



PUC-SP

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Faculdade de Ciências Sociais

Departamento de História

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO:

Sopros diplomáticos e jazz de protesto: conflitos imperialistas dos EUA entre as décadas de 1950 e 1960 através da música

Pedro Azeredo Penellas Pereira

RA00230790

Orientador: Professor Dr. Antonio Pedro

SÃO PAULO, 2022

Resumo

A proposta desse artigo é analisar o jazz através de processos históricos, sociais e diplomáticos, sobretudo como, entre as décadas de 1950 e 1960, a música foi usada como *soft power* para a propagação do *American Way of Life* pelo governo dos EUA e, ao mesmo tempo, como forma de protesto contra a segregação racial e à favor dos direitos civis. Enquanto músicos como Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Duke Ellington, Dave Brubeck e Benny Goodman fizeram turnês pelo Oriente Médio, Ásia, África, e Leste Europeu patrocinados pelo governo dos EUA, sendo chamados de “diplomatas do jazz”, outros músicos como Charles Mingus, Max Roach, John Coltrane e Nina Simone formariam uma vanguarda, compondo músicas que denunciavam o racismo nos EUA, trazendo influências africanas para o jazz e protestando ao lado da radicalização do movimento negro e pelos direitos civis.

Palavras-chave: Jazz, diplomacia, *soft power*, rebelião e movimento negro

Abstract

The aim of this article is to analyze the jazz through social, historical, and diplomatic process during the decades of 1950 and 1960, when the music was used as a *soft power* for the dissemination of *American Way of Life* by the government of the U.S, and, at the same time, as a way of protest against the racial segregation and for the support of the civil rights. While musicians such as Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Duke Ellington, Dave Brubeck and Benny Goodman did tours for the Middle East, Asia, Africa and Eastern Europe sponsored by the U.S government, being called “jazz diplomats”, other musicians such as Charles Mingus, Max Roach, John Coltrane and Nina Simone would build a vanguard, composing musics condemning racism in the U.S, bringing african influences for jazz and protesting together with the radicalization of black power and for the civil rights.

Key words: Jazz, diplomacy, *soft power*, rebellion, and *black power*

Sumário

Agradecimentos.....	pág.3
Sumário.....	pág.4
Introdução.....	pág.5
Capítulo I: Turbilhão ideológico nos EUA e o jazz.....	pág.7
Capítulo II:Sopros diplomáticos.....	pág.11
Capítulo III: Sopros se expandem: teclas diplomáticas e clarinete.....	pág.18
Capítulo IV: Rebelião e resistência: <i>free</i> e jazz de protesto.....	pág.25
Conclusão: Soft Power e protesto como programa político e cultural.....	pág.33
Referências bibliográficas e discográficas.....	pág.34
Fontes.....	pág.35

Agradecimentos

Agradeço o carinho, interesse mútuo e boas conversas sobre jazz do meu querido professor Maurício Freitas, do Colégio Equipe. Agradeço ao professor de OTCC1, Luiz Antonio Dias, pela ajuda técnica ao TCC ainda em estágio inicial. Ao professor de OTCC2 Lauro Ávila Pereira pelas sugestões, correções e boas conversas durante a orientação. Ao querido professor Antonio Rago Filho, por sempre me incentivar no meu interesse e em estudos sobre o “nosso jazz”.

Também agradeço aos colegas e grandes amigos do departamento de História da PUC-SP, pelos momentos de diversão e de estudos, possibilitando, muitas vezes, juntar as duas situações. Foi um prazer estudar ao lado de vocês, amigos e futuros companheiros de profissão.

Aos amigos de Relações Internacionais e Psicologia por tanto me ouvirem falar sobre o tema, seja em aulas ou no intervalo, o meu agradecimento.

Meu agradecimento aos queridos amigos e amigas do Colégio Equipe, que acompanharam essa minha trajetória desde os tempos do Ensino Médio.

Agradeço ao jornalista e crítico musical Carlos Calado, pelos e-mails trocados e sugestões dadas.

Meu agradecimento ao querido Carlos Eduardo Riberi Lobo, tio Du, pelo incentivo às pesquisas de História Contemporânea e Relações Internacionais.

Agradeço ao meu querido professor, mentor e orientador Antonio Pedro Tota, cuja boa relação desde 2019 só melhorou. Obrigado pelos vinhos, jantares no Degas, chás, livros, carinho, acolhimento e conselhos nesses 4 anos.

Um agradecimento especial à Teresa Gonçalves de Brito, que sempre me acompanhou nas empreitadas jazzísticas com muito amor e interesse.

Por fim, um enorme agradecimento para minha mãe, Daniela Azeredo Pereira, que sempre esteve ao meu lado, me incentivando a estudar e me ensinando lições valiosas. Obrigado por tudo, mãe.

Introdução

É comum ouvir dizer que o artista fala através de sua arte. Isso ocorre com pintores, escritores e músicos. Por conta disso, muitas obras expressam a opinião do artista sobre um acontecimento ou um período da história, podendo formar uma corrente de expressão artística que muitas vezes caracteriza uma época, se mostrando sensível aos acontecimentos históricos. No caso da música, isso fica muito claro no jazz, especialmente quando o assunto é o movimento pelos direitos civis, a segregação racial nos Estados Unidos da América e o contexto de uma Guerra Fria.

Na década de 1950, os Estados Unidos da América passavam por um turbilhão ideológico. Nesse período pós-guerra, a disseminação do *American Way of Life*, isto é, do modo de vida tradicional americano era acompanhado de um medo do comunismo, o *red scare*, fomentado pelas disseminações do americanismo, que é a crença nos valores do *American Way of Life*. Do outro lado, os ideais políticos pelos direitos civis dos afro-americanos, propagados principalmente por Martin Luther King Jr e Malcolm X ganhavam cada vez mais notoriedade, apontando as contradições do americanismo. Soma-se a isso, o país passava por uma crise de identidade interna e externa. No âmbito local, viam um país violentamente segregado, sobretudo no Sul dos EUA. No cenário internacional, o país travava uma guerra pela hegemonia do poder e da cultura contra a União Soviética.

Para melhorar a imagem de um país segregado e combater o comunismo internacional, em 1954 é implementada a *public diplomacy*, cujos objetivos eram mostrar a cultura dos EUA através de orquestras e grupos de teatro. No entanto, as primeiras tentativas fracassam. Em 1956, com a proposta do congressista nova-iorquino do Partido Democrata Adam Clayton Powell Jr, o Departamento de Estado dos EUA enviou sua primeira turnê, a do trompetista Dizzy Gillespie, fazendo um grande sucesso. A partir de então, o Departamento passou a enviar diversos músicos em turnê, sempre em nome do americanismo e dos interesses do país. Ao mesmo tempo, indignados com a postura racista de governadores e das políticas do governo, outros músicos, estes não patrocinados pelo Depto. de Estado, começam a compor músicas de protesto, tendo como influências os discursos de Luther King e Malcolm. Para essas análises, foram lidos os livros *Satchmo Blows Up the World*¹, de Penny

¹ ESCHEN, Penny Von – *Satchmo Blows Up The World*: Cambridge: Harvard University Press, 2004

von Eschen, trechos de *O Jazz e sua influência na cultura americana*², de Leroi Jones, *Free Jazz. Black Power*³, de Philippe Carles e Jean Louis Comolli e outros autores que em trechos de seus livros forneceram preciosas análises sobre o tema em debate. Além disso, foram utilizadas como principais fontes o jornal *New York Times* e a revista *Downbeat Magazine*, principalmente quanto esses usavam seu espaço para falar de jazz, diplomacia e rebelião. Por fim, com a leitura dos livros e a análise de jornais e revistas, foi possível analisar com mais clareza as músicas dos jazzistas que também foram fontes indispensáveis para este artigo. Sejam elas tocadas e/ou influenciadas pelas viagens diplomáticas ou como forma de protesto, em ambas as situações o objetivo foi compreender as motivações dos músicos ao comporem-nas.

