente focado em documentar as mazelas da experiência negra diante da derrelição do “sonho americano” que constituiria

desde o início do século XX um ideário apto a justificar, sobretudo na consciência branca, a condição afro-americana, os crimes e a barbárie racista poderiam ser denunciados sem quaisquer concessões. A resposta violenta e insurrecional dos negros deixava de ser debatida do ponto de vista das “alternativas” e passava a ser cada vez mais encarada e abraçada como medida necessária para a subversão da realidade racial norte americana.

No fim das contas Malcolm X acabava por assumir a posição de grande articulador da revolta negra que se constituía no Norte sob outras características histórico-concretas, e *comunicador* de um novo momento psicológico na vida dos negros que os direcionava à *la fois* a uma recusa mais veemente às estratégias legalistas de luta anti-racista e a adoção de uma retórica, uma ação e uma estética que valorizavam a radicalidade política e cultural inerente à tradição negra. Inclusive, para o próprio Malcolm liberação política e liberação cultural, isto é, o desvencilhamento da atividade criativa negra das formas de controle e vilipêndio econômico dos grandes nomes e corporações das indústrias atreladas aos campos artísticos, eram vistos como inextrincáveis; verdadeiro par dialético capaz de levar o negro a se emancipar dos grilhões de uma “América” que advoga pela permanência dos privilégios brancos, de fundo escravista.

Ele via uma potencialidade de expressão da violência também por meio da arte, dando especial atenção ao papel desempenhado pelo músico negro, que seria o grande fator de diferenciação sociocultural entre negros e brancos. Em um discurso de 28 de junho de 1964, proferido durante uma reunião da Organization of Afro-American Unity – organização fundada após o seu rompimento com as estratégias separatistas da Nação do Islã – Malcolm afirma que a música representa para o negro norte americano “o único domínio no qual ele tem plena liberdade para criar”, iluminando, com sua oratória sempre afiada, tocante e explosiva, o papel central que ele desempenhara e desempenha no contexto de uma sociedade segregada, como aquele que pode criar determinadas *linhas de fuga*, espaços possíveis para se exprimir e reavaliar as dores de sua condição neste mundo cindido por uma ideologia econômica racializante. O músico negro – em especial o músico de *jazz* – é aquele, ainda segundo Malcolm, que pode “desenvolver uma filosofia da qual ninguém nunca tenha ouvido falar. Ele pode *inventar uma sociedade*¹⁷, um sistema social, um sistema econômico, um sistema político diferente de tudo que existe ou que jamais existiu sobre a terra. E ele o fará *improvisando*; ele trará qualquer coisa que virá do fundo de sua alma” (MALCOLM X, 1964).

¹⁷ A “invenção” ou “reinvenção” de uma sociedade a partir de uma imaginação radical é um argumento que perpassa boa parte dos movimentos culturais associados à diáspora negra, tendo um lugar privilegiado na performance musical afro-centrada nos Estados Unidos. Para um balanço mais detalhado do lugar da música e, mais especificamente, do jazz, no contexto de uma radicalidade criativa, ver: KELLEY, Robin D.G. *Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz In Revolutionary Times*. Londres: Harvard University Press, 2012.

Destarte, o que estava em jogo para Malcolm, que liderava a ala mais vanguardista da radicalidade política negra, era, não só a violência que se exercia no contexto de autodefesa face aos ataques racistas diários, mas a possibilidade de se pensar uma verdadeira filosofia da violência. Isto é, considerando a efetividade de seu uso de forma estratégica, na qual essa violência também se expressasse de modo efusivo como brusco rompimento com este lugar de sujeito passivo da exploração econômica, que se nuançava sob a forma de *colonização cultural*, o qual ocupava o negro americano. Malcolm atualizou um debate que havia se estagnado no que diz respeito ao poder transformador que o campo da cultura guarda, quando a transgressão se dá como mecanismo de (re)ancoragem do negro no tecido social. Uma revolução cultural corresponderia para ele, finalmente, a uma “jornada de redescobrimto de si mesmo” (MALCOLM X, 2008, p. 131); retomada das próprias história e memória da contribuição negra para o país e restabelecimento de seu protagonismo cultural, econômico e político.

Por um idioma negro e revolucionário: o *free jazz* como ruído do capitalismo racial estadunidense

É dentro deste quadro geral que o *free jazz* irrompe e ganha espaço como o elemento da cultura sessentista que parecia melhor representar e se aproximar das ideias de Malcolm no que tange à concatenação entre cultura e política, se construindo neste cenário social fraturado pela violência racista – para a qual os negros começavam a sistematizar prática e conceitualmente uma resposta à altura a partir da adoção do discurso da autodefesa, que se apartava das antigas táticas de resistência sem uso da violência, utilizadas nos principais episódios da luta pelos direitos civis de finais dos anos 50 e início dos anos 60 – como uma espécie de *mise en place* político da música; ou seja, a música, a exemplo do que certa vez concebera Malcolm, como “arte revolucionária a serviço da revolução” (MALCOLM X, 1964)¹⁸.

A despeito das correspondências entre a perspectiva de uma revolução cultural no pensamento de Malcolm e o movimento de complexificação do engajamento político tanto da

¹⁸ No texto do verbete “jazz” em seu Dicionário Crítico e Histórico do Marxismo [*Historische-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*], Ben Watson ensaia estabelecer uma relação entre o som do jazz com o *ambiente político* no qual ganha corpo. Para ele, trata-se de uma música que responde à brutalidade e ao ritmo do sistema moderno de exploração e esta é a razão por detrás da sua dissemelhança fundamental com qualquer música pré-industrial em todo o resto mundo. Por essa mesma razão, o som do jazz também difere da chamada “música artística”, que, vista no seu contexto econômico, traz consigo uma longa história de patrocínios e facilidades financiadas pelo Estado. Todavia, o jazz faz parte, desde o início, destas relações capitalistas de exploração, um “negócio sujo”, como Shepp afirmara com razão. Ver: WATSON, BEN. “Jazz”. Citado em: *Adorno for Revolutionaries*. ed. Andy Wilson. Londres: Unkant, 2011, pp. 83-92.

música quanto dos músicos de *free jazz*, não seria correto afirmar que, no contexto geral da evolução do *jazz* com suas diferentes transmutações internas, ele tenha sido a primeira expressão de uma tomada de posição mais resoluta face aos desafios enfrentados pelos seus músicos. Estes, em sua grande maioria proletarizados e circunscritos à dinâmica econômica estadunidense excludente de uma participação mais efetiva das franjas racializadas da população, já vinham se defrontando com os percalços impostos pela indústria, sobretudo no que tange as suas condições de trabalho, pagamento, assim como às arbitrariedades patentes nos contratos com gravadoras e casas de show. Já nos anos 40 ganha bastante força entre os músicos de *jazz* a aspiração por uma maior liberdade criativa e pelo evitamento da “imitação” ou fagocitação de suas criações para atender ao *showbusiness*. O que, evidentemente, pode ser pensado como uma inflexão de profundo caráter político.

O caso mais emblemático é o do *bebop*; estilo que se consolida entre as décadas de 40 e 50 a partir das inovações aportadas principalmente pelos pianistas Thelonious Monk e Bud Powell, o saxofonista Charlie Parker e o trompetista Dizzy Gillespie, que incendiavam o público com uma enxurrada de novas ideias e uma efusão inédita dentro do *jazz* durante as noites do emblemático clube *Minton's Playhouse*. Para além das inovações (lidas como excentricidades, em muitos casos) estéticas,¹⁹ o *bebop* também sinalizava o desejo, entre os músicos de *jazz*, de reencontrarem sua música, desvirtuada pelas exigências mercadológicas. Partindo do reconhecimento da condição proletarizada do músico negro, empurrado para as margens da sociedade e geralmente sendo utilizado não mais do que como mão de obra hiper explorada e criativamente vilipendiada nas *big bands* que atendiam à indústria do entretenimento no período entreguerras, o *bebop* colocaria em evidência a periferização espacial e cultural do músico negro na sociedade estadunidense enquanto destino intransponível²⁰. Por essa razão, o *bebop* foi desde sua aparição ruído chamando a atenção para as implicações sociais e culturais que a música negra norte americana guarda consigo desde sua origem, principalmente porque ele marca, com um insólito vigor, “the realization by

¹⁹ Inserção de tempos mais acelerados, harmonias e estruturas de acordes mais complexas e fraseados melódicos irregulares, etc.

²⁰ Erigido às margens do *jazz* “mainstream” supramencionado, o *bebop* nos auxilia a desvelar, também, questões mais profundas sobre uma certa economia política do *jazz*, como por exemplo os fatores reforçados pelo regime de segregação racial nos destinos do processo de profissionalização de seus músicos. Muitos deles, provenientes das camadas negras da população que deixavam o Sul em busca de melhores condições no Norte, onde se proletarizavam nas primeiras décadas do século XX, encaravam o *jazz* como única possibilidade de sobreviver sob a condição de ser negro nos EUA, principalmente durante o período da Grande Depressão, que acentuou as disparidades de raça e gênero. Ainda na década de 40, os trabalhadores “qualificados” negros não representavam mais do que 5% de toda a massa trabalhadora negra do país, enquanto que estes números em relação aos trabalhadores brancos era de 17%. Além disso, 61% dos trabalhadores negros eram desprovidos de qualquer tipo de qualificação, sendo seu salário médio o equivalente a um terço do salário médio do trabalhador branco. Nessas condições o *jazz*, assim como outras profissões ligadas às artes e entretenimento ou aos esportes, constituía-se, portanto, como lugar possível a ser ocupado por jovens negros que não vislumbravam a possibilidade de cursarem um curso superior ou de conseguirem empregos que lhes pagariam um salário justo.

these musicians of the alienation of their music, of its then complete subjugation to White commercial interests and cultural values". (CARLES; COMOLLI, 2000 [1979], p. 48).

Leroi Jones/Amiri Baraka traz uma contribuição irrefragável sobre o aspecto de *negação*, que é atitude ativa e propositiva, do músico de *jazz* ao se deparar com os desvios/usurpações sofridos pela música por ele inventada e reinventada ao ser cooptada pela indústria do entretenimento. Para ele, a ideia de “detritos negados” é fundamental por ser justamente ao confrontá-los, em atitude de reprovação, que o músico passa a planejar a sua trajetória de autonomia. Com “detritos” Jones está se referindo aos estilos que foram categorizados como música negra (sob o selo “Race Music”, muitas vezes) sem sê-lo, posto que escamoteadas por uma indústria branca que lhe destituía forçosamente as influências de “caráter racial” imbuídas nesses estilos. São, portanto, “músicas diluídas”, que se desenvolvem sempre a partir de um véu de exploração. Véu que é primeiro levantado pelo *bebop*, para ser definitivamente rasgado pelo *free jazz* (JONES, 1970, p. 221).

O *free jazz* não pode, portanto, ser dissociado das inventivas do *bebop* repensando toda a economia política do *jazz* que o precede. As condições históricas nas quais a radicalidade do *free* se corporifica e se realiza, no entanto, são de outra ordem; atreladas não só a um momento outro do capitalismo norte americano, como a uma atualização núpica da posição norte americana no tabuleiro geopolítico mundial durante a Guerra Fria, enquanto mantenedor de práticas imperialistas e colonialistas de dominação sobretudo em países do chamado “Terceiro Mundo”. Dois fatores que engendram, por sua vez, uma espécie de atualização psicológica do negro no que diz respeito ao reconhecimento descentrado de si em uma sociedade que perpetua anacronismos exploratórios cristalizando-o numa posição social perenemente desvalida.

E, se as primeiras expressões de sua adoção de radicalidade no terreno da música buscavam a um só tempo reinventar e subverter a própria tradição do *jazz*, com ela *rompendo violentamente* a partir da invenção de um espaço absoluto para a criação que não fosse delimitado pelas exigências e expectativas econômicas sobre o gênero²¹, constituindo assim uma música autenticamente negra e livre, aproximando-a de suas verdadeiras origens e

²¹ Em um intrigante e incontornável artigo publicado em 1996, George E. Lewis traça uma importante distinção entre “sistemas de crenças e comportamentos musicais” afrológicos e eurológicos, exemplificando dois tipos de lógicas musicais diametralmente distintas. Para o autor, a identificação com a “música artística” europeia concedeu, sem dúvida, posições mais lucrativas, bem como mais liberdade intelectual ao músico a ela associado do que àqueles com uma formação jazzística, mais identificada com uma forma mais “insubordinada” de improvisação. É importante notar que seu argumento por vezes desemboca em conotações raciais grosseiras, concedendo automaticamente aos “compositores-experimentais”, em sua maioria brancos, mais capital cultural e formas de negociar o significado da sua arte do que aos “músicos-improvisadores”, em sua maioria negros. Ver: LEWIS, George E. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. *Black Music Research Journal*, Vol. 22, 2002. pp. 215-146.

dívidas com a história da experiência negra nos Estados Unidos, era inevitável que isso decorresse por uma *subscrição do free jazz à realidade dos negros nos guetos*²²; epítome de um sistema econômico de exploração ancorado na reprodução da violência racista como *conditio sine qua non* para sua própria conservação.