A música pode e deve ser encarada como uma política cultural, como faz esse trabalho. Para isso, é necessário fazer uma análise minuciosa de bibliografias e fontes, que, quando dialogadas entre si, nos permitem essa análise temporal, social e histórica. Em *História Social do Jazz*⁴, Hobsbawm cita que “*O mundo do jazz não consiste apenas de sons produzidos por uma determinada combinação de instrumentos tocados de uma forma característica. Ele é formado também por seus músicos, brancos e negros, americanos ou não.*”⁵ Portanto, é através dessa ideia da música como parte da vida cotidiana do povo, em especial o estadunidense, que o presente trabalho fundamenta sua discussão metodológica.

Abordarei, pois, o jazz de duas maneiras: a primeira delas como *soft power*, isto é, a influência indireta do governo dos EUA através da cultura para conquistar os corações e mentes de outros países, e a segunda como forma de protesto contra os EUA, liderado por músicos que defendiam o jazz como uma rebelião. Para isso, entrei em contato com um debate sobre cultura popular, vanguarda e massas. Em seu livro *Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum*⁶, escreve que “*A ocorrência da penetração crescente da “cultura de massa”, interessada em firmar com a universalização dos seus artigos, que não existem fronteiras entre os países, assim como não há diferença de classes entre os homens*”⁷. Dessa maneira, pretendo

² JONES, Leroi – O jazz e sua influência na cultura americana – São Paulo: Record, 1967

³ CARLES, Philippe & COMOLLI, Jean-Louis - Free Jazz Black Power. A Regra do Jogo Edições. Porto, 1976.

⁴ HOBSBAWM, Eric J. – História Social do Jazz. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

⁵ Ibid pág.27

⁶ TINHORÃO, José Ramos - Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum. Editora 34. São Paulo, 2017

⁷ TINHORÃO, José Ramos - págs. 12-13

usar e relacionar o conceito de *cultura de massa* de Tinhorão com a política cultural da diplomacia do jazz, considerando que este foi usado com o intuito de ser um instrumento universal. Do outro lado, sobre o conceito de vanguarda, Tinhorão relaciona o conceito com a elitização e intelectualismo, ao apontar que: “*As ilhas de cultura “elevada” de vanguarda, que expressam a ânsia de renovação da parte “intelectual” da classe média em ascensão.*”⁸. Essa mencionada vanguarda e ânsia de renovação estão presentes nos discursos dos jazzistas *free* e de protesto, que embora estivessem fazendo uma música sobre uma massa que sofre, acabou ficando restrita à essa classe média intelectualizada no contexto de Tinhorão.

Em linhas gerais, este trabalho se trata da propagação do imperialismo americano através do jazz contra uma outra corrente do jazz lutando contra o imperialismo. Com isso, o artigo *Sopros diplomáticos e jazz de protesto: Conflitos imperialistas dos EUA entre as décadas de 1950 e 1960 através da música* tem como objetivo uma análise minuciosa das diferenças entre as duas correntes musicais através de um olhar, além de musical, histórico e político.

⁸ TINHORÃO, José Ramos - pág.12

I. O turbilhão ideológico dos EUA e o jazz

O presidente norte-americano [Truman] deixou a conferência, sua primeira com Stalin, convencido de que os soviéticos “estavam planejando a conquista do mundo”. Animou-se com a notícia dos testes bem-sucedidos com a bomba atômica porque (...) “vou ter um martelo para enfrentar esses rapazes (os soviéticos)”. Enquanto o eixo se dismilinguia, os parceiros de guerra já se tornavam adversários no pós-guerra. (Charles Sellers, Henry May e Neil McMillen, pg. 363)

Embora o presente trabalho tenha como recorte as décadas de 1950 e 1960, é importante contextualizar, diplomaticamente, a situação dos EUA no pós-guerra. Como apontam os autores Sellers, May e McMillen em seu livro *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*⁹, logo após a conferência de Potsdam, Alemanha, em julho de 1945, entre Harry S. Truman, Winston Churchill e Joseph Stalin, o presidente americano já indicava seu novo adversário no pós-guerra, a União Soviética de Stalin.

Em 1947, a *House of Un-American Activities Committee* (HUAC) - Comissão de Atividades Antiamericanas da Câmara - passou a ganhar notoriedade, mesmo sendo criada em 1938. Com isso, o *red scare*, isto é, o anticomunismo ferrenho propagado por políticos americanos como o senador republicano Joe McCarthy, voltou a ser uma ideia popular entre os americanos, após uma pausa durante a guerra, em que a União Soviética era uma aliada. A partir desse momento, o governo adotou uma postura de destruição do comunismo interno. Ao mesmo tempo, a União Soviética já tratava uma disputa cultural e econômica pelo poder mundial contra os EUA. Dessa maneira, a luta interna contra o comunismo significava, para os Estados

⁹ SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Zahar, 1990.

Unidos, combater a ideologia e a cultura soviética. Na mesma época do *red scare*, os EUA elegeram em 1952 o ex-general Eisenhower, pelo Partido Republicano. Entre o fim da década de 1940 e início da década de 1960, o Produto Interno Bruto (PIB) dos EUA quadruplicou. O país viveu um período de prosperidade econômica que, embora passando por pequenas recessões, não chegaram a ser muito comentadas, como apontam Sellers, May e McMillen. Essa abundância econômica levou à ascensão da classe média americana e o surgimento de subúrbios na década de 1950, região em que esta mesma classe conseguia ter um espaço maior para viver e ter mais bens como automóveis e mais eletrodomésticos. Junto a essa cultura do consumo está a propagação do modo de vida americano, ou *American Way of Life*, cujos valores pautavam-se na família, no consumo e no anticomunismo.

Entretanto, durante a década de 1950, os EUA não viviam só de prosperidade econômica. O país se encontrava em um turbilhão ideológico em que, ao mesmo tempo que uma classe média branca ascendia em regiões da costa Leste e Oeste, a região Sul, marcada pela segregação racial, presenciava cada vez mais atos de violência contra afro-americanos. No ano de 1954, em uma decisão unânime da Suprema Corte, os EUA acabaram com a segregação racial nas escolas públicas com a conclusão do caso *Brown vs. Board of Education*, iniciado em 1951, quando a filha de Edward Brown, ao invés de cursar a escola na instituição mais próxima de sua casa, foi obrigada pela cidade de Topeka, Kansas e pelo sistema de segregação a estudar em uma escola longe de sua casa. Apoiada pela *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), a família entrou na justiça do Estado contra a decisão, tornando o caso nacional em 1952. Somando-se a esse caso, o ano de 1955 foi, para a década, fundamental para a concepção dos direitos civis nos EUA. Na cidade de Drew, Mississippi, o jovem negro Emmett Till, de 14 anos, foi sequestrado e linchado por dois homens brancos, que foram inocentados. O brutal assassinato de Till ganhou repercussão nacional, elevando a indignação com a violência racial. Em uma matéria de 26 de setembro de 1955, um mês após o assassinato e três dias após a corte do Mississippi inocentar os assassinos, o jornal *New York Times* reportou que no Harlem, bairro identificado pela forte presença afro-americana, 10.000 pessoas protestaram e fizeram uma assembleia contra a inocência dos assassinos, clamando pelo fim da violência. Na matéria, o jornal aponta que “*The Harlem audience shouted its approval of a resolution urging President Eisenhower to convene a special session of Congress and to recommend the immediate passage*

of a Federal anti-lynching bill”¹⁰, mostrando a indignação da comunidade afro-americana pela inação de Eisenhower. Outro caso que ocorreu em 1955 e está ligado ao assassinato de Till é o boicote dos ônibus de Montgomery, Alabama, liderado por Rosa Parks. Ao se recusar a ceder um lugar para o ônibus em um banco, Parks foi presa e deu início a um boicote aos ônibus da cidade que duraria quase um ano. Em uma entrevista para a revista *Vanity Fair* em janeiro de 1988, o pastor e ativista Jesse Jackson, ao relatar uma de suas conversas com Rosa, disse que “*Rosa said she thought about going to the back of the bus. But then she thought about Emmett Till and she couldn’t do it.*”¹¹. Portanto, dois casos relacionados à violência e opressão aos direitos civis ocorreram em 1955. Além dos três casos, outros, em um contexto de uma sociedade racialmente segregada, também ocorreram, sobretudo no Sul dos EUA. Isso fez, como se viu na matéria apresentada do *New York Times*, com que a população afro-americana se organizasse para protestar contra as leis de segregação. A partir daí, lideranças negras foram ganhando protagonismo, como é o caso de Martin Luther King Jr, figura que estava em ascensão na época.

Os EUA, portanto, viviam atritos raciais e políticos em seu país, e isso reverberava negativamente no cenário internacional. Isso porque além de serem tachados como um lugar que se pregava a liberdade, mas que possuía leis de segregação, travavam uma disputa cultural contra a União Soviética, e, em um momento em que mostrar os valores de liberdade americana era importante para combater o comunismo, o país se via atolado em acusações raciais e o governo federal pouco se posicionava nesse assunto. Visando melhorar essa imagem, que, mesmo tendo sido proposta antes dos ocorridos de 1955, o racismo já era e sempre foi um tema muito presente nos EUA, em 1954 o presidente Eisenhower solicita um investimento de US\$ 5 milhões para a cultura, de forma que sejam usados para enviar orquestras e óperas americanas para fora, uma espécie de pré-diplomacia do jazz que, embora tenha feito sucesso, não chegou a conquistar os corações e mentes internacionais. Foi somente com a ideia do congressista democrata de Nova York,

¹⁰ 10,000 IN HARLEM Protest Verdict. **New York Times**. Nova York, 26/09/1955. Tradução do autor: “A audiência do Harlem concordou pela decisão de solicitar que o presidente Eisenhower convoque uma sessão especial no Congresso e recomendar a aprovação de uma lei federal anti-linhamento”

¹¹ EMMETT Till’s Death Inspired a Movement. **Smithsonian**. Washington D.C. Disponível em <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/emmett-tills-death-inspired-movement> Acesso em 26/08/2022 Tradução do autor: “Rosa disse que pensou em ir para a parte de trás do ônibus. Mas aí pensou em Emmett Till e não conseguiu fazer isso.”

Adam Clayton Powell Jr de enviar jazzistas como embaixadores como uma forma de *soft power*, que o Departamento de Estado convocou músicos como Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, Dave Brubeck, Duke Ellington e Benny Goodman para o exterior, sobretudo em países sob governo comunista ou apoiados por tais.

II. Sopros diplomáticos

Adam Clayton Powell Jr era um democrata que defendia a propagação do *American Way of Life* ao mesmo tempo em que lutava em Washington pelos direitos civis dos negros, sendo essa a sua principal luta. Ao defender o jazz como uma expressão carismática e que conquistava as massas, foi sugerido ao Departamento que os jazzistas fizessem parte da diplomacia.

No ano de 1956, com a incrementação do jazz na *public diplomacy*, a revista *Time* publicou o artigo *Jazz Around the World*¹², em que enaltece a popularidade do gênero musical e sua capacidade agregadora. Essa era justamente a proposta do Departamento ao enviar jazzistas mundo afora. O autor da matéria escreve que “*Jazz is a kind of Esperanto to the young generation from 15 to 25, and even countries with boiling anti-American prejudices enjoy and respond to it.*”¹³. Dessa maneira, nota-se a ênfase que a revista *Time*, tradicional revista semanal nos EUA, dá ao jazz um caráter de massas e convincente para os estrangeiros. Ao tratar o jazz como um *Esperanto*, língua que foi criada com intuito de ser uma língua universal e ao mencionar que mesmo países de ideologia contrária aos EUA respondem à isso, o autor dá o tom da chamada *diplomacia* do jazz, que tinha como proposta enviar músicos carismáticos para países da América, África, Ásia e Europa para tocar jazz e, considerando seu caráter de massas, passar uma boa imagem do país, que passava por um momento interno delicado, com uma série de denúncias de violência racial, sobretudo no Sul.

Embora o jazz tenha virado instrumento do *soft power* do governo Eisenhower somente em 1956, a *public diplomacy* já enviava alguns musicais e orquestras desde 1954. Em 06 de novembro de 1955, às vésperas de oficializarem as viagens diplomáticas de jazzistas, o jornalista Felix Belair Jr publicou a matéria *United States Has Secret Sonic Weapon - Jazz*¹⁴, no jornal *New York Times*, em que enaltece - como faz a *Time* - a popularidade do jazz, em especial na Europa. Narrando uma turnê de muito sucesso de Louis Armstrong na Europa, Belair chama o trompetista de *Ambassador Satch* antes de Armstrong ser chamado pelo governo e ter as suas viagens patrocinadas. Em seu artigo, o jornalista escreve que “*America 's*

¹² JAZZ AROUND the world. **TIME**. Nova York, 25/06/1956 pg. 52

¹³ Tradução do autor: “*Jazz é um tipo de Esperanto para os jovens entre 15 e 25 anos, e mesmo países que apresentam preconceitos anti-americanos gostam e respondem à isso*”

¹⁴ BELAIR JR, Felix - United States Has Secret Sonic Weapon - Jazz. **New York Times**. Nova York, 06/11/1955 p.1

secret weapon is a Blue Note in a Minor Key”¹⁵, fazendo referência à *blue note*, nota musical muito usada em músicas de jazz e blues. Essa matéria pode ser interpretada como uma pré-diplomacia do jazz, pois o autor questiona, citando inclusive algo que, segundo ele, os europeus se perguntavam, por que os EUA, com todo o seu poder econômico, não patrocinava viagens de jazzistas para propagar a democracia internacionalmente. Coisa que, doze dias depois da matéria, se tornaria realidade.

No dia 18 de novembro de 1955, o mesmo jornal anunciou que Adam Clayton Powell Jr. havia conseguido, ao lado do Departamento de Estado, turnês de jazz patrocinadas pelo governo com músicos como Dizzy Gillespie e Louis Armstrong para tocar suas músicas em países apoiados pela URSS. O autor do artigo *Remote Lands to Hear Old Democracy Boogie*¹⁶ escreveu que o jazz se tornaria um importante instrumento da política externa, pois, como defendeu o congressista, a apresentação de jazzistas mostraria traços importantes da cultura americana, para além de balés e sinfonias.