Nesse sentido, o que era dito²³ através das improvisações coletivas do *free jazz* que instituíam um novo significado para o conceito de comunidade como recusa à toda proeminência da individualidade tão preconizada pela retórica capitalista estadunidense, o que aqueles trompetes ensandecidos, roncões de saxofones e chimbais estridentes que davam origem a uma nova *forma histórica de cacofonia* como irresignação ao potencial libertador da criação dos músicos negros gritavam, era nada mais do que a representação musical de um voto de não-confiança do próprio gueto tanto nas promessas da civilização Ocidental, que se derruíam à medida em que os Estados Unidos protagonizava a invasão sanguinária de outros países, quanto nas promessas do *american dream*, principal responsável pelo congelamento do negro como párea social, elemento indesejável (ao passo que indispensável) do processo de crescimento econômico do *capitalismo racial norte americano* (ROBINSON, 2000).

Portanto, sem se ter em mente: a) a maneira necessariamente violenta e insubordinada no qual o músico negro de *jazz* se localiza dentro deste contexto social que coloniza sua música, reduzindo-a a mera *commodity*²⁴; b) o seu sentimento de solidariedade com a violência

²² Realidade à qual era inevitável que muitos dos músicos de *free jazz*, testemunhas do massacre que tomava forma nos guetos, estabelecessem uma ligação quase que direta, pois a posição do negro na América caracteriza-se justamente por sua volubilidade e incerteza. O saxofonista Archie Shepp tem um dos depoimentos mais fortes e tocantes a esse respeito, evidenciando que era impossível para o músico de *jazz* não incorporar na produção conceitual de sua música aquela realidade ao qual ele se encontrava quase que umbilicalmente relacionado. O curioso é que o próprio discurso de Archie traz à tona de certo modo o cerne do argumento do início do nosso artigo, qual seja, o de um dilema concernente à práxis emancipatória, flutuante entre a indignação com o massacre racista e a incorporação de uma atitude violenta como resposta (que aparece no início de seu argumento), e a esperança de que a resolução dos conflitos raciais se dê de maneira pacífica (como aparece na conclusão de seu argumento) : “I am a helpless witness to the bloody massacre of my people on streets that run from Hayneville through Harlem. I watch them die. I pray that I don’t die. I’ve seen the once children-now men of my youth get down on scag, shoot it in the fingers and then expire on frozen tenement roofs or in solitary basements, where all our frantic thoughts raced to the same desperate conclusion: ‘I’m sorry it was him; glad it wasn’t me. I’ve have seen the tragedy of perennially starving families, my own. I am that tragedy. I am the host of the dead: Bird, Billie, Ernie, Sonny, whom you, white America, murdered out of a systematic and unloving disregard. I am a nigger shooting heroin at 15 and dead at 35 with hog’s head cheeses for arms and horse for blood. But I am more than the images you superimpose on me, the despair that you inflict. I am the persistent insistence of the human heart to be free. I wish to regain that cherished dignity that was always mine. My esthetic answer to your lies about me is a simple one: you can no longer defer my dream. I’m gonna sing it. Dance it. Scream it. And if need be, I’ll steal it from this very earth.” (grifo nosso). SHEPP, Archie. *An artist speaks bluntly*. Down Beat, nº32, 16 de dezembro de 1965.

²³ Dizemos “dito” pois, como assevera Fred Moten, *performance, ritual e acontecimento* compõem a ideia de idioma, que está sempre em constante mutação. O *jazz*, escrita não verbal, expressão performática afro-sônica, pode ser identificado como um dos constituintes aurais da ideia de idioma e, por essa razão mesma, transmissor de uma mensagem (ainda que pelo *rosnado zunido, zumbido, assobio arqueado*, etc.). Ver: MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: N-1, 2023. pp. 81-83

²⁴ Trata-se, a nosso ver, de uma maior “vocalização” do músico de *jazz*; atitude anticapitalista por excelência à medida em que, como acentua Archie Shepp, “para os músicos afro-americanos a situação era basicamente essa: quanto menos você falar, maior a sua chance de ter sucesso.” (tradução nossa). Citado em: *Free Jazz*

perpetrada contra seus iguais, direta ou institucionalmente, principalmente nas regiões flagrantemente mais atingidas pela pobreza e pela miserabilidade de um capitalismo racista, como no caso dos guetos e c) a percepção de que os negros nos Estados Unidos da América compartilham de uma situação existencial correlata àquela das vítimas que seu próprio país coloniza e oprime nas regiões periféricas do mundo; torna-se impossível compreender o impacto, na música, de uma verdadeira tomada de posição pela transformação da condição negra em outros campos sociais²⁵.

Levando tudo isso em consideração, não há qualquer equívoco em se inferir que o *free jazz*, que começa seu plano de rompimento com o *establishment* branco nos primeiros anos dos anos 60 de modo extremamente engajado com a reconstituição da própria história do papel social do músico negro norte americano, assim como a não-violência defendida por Martin Luther King como estratégia de desnudamento da violência racista, ou a ideologia da autodefesa como respostas aos ataques racistas pregada por Malcolm X, é mais uma das manifestações da desfiliação do negro em relação ao consenso econômico-político que sedimentara as bases da sociabilidade segregada estadunidense, com seus esforços incessantes para conservar o negro em um *não-lugar* dentro de sua estrutura capitalista (KOFISKY, 1970, p. 132). Em outras palavras, é uma performance musical atravessada por uma *nova consciência negra* comprometida com o não-esquecimento de sua herança afro-centrada. Como afirma o pianista Cecil Taylor, um verdadeiro reinventor do instrumento e um dos principais expoentes deste novo movimento do *jazz contra o próprio jazz*, a grandeza do

Communism: Archie Shepp-Bill Dixon Quartet at the 8th World Festival of Youth and Students in Helsinki, 1962. Org: Sezgin Boynik. Helsinki: Rab-Rab Press, 2019. p. 78.

²⁵ Em relação ao último ponto, não aparece com grande surpresa o fato de que o reconhecimento e a assunção – pela comunidade Negra, em sentido mais amplo, e pelo músico negro de *jazz*, em sentido mais específico – de uma *situação colonial* (BALANDIER, 1951) nos EUA, tenha inspirado muitos dos músicos à voltarem suas atenções para os contextos coloniais em todo o globo e incarnassem aquela atmosfera em sua música. Não são poucos os exemplos de remissões ao continente africano, ao movimento pan-africanista ou aos movimentos de descolonização e de emancipação popular entre os trabalhos jazzísticos desde os anos 50: os álbuns *Afro* (1954) de Dizzy Gillespie (atualizando o *jazz* com influências rítmicas afro-cubanas até então sem espaço dentro da produção jazzística de mercado); *Afro-Cuban* (1955) do trompetista Kenny Dorham; *Uhuru Africa* (1960) do pianista Randy Weston; *Pithecanthropus Erectus* (1956) de Charles Mingus; *A Night in Tunisia* (1957) do Art Blakey's Jazz Messengers; *Black, Brown and Beige* (1958) de Duke Ellington; *Deeds, Not Words* (1958) do baterista Max Roach; *Things Are Getting Better* (1959) de Cannonball Adderley e Milt Jackson; *Tomorrow Is The Question* (1959), de Ornette Coleman; *Looking Ahead* (1959), de Cecil Taylor; *Byrd in Flight* (1960), de Donald Byrd, que abre com a faixa "Ghana", dedicada à vitória recente da independência, em 1957; *Blues & Roots* (1960) e *Mingus Dynasty* (1960) de Charles Mingus; *Percussion Bitter Sweet* (1961), de Max Roach, cuja primeira faixa é uma ode ao líder pan-africanista Marcus Garvey; *Africa/Brass* (1961) de John Coltrane; *Straight Ahead* (1961), de Abbey Lincoln; *The African Beat* (1962), de Art Blakey; *Macanudo* (1962), de Ahmad Jamal; *Sounds of Africa* (1963), de Ahmed Abdul-Malik; *It's Time* (1962), de Max Roach and His Chorus and Orchestra; *Afro-American Sketches*, de Oliver Nelson; *Mohawk* (1964), do New York Quartet (John Tchicai, Reggie Workman, Milford Graves e Roswell Rudd); *Fire Music* (1965), de Archie Shepp. Essa é, obviamente, uma seleção incompleta. Decidimos cessar a lista com um álbum de 1965 pois esse é o ano da morte de Malcolm X, cujas implicações políticas na música *free* ocupam o cerne de nosso trabalho, e, conseqüentemente, de uma inveterada rearticulação dos movimentos negros nos EUA, com o surgimento do movimento Black Power, a solidificação do Partido dos Panteras Negras e todo um novo fôlego no movimento nacionalista negro do país.

free jazz se dá, sobretudo porque “it includes all the mores and folkways of the negroes during the last one hundred fifty years” (KOFISKY, 1970, p. 160).

À medida em que o *free jazz*, assim como toda a tradição do *jazz*, tem como uma de suas principais condições de existência a realidade enfrentada pelo negro nos centros urbanos, o que envolve os desafios de sua inserção numa dinâmica econômica e social que a todo o tempo exclui e repele, violentamente, sua efetiva participação, não é nenhuma surpresa que ele tenha tido como uma das primeiras e principais fontes de sua produção e denúncia, ou seja, como um de seus substratos de criação e transgressão, elementos que compõem a vivência dos guetos – o que implica na adoção, pelos seus músicos, de um discurso político que apostava na radicalidade ao invés da serenidade como mecanismo de ação para a ultrapassagem de suas reais condições. Um destes elementos foi sem dúvida o *dialeto dos guetos*; forma própria (vernacular) de comunicar e externar a própria miserabilidade, violência e penúria aos quais estavam os negros submetidos e ao qual o *free jazz* se colocava como plataforma musical de transmissão das denúncias a ele subjacentes.

Esse olhar direcionado ao gueto ao qual muitos dos músicos de *free jazz* dos primeiros anos da década de 60 aderiram se deu, sobretudo, como afirma Archie Shepp, porque “many of the youngster in ghetto situations are totally unaware of their contribution to world music culture”. Para Shepp, assim como para muitos outros músicos do movimento, haveria um forte poder disruptivo, em termos políticos, no que ele chama de “neo-slave experience”²⁶, ao qual os músicos deveriam dar especial atenção uma vez que esta situação conjurava, simultaneamente, as experiências do passado escravista e a persistência, no presente, de novas formas institucionais, políticas, culturais e econômicas de reprodução e manutenção de um mesmo padrão de violência, exclusão e desumanização. O gueto, especificamente, seria em sua concepção a *expressão localizada de um padrão imperialista de alcance global*, servindo por vezes como uma espécie de “laboratório” da barbárie perpetrada pelos Estados Unidos contra outras nações sob o seu jugo. Posição que em muito se assemelha com as perspectivas anti-colonialistas de grandes intelectuais e pensadores da época, a exemplo da tese central do *Discurso sobre o Colonialismo*, de Aimé Césaire.

Nesse sentido, conforme o *free jazz* se desenvolve e amadurece, a partir do engajamento com a realidade contemporânea, à sua época, da população afro-americana, ele acaba por buscar nos elementos mais representativos dessa realidade sua fonte de denúncia e incorporá-la em sua performance musical. Isso implica sugerir que a “violência”, a “desordem” e o descompromisso com os paradigmas melódicos, harmônicos e rítmicos dos períodos mais

²⁶ Estas passagens encontram-se nas *liner notes* do disco *Mama Too Tight*, lançado pela Impulse!, em 1966.

comerciais do jazz, em especial do *cool jazz*²⁷ que ganhara espaço nos anos 50, que são geralmente identificados como características do *free jazz*, estão em constante diálogo com os fatos que regem o cotidiano do gueto, tomado como material primevo de uma atitude emocional (e musical) conexas a um movimento mais complexo de revolta, desalienação e emancipação.