O primeiro jazzista enviado no programa foi o trompetista John “Dizzy” Gillespie, considerado pela historiadora Penny Von Eschen, autora do livro *Satchmo Blows Up the World*, como uma escolha improvável. Isso porque Dizzy Gillespie foi um dos idealizadores do *bebop*, uma corrente jazzística que surgiu em 1940 e considerada rebelde, como uma afronta aos padrões de música da época e contra a indústria fonográfica. O crítico musical Leroi Jones, em seu livro *O jazz e sua influência na cultura americana* no capítulo *O cenário moderno*, escreve sobre a geração de Dizzy:

Foi a geração dos anos seguintes a 1940, a meu ver, que começou a analisar e avaliar conscientemente a sociedade americana, em muitos dos termos dessa própria sociedade (...) E o que era mais, essa geração começou também a compreender o valor do país, da sociedade, a que devia chamar sua também.¹⁷

Dessa maneira, Dizzy era considerado um rebelde na música, pois o *bebop* era considerada uma música impossível de se reproduzir, difícil de entender, moderna e, além disso, politicamente ativo, crítico do racismo propagado pelo governo. Não à

¹⁵ Tradução do autor: “*A arma secreta da América é uma blue note em escala menor.*”

¹⁶ REMOTE LANDS to hear old democracy boogie. **New York Times**. Nova York, 18/11/1955 p.15

¹⁷ JONES, Leroi in *O cenário moderno* pg. 189

toa, ao ser perguntado sobre ter aceitado o convite das turnês, o trompetista disse que *“I sort of liked the idea of representing America, but I wasn’t going to apologize for the racist policies of America.”*¹⁸, acrescentando que *“I’ve got three hundred years of briefing. I know what they’ve done to us and I’m not going to make any excuses.”*¹⁹

Mesmo com todo um peso político e para a revolta dos políticos conservadores, Dizzy Gillespie acabou embarcando em uma turnê pelo Oriente Médio e parte da Europa, começando pelo Iraque e passando por Síria, Paquistão, Turquia, Grécia e Iugoslávia. Ao comentar sobre a turnê, Eschen aponta que: *“It was no accident that the first State Department jazz performance of the hundreds that would occur over the next two decades took place at the heart of the former British Empire, in a country rich in that coveted Cold War commodity, oil.”*²⁰. Ao chegar no Iraque, de acordo com a autora, o saxofonista da banda de Dizzy, Phil Woods, disse que a banda chegou *“com o cheiro de petróleo e ao som de tiros de revólver perto do Iraque”*. A declaração de Woods, embora sucinta, revela duas características interessantes da diplomacia do jazz. A primeira, ao mencionar o cheiro do petróleo, está justamente no interesse no produto que gerava interesse em ambas as potências, EUA e URSS. Além disso, o recém-firmado pacto de Bagdá entre os EUA, Iraque, Turquia, Irã, Paquistão e Reino Unido como forma de segurança mútua de países ricos em petróleo contra a União Soviética, colocava as tensões políticas e econômicas da Guerra Fria em foco. Em meio a essas tensões diplomáticas e crises internas de governos e monarquias do Oriente Médio, a segunda parte da declaração de Phil Woods, sobre os tiros de revólver, reflete o contexto. Em 1956, com a crise de Suez no Egito - que era mais próximo da União Soviética - e os conflitos do país com os aliados do pacto de Bagdá, o clima, como apontou o saxofonista, era violento.

A turnê de Dizzy Gillespie foi um sucesso. Durante as suas viagens, como aponta Von Eschen, o músico expandiu as relações entre países e entre raça, nações e modernismo, sendo esse último característico de seu jazz, considerado uma revolução moderna da música no século XX. Com isso, têm-se a ideia mencionada

¹⁸ ESCHEN, Penny Von, pg. 34. Tradução do autor: *“Eu até gostei da ideia de representar a América, mas eu não estava indo para me desculpar de todas as políticas racistas da América.”*

¹⁹ Idem. Tradução do autor: *“Eu tenho um dossiê de trezentos anos. Eu sei o que eles [os EUA] fizeram conosco [a população negra] e eu não darei nenhuma desculpa.”*

²⁰ ESCHEN, Penny Von, pg. 31. Tradução do autor: *“Não foi por acidente que a primeira de centenas performances do Departamento de Estado que ocorreriam pelas próximas duas décadas se deu no coração do antigo Império Britânico, em um país rico em uma commodity tão almejada na Guerra Fria, o petróleo.”*

pela revista *Time*, ao dizer que o jazz poderia ser uma língua universal que unisse povos e, bem como queria o Departamento de Estado, estreitar relações e mudar a visão de um país segregado.

No entanto, a ideia de ter alguém como Gillespie em um programa do governo não soava bem para os conservadores. Ter um músico rebelde tratado como diplomata em pleno *red scare* não era bem-visto em Washington, sobretudo pelos Republicanos, ainda mais quando, mesmo que apenas para tocar nos comícios, Gillespie foi filiado ao Partido Comunista. Essas e mais outras como gastos considerados excessivos fizeram com que Dizzy atuasse como diplomata somente em 1956, tendo feito uma última turnê no Brasil. Depois disso, o trompetista voltou ao jazz de protesto e às lutas pelos direitos civis, desarmamento e emancipação afro-americana, cujas bandeiras foram defendidas em sua campanha *Dizzy For President* nas eleições de 1964 que, mesmo de forma cômica, não deixou de se candidatar à presidência como forma de protesto.

O segundo diplomata do jazz era um rosto muito mais familiar e afável para os políticos americanos. O sorridente e badalado Louis Armstrong. Por conta de seu carisma, fama internacional e por ser considerado o *Rei do jazz*, Satchmo - como era conhecido - logo se tornou *Ambassador Satch*, tendo sido aprovado uma turnê como diplomata ainda em 1955. Ademais, um outro fator importante para a escolha de Armstrong, que contrastava com Dizzy, era a de seu posicionamento. Até então, o trompetista raramente havia se posicionado politicamente, sobretudo sobre o racismo. Na década de 1940, Armstrong foi considerado por militantes negros como um sujeito conivente ao racismo, chegando a ser chamado de *Uncle Tom*, isto é, um negro que acredita ser submisso e subserviente ao branco, muitas vezes se omitindo contra injúrias e violências raciais, atitude que contrastava, na década de 1950, com a ascensão de lideranças políticas como Martin Luther King Jr e Malcolm X e esportivas como o pugilista Muhammad Ali.

No entanto, essa personalidade apolítica de Armstrong viria a mudar no fim de 1955, como escreve Eschen:

(...) Armstrong, like many Americans, was inspired by the growing national prominence of the southern civil rights movement. Indeed, the heightened awareness of civil rights across the nation, as activists

organized boycotts and staged sit-ins and freedom rides, pervaded the jazz world.²¹

Como se vê na citação, na segunda metade dos anos 1950, Armstrong mudaria a sua forma de lidar com o racismo publicamente. Além dessa proeminência nacional de luta anti-racista, Armstrong viveria duas situações fundamentais para a mudança de posicionamento. A primeira delas foi uma viagem não oficial para o Gana, país às vésperas de sua independência, deixando de ser uma colônia britânica. De acordo com Penny von Eschen, a calorosa recepção ao músico em Accra e seu encontro com o líder da independência e panafricanista Kwame Nkrumah contribuíram com a mudança na visão de Satchmo.