A voz do negro urbano encontra na música do *free jazz*, destarte, um potente veículo de difusão. O estudioso norte americano do gênero, Frank Kofsky, fora um dos primeiros a notar que “avant-gardists are striving to simulate the sound of human speech in their playing [...] what one will hear in the music of John Coltrane, Eric Dolphy, Sam Rivers, John Tchicai and specially Archie Shepp is not speech in general but the voice of urban negro ghetto” (KOFSKY, 1970, p. 134). E, apesar da presença de sons que simulem ou façam remissões ao *negro speech* – que está fortemente relacionado com a própria maneira pela qual a população negra “assimilou” a língua de seus algozes, reinventando-a e dotando-a de características próprias, o que pode ser visto desde a poesia de Paul Laurence Dunbar às inflexões sonoras, gritos e “resmungos” do blues ou nas paronomásias, trocadilhos [*puns*] e agrupamentos consonantais [*consonante clusters*], associados ao *Vernacular African American English* (VAAE), presentes no *hip hop* – não ser uma novidade trazida pelos músicos de *free jazz*, posto que ela já existia desde as simulações de conversações feitas por Louis Armstrong com seu trompete e com o *stride piano*²⁸ de Duke Ellington ainda na década de 20, eles se apropriam desta tradição, quase inteiramente restrita ao conhecimento dos negros (uma vez que as populações branca ou negra de classe média, apesar de consumidores do *jazz*, não tinham real inserção nas dinâmicas sociais e raciais que lhe dão origem e substância)²⁹ para propalar uma forma discursiva urdida das próprias condições de marginalidade dos negros guetizados.

Essa *sintaxe particular* que se manifesta organicamente de acordo com as atualizações existenciais da experiência negra nos Estados Unidos, consiste, em verdade, em um dos principais elementos constituintes daquilo que se pode chamar de *performance negra* [*black performance*], a qual a forma de comunicação do gueto com o próprio gueto, representa um

²⁷ O *cool jazz* aparece ainda no final dos anos 40 como uma espécie de “resposta” ao *bebop* e sua disrupção sonora (a princípio de pouco apelo comercial). Num contraponto ao estilo “enérgico” e improvisado do *bop*, o *cool jazz* se concentrará em ritmos mais “suaves”, “frios” e temas emocionais e sutis, a despeito da complexidade melódica e harmônica. Miles Davis, Lennie Tristano e Dave Brubeck estão entre seus principais nomes.

²⁸ Estilo de piano *jazz* desenvolvido nos centros urbanos da Costa Leste dos EUA, sobretudo em Nova Iorque. Seus principais nomes foram James P. Johnson, Willie “the Lion” Smith, Fats Waller e Mary Lou Williams. Esse estilo foi incorporado ao repertório de pianistas de outros momentos do *jazz*, como pelo *bopper* Thelonious Monk e Jaki Byard.

²⁹ Uma consequência manifesta disso será, de acordo com Leroi Jones/Amiri Baraka, a maneira pela qual a crítica branca “especializada” reagirá contra “a música mais provocante produzida nos Estados Unidos”. Ao *free jazz* se oporá uma forte resistência e ele será de imediato catalogado como “anti-jazz”. Ver: JONES, Leroi. *O Jazz e a Crítica Branca*. Em: *Black Music: Free Jazz e Consciência Negra (1959-1967)*. São Paulo: Sob Influência, 2023. p. 35.

novo episódio atrelado às condições psicológicas e materiais do negro urbano; grupo do qual alguns dos principais músicos de *free jazz* eram importantes componentes. Levando em consideração que, com a chegada dos negros à América via tráfico transatlântico, uma das primeiras medidas tomadas pelos proprietários de escravizados era proibir a sua comunicação entre si e reprimir a utilização da língua ou dialeto nativos, o desenvolvimento de uma maneira própria de inflexionar a língua inglesa para a organização coletiva negra, sobretudo em contextos de coordenação de revoltas e atos de resistência ao regime escravista, se tornou um dos principais elementos a comporem uma identidade cultural afro-americana; verdadeiro fator de distinção a nível social, operado pela língua³⁰.

Esta, sofreria densas modificações para comportar em sua forma um conteúdo de revolta e insubmissão, uma negação da mera assimilação do idioma imposto pelo senhor que, com o passar do tempo, foi sendo retrabalhada para atender às novas necessidades históricas de comunicação interna entre a população negra, algo que se reflete em sua produção musical, a exemplo dos gritos de trabalho e dos “chamados” do *blues*. O *free jazz*, por sua vez, atualiza e incorpora este elemento aural, próprio de uma *oralitura afrocentrada*, reiventando esta tradição oral³¹ ao se munir da linguagem própria dos guetos urbanos para a transmissão (*Überlieferung*) dos sentimentos predominantes entre a população negra, perpetuando aquilo que Leroi Jones/Amiri Baraka chamaria de *blues continuum* – a preservação de uma tradição de revolta que se expressa oralmente – dando um tratamento lírico e musical³² à realidade da violência racista que toma muitas vezes a forma de ruído³³ (que é sempre polissêmico) e polifonia.

³⁰ Nesse aspecto, o conceito de “opacidade” de Édouard Glissant se mostra de particular importância. Para o pensador antilhano, refletindo sobre as ideias de alteridade e diferença, numa recusa à postura assimilacionista em relação à adoção de padrões culturais e linguísticos de matriz eurocêntrica, a reivindicação da opacidade tratar-se-ia não do “fechamento em uma autarquia impenetrável”, mas da “subsistência em uma singularidade não redutível”. Na nossa concepção, seria possível, em alguma medida, afirmar que estava no cerne do *free jazz* a preconização de uma não limitação das possibilidades de criação via música, sendo ela compreendida ou não pelo Outro. A “compreensão” do conteúdo musical se manifesta, portanto, como fator anódino. GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard. 1ªed. 1990.

³¹ Vejo uma importante contribuição dos poetas do Renascimento do Harlem, em especial Langston Hughes, nessa direção de reabilitação do vernáculo negro, tomando como referência seu processo interno de evolução nos guetos urbanos estadunidenses. Hughes incorporava o *Negro Speech* na sua poesia tanto pela utilização de gírias e expressões do cotidiano dos guetos, quanto pelas escolhas rítmicas e métricas de seus versos, que traduziam em alguma medida os *soundscape*s dos grandes centros urbanos (o que favoreceu sua associação, pela crítica especializada, com o *Jazz Poetry*).

³² É interessante notar que Malcolm e King cresceram e amadureceram nos anos quarenta e formularam suas ideias nos anos cinquenta. Do ponto de vista cultural, King estava profundamente enraizado na música litúrgica negra (pouco antes de sua morte, ele pediu para que tocassem o gospel de Thomas A. Dorsey “Take my hand Precious Lord”). Malcolm, por outro lado, era muito afeito à música de Bird e às implicações do chamado período bop ou da música afro-americana. Malcolm destaca em certo momento que os muçulmanos, de fato, tinham jukeboxes instaladas em todos os seus restaurantes, fato que contribui para que ele reforçasse a ideia de que não apenas a cor negra era bonita, mas também a cultura urbana contemporânea.

³³ Segundo o filósofo e escritor martinicano Édouard Glissant, o ruído é um importante componente histórico das performances negras que se propagavam num contexto de resistência à violência escravista. Para ele “this is how dispossessed man organized his speech by weaving it into the apparently meaningless texture of extreme noise”.

É por esta razão que esta nova sonoridade trazida pelos músicos de *free jazz* ligados ao *milieu* urbano se apresenta com uma certa aura de fúria, hostilidade e irresignação; como se o som fosse também um elemento que está lutando e implorando por sua sobrevivência³⁴. Percebemos essas características da “vocalização” do discurso negro dos guetos urbanos, transposta para o idioma do *free jazz*, por exemplo, nas locuções estridentes e roucas do saxofone tenor de Archie Shepp, como as que aparecem já em seu disco *Four for Trane* (1964) mas que se solidificam no seu *Fire Music* (1965) – disco extremamente politizado que conta com músicas dedicadas ao esquecimento da população negra pelas autoridades públicas em “Los Olvidados” e um poema para Malcolm X na faixa “Malcolm, Malcolm – Semper Malcolm”, na qual sua trajetória política e seu legado são tema de uma elegia – e que parecem encarnar uma espécie de “quintessência” dos padrões vocais negros que podiam ser ouvidos nas ruas do Harlem e de Chicago (KOFISKY, 1970, p. 137).

Também as notamos diafanamente em “Protest”, segunda seção do tríptico de Abbey Lincoln e Max Roach em seu disco *We insist!* (1961), que traz à tona as espinhosas oscilações espirituais, psicológicas e políticas entre meditação e fúria, identificadas por nós inicialmente nas meditações torrentosas de Coltrane. Sucedendo-se à seção gospel quase-gregoriana e contemplativa intitulada “Prayer”, “Protest” concatena a bateria indócil e marcial de Max Roach, privilegiando o *reverb* da caixa e os pratos de ataque, com os gritos guturais de Abbey nos suscitando ora o sentimento de raiva, de explosão inexpugnável, ora de dor profunda, ou até mesmo de estardalhaço e incredulidade, como uma imagem urbana e negra do *Skrik*, de Edvard Munch. O disco concebido por Abbey e Max em colaboração com o dramaturgo e poeta Oscar Brown Jr. para ser interpretado nas festividades do Centenário da Emancipação em 1963, e lançado no auge das ações não-violentas dos primeiros anos da década de 60, pode ser lido com o ouvido como uma tentativa de operar, através de uma narrativa musical, uma espécie de retomada historiográfica “de baixo” em se valendo do recurso à *memória aural*. São a voz e os instrumentos o fio condutor dessa história não-linear, fragmentária e, em muitos aspectos, calada e recalçada.

Igualmente incompreensível, se deixadas de lado a tradição aural afro-americana e as particularidades de seu devir histórico, a versão de “Summertime” gravada por Albert Ayler em 1963 e incluída no álbum *My Name is Albert Ayler*, do mesmo ano. A ária composta originalmente por George Gershwin em 1934 para a ópera *Porgy and Bess*, fortemente

Citado em: MOTEN, Fred. *In the Break: the Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p. 21.

³⁴ Imperioso retomarmos o argumento desenvolvido por Fred Moten a esse respeito. Em sua concepção, o som (e aqui nos referimos ao “som que resiste” do *free jazz*) é *performance de subjetividade* expressa numa auralidade radical que “rompe e resiste a certas formações de identidade e interpretação ao desafiar a redutibilidade da matéria fônica ao significado verbal ou à *forma musical convencional*.” (grifo nosso). MOTEN, Fred. Op. Cit., p. 33.

inspirada nas *folk songs* negras do final do século XIX e início do XX, tornara-se rapidamente um *standard* no jazz, com regravações que vão de Billie Holliday a Charlie Parker e Miles Davis. Ayler, no entanto, lhe dá toda uma nova roupagem ao apostar no aspecto “vocal”, ou seja, na correspondência entre a voz humana e seu saxofone alto, que resmunga, lamenta, ri, cantarola, assovia, tosse, ronca, gorjeia, se engasga e gargalha por toda a música. Já numa outra direção, mas ainda tributária à tradição vocal, a versão de Sonny Sharrock – com performance primorosa de Linda Sharrock, atribuindo ao canto lírico certos aspectos da performance vocal de matriz africana – para a canção “Bailero” (“Bialero”, na versão de Sonny e Linda do disco *Black Woman*, de 1969), uma das mais famosas canções folclóricas de Auvergne, composta por Marie-Joseph Canteloube de Malaret.

Tomados o contexto sociopolítico que respalda essas composições e o momento das lutas raciais nos Estados Unidos da América, sobretudo com um vertiginoso crescimento e espraiamento das iniciativas de auto representação da população negra, que se colocava mais *nuncupativa* em se tratando de delatar a realidade de oclusões sociais, fica um pouco mais intuitiva a escolha estético-musical, no terreno do *jazz*, de buscar inflexionar, direta ou indiretamente, outras tradições de cariz eurológico para enfatizar seus pontos de contato com a maneira pela qual a voz assume seu lugar na história e a memória da resistência negra nos Estados Unidos. Há pouco falávamos de Shepp pois ele também traz uma contribuição decisiva ao alargamento das possibilidades insculpidas nessa relação entre uma atitude estética e uma atitude política que se esbarram em seus anseios revolucionários e transformam as possibilidades enunciativas dos sujeitos. Shepp investe, em sua produção musical sessentista, justamente na efervescência real e espontânea dessa relação tal como ela se desvela nos guetos. Também a voz, mas tudo que pode ser enquadrado como referente a uma personalidade própria ao gueto, é elemento de sua investigação político-sonora. É tão somente com isso em mente que podemos perceber em “The Mac Man”, de seu álbum *On This Night* (1966) a cacofonia e glossolalia dos dédalos desse espaço periférico de dramas e disjunções sociais.