Armstrong said: “(...)I came from here, way back. At least my people did. Now I know this is my country too. For him, the significance of the crowds who had come to hear him in Accra was clear: “After all, my ancestors came from here and I still have African blood in me.” Armstrong the American embraced his African roots and caused Africans to embrace him.²²

A segunda situação, mais complexa, ocorreu em 1957, nos Estados Unidos, e foi um marco para o movimento dos direitos civis. Na cidade de Little Rock, Arkansas, nove jovens afro-americanos foram impedidos pelo governador Orval Faubus de entrarem em uma escola, mesmo após a Suprema Corte dos EUA ter tornado a segregação inconstitucional. Apesar do plano de integração escolar, o governador Faubus se opôs a isso e enviou tropas de soldados para impedirem a entrada dos nove jovens negros em uma escola integrada. Após a inação de Eisenhower ante os acontecimentos em Little Rock, Armstrong recusou o título de embaixador do jazz, cancelando a sua turnê pela União Soviética. Em uma entrevista com o jornalista do *The Grand Forks Herald*, jornal da Dakota do Sul, Larry Lubenow entrevistou Satchmo, perguntando sobre o que tinha achado do posicionamento do presidente Eisenhower e do governador Orval Faubus sobre o ocorrido em Little Rock. Em um artigo de opinião

²¹ ESCHEN, Penny Von, pg. 58. Tradução do autor: “*Armstrong, como muitos americanos, estava inspirado pela crescente proeminência nacional dos movimentos civis sulistas. De fato, a intensificação dos protestos pelos direitos civis pelo país, como ativistas organizando boicotes, sit-ins e freedom rides, penetrou no mundo do jazz.*”

²² Idem, pg. 61. Tradução do autor: “*Armstrong disse: “Eu vim daqui, há muito tempo. Pelo menos meu povo veio. Agora sei que esse é meu país também”. Para ele, o significado do povo que foi vê-lo em Accra era claro: “Afim de contas, meus ancestrais vieram daqui e eu ainda tenho sangue africano.” Armstrong, o americano, abraçou suas raízes africanas e fez com que os africanos o abraçassem.*”

do New York Times chamado *The Day Louis Armstrong Made Noise*²³, falando sobre a entrevista de Satchmo em 1957, o jornalista David Margolick conta que ao ser perguntado por Lubenow sobre o que achava da situação na cidade, o músico disse: “*The way they are treating my people in the South, the government can go to hell!*”²⁴. Além disso, chamou o presidente Eisenhower de “duas caras” e “sem coragem”, fazendo ainda uma paródia do hino dos EUA, adicionando palavrões à letra. Portanto, em defesa dos direitos civis dos afro-americanos, Armstrong deixaria a diplomacia de lado, mas só por um tempo. Pouco tempo depois, Eisenhower se posicionaria, finalmente enviando o exército para Little Rock.

Após o posicionamento e o envio de tropas federais de Eisenhower para conter a situação no Arkansas, o conflito de Armstrong com os EUA foi apaziguado. Segundo Satchmo, ele preferia ir à União Soviética a tocar no estado governado por Faubus, dando a entender que o problema não era mais Eisenhower, e sim o governador do Arkansas, racista declarado. Em novembro de 1957, dois meses após o *Little Rock Nine*, o trompetista fez uma viagem patrocinada pelo Departamento de Estado para a América do Sul ao lado da chegada da aeronáutica dos EUA no Rio de Janeiro, logo após o lançamento do satélite russo *Sputnik* e de aparições do balé Bolshoi no Brasil. Segundo Penny von Eschen, Armstrong visitou a capital venezuelana Caracas e o Rio de Janeiro, à época a capital brasileira, com o intuito de mostrar que, apesar dos ocorridos em Little Rock, a situação dos negros nos EUA estava bem melhor e mais controlada do que antes.

Louis Armstrong, portanto, havia se consolidado um embaixador do jazz novamente. Sua ida ao Gana em 1956 já havia mostrado isso e, em 1957, ao passar pelo continente sul-americano, o músico mostrou todo seu carisma e disponibilidade para tocar em outras turnês patrocinadas pelo Departamento de Estado. A sua viagem mais famosa, reportada e comentada foi para o continente africano em 1960, onde visitou 27 países, tendo maior repercussão as viagens ao Congo e Gana. Paul Hoffman, jornalista do *New York Times*, publicou a matéria *Satchmo Plays for Congo Cats*²⁵, em que, com muito entusiasmo, narra a chegada de Louis Armstrong ao

²³ MARGOLICK, David - Opinion: The Day Louis Armstrong Made Noise. **New York Times**. Nova York, 23/09/2007 Acesso em 14/09/2022 Disponível em <https://www.nytimes.com/2007/09/23/opinion/23margolick.html>

²⁴ Tradução do autor: “*O jeito que eles estão tratando o meu povo no Sul, o governo pode ir para o inferno!*”

²⁵ HOFFMAN, Paul - Satchmo Plays for Congo Cats. **New York Times**. Nova York, 29/10/1960

Congo, recebido com um trono vermelho e com 10.000 pessoas em Leopoldville, atual Kinshasa. Tamanha relevância de Satchmo, Hoffman escreveu que “*A Congo official hailed Mr. Armstrong as “Ambassador Extraordinary of the United States” expressing pride that “this son of our African race had attained world fame.”*”²⁶. Dessa maneira, o autor enfatiza a importância da turnê de Armstrong, não só para ele, mas para o Congo, pois mostrava o músico se reconectando às suas raízes africanas. Algo que interessava muito o Departamento de Estado, sobretudo para melhorar a imagem dos EUA. Uma outra matéria, esta pela revista *Downbeat*, de 24 de novembro do mesmo ano chamada *Armstrong Akwaaba in Ghana*²⁷, narra a viagem do trompetista pelo país. *Akwaaba* que da língua ganesa Akan significa “bem-vindo”. Durante sua turnê por Gana, Armstrong foi patrocinado pela *Pepsi Cola* em uma parceria com o governo pois, para os EUA, difundir o americanismo através de um carismático jazzista era interessante, enquanto para a empresa associar o renomado músico com a marca seria lucrativo. Por conta disso, os anúncios de shows de Armstrong contavam com o bordão “*You like Satchmo. Pepsi brings you Satchmo. Therefore, you like Pepsi*”²⁸, associando o músico com a marca.

Portanto, a diplomacia havia conquistado sucesso internacional com dois dos principais trompetistas. Veremos, no entanto, que a política foi além dos sopros de trompete, passando para os pianos de Dave Brubeck e Duke Ellington e para o clarinete de Benny Goodman.

²⁶Tradução do autor: “*Um oficial do Congo chamou Mr. Armstrong de “Embaixador Extraordinário dos Estados Unidos”, expressando orgulho que “esse filho da nossa raça africana conquistou fama mundial”.*”

²⁷ ARMSTRONG AKWAABA in Ghana. **Downbeat**. Nova York, 24/10/1960

²⁸ Tradução do autor: “*Você gosta do Satchmo. Pepsi traz a você Satchmo. Logo, você gosta de Pepsi*”

III. Sopros se expandem: teclas diplomáticas e clarinete

Como vimos, Dizzy Gillespie e Louis Armstrong foram os primeiros jazzistas a serem escolhidos para a *diplomacia do jazz*. Ambos eram homens negros, sorridentes e carismáticos, características interessantes para a política externa norte-americana. A estratégia era enviar jazzistas para propagar o *soft power* em certas áreas de interesse. O Departamento de Estado já havia contado com o *bebopper* Dizzy Gillespie e tinha como principal estrela o tradicionalista Louis Armstrong. Em 1958, o pianista californiano Dave Brubeck, idealizador da corrente *West Coast Jazz*, ou jazz da Costa Oeste, seria o mais novo integrante da *public diplomacy*. Em seguida, o Departamento de Estado contaria com o pianista do jazz de orquestra Duke Ellington e com o clarinetista Benny Goodman, principal músico do *swing*, corrente jazzística que dominou os EUA nas décadas de 1920 e 1930 e notável por seu frenesi. Dessa maneira, a diplomacia do jazz contaria com músicos de diversas correntes: o *Bebop*, o *New Orleans Jazz*, o *West Coast Jazz*, *Jazz Orchestra* e *Swing*, gêneros musicais que não necessariamente dialogavam - possuindo até divergências - mas que mostravam a diversidade jazzística, sendo benéfico para a diplomacia americana pois, além de tudo, eram grandes músicos, amplamente considerados os mais renomados de cada movimento.

No ano de 1958, Dave Brubeck seria enviado a dois lugares que viviam no turbilhão da cortina de ferro da Guerra Fria: Alemanha Oriental, Polônia, palco do Pacto de Varsóvia²⁹ e países do Oriente Médio, que, como já vimos, viviam um período de conflitos políticos e tinham petróleo em abundância. Penny von Eschen escreve que “*Brubeck was first sent across the Iron Curtain into East Germany without a visa; then to Poland, Turkey, Afghanistan, Pakistan, India, and Ceylon; then straight into the Middle East crisis of 1958 and a coup in Iraq.*”³⁰. Portanto, além de Oriente Médio, Alemanha Oriental e Polônia, Brubeck ainda viajaria para o sul da Ásia, incorporando uma gama de nuances musicais de todos os países em que visitou,

²⁹ Pacto firmado em 1955 pela União Soviética, Bulgária, Hungria, Romênia, Alemanha Oriental, Tchecoslováquia, Albânia e Polônia em que estes países estabeleceram um acordo militar e político, formando um bloco socialista em resposta a OTAN, cujo líder era os EUA e países da Europa Ocidental e Escandinávia integravam.

³⁰ ESCHEN, Penny Von, pg.47. Tradução do autor: “*Brubeck foi o primeiro a ser enviado para a cortina de ferro pela Alemanha Oriental sem visto; depois para a Polônia, Turquia, Afeganistão, Paquistão, Índia e Ceilão; e então direto para a crise de 1958 no Oriente Médio de 1958 e um golpe no Iraque.*”

como a incrementação do instrumento indiano Sitar em suas músicas, tal qual influências musicais turcas.

Após uma passagem conturbada pela Cortina de Ferro, em que teve que entrar por Berlim Oriental para chegar em Varsóvia, segundo ele sem ajuda nenhuma do Departamento de Estado, Brubeck finalmente chegou à Polônia, onde fez 12 apresentações em 13 dias de turnê. Acompanhado da banda e da esposa, Iola Brubeck, a turnê pelo país foi um sucesso, como aponta von Eschen no seguinte trecho:

The Brubecks developed an affinity for the Polish fans. (...)Iola Brubeck told jazz critic Ralph Gleason³¹: “Jazz in Poland was underground until after the Polish October Revolution of 1956 and the emergence of the Gomulka government as quasi-independent. Prior to that time, no assembly of more than three persons was allowed, and Polish jazz fans and musicians had to meet illegally in cellars to hear the music they liked. And the Polish jazz musicians were “very very good.”³²

Isto posto, o jazz pode ser visto, pelas palavras de Iola Brubeck, como associado da liberdade, podendo-se pensar que a música de Brubeck daria sinais de liberdade contra o governo de Gomulka, primeiro secretário do Partido Operário Unificado Polaco, aliado da União Soviética. A associação com a liberdade era tão aclamada nas turnês do Departamento de Estado que Brubeck, ao final de uma apresentação, disse: “*Ditadura nenhuma pode tolerar o jazz. Esse é o primeiro sinal de um retorno à liberdade.*”, frase que também foi comentada na entrevista com Ralph Gleason.

A turnê de Brubeck se deslocou para a Ásia, onde tocou na Índia, Afeganistão e no Ceilão, atual Sri Lanka. Ao tocar no Afeganistão, a ideia do Departamento de Estado era se apresentar em países vizinhos a URSS para conquistar corações e mentes³³. No entanto, às vésperas de voltarem para os EUA, o Secretário de Estado de Eisenhower John Foster Dulles solicitou aos músicos que continuassem em turnê,

³¹ GLEASON, Ralph - Overseas with the Brubeck Clan: Mrs. Brubeck Discuss Jazz Abroad. **Downbeat**. Nova York, 10/07/1958, pgs. 42-3.

³² ESCHEN, Penny von - pg. 51 Tradução do autor: “*Os Brubecks desenvolveram uma afinidade pelos fãs poloneses. (...) Iola Brubeck disse ao crítico de jazz Ralph Gleason que: “Jazz na Polônia tornou-se clandestino após a Revolução Polonesa de 1956 e a ascensão do governo de Gomulka como quase independente. Nesse período, reuniões com mais de três pessoas não era permitido, e músicos e fãs de jazz poloneses tinham que se encontrar ilegalmente em porões para ouvir a música que gostavam. E os jazzistas poloneses eram “muito, muito bons.”*”

³³ Lembrar que, embora nos dias de hoje o Afeganistão não faça fronteira com a Rússia, em 1958, dada a expansão territorial da URSS, os países eram vizinhos.

indo para Irã e Iraque em meio às tensões envolvendo o petróleo. Nesse momento, pleno 1958, o Iraque teria uma revolução em 14 de julho, derrubando a monarquia do Rei Faisal II, apoiado pelos britânicos e um dos idealizadores do Pacto de Bagdá³⁴, cuja aliança seria frutífera para os americanos. Não à toa, de acordo com Penny von Eschen, o rei Faisal solicitou ajuda de Eisenhower que, temeroso com uma revolução anti-imperialista, enviou tropas. Como mencionado, às vésperas da revolução a banda de Brubeck estava em turnê. Logo, a ida de Brubeck ao território em conflito sinalizava um apoio. Esse era o objetivo de John Foster Dulles e Eisenhower, como aponta von Eschen: “*Given Dulles’ extension of the tour into Iraq, it is clear that jazz was a part of the Eisenhower administration’s hope of working behind the scenes for “peaceful change” and “a more broadly moderate government.”*”³⁵ Trata-se, pois, da propagação do *soft power*, sobretudo quando Eisenhower tinha como objetivo atuar por detrás da principal cena política, o conflito bélico.

A extensa turnê da banda de Brubeck resultou em um álbum chamado *Jazz Impressions of Eurasia*³⁶, inspirado em toda a viagem do músico pela região. Basta ver alguns nomes das faixas para perceber a inspiração do pianista: *Brandenburg Gate*, *Dziekuje* (obrigado em polonês) e *Calcutta Blues*. O carismático casal Brubeck fez sucesso entre as visitas. Tanto pela música como pela simpatia, sendo considerado, ao lado de Armstrong, o principal diplomata do jazz.

Em 1960, quase na mesma época da turnê de Satchmo pela África³⁷, John Fitzgerald Kennedy, do partido Democrata, foi eleito presidente dos EUA em uma acirrada eleição contra o republicano e vice-presidente de Eisenhower, Richard Nixon. Nos quase três anos de governo Kennedy, houve um crescimento nos conflitos da Guerra Fria: a construção do Muro de Berlim, em 13 de agosto de 1961, e a crise dos mísseis, na segunda metade de outubro do ano seguinte. Assim, o clarinetista judeu filho de poloneses Benny Goodman faria sua turnê pela URSS entre a construção do Muro de Berlim e a crise dos mísseis, no momento mais sensível da Guerra Fria.