É também observando, com ouvido atento e crítico, a certas características da explosiva performance jazzística livre da época que podemos identificar um padrão ou, no limite, uma certa tendência à incorporação, no som, do caos angustiado e colérico próprio às dinâmicas das comunidades negras urbanizadas. São elas que se escondem de forma símile por detrás dos “gritos” do saxofone de Coltrane e de suas explosões de *basso profundo*, como por detrás dos berros e “guinchos” [*squeals*] do clarinete ou flauta de Eric Dolphy, que podem ser

percebidos em faixas como “Gazzeloni” e “Far Cry”³⁵. O álbum mais aclamado e contestado de Dolphy, por sinal, *Out to Lunch* (1964), no qual encontram-se as duas faixas, intenta produzir sonoramente uma atmosfera que em muito se filia à transcrição performática de uma percepção sobre a experiência do gueto, com figuras excêntricas rompendo o prosclênio a todo momento.

Na faixa que abre o álbum, “Hat and Beard” – uma homenagem para o pianista renovador do *Bebop*, Thelonious Monk – o clarinete de Dolphy simula uma conversa acalorada onde pode-se notar a presença de duas vozes distintas em seu instrumento. Vozes que se conversam e se desconversam, num jogo dialético. Já a faixa que fecha o álbum, “Straigh and Down”, fora escrita após Dolphy ter notado a presença de um bêbado cambaleante nas ruas do Harlem. Ele interpreta a cena a partir de seu clarinete, incorporando sua oscilação, desequilíbrio e inconstância, a partir do exagero de vibratos. Outrossim, o fato de todas as seções rítmicas da faixa serem diferentes umas das outras contribui para nos dar esse sentido de que o que se escuta é o som a gozar do périplo confuso do bêbado que Dolphy testemunhara.³⁶

Ou seja, o ambiente urbano se torna uma fonte constante e inesgotável de inspiração e diálogo num contexto em que esta nova música tentava reaproximar sua produção estética com a comunidade negra ao passo que os músicos assumem essa espécie de “vocação”, como destacada por A.B. Spellman, um dos poetas e críticos musicais mais comprometidos com essa “volta ao gueto” do período, de “perpetuarem e promulgarem as convenções de seu ofício dentro da própria comunidade negra, ao invés de escolas lideradas por brancos” (SPELLMAN, 2007, p. 164), a exemplo do que ocorria com artistas de outros domínios, como nas artes plásticas, inevitavelmente afastando-se gradativamente do conteúdo social dos guetos para produzir algo que teria valor para um mercado que se retroalimenta justamente da negação da existência dos problemas estruturais escancarados nesses espaços urbanos ostracizados.

³⁵ Leroi Jones (Amiri Baraka) fora um dos primeiros críticos de *jazz* a pensar a correspondência entre os instrumentos de sopro e o som da voz humana. Ele argumenta que o *jazz* não poderia apartar-se da voz, uma vez que “todo o conceito da música afro-estadunidense está baseado em referências vocais”. Nesse sentido, a completa e desmesurada ampliação das possibilidades de produção fônica a partir dos instrumentos de sopro, tomados como verdadeiras tecnologias, que restará tão característico do *free jazz*, guarda uma relação de inextrincabilidade com as maneiras pelas quais especialmente o *blues* e o *bebop* se valeram das e incorporaram as tradições vocais da música africana de modo mais ostensivo. JONES, Leroi. Op.cit., p. 99.

³⁶ É interessante notar que, assim como na literatura negra de maior expressão, no *free jazz* encontramos diversos exemplos do recurso às figuras “caricaturais” (numa caricatura inapreensível por aqueles apartados da vivência guetizada) que emanam dessas realidades desconjuntadas, hostilizadas pela pobreza, o subemprego, a subcidadania, o absurdo e a violência, como material para a criação estética. Isso fica mais evidente se pensarmos *pari passu* lendo o icônico personagem Jesse B. Simple, protagonista de *Simple Speaks His Mind* (1950) e *Simple Takes a Wife* (1953), de Langston Hughes, e escutando ao “Mac Man” que inspirara a faixa homônima de Archie Shepp.

Tal comunhão de atenção e diligências vertidas à realidade compondo a vivência (*Erlebnis*) dos guetos por parte daqueles que se engajavam com a explosão do *free*, operara, portanto, enquanto poderosa arma de resistência face aos desmedidos esforços empreendidos e mediados pela estruturas institucionais da hegemonia cultural branca, impedindo a perpetuação do “reino da supremacia branca” (KOFISKY, 1971) dentro do espaço de produção dessa nova música. Fato que havia tornado-se tão comum em outras formas de expressão artística produzidas a partir da tradição cultural afrocentrada. Mirando na música negra, talvez um dos melhores exemplos no que concerne a esse *impulso institucional* de repressão e estigmatização desses esforços por uma expressão artística desalienada e autônoma, esteja no papel desempenhado pela revista *Down Beat* ao longo das décadas de 50 e 60; justamente aquelas nas quais as revoluções musicais, estéticas e políticas do *jazz* estavam a emergir.

A violência na crítica branca, nos guetos negros e na música insurreta

Ao estudar os escritos dos críticos brancos americanos estabelecidos sobre o *jazz* (de homens como Leonard Feather, Ira Gitler, Martin Williams e Dan Morgenstern, entre outros), Kofsky observou uma renitente recusa em aceitar os aspectos de “novidade” desta música. Para sustentar uma posição de desaprovação a respeito dela, o *establishment* valeu-se dos argumentos mais ardilosos, manifestamente racistas, atestando uma exclusão dos músicos de *jazz* brancos do “campo musical dominado pelos negros”, referindo-se a este alegado racismo inverso como “Crow Jim”³⁷. Por vezes, as posições recaíam sobre um reducionismo barato e amador que compreendia inovações artísticas e musicais como cacofonias arbitrárias, servindo para desacreditar as inovações formais dos músicos de *jazz* negros de vanguarda. O *jazz*, que era a única expressão artística permitida aos negros nos Estados Unidos (“*jazz was [the] only music you allowed to us*”, como afirmara certa vez Cecil Taylor), foi completamente esvaziado do seu contexto social e burocratizado pela crítica branca em

³⁷ O termo, inversão da expressão “Jim Crow” usada para referir-se ao regime segregacionista estadunidense, popularizou-se na crítica de jazz branca para sugerir a existência de um suposto “racismo reverso” dentro do jazz; no sentido de que os músicos de jazz negro alimentavam manifestamente uma repulsa a músicos brancos no jazz (evitando-os em seus grupos, questionando sua capacidade de tocar os instrumentos, etc.). O pianista Horace Silver certa vez pontuou ironicamente que “The whites started crying Crow Jim when the public got hip that Negroes play the best jazz,” Mas Abbey Lincoln traz um ponto muito importante nessa discussão, ao asserar que “if a Negro jazz player chooses other Negroes to play with him, it’s because he’s looking for the same emphasis musically and emotionally.” Em: <https://time.com/archive/6624044/music-crow-jim/>

tal medida que o discurso da crítica tornou-se o parâmetro e o aval para a perpetuação da existência de formas “radicais” no *jazz*. (KOFISKY, 1971).³⁸

A recepção do álbum *Straight Ahead* (1961), de Abbey Lincoln, através da crítica de Ira Gitler, publicada em novembro de 1961 na *Down Beat*, e as reações ao depoimento de Archie Shepp em seu artigo *An artist speaks bluntly*, publicado na edição de dezembro de 1965 da mesma revista, são exemplos paradigmáticos do que acabamos de afirmar. Começamos pelo álbum de Abbey. Na crítica de Gitler, na qual o racismo e o sexismo da indústria escancara-se, encontraremos poucas menções ao conteúdo musical do disco. No entanto, levando em consideração as diversas referências à tradição musical e literária afro-americana³⁹ nas músicas que o compõem, Gitler a acusa de ser uma “negra profissional”, sugerindo, inclusive, a presença de um suposto racismo reverso. O crítico também a acusa de contaminar o *jazz* com o “tipo de pensamento de Elijah Muhhamed”, líder da Nação do Islã, sustentando que suas músicas são panfletos do separatismo negro.

Quanto ao artigo de Shepp, não seria hiperbólico afirmar que ele caíra como uma bomba nas páginas da revista. Nenhuma mentira foi dita por Shepp, mas o assombramento se dera muito em função de Shepp estar falando a partir de um lugar de autorrepresentação; enunciando a si e seu povo. Andrew Hill, importante pianista capitaneador do movimento pós-bop, numa entrevista a propósito do ensaio de Shepp, fora muito perspicaz ao notar que “a CIA não precisa se preocupar, porque tudo o que ali é dito não é realmente de natureza subversiva. É que o sistema funciona de tal modo que, quando o negro diz o que pensa, a reação imediata é acusá-lo de racismo” (HECKMAN, 1966, p. 20). A menção à CIA ganha uma conotação sarcástica à medida em que no depoimento de Shepp são denunciadas num só sopro as hecatombes perpetradas nos quatro cantos do mundo pela ideologia militarista estadunidense, a “histeria da guerra fria” que culminava na invenção de inimigos internos e na perseguição à toda dissidência política, cultural ou intelectual, bem como a conjuntura de opressões e penúrias dos guetos. O fenômeno de guetização⁴⁰, para Shepp, não demoraria

³⁸ Para uma análise historiográfica mais abrangente e minuciosa do papel da crítica branca no refreamento das experimentações jazzísticas, ver: GENNARI, John. *Blowin' Hot and Cool: Jazz and its Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

³⁹ “When Malindy Sings” é uma interpretação do poema homônimo de Paul Lawrence Dunbar, um dos principais poetas negros do século XIX, “African Lady” é uma versão musicada do poema de Langston Hughes e “Left Alone” é a interpretação de uma canção composta por uma das maiores cantoras negras da história, Billie Holiday.

⁴⁰ Processo que desencadeia uma série de outros problemas de ordem estrutural que trazem à lume a situação de subcidadania da população negra nos Estados Unidos da América. Como assevera o pianista Cecil Taylor, que morou nas periferias de Nova Iorque por bastante tempo: “Negroes exist in ghettos throughout this country. This means inferior schools, higher comparative rents for less value, higher prices for food. This means a higher incidence of death among children under 10. This means lower wages. It also means there are more Negroes in jail, and they stay longer. That the execution rate of them is greater.” “A point of contact”. *Down Beat Yearbook*, 1966, 11º Anniversary.

a ver suas drásticas consequências, sobretudo com a conclamação para uma tomada revolucionária do poder.

As vozes de Abbey e Shepp, na opinião da crítica branca, precisavam ser silenciadas. Não foram poucos os esforços empreendidos para boicotá-los nos anos subsequentes. Mas a questão é que o que suas vozes e a de tantos outros músicos associados ao *free jazz* denunciavam só provocava tamanhas indignação e repulsa muito em razão da possibilidade de nelas serem identificadas reverberações e atualizações do discurso revolucionário e inflamado de Malcolm X, que atribuía particular importância ao *potencial insurrecional* (MALCOM X, 2023, p. 77) dos guetos, adensando-se numa balcanização instaurada desde o primeiro grande fluxo migratório do Sul para o Norte. Por outro lado, evidenciavam uma finória e furtiva correspondência entre os interesses dos donos dos meios de produção associados à indústria musical e os interesses imperialistas norte-americanos, vitimando os “condenados da terra” em seu território e alhures. Numa “América” assombrada pelo escalonamento dos conflitos e temerosa quanto às respostas que poderiam ser dadas pela comunidade negra, qualquer menção a um *nacionalismo cultural negro* (COLLINS, 2023, p. 104) ensejava, em suas elites político-econômicas, uma nova onda de pânico e retaliações.