³⁴ Ver capítulo II

³⁵ ESCHEN, Penny von - pg. 56. Tradução do autor: “*Dando para Dulles a extensão da turnê para o Iraque, fica claro que o jazz era parte das esperanças do governo Eisenhower de trabalhar por trás das cenas por uma “mudança pacífica” e por um “governo mais moderado.”*”

³⁶ BRUBECK, D. **Jazz Impressions of Eurasia**. Nova York: Columbia, 1958. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBjoEpgCRuQ> Acesso em: 19/09/2022

³⁷ Ver capítulo II

Como vimos, até em entrevistas dadas pelo próprio Armstrong, que ele se recusou, durante um tempo, a se apresentar com o patrocínio do Departamento de Estado. Porém, por ser um país em guerra contra os EUA, havia um acordo entre os dois lados para o envio de orquestras e balés russos para os Estados Unidos, enquanto seriam enviados jazzistas para a União Soviética. No capítulo *Getting the Soviets to Swing*, em que von Eschen se dedica inteiramente à viagem de Goodman para a URSS, a autora escreve que

*A State Department source reported that “Mr. Goodman appeared to be more palatable to the Soviet officials because his jazz style was . . . more conservative, . . . and they were interested in the possibility of Mr. Goodman’s appearing with the Soviet Symphony Orchestra for the performance of classical music during his tour.”*³⁸

Portanto, nota-se uma preferência por um músico de orquestra, mais erudito, no caso Benny Goodman. Embora Duke Ellington fosse o grande compositor dentre os diplomatas, Goodman era o músico mais agradável para os ouvidos do alto oficialato soviético que, vale frisar, não queria o jazz tomando conta dos ouvidos russos, tanto pela sua popularidade como por sua origem. Por isso, foi escolhido Benny Goodman, músico judeu polonês nascido em Chicago, considerado o maior músico da geração do *swing*. Goodman já havia viajado com patrocínio dos EUA para a Ásia em 1957, mas foi na União Soviética que ele se tornou um importante diplomata. Afinal, usar o *soft power* em um país inimigo era um grande feito para o Departamento de Estado.

A visita de Goodman foi anunciada pelo *Times* em março como uma troca cultural entre as duas nações: Os EUA enviariam Goodman e o balé de Nova York enquanto a URSS enviaria o balé Bolshoi e a Orquestra Filarmônica de Leningrado. Em maio de 1962 o clarinetista Benny Goodman se tornou o primeiro diplomata do jazz a pisar em solo soviético. No *New York Times* de 31 de maio de 1962, foi publicada a matéria *Benny Goodman’s Moscow Concerts Pleases But Puzzles Khrushchev*³⁹, que trata, principalmente, da recepção dos políticos de alta patente da União Soviética, sobretudo do primeiro-ministro Nikita Khrushchev. A chamada da

³⁸ ESCHEN, Penny von - pg. 103. Tradução do autor: “Uma fonte do Departamento de Estado reportou que “Sr. Goodman aparentava ser mais palatável para os oficiais soviéticos porque seu estilo de jazz era... mais conservador, ... e eles estavam interessados na possibilidade do sr. Goodman estar ao lado da Orquestra Sinfônica Soviética para uma performance de música clássica durante a sua turnê”.”

³⁹ BENNY GOODMAN’S orchestra pleases but puzzles Khrushchev. **New York Times**. Nova York, 31/05/1962 p.1. Tradução do autor: *Orquestra de Benny Goodman agrada, porém confunde Khrushchev*

matéria já adianta que a turnê de Goodman agradou mas confundiu o primeiro-ministro que, embora tenha assumido que não fosse fã de jazz, agradeceu e gostou das músicas de Goodman. De acordo com o autor da matéria, a ida de Khrushchev ao show em Moscou deu ao jazz um grau maior de respeitabilidade na União Soviética. No entanto, o autor aponta que os fãs de jazz no país disseram que, por melhor que tenha sido o espetáculo da banda de swing de Goodman, não deixou marcas pois, seguindo o fio da matéria, a presença de uma música americana popular como o jazz era nociva para a União Soviética e, embora todos estivessem felizes com a turnê do clarinetista, a presença da música dele também preocupava.

Em suas aparições, Goodman lotou os teatros e casas de espetáculo soviéticas. Durante a turnê, o repórter Marvin Kalb, da rede de televisão Columbia Broadcasting System (CBS) viajou até a União Soviética, mostrando na televisão a sua visão da viagem de Goodman. Kalb relata que o interesse em jazz entre os russos era enorme, além de mencionar que “*The soviet government is obviously concerned about the reaction of ordinary Russians to Goodman style of music*”⁴⁰. Como podemos ver na reportagem da CBS e na matéria do *New York Times*, foi interpretado como uma música convincente e popular, algo fundamental para a diplomacia dos EUA, pois mostrava justamente esse lado carismático do país, em que músicos negros e brancos tocavam uma música cujo caráter de massas incomodava o poder soviético e que poderia convencer os ouvidos da população. Como visto em outras matérias já analisadas, o jazz era uma espécie de *Esperanto* e uma nova arma secreta em meio à Guerra Fria⁴¹.

O último grande diplomata do jazz foi o pianista, líder de big band Duke Ellington. Embora fosse considerado um jazzista, Duke não gostava desse termo, preferindo sempre ser chamado de compositor. Afinal, ele é considerado o “maior compositor de jazz americano de todos os tempos”. Seu estilo carismático e aberto a todos os músicos - Duke frequentemente gravava álbuns ao lado de músicos de estilos jazzísticos diferentes - não só inspirou diversos jazzistas em suas músicas, como também alegrou o Departamento de Estado, que logo o admitiria como um embaixador do jazz. Em seu capítulo sobre Duke Ellington, Penny von Eschen

⁴⁰ BENNY GOODMAN 1962. 2012. 1 vídeo (2:03 min). Publicado pelo canal 1964Mbrooks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxFqo15Q5yo> Acesso em 21/09/2022. Tradução do autor: “*O governo soviético estava obviamente preocupado com a reação dos russos ao estilo musical de Goodman.*”

⁴¹ Ver capítulo II.

escreve: “*Edward Kennedy “Duke” Ellington was perhaps the ideal ambassador for one of the first tests of cultural exchange under the heightened international scrutiny of American race relations and the new official endorsement of civil rights.*”⁴². Desta forma, compreende-se que o convite a Ellington se dá em uma tentativa de apoio aos direitos civis, uma das propostas do governo de Kennedy, podendo ser encarada como uma resposta à radicalização do movimento pelos direitos civis na década de 1950. A autora menciona que Duke era o embaixador ideal não só por ser um compositor renomado, carismático, cordial e, como o próprio apelido diz, um “duque do jazz”, mas também por ser um homem simpático - mesmo não sendo militante - ao movimento negro. No ano de 1943, Ellington compôs o aclamado musical *Black, Brown and Beige*, uma história dos afro-americanos, tendo sido, apesar de algumas críticas da época, um prefigurador de possibilidades da música negra. Além disso, Duke era apoiador convicto das missões diplomáticas durante a Guerra Fria e, para a alegria dos conservadores, um jazzista apoiador do Partido Republicano. Portanto, Ellington reunia duas características importantes para o Departamento de Estado: era um músico aceito pelo movimento negro e acreditava na propagação do *American Way of Life*.

Em 1963, Duke foi enviado para mais uma turnê da diplomacia do jazz pelo Oriente Médio. Dizzy havia visitado o Iraque em meio aos conflitos do canal de Suez, Brubeck esteve na região em meio à revoluções e embates sobre o petróleo e Ellington, como aponta von Eschen, iria para a região em mais um momento delicado.

Beginning with two performances in Damascus, the tour had an outwardly successful but nonetheless shaky start. It brought the Duke Ellington Orchestra into the most tumultuous U.S.–Middle East and intra-Arab relations since the overthrow of the Iraqi monarchy and the formation of the United Arab Republic in 1958.