No que diz respeito à situação colonial específica dos afro-americanos e ao *potencial insurrecional*, de que falava Malcolm X, a possibilidade de sobrepujá-la estava nos primeiros anos da década de 60 adstrita à capacidade de reação nos guetos por um motivo bem patente: era lá que a raiva progressivamente acumulada pela população negra diante da violência branca durante décadas parecia transmutar-se em poder de ação, o que a fazia responder espontaneamente e de maneira mais fervorosa aos ataques que sofria, principalmente das autoridades policiais que, munidas de uma ideologia racista secular, viam em qualquer atividade exercida pelos negros uma espécie de suspeita e um passe branco para disferir disparos e sepultar vidas inocentes⁴¹. Para onde quer que se olhasse, o cerco repressor se fechava. Mas destes episódios de violência com anuência institucional florescendo nos guetos como plantas num hibernáculo originavam-se rebeliões que traziam, como réplica, as condições precárias de existência dos negros e sua completa *insegurança existencial* para o

⁴¹ Arriscaria dizer, pensando com Patricia Hill Collins, que é possível identificar as transformações tocantes à maneira pela qual as comunidades negras urbanas passaram a responder aos episódios de violência supremacista ao longo dos últimos 60 anos a partir dos estudos de cultura sonora em torno das transições no seio da própria música negra [*Black Music*]. Da fúria sonora do *free jazz*, como ponto de ruptura, passando pelo *Soul* e o *Funk* e seus engajamentos também político-estéticos com o a revolução nacionalista negra a partir de uma retomada da herança combativa – e performática –, das religiões afro-americanas (pensamos especialmente em nomes como os de Otis Redding, Nina Simone, Isaac Hayes, James Brown, Roberta Flack, Funkadelic, Gil-Scott Heron, Curtis Mayfield, Bobbi Humphrey, etc.), até chegar ao *Hip-Hop* e sua verbalização visceral, de investigações ontológicas e sociológicas profundas, é possível delimitar as permanências e as “quebras” no empuxo de estética radical negra no contexto estadunidense. Ver: COLLINS, Patricia Hill. *Do Black Power ao Hip-Hop: Racismo, Nacionalismo e Feminismo*. São Paulo: Autêntica, 2023.

foco do debate político sobre os destinos do país. Dois episódios são emblemáticos para compreender esta relação entre o gueto e a promessa revolucionária negra, inscrita aos discursos mais inflamados de Malcolm X e Ralph Ellison, por exemplo.

O primeiro é a rebelião do Harlem de 1964, desencadeada após o policial Thomas Gilligan ter assassinado o jovem James Powell, de apenas 15 anos, em frente a seus amigos e mais uma dezena de testemunhas. A reação da comunidade foi imediata: os estudantes da escola de Powell tomaram as ruas e pouco a pouco a vizinhança foi se somando à onda de indignação coletiva diante das violências às quais a população negra era submetida cotidianamente nas mãos das autoridades brancas, a qual o assassinato de Powell servira de estopim. Durante seis dias os protestos se estenderam entre saques de lojas, destruição do prédio do departamento de polícia e demonstrações públicas de resistência e fúria diante do acontecido (SHAPIRO, 1964, p. 11; WOOCK, 1970). Era claro o recado de que este não passaria impune como apenas um episódio a mais de violência policial contra a população negra.

O segundo, pouco mais de um ano depois, é a rebelião de Watts, nas redondezas de Los Angeles, que ganha corpo também após um caso de abuso policial. Marquette Fyre, um jovem negro de 21 anos é parado em uma blitz e acusado de estar embriagado. Após realizar o teste que indicava presença de álcool em seu sangue, ele tenta resistir à prisão, enquanto sua mãe, Rena Fyre, grita para que os policiais o soltem. As autoridades policiais, no entanto, respondem com ainda mais violência, desferindo golpes em seu rosto com uma barra de ferro, desfigurando seu rosto e deixando-o com sérias lesões. Rapidamente as notícias, via testemunhas da própria comunidade, correram a região e uma multidão tomou as ruas por quase uma semana. A Guarda Nacional foi chamada a intervir, o que, por óbvio, intensificou a onda de violência, resultando em 34 mortos e muitos milhões em danos materiais por conta das lojas que foram quebradas, invadidas e saqueadas⁴². Estes eventos prenunciariam o *long, hot summer* de 1967, quando uma onda de mais de 140 rebeliões explodiu por todo o país. A população negra urbana, mais uma vez, ia às últimas consequências para ter seu pedido de ajuda, seu grito de basta, seu manifesto contra a violência racista que havia contaminado todos os setores sociais do país, ouvido pelas autoridades.

Para os músicos de *jazz*, especialmente, ter acompanhado àquelas cenas em Watts, ou delas participado diretamente, como no caso do saxofonista Michael Session⁴³, provocou um

⁴² Cf. DAVIS, Mike e WIENER, Jon. *Set the Night on Fire: L.A. in the Sixties*. Nova Iorque: Verso Books, 2020; HORNE, Gerald. *Fire this Time: The Watts Uprising and the 1960's*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1995; COHEN, Jerry e MURPHY, William S. *Burn, Baby, Burn! The Los Angeles Race Riot, August 1965*. Nova Iorque: Dutton, 1966.

⁴³ Pouco conhecido até mesmo entre os estudiosos de jazz, Michael Session é um desses casos emblemáticos de exímios músicos negros existindo num completo limbo artístico e social. Figura importante na comunidade negra de Watts, foi membro e educador na Pan-African Peoples Arkestra liderada pelo pianista Horace Tapscott.

choque em suas maneiras de pensar o lugar da música num contexto de turbulências sociais sem precedentes. A região de Watts, assim como Compton, fora quase produto da política de discriminação habitacional praticada desde o início do século XX, com um adensamento significativo nos anos 40 e 50, crescendo desordenadamente como subúrbio e absorvendo grande parte da mão de obra negra proletarizada de Los Angeles. No contexto de uma incontornável decadência na região, abandonada pelas autoridades governamentais, surgem paralelamente à cena do chamado “Jazz da Costa Leste”, encabeçado por Gerry Mulligan, Stan Getz, Chet Baker, Dave Brubeck e Paul Desmond, fazendo um *jazz* mais “assimilável” pela indústria (sobretudo se comparado ao seu contemporâneo *Hard Bop*), nomes importantes para o *free jazz* como Charles Mingus, Don Cherry e Eric Dolphy. Estes músicos faziam dos clubes mais ao subúrbio um dos espaços fundamentais de sua formação e amadurecimento com a experimentação jazzística, tecendo uma contracultura fortemente influenciada pelo convívio com a brutalidade policial, a derrelição subjetiva e a ruína material (BELHOMME, 2018).

Mas a revolução que parecia rebentar nos principais centros urbanos do país encontra nas experimentações estéticas dos artistas da época, imersos naquele ambiente de insatisfação geral e de *détour* dentro do contexto de estratégias de luta não violenta pelos direitos civis, uma *outra forma de interlocução* para as demandas que explodiam violentamente sobretudo dos guetos. A esses gritos que nele reverberavam enquanto *locus* da liberação negra, soma-se a sonoridade do *free jazz* como plataforma para que eles ecoassem e reiterassem o caráter de denúncia que lhe eram subjacentes. Se por um lado a própria ruptura com as formas musicais canônicas do *jazz*, operada pelo *free jazz*, reforçavam mudanças de direção mais profundas na comunidade afro-americana, por outro a revolução começava a se inserir nos trabalhos desses músicos de maneira mais explícita e conclamatória. O fato de, no mesmo ano das rebeliões de Watts, o vibrafonista Bobby Hutcherson ter lançado um trabalho que pode ser visto como um dos maiores movimentos de digressão de sua carreira, tanto estética quanto politicamente, vai muito além da simples coincidência cronológica.

Seu álbum *Dialogue*, cujo título, assim como *Meditations* de Coltrane, parece evidenciar o *contraste entre serenidade discursiva e fúria sonora*, traz duas faixas que comunicam particularmente com aquele momento: “Les Noirs Marchant”, na qual a bateria de Joe Chambers reproduz um andamento marcial enquanto o trompete de Freddie Hubbard e o saxofone tenor de Sam Rivers vão pouco a pouco construindo um tema que não suscita outra coisa senão a pura tensão – em determinados momentos eles soam ora como carros de

Durante mais de uma década deu aulas de teoria musical para crianças e adolescentes e também lecionava cursos sobre literatura de expressão negra nos EUA.

polícia, ora como gritos de protesto – e “Ghetto Lights”, que aparece como um hino de amor ao gueto e desenha uma atmosfera urbana idílica perdida (ou seria ideada?) em meio ao caos instaurado pelas ondas de violência.

O mesmo pode ser dito do disco *Marzette and Company* (1968), de Marzette Watts – que fora expulso do estado do Alabama por envolvimento com o SNCC. A faixa que abre o disco, “Backdrop for Urban Revolution”, sintetiza o ímpeto de transgressão do disco a partir de uma explosão de sons que se esbarram e se confundem, se aproximam e se repelem, se avolumam e se dissolvem; ora dialogando, ora berrando um contra o outro, os instrumentos embarcam numa densa cacofonia que cria uma atmosfera de caos completo. A guitarra de Sonny Sharrock nesta faixa soa em determinados momentos como uma arma disparando, enquanto os pratos de ataque de J.C. Moses estouram como bombas de efeito moral; sons que compunham a trilha sonora dos guetos à época e com a qual a comunidade afro-americana destes espaços estava familiarizada. Todo o resto do álbum se assenta ainda nessa estranheza de sons que, como a ópera *Le Grand Macabre* de György Ligeti com seu abuso dos sons urbanos, buzinas, berros e apitos, estão em clara sintonia e diálogo com o contexto social no qual estes artistas estavam inseridos e pela forma na qual eles eram impactados por suas turbulências, inevitavelmente se utilizando da música como mediadora de seus posicionamentos face à barbárie.

Por outro lado, não se pode deixar de notar que a tradução da violência urbana em violência sonora do *free jazz* também envolvia a urgência por uma excisão do trauma psicológico dos músicos engajados com o movimento. Traumas aos quais toda a população negra estava submetida, não há dúvida, mas que engendrava toda uma *situação psicoexistencial cindida* específica, posto que o próprio modo de estruturação, profundidade e aderência da ideologia racista em todos os setores da sociedade fazia com que mesmo esses músicos – ocupando um lugar relativamente privilegiado, enquanto figuras *menos anônimas* – fossem vítimas diretas dos ataques motivados pela mesma mentalidade social segregadora e opressora servindo de valhacouto ao apartheid racial estadunidense.

Com Miles Davis, no auge de seu sucesso, com toda a projeção midiática e mercadológica a seu favor, sendo golpeado na cabeça por um policial branco enquanto fumava do lado de fora

do estúdio num momento de intervalo entre gravações⁴⁴ ⁴⁵; com o pianista Cecil Taylor, que há anos já estampava capas de revista, lotava concertos e era um dos principais nomes da nova música negra dos Estados Unidos internacionalmente, sendo brutalmente atacado numa tarde de agosto de 1964 por um grupo supremacista branco, tendo de ser hospitalizado às pressas⁴⁶; ou até mesmo através das perseguições e rondas do FBI ao torno da casa de Archie Shepp durante seus ensaios⁴⁷; a supremacia branca, com ampla infiltração e influência nas estruturas do capitalismo racial, deixava claro seu desprezo pela cultura negra, não apenas na qualidade de reconhecimento de sua *distinção*, mas no próprio aspecto de sufocamento das suas possibilidades de existência.

Logo, a aposta na radicalidade sonora transmutada em total liberdade de criação se apresentava como uma das maneiras possíveis de, ao mesmo tempo, afirmar existencialmente a dignidade negra num contexto onde o racismo a todo momento concentra seus esforços em suprimi-la e sufocá-la e expressar em tom de denúncia, através de uma música que é manifesto e protesto, as circunstâncias às quais a comunidade negra era obrigada a sobreviver⁴⁸, perpetuamente sob o manto do descaso governamental e sob a mira das armas das autoridades policiais. Por vezes essa retórica da violência como contraponto à opressão racista atingia níveis mais acentuados e acintosos de expressão valendo-se do *free jazz* enquanto plataforma enunciativa, passando a ser reivindicada enquanto tempo forte da progressão dialética do nacionalismo cultural afro-americano.

⁴⁴ O próprio Miles reconta esse episódio em sua biografia: “This White policeman comes up to me and tells me to move on. I said ‘move on for what? I’m working downstairs. That’s my name up there, Miles Davis’, and I pointed to my name on the marquee all up in lights. He said ‘I don’t care where you work, I said move on! If you don’t move on I’m going to arrest you. I just looked at his face real straight and hard, and I didn’t move. Then he said ‘You’re under arrest!’ He reached for his handcuffs, but he was stepping back...I kind of leaned in closer because I wasn’t going to give him no distance so he could hit me in the head...A crowd had gathered all of a sudden out of nowhere, and this white detective runs in and BAM! hits me on the head. I never saw him coming. Blood was running down the khaki suit I had on.” DAVIS, Miles. *Miles: The autobiography*. Paris: Interart, 1990. p. 77.

⁴⁵ Fato que ganhou a manchete, mas não levantou uma discussão mais profunda sobre a onipresença da violência racista na América, que não fazia distinção entre suas vítimas desde que fossem negras.

⁴⁶ « Has Jazz Lost Its Roots ?”. *Liberator*, agosto de 1964, p.5.

⁴⁷ Por óbvio, a vigilância do FBI estava relacionada com a repercussão de seu artigo “An Artist Speaks Bluntly” na *Down Beat*: “I talked to Don DeMichael (editor of DownBeat) on the phone after I wrote that article in DownBeat, and he said, ‘This articles frightens me. Are you sure you want to say these things about Ho Chi Minh and Fidel, because you know what people will say about you’. And I said, ‘All right, man, let them say that, because the FBI has already been to my house’, And they have. And the police stand outside my home when I practice ...” “A point of contact”. *Down Beat Yearbook*, 1966, 11º Anniversary, p. 110.

⁴⁸ O pianista Cecil Taylor, em um dos painéis da famosa revista *Down Beat*, deixando de lado todo o decoro e a possível “polidez” que lhe era esperada – tipo de atitude que caracterizaria muitos dos músicos de free jazz que deixavam de fazer concessões ou de se valerem de eufemismos ao comentar questões de ordem social para preservar sua imagem – traz à tona, de modo poético, fervoroso e visceral, as condições às quais a população negra é submetida nos guetos de todo o país: “They houses us comfortably in ghettos, where, it is said lightly, that Negro people can achieve dignity. Dignity, hell—they can’t achieve themselves. The reach to the stars is limited by the dirty ceiling. The road to rat-infested apartments is surrounded by shrubbery imbedded in garbage. The greed of white...who would rather count their money than fix broken hot water pipes so black babies may reach adulthood or even have heat while they die.”. A point of contact. In: *Down Beat Yearbook* 1966, 11º anniversary, p. 26.

Pensando a partir das contribuições trazidas por Antônio Carlos Araújo Ribeiro (RIBEIRO, 2024), acreditamos que há um encontro importante, uma *radicalização do pensamento*, que alcançará pensadores como Leroi Jones/Amiri Baraka, Stanley Crouch, Larry Neal, Angela Davis, entre outros, entre as noções de violência e seus usos, desenvolvidas por Malcolm X, no debate estadunidense, e aquela sustentada pelo martinicano Frantz Fanon, que percebe na atitude violenta de todo colonizado não mais do que uma atitude responsiva (e de fundo humanista e existencial, quase catártica, à *violência atmosférica* que marca as experiências coloniais. Na visão de Jones, por exemplo, que considerava o *jazz* uma *filosofia social*, à violência sonora do *free jazz* estaria subscrita a própria experiência coletiva negra, que atravessava inevitavelmente seus músicos. Logo, seria possível também através da radicalidade dessa música tensionar a construção de uma consciência revolucionária e afirmar a necessidade de uma nova atitude psicológica, política e organizacional.

À radicalização do pensamento, a nosso ver, seguir-se-á uma abertura igualmente radical quanto aos limites do próprio estatuto do *free jazz* naquele momento. É o caso, por exemplo, do álbum do baterista Sunny Murray – que levou o instrumento às últimas consequências no que diz respeito à recuperação histórica da tradição dos batuques como veículo de comunicação entre os negros num contexto de controle e vigilância, reinventando o instrumento em seus aspectos rítmicos, percussivos e melódicos; este último até então desconsiderado por grande parte dos bateristas de *jazz* – *Sonny's Time Now* (1965). O próprio título já sugere uma espécie de ruptura, pois guarda uma carga asseverativa que simboliza uma tomada de consciência, uma desassociação entre a criação do artista e o controle pelos donos dos meios de produção de sua música: é o momento de o próprio artista decidir os caminhos e destinos dela. Veremos no próximo tópico alguns exemplos de como se deu essa ruptura. No momento, queremos chamar atenção para o fato de que, a despeito da insurreição sonora, da anarquia criativa e da bateria de Murray prorrompendo sempre como deflagradora de um motim, o álbum conta com declamações potentes de Leroi Jones (Amiri Baraka)⁴⁹ que vociferam a radicalidade negra e colocam na ordem do dia, por um discurso apologético, a violência como resposta legítima e desejada da comunidade negra. Na terceira faixa, “The Black Art”, Jones declama o que os artistas negros querem, tomando a poesia como ponto de partida:

⁴⁹ Leroi Jones/Amiri Baraka fora um dos grandes mediadores e possibilitadores do movimento *free*. Não só pelo seu trabalho crítico, direcionando os holofotes para nomes até então marginais no *jazz* e respaldando conceitualmente o aspecto vanguardista daquela música, mas engajando-se diretamente com seus atores e buscando maneiras de traçar aproximações entre as elucubrações sonoras de seus músicos e a necessidade de se pensar uma maior aderência destes nos lugares desassistidos de todo acesso à cultura, valorizando o aspecto negro dessa cultura e sua correspondência com a realidade social afro-americana.

We want poems that kill/ Assassin poems/ Poems that shoot guns/ Poems that wrestle
cops into alleys and take their weapons leaving them dead/ white tongues pulled out and
sent to Ireland

e ao final do mesmo poema:

Let there be no love poems written until love can exist freely and cleanly/ Let Black People
understand that they are the lovers and the sons of lovers/ the warriors and the sons of
warriors/ Are poems and poets and all the loveliness here in the world

We want a black poem/ And a Black World/ Let the world be a black poem and let all Black
People speak this poem/ Silently or LOUD

O que as passagens evidenciam é que, neste período crucial da história do racismo nos Estados Unidos, a violência passa a ser, de modo vítreo, naturalizada como resposta do negro justamente porque a violência contra a população negra fora historicamente naturalizada, respaldada, aprimorada e defendida⁵⁰, não só diretamente por grupos supremacistas, mas indiretamente pela própria maneira como o capitalismo se constituía nesse país, primeiro a partir da redução do negro à mercadoria, depois pela exploração da mão de obra negra e suplantação de todas as suas formas legítimas de expressão a partir de um *modus operandi* colonial voltado a um grupo social dentro de seu próprio território.⁵¹ Já nos últimos versos de Jones/Baraka, que são antecidos de sopros e de sua própria voz, ambos simulando bombardeios, bem como da bateria de Murray, que ele parece espancar a golpes de boxe, fica claro que a ideia de fazer do amor como mote da luta negra – a exemplo de como aparece na perspectiva de King ao defender o amor e a compaixão com os próprios inimigos como estratégia para a demonstração de uma qualitativa diferença moral na forma como os negros buscavam sua libertação – só pode materializar-se depois que a violência, ou um processo que se desencadeia inevitavelmente pela violência, sobrepuja a realidade de injustiças a qual o negro está condicionado.

Não obstante o fato dessa violência ser uma *práxis*, ela também é um discurso que se utiliza de uma linguagem específica, aquela que se espargue por entre as rachaduras das habitações precárias do gueto, sendo o *free jazz* mais um dos potencializadores dessa linguagem, que guarda consigo uma capacidade de síntese política e de identificação e consequente adoção

⁵⁰ Essa contradição se manifesta, igualmente, na maneira pela qual a própria América branca “aceita” a violência cometida por homens e mulheres negras, desde que num contexto que esteja concatenado com seus interesses militares e econômicos. Como destaca Rap Brown: “So the question is not can Black people be violent. They send us to Vietnam and brag about what good fighters we are. It’s legitimate for a black man to go over there and kill 30 vietcongs and get a medal, but you come back and kill one racist, red-necked, honky, camel-breathed peckerwood who’s been missing you and your people all your life and that’s murder. That’s homicide, because the white man has the power to define and legitimize his actions. He can legitimize violence. At this point we must address ourselves to defensive measures, something that will counteract that violence.” BROWN, Rap. Op. cit, p. 38.

⁵¹ E aqui reside, em nosso entender, um forte fundamento a justificar a circulação das ideias fanonianas entre os pensadores da emancipação negra estadunidense.

da revolta como estratégia de combate. Ian Young em seu ensaio sobre o vocabulário político dos guetos, em especial aquele que será incorporado pelos Panteras Negras, inextricavelmente relacionado com e parte de salutar importância de sua plataforma política de viés revolucionário, anticapitalista e, cada vez mais, nacionalista, destaca que Malcolm X tivera um papel fulcral no que ele chama de “descristianização” do dialeto político predominante no contexto das lutas pelos direitos civis (YOUNG, 1970).

Isto porque ele conseguira aproximar as comunidades negras urbanas, pela invenção de um dialeto que comunicava mais diretamente com suas mazelas, da realidade racial estadunidense, provocando e estimulando o sentimento de revolta e o desejo de transformação face a ela. A partir de termos como “Uncle Tom”, “field negro” e “black”, Malcolm X fazia-se entender e tornava mais acessível uma explicação no que tange aos problemas materiais e ideológicos que faziam do negro norte-americano um sujeito à margem da sociedade. Ainda segundo Young essa linguagem na qual Malcolm X e outros líderes negros investiram era “uma linguagem política incontrolada, o oposto à linguagem aprisionada, refinada e ultra-definida que era aquela de grande parte dos militantes políticos” (YOUNG, 1970); daí a correspondência entre a liberação, o caráter indômito dos sons e das experimentações sonoras e estéticas do *free jazz* desse momento político com a tentativa de comunicação, reverberação, propalação e intensificação das vozes do gueto⁵² que gritavam pelo fim da segregação racial e da brutalidade que lhe acompanha, mas eram constantemente silenciadas.⁵³

Por conseguinte, as mudanças que se operam pela irrupção do *free jazz* no cenário cultural norte americano nos primeiros anos da década de 60, esta decisiva para uma mudança de direção no seio das ideologias adotadas pelas organizações que capitaneavam as principais batalhas legais e populares na reivindicação pelos direitos civis e pela dignidade negra, sob influência de uma outra ala que se radicalizava e pregava igualmente uma radicalização da consciência negra, devem ser compreendidas em estrita observância ao cenário social e ao contexto histórico no qual esses processos tomam forma. A recusa da tradição musical ocidental, a abdicação das restrições impostas pelo tonalismo, a absorção de influências das

⁵² Cf. o ensaio do saxofonista Marion Brown sobre o desenvolvimento histórico dessa relação entre o *jazz* e a tradição aural da revolta negra. BROWN, Marion. “Improvisation and the Aural Tradition in Afro-American Music”. *Black World*, nº 23, Novembro de 1973.

⁵³ Estas serão recuperadas e reverberadas no discurso ruidoso do *free jazz*: “Although generations of jazz performers had vocalized instrumental lines, free improvisers exhibited a much greater range of emotions than their predecessors, including anger, passion and rage. They sacrificed the qualities of intonation and colorations esteemed by European art music in order to produce a harder tone. And by freeing themselves from chord and pitch restrictions, they incorporated a wider range of expressive sound effects. In this way, Archie Shepp’s gruff tenor and Pharoah Sanders’ high register squeals could imitate not only the human song but the human cry as well.” ANDERSON, Ian. *This is our music: Free Jazz, the sixties and the American culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. p.111.

músicas africanas e asiáticas (algo que se vê nas peregrinações de John Coltrane por novas sonoridades, pronunciadas já em seu disco *Africa Brass*, de 1964, mas aprimoradas em discos como *Kulu Sé Mama* e *Sun Ship*), o afastamento da ideia de primordialidade temática ou melódica nas músicas – algo que acompanha todo o jazz de maior apelo comercial ao longo do século XX –, a digressão face a exigência de uma harmonia predominante, o rompimento com a dinâmica dialógica do *call and response* que investe numa interação marcada pela individualização e a adoção de uma nova ideia de improviso⁵⁴ fundamentada na expansão do conceito de coletividade⁵⁵ com absoluta liberdade para criar, são aspectos característicos do *free jazz* que se inter-relacionam e expressam a afinidade entre a reinvenção da estética negra por uma chave política que tem nas manifestações radicais da comunidade negra sua força motriz.

Nesse aspecto estamos plenamente de acordo com Frank Kofsky que, ao lado de Leroy Jones/Amiri Baraka – precursor numa abordagem historiográfica do *free jazz* que levasse em consideração o intercâmbio e a reciprocidade entre o momento histórico das lutas protagonizadas pelos negros norte americanos, suas diferenças substanciais, suas cissiparidades discursivas, suas táticas e estratégias de ação etc. – foi um dos poucos estudiosos desse movimento musical que exala radicalidade a interpretá-lo à luz das transformações a nível histórico-político. Para ele, “major alterations in the nature of natural improvisation do not ‘just happen’ mas são fruto de uma “intimate symbiotic relationship between jazz and the urban Negro community”, o que implica inferir, por fim, que modificações profundas na estética do jazz, especialmente nas formas que assume sob a égide do *free jazz*, ocorrem principalmente como indício de uma implicação mediada pelas transformações simultâneas (ou antecedentes) na consciência coletiva do negro – sobretudo do negro guetizado; ladeado e asfixiado pela violência de fundo racial (KOFSKY, 1970, p.137). Por esta razão, quando questionado numa entrevista sobre o que significava a música negra, especificamente a música negra tal como ela se manifestava pela sonoridade insurrecional que se observava no movimento do *free jazz*, o saxofonista Archie Shepp respondera: “so

⁵⁴ De acordo com Anthony Braxton, um dos músicos mais proeminentes dentre as várias vanguardas jazzísticas, a improvisação está na base de dois conceitos centrais da música experimental do século XX: aleatório e indeterminismo. Segundo ele, palavras cunhadas “para contornar a palavra improvisação e, como tal, a influência da sensibilidade não branca”. BRAXTON, Anthony. *TriAxiom Writings*, vol. 1. Synthesis Music, 1985. p. 36.

⁵⁵ Ornette Coleman, geralmente saudado como o “inventor” do nome *free jazz*, em razão de seu álbum *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961), desenvolverá a partir dos anos 60 todo um trabalho filosófico em torno da ideia de “Harmolodics”, também prática de improvisação coletiva que, *grosso modo*, preconiza que melodia, ritmo, harmonia, velocidade, pulso, tempo e frases encontram-se numa posição de igualdade. Stephen Rush, biógrafo de Coleman, sublinha que o saxofonista fora profundamente influenciado pelas discussões a respeito da construção de uma nova coletividade negra, aí incluídas novas maneiras de se expressar, para pensar o seu sistema totalmente horizontal. Ver: RUSH, Stephen. *Free Jazz, Harmolodics and Ornette Coleman*. Nova Iorque: Routledge, 2007.

when you ask me how I would define our black music, I say *it's murder! Genocide! They're trying to kill us!!*"(grifo nosso).⁵⁶

Considerações finais: ao gueto o que é do gueto

Muito embora o *free jazz* surja como um conjunto de práticas estéticas e políticas que tentam abalar o controle econômico e racializante sobre a música negra, cujos esforços se direcionam a apagar os seus traços e substratos históricos e apartá-la de seu contexto social, é uma manifestação musical calcada sobre um *devoir emancipatório* que vai mudando e se (re)atualizando *pari passu* com a conjuntura política e a mentalidade negra diante da complexificação dos desafios que se impõem em seu contexto de luta. Ele se reinventa e experimenta, junto com o povo negro, uma liberação total que age inventivamente na correlação de forças que se estabelece entre, de um lado seus esforços para enfraquecer a renitência racista em todas as esferas sociais, e, de outro, a resistência pelas superestruturas do capital racial e da ideologia supremacista branca.

O *free jazz* se radicaliza à medida (ou, como o próprio Kofsky coloca, antecipadamente)⁵⁷ em que a comunidade negra se radicaliza, tentando seguir e nortear as perspectivas de enfrentamento à segregação e à colonização econômica e cultural desta comunidade. E ele o faz mantendo-se sempre atrelado à uma herança histórica cuja transmissão se perfaz não tanto pelo registro escrito – poderíamos, no caso dessa música, falar em implosão da notação –, mas refocilando a trama afro-sônica e agindo sobre as brechas de sua tradição, incorporando a ela novos elementos atrelados às demandas políticas e estéticas que lhe são contemporâneas. É por esta razão que o filósofo Cornel West destaca que o “ur-texto” da cultura negra nos EUA “não é nem a palavra, nem os livros, tampouco um monumento arquitetônico ou um compêndio legal. Ao invés disso, é um grito gutural e um gemido doloroso – um choro não tanto por ajuda quanto por abrigo, um gemido não tanto de reclamação quanto o é por reconhecimento”⁵⁸.

⁵⁶ SHEPP, Archie. *Interview with David Baker*. In: AAAI Black Composer Speaks Collection, SC 35, Archives of African American Music and Culture, Indiana University, Bloomington.

⁵⁷ O caráter prefigurativo e prenunciatório da música face às demandas por transformação social que geralmente se desencadeiam em apostando em um modelo de ruptura política (revolucionário ou não) mais profundo, é uma das teses principais do economista e filósofo francês Jacques Attali. Em sua obra *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Attali assevera que a música “se torna fonte de ultrapassagem e de liberdade, de transcendência e de sonho, de exigência e de revolta”. ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard/PUF, 2001. p. 15.

⁵⁸ WEST, Cornel. *Black strivings in a twilight civilization*. In: *The Future of the Race*. Nova Iorque: Penguin Random House, 1997.

Grito, choro, gemido. Elementos subterrâneos de uma história apócrifa, determinada e asfíxiada pela violência do Outro. Como não ouvi-los ressoando e identificar sua força no conjunto de vozes dos *spirituals* projetando em canção o desejo de constituir um futuro liberto, nas murmurações ritmadas dos *field hollers* compassando as cargas estafantes de trabalho das lavouras de algodão do Sul, nas modulações harmônicas que acompanham os monólogos dotados de derrelição e filosofia dos blues, na polifonia disruptiva do free jazz explodindo a escuta colonizada à medida em que as manifestações e motins explodiam nas ruas exigindo o fim de uma sociedade que segrega e difere os indivíduos pela cor de sua pele?

Por isso, levando em consideração o que fora previamente exposto, é indispensável ressaltar que o *free jazz* enquanto engajamento profundo do músico com o *milieu* social não pode ser visto como um movimento unidimensional, posto que ora se refugia numa reflexão mais espiritual, acompanhando as perspectivas políticas negras que depositam suas esperanças nesse campo há pelo menos 200 anos – a exemplo da retórica de King, materializada na plataforma política da SCLC, com forte influência em outros grupos como o CORE, a NAACP e a SNCC em seus primeiros anos de atividade –, ora ele se arroja a veicular a expressão da revolta negra numa sonoridade e estética que fazem ressoar as perspectivas políticas que asseguram o uso da violência como estratégia de defesa e enfrentamento dos dilemas do presente – como se apresenta em discursos de plataformas políticas mais radicais das quais Malcolm X e a Nação do Islã, primeiramente, e os Panteras Negras, já no fim dos anos 60, são os principais expoentes. Mais do que um termômetro dos anseios sociais e dos sentimentos da população negra, quer eles se radicalizem ou não, o *free jazz* assume nesse período de tensões e fissuras dos embates raciais dos anos 60 um papel fundamental de *exutório de criação e revolta*.⁵⁹

Por outro lado, essa interlocução entre uma expressão da tradição radical negra que emerge como uma nova forma de conceber as potencialidades da música negra enquanto *força social*, desencadeia irremissivelmente uma *recomposição da relação entre cultura e política nas comunidades afro-americanas*, tracejando entre elas novas mediações. Para além da aproximação discursiva com os problemas dos guetos, por exemplo, o *free jazz* provoca e fomenta uma articulação mais orgânica com seus membros, num esforço para emulsificar vanguarda estética e emancipação político-existencial; amadurecimento de uma consciência afro-centrada ocupada com a reflexão sobre e a ultrapassagem dos problemas reais enfrentados pelas massas populares negras. Voltar-se ao gueto, no caso do *free jazz*,

⁵⁹ Cf. KELLEY, Robin. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: The Beacon Press, 2002.; LOCK, Graham. *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2000.; WEINSTEIN, Norman. *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*. Nova Jersey: Scarecrow Press, 1992.

significava também assumir que, na visão do *establishment*, esse é o lugar por excelência reservado a um movimento que se proponha a refletir sobre as implicações do *apartheid* racial e questioná-lo, a partir do próprio exercício criativo do músico.

Seus principais nomes, salvo algumas fortuitas exceções, jamais conseguiram transpor a barreira segregacionista e o *colonialismo cultural* incidindo sobre sua música. Ornette Coleman, hoje reconhecido como peça-chave do movimento, jamais encontrara um sucesso econômico correspondente à importância de suas contribuições; Cecil Taylor lutou por anos para manter-se na música e, isso só foi possível, graças a empregos paralelos. Enquanto sua música era apreciada em circuitos europeus, sua presença era indesejada (pouco lucrativa!) em grande parte dos clubes de *jazz* norte-americanos; Archie Shepp, não fosse a influência de Coltrane dentro da *Impulse! Records*, talvez tivesse sua discografia reduzida pela metade. O horizonte de sobrevivência dessa música e a continuidade de suas inventivas revolucionárias mostrava-se, portanto, cada vez mais inequivocamente a aproximação com as comunidades negras e o esforço por sua coletivização total.

Por essa razão mesma os anos 60 marcam uma digressão fundamental em termos de iniciativas e intervenções que situavam o *jazz* explicitamente no terreno do político. Não um político abstrato, de conteúdo inapreensível ou obtuso, ressaltamos, mas uma adesão completa às perspectivas que primavam pela autodeterminação e descolonização da população negra. Quando Archie Shepp, Bill Dixon, Don Moore, Howard McRae e Perry Robinson organizam uma série de concertos de rua durante o verão de 1962 para financiarem uma viagem à Helsinque para apresentações no 8º Festival Mundial da Juventude e dos Estudantes – organizado por diversos partidos comunistas e movimentos pró-descolonização africana –, e distribuem panfletos onde se pode ler que “a cultura negra é o dínamo da revolução” (BOYNIK, 2019), é uma concatenação inédita de forças sociais que entram em ação. Quando finalmente viajam, ao lado de Angela Davis e Stokeley Carmichael (Kwame Ture), e durante a primeira apresentação interrompem abruptamente a música para acusar o aspecto colonial do capitalismo estadunidense e denunciar a existência de um contra-festival de *jazz* organizado pela CIA a alguns quarteirões dali, é um despertar sem precedentes, para as possibilidades de articulação entre estética e política, que se concretiza (KOFISKY, 1970).

Inegavelmente influenciados por esse despertar, motivados pela propulsão de fenômenos novos à tradição performática negra, que personagens como Leroi Jones/Amiri Baraka, o poeta, crítico e ensaísta A.B. Spellman e o escritor Larry Neal, antes mencionados, iniciarão um movimento intitulado *The Black Arts Movement*, de forte repercussão a nível nacional. Focado em um distanciamento profundo com qualquer conceito de arte ou artista que esteja

alienado em relação à sua comunidade⁶⁰, o movimento tem seu pontapé com a criação do *Black Arts Repertory/Theater School* (BARTS), que se estabelece em um prédio ocupado na *West 130th Street*, em 1965, oferecendo atividades direcionadas a levar a arte produzida pelos negros para os próprios negros que, em especial no contexto urbano, viviam apartados da possibilidade de se expressarem criativamente por conta das duras condições de vida engendradas pela exclusão social e pela tensão racial que poderiam vitimá-las a qualquer momento.

O *free jazz* foi eleito espontaneamente como a expressão musical negra de maior importância para esse movimento que buscava constituir um espaço onde a contracultura negra pudesse se afirmar.⁶¹ Músicos que se aventuravam por esta vertente como Cecil Taylor, John Coltrane, Archie Shepp, Sun Ra, Marion Brown, Jackie McLean, Pharoah Sanders, Milford Graves, entre outros, além de realizarem uma série de concertos para angariar fundos para o movimento, propunham diversas atividades ao ar livre, entre cursos de história negra e literatura, oficinas de música, teatro e poesia. Por diversos meses o BARTS garantiu o financiamento para os programas de verão do *Harlem Youth Opportunities Unlimited* (HARYOU), uma agência atrelada ao *Office of Economic Opportunity*, um dos componentes do programa nacional criado pelo presidente Lyndon Johnson, o *War on Poverty*. Durante quase três meses mais de 400 jovens negros frequentaram as atividades e, não era incomum a reunião de demais membros da comunidade para ouvirem os concertos de *free jazz* ou uma apresentação de uma peça que debatia problemas a serem enfrentados pela população negra num contexto revolucionário – a exemplo da peça *Dutchman*, de Amiri Baraka, que contava também com sonorização de Archie Shepp⁶² e uma linguagem que em tudo se aproxima com o que discutimos anteriormente a respeito do “dialeto dos guetos”, tensionando seu potencial político –, bem como a declamação de uma poesia que conclamava à tomada revolucionária das rédeas do país pelo poder negro, inundando as ruas do Harlem com “música, pintura, dança e poesia de vanguarda”, como o próprio Baraka rememora em sua autobiografia (BARAKA, 1997, p. 295).

⁶⁰ NEAL, Larry. *The Black Arts Movement*. Drama Review, vol. 12, nº4, 1968.

⁶¹ Dois anos antes, uma iniciativa do contrabaixista Charles Mingus – que não chegou a ser efetivada na prática – propunha igualmente promover ações para a comunidade negra tendo como principais agentes os músicos negros de *jazz*. A iniciativa de Mingus era a de abrir uma escola, a *School of Arts, Music and Gymnastics*, na qual o próprio Mingus, além do baterista Max Roach e a dançarina Katherine Dunham seriam os instrutores. Mingus, assim como Baraka, esperava recolher fundos para a HARYOU, bem como levar a música negra para o seu verdadeiro nascedouro, isto é, as comunidades negras periféricas dos Estados Unidos. Nas palavras do próprio Mingus a ideia salutar era “play in the parks or on the backs of trucks for kids, old people, anyone”. SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Massachusetts: Harvard University Press, 2005. p. 156.

⁶² Cabe ressaltar que Archie Shepp era dramaturgo de formação e escrevia e dirigia peças no contexto geral de explosão do Black Arts Movement, a exemplo de *Junebug Graduates Tonight* (que tinha o saxofonista Marion Brown como um dos protagonistas), ganhadora do prêmio de melhor produção off-broadway em 1965 e *Revolution*,

As iniciativas do BARTS influenciaram diretamente na criação de projetos com ímpeto parecido que viriam a se espalhar por todo o país,⁶³ alguns com grande longevidade, incluindo 800 teatros e centros culturais focalizados na abordagem da historiografia afro-americana e em sua contribuição para a cultura estadunidense, além de festivais de música, de artes plásticas, espetáculos de dança e conferências sobre estética negra.⁶⁴ Mas uma das contribuições mais centrais do BARTS se deu no terreno da aproximação entre as verdadeiras fontes de inspiração da música negra, isto é, as comunidades negras, e os músicos de *free jazz* que vinham numa série de esforços para se comunicar com elas, posicionando-os como figuras-chave na transformação da consciência histórica e do espírito radical que vinha sendo abraçada pela população negra em uma série de demonstrações por todo o país, fornecendo assim uma base sólida para uma união profícua e duradoura entre a vanguarda estética e as perspectivas políticas revolucionárias (ANDERSON, 2007).

Este episódio foi um dos mais importantes da história das performances negras no Estados Unidos e um marco na evolução política do *free jazz*, uma vez que, para além da completa reformulação dos e disrupção face aos padrões musicais presentes em toda a *démarche* do jazz, demonstrara que havia um compromisso e um engajamento político de seus músicos com uma retomada da potência histórica da organização política negra, a partir das ideias de *comunidade* e *coletividade*, mediadas pela criatividade, liberdade e invenção, com vistas a uma revolução que engendrasses a constituição de novas formas sociais, culturais e econômicas que permitissem a afirmação de uma outra forma de existência da população negra, emancipada em relação aos limites impostos pelas estruturas hegemônicas do capital racista norte-americano.

A estética negra atingiu seu ponto de maior radicalidade ao congregar artistas de diferentes perspectivas para pensarem juntos novas formas de *agir nas fissuras* de um sistema exploratório e opressor; deslegitimador de toda manifestação espontânea que partisse das comunidades negras ostracizadas pela violência e miséria. Segundo o baterista Milford Graves (ANDERSON, 2007, p. 102), estes encontros entre artistas negros foram fundamentais para a politização mais profunda dos artistas de *free jazz* e contribuíram para que eles pudessem reformular e alargar, nos anos seguintes, as perspectivas transgressoras

⁶³ Além da AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) e seus longevos programas educativos e culturais nas comunidades de Chicago, mais conhecidos e respaldados pela historiografia do jazz, gostaríamos de dar destaque ao UGMACC (Union of God's Musicians and Artists Ascension), dirigido por Horace Tapscott. Esse coletivo, cujas atividades organizavam-se sobretudo em Watts, dedicou-se por anos (1961-1977) ao ensino de jazz para crianças e adolescentes. Ademais, também funcionavam como uma espécie de sindicato que lutava pela empregabilidade dos músicos de jazz e remunerações justas. A partir da década de 70, passam a auxiliar também dançarinos, dramaturgos e artistas visuais negros a conseguirem financiamentos para seus projetos.

⁶⁴ Cf. FULLER, Hoyt W. Towards a Black Aesthetic. In: Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present. Carolina do Norte: Duke University Press, 1994.

sobre a própria música, sempre aproximando-a cada vez mais da comunidade negra, uma vez que, como nos lembra Archie Shepp: “black music is taught in the streets!”.⁶⁵

Referências

- ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard/PUF, 2001.
- BALANDIER, Georges. *La situation coloniale : approche théorique*. Cahiers internationaux de sociologie, vol.11, 1951, pp. 44-79.
- BARAKA, Amiri. *The autobiography of Leroi Jones*. Chicago: Laurence Hill Books, 1997.
- BELHOME, Guillaume. *Eric Dolphy*. Paris: Lenka Lente, 2018.
- BESSA, Virginia de Almeida; LIMA, Giuliana Souza de; PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *O passado audível: origens culturais da reprodução sonora*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 7, 2020.
- BROWN, Marion. “Improvisation and the Aural Tradition in Afro-American Music”. *Black World*, nº 23, Novembro de 1973.
- BROWN, Rap. *Die, Nigger, Die! A Political Autobiography of Jamil Abdullah al-Amin*. Chicago: Chicago Review Press, 2002.
- CALAIACO, James A. *Martin Luther King Jr. and the Paradox of Nonviolent Direct Action*. Phylon, vol. 47, nº1, 1986.
- COLLINS, Patricia Hill. *Do Black Power ao Hip-Hop: Racismo, Nacionalismo e Feminismo*. São Paulo: Autêntica, 2023.
- DAVIS, Miles. *Miles: The autobiography*. Paris: Interart, 1999.
- FULLER, Hoyt W. *Towards a Black Aesthetic*. In: *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Carolina do Norte: Duke University Press, 1994.
- GARDEL, Mattias. *In the name of Elijah Muhammad: Louis Farrakhan and the Nation of Islam*. Nova Iorque: Durham, 1996.
- HECKMAN, Don. *Roots, Culture and Economics: an interview with avant-garde pianist-composer Andrew Hill*. Em: *Down Beat*, 5 de maio de 1966.
- JONES, Leroi. *Black Music: Free Jazz e Consciência Negra*. São Paulo: Sob Influência, 2023.
- JONES, Leroi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Perennial, 2002.
- KELLEY, Robin D.G. *Africa Speaks, America Answers: Modern Jazz In Revolutionary Times*. Londres: Harvard University Press, 2012.
- KELLEY, Robin. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: The Beacon Press, 2002.
- KELLEY, Robin D. G. *Race Rebels: Culture, Politics and The Black Working Class*. New York: Free Press, 1994.
- KING JR., Martin Luther. *A Testament of Hope: The Essential Writings and Speeches*. Nova Iorque: Harper One, 2003.
- KING JR., Martin Luther. *Letter from Birmingham Jail*. Chicago: Penguin Modern, 2018.
- KOFSKY, Frank. *Black Nationalism and the Revolution in Music*. Nova Iorque: Pathfinder Press, 1970.

⁶⁵ SHEPP, Op. cit. p. 23.

- LOCK, Graham. *Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past*. Carolina do Norte: Duke University Press, 2000.
- LOORY, Stuart H. "Reporter Tails Freedom Bus, Caught in Riot". *New York Herald Tribune*, 21 de maio de 1961.
- MALCOLM X. *Le Pouvoir Noir* (Textes politiques réunis et présentés par Georges Breitman). Paris : La Découverte, 2008.
- MALCOLM X. *Malcolm X Fala*. Org. Geroge Breitman. São Paulo: Ubu, 2023.
- MALCOLM X. "Malcolm X's speech at the founding rally of the Organization of Afro-American Unity (OAAU)", 28 de junho de 1964. Disponível em: <https://www.blackpast.org/african-american-history/speeches-african-american-history/1964-malcolm-x-s-speech-founding-rally-organization-afro-american-unity/>
- MOTEN, Fred. *In the Break: the Aesthetics of Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- OGBAR, Jeffrey. *The Civil Rights Movement, Black Nationalism and Black Power*. Baltimore: John Hopkins, 2005.
- ROBINSON, C. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chappel Hill: University of North Carolina Press, 2000.
- RUIZ, Renan Branco. "O novo rumo para música popular": a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980). 2023. 485p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2023.
- SAUL, Scott. *Freedom Is, Freedom Ain't: Jazz and the Making of the Sixties*. Massachussets: Harvard University Press, 2005.
- SHAPIRO, Fred C. *Race Riots: New York, 1964*. Nova Iorque: Crowell, 1964.
- SHEPP, Archie. *An artist speaks bluntly*. Down Beat, nº32, 16 de dezembro de 1965.
- SHEPP, Archie. *Interview with David Baker*. In: AAI Black Composer Speaks Collection, SC 35, Archives of African American Music and Culture, Indiana University, Bloomington.
- SPELLMAN, A.B. "Not Just Whistling Dixie". In: *Black Fire: An Anthology of Afro-American Writing*. Nova Iorque: Black Classic Press, 2007.
- WEINSTEIN, Norman. *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*. Nova Jersey: Scarecrow Press, 1992.
- WEST, Cornel. Black strivings in a twilight civilization. In: *The Future of the Race*. Nova Iorque: Penguin Random House, 1997.
- WOOCK, Roger R. *Poverty and Politics in Harlem*. Nova Iorque: New College University Press, 1970.
- YOUNG, Ian. Les Panthères Noirs et la Langue du Ghetto. *Esprit*, nº 396, 1970.

Discografia

- ABBEY LINCOLN. *Straight Ahead*. Candid, 2022. Disco de Vinil (CLP3015).
- AHMAD JAMAL. *Macanudo*. Waxtime, 2015. Disco de Vinil (771980).
- ALBERT AYLER. *My Name is Albert Ayler*. Freedom, 2013. CD (MZCB-1213).
- ALBERT AYLER. *Spiritual Unity*. ESP-DISK, 1965. Disco de Vinil (ESP-1002)
- ARCHIE SHEPP. *Fire Music*. Impulse!, 1965. Disco de Vinil (AS-86).
- ARCHIE SHEPP. *Four for Trane*. Impulse!, 1962. Disco de Vinil (AS-71).
- ARCHIE SHEPP. *On this Night*. Impulse!, 1966. Disco de Vinil (A-9).

- BOBBY HUTCHERSON. *Dialogue*. Blue Note, 1965. Disco de Vinil (BST 841980).
- CHARLES MINGUS. *Pithecanthropus Erectus*. Atlantic, 1956. Disco de Vinil (AT-1237).
- DUKE ELLINGTON. *Black, Brown and Beige*. Columbia, 1959. Disco de Vinil (CL 1162).
- ERIC DOLPHY. *Out to Lunch!* Blue Note, 1966. Disco de Vinil (BLP 4163).
- JOHN COLTRANE. *Africa/Brass*. Impulse!, 2015. Disco de Vinil (UCCI-9297).
- JOHN COLTRANE. *Meditations*. Impulse!, 1966. Disco de Vinil (AS-9110).
- JOHN COLTRANE. *Kulu Sé Mama*. Impulse !, 1980. Disco de Vinil (A-9106).
- LEROI JONES. *A Black Mass*. Latter-Day Quixote, 2014 [1968]. Fita cassete (LQD 1002)
- MARZETTE WATTS. *Marzette and Company*. ESP Disk, 1968. Disco de Vinil (ESP 1044).
- MAX ROACH; ABBEY LINCOLN. *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*. Candid, 1961. Disco de Vinil (CJM 8002).
- MAX ROACH. *Deeds, Not Words*. Riverside, 2013 [1961]. Disco de Vinil (RLP-1122).
- ORNETTE COLEMAN. *Free Jazz: A Collective Improvisation*. Atlantic, 1961. Disco de Vinil (SD 1364).
- ORNETTE COLEMAN. *Tommorow is the Question!*. Contemporary Records, 1959. Disco de Vinil (LAC-1228).
- RANDY WESTON. *Uhuru Africa*. Roulette, 2009. Disco de Vinil (RE-130).
- SONNY SHARROCK. *Black Woman*. Vortex, 2014. Disco de Vinil (CS 2014).
- SUNNY MURRAY. *Sonny's Time Now*. Skokiann, 2016. Disco de Vinil (SKOK005).