A viagem de Ellington foi encarada como um envio de respaldo ao panarabismo, defendido pelo partido Baathista de Saddam Hussein no Iraque, até então um aliado dos EUA contra o comunismo. A orquestra de Duke chegou ao Iraque em novembro de 1963. Em fevereiro do mesmo ano, o general Ahmed Hassan al-Bakr, ao lado de Abdul Salam Arif, panarabistas do partido Baath, haviam liderado

⁴² ESCHEN, Penny von, pg. 112. Tradução do autor: “*Edward Kennedy “Duke” Ellington provavelmente era o embaixador ideal para um dos primeiros testes de troca cultural sob a minuciosa análise internacional das das relações raciais americanas e o novo apoio oficial aos direitos civis.*”

um golpe de estado apoiado por Kennedy e pela CIA, derrubando o então presidente Abdul Karim Qasim, apoiado pelo Partido Comunista. Há de se compreender um interesse dos EUA com a ascensão do panarabismo na região. Após a queda do rei Faisal - apoiado por Eisenhower - no Iraque, Karim Qasim tomou o poder apoiado pela URSS. Em 1963, o movimento panarabista, que já havia tomado o poder na Síria em 1961, conseguiu o apoio dos EUA para derrubar Karim Qasim, com os EUA voltando a ter uma área de influência considerável no Oriente Médio. Dessa maneira, a ida de Ellington ao Oriente Médio soou como uma política de amizade. Além dessa região, sua orquestra foi ao Ceilão, em uma época em que a relação entre o país e os EUA eram boas. Nessas viagens, Duke apresentou mais da música americana e, em defesa dos direitos civis e de seu país, mostrou que, como ele, os EUA poderiam defender a democracia, lutar contra o racismo e serem carismáticos e cordiais. Por conta disso, Ellington era considerado um embaixador ideal para o jazz.

IV. Rebelião e resistência: *free* e jazz de protesto

“A reafirmação da tradição era política, mais que musical. Pois (...) o jazz de vanguarda dos anos 1960 era consciente e politicamente negro, como nenhuma outra geração de músicos de jazz havia sido antes (...) Como Whitney Balliet disse nos anos 1970: “O free-jazz é realmente o jazz mais negro que há”. Politicamente negro e radical.” (HOBSBAWM, *Pessoas extraordinárias* pág. 484)

Vimos, até então, o jazz sendo tratado como *soft power* do governo dos EUA durante os mandatos de Dwight D. Eisenhower e John F. Kennedy. O Departamento de Estado escolheu a dedo todos os músicos representantes da diplomacia do jazz. Entretanto, simultâneo à *jazz diplomacy*, vimos que o movimento negro ascendia na sociedade com muita força, principalmente através de líderes como Martin Luther King Jr, pastor batista que defendia a resistência ao racismo de maneira pacífica e Malcolm X, ministro muçulmano que defendia a resistência “por qualquer meio necessário”. Considerando que a maioria dos jazzistas eram afro-americanos, os ideais dos três líderes repercutiram no mundo do jazz, sobretudo em músicos do *free jazz* e dos que faziam jazz de protesto, formando, como escreve Hobsbawm em *Pessoas Extraordinárias*⁴³, uma vanguarda dos anos 1960 que também incluiria músicas e músicos dos anos 1950, concomitante à diplomacia do jazz.

Através de músicas e posicionamentos do baixista Charles Mingus, do baterista Max Roach, dos saxofonistas Archie Shepp e John Coltrane e da cantora e pianista Nina Simone, é possível notar um movimento de protesto e concordância com os líderes políticos mencionados no parágrafo acima.

No já mencionado *Little Rock Nine*⁴⁴, de 1957, que geraria o protesto inclusive de Armstrong, o jazzista Charles Mingus decidiu ir além. Em 1959, em seu álbum

⁴³ HOBSBAWM, Eric J. – Jazz págs. 411-499 in *Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

⁴⁴ Ver capítulo I

*Mingus Ah Um*⁴⁵, o músico lançou a música *Fables of Faubus* com uma letra que foi barrada pela gravadora *Columbia*. Um ano depois, com o lançamento do álbum *Charles Mingus Presents Charles Mingus*⁴⁶ pela gravadora *Candid*, Mingus finalmente conseguiu lançar a sua música com a letra, chamando-a de *Original Faubus Fables*. A música é um protesto contra o presidente Eisenhower, o governador Orval Faubus e a segregação racial que, para Mingus, não ocorria só no Sul, mas em todo os EUA.

A letra de *Original Faubus Fables* mostra o traço radical, provocativo e de protesto da música de Mingus. Na primeira estrofe da música, quando um coro pede para que não atirem e não esfaqueiem: “*Oh, Lord, don't let 'em shoot us!//Oh, Lord, don't let 'em stab us!// Oh, Lord, don't let 'em tar and feather us!//Oh, Lord, no more swastikas//Oh, Lord, no more Ku Klux Klan!*”⁴⁷ O trecho pode ser interpretado como a reivindicação pelo fim da violência contra os negros, seja ela realizada pela polícia ou por civis. Em seguida, ao pedirem o fim das suásticas e da Ku Klux Klan, o coro associa a violência contra os afro-americanos a dois grupos supremacistas, os nazistas e a Ku Klux Klan, cujos ideais implicam no extermínio de grupos étnicos como judeus e negros e a noção de uma raça superior. Na segunda estrofe, chama o ex-governador do Arkansas, Orval Faubus, de ridículo, por ele ser contra a integração racial nas escolas, que é o cerne do caso de *Little Rock Nine*. A terceira estrofe vai a os supremacistas brancos e associa Faubus a eles, sem deixar de mencionar as leis Jim Crow, que impuseram a segregação racial no Sul dos EUA. A última estrofe menciona o governador Faubus, o presidente dos EUA Dwight D. Eisenhower e um Rockefeller, da família de magnatas americanos. Em seguida, chama-os de ridículos por promoverem uma lavagem cerebral na população americana. Portanto, em sua música *Fables of Faubus*, Charles Mingus associa o poder político (Faubus e Rockefeller) e econômico (Rockefeller) à violência contra a população negra. A letra não poupa críticas ao poder, evidenciando a sociedade segregada em que os americanos vivem.

⁴⁵ MINGUS, C. **Mingus Ah Um**: Nova York, Columbia Records, 1959. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=z0A_Ik6TTn0 Acesso em 26/09/2022

⁴⁶ MINGUS, C. **Charles Mingus Presents Charles Mingus**: Nova York, Candid Records, 1960. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mqkR2u9cMvM> Acesso em 26/09/2022.

⁴⁷ Tradução do autor: “*Oh, Deus, não deixe que atirem em nós!// Oh, Deus, não deixe que eles nos esfaqueiem!// Oh, Deus, não deixe que nos torturem!// Oh, Deus, sem mais suásticas! Oh, Deus, sem mais Ku Klux Klan.*”

Charles Mingus, nascido no Arizona em 1922 e aprendido a tocar o seu instrumento, o contrabaixo havia integrado a geração do *bebop* e aos poucos foi criando o seu próprio estilo musical que, como aponta o crítico musical Roberto Muggiati em seu livro *O que é jazz?*: “*Sua música está cheia de gritos, interjeições vocais que estimulam os solistas e comentam a ação - pois a maioria de suas composições obedece a um tema, conta uma história*”.⁴⁸ Assim como *Original Faubus Fables*, outras músicas de Mingus contam uma história, como é o caso de *Haitian Fight Song*⁴⁹ do álbum *The Clown*⁵⁰, em que o músico enaltece a revolução haitiana de 1791, liderada por negros. A posição de protesto aos EUA nas suas músicas é clara, sobretudo com as palavras de Muggiati: “*Mingus não fazia música intelectualizada, mas com muito lirismo e até mesmo com raiva, quando falava dos problemas raciais*”⁵¹. Portanto, é possível ver o protesto de Mingus com a maneira como ele toca seu instrumento. Ao ouvir as já mencionadas *Original Faubus Fables* e *Haitian Fight Song*, é possível ouvir gritos e estrondosos dedilhados nas cordas, nas quais se percebe a indignação com o racismo em seu país, cuja descrição de Geoff Dyer em seu livro *Todo Aquele Jazz*⁵² deixa muito claro: “*A América era um vendaval que lhe fustigava o rosto. Com América ele queria dizer América Branca - e com América Branca ele se referia a qualquer coisa que ele não aprovasse na América*”⁵³. A posição de Mingus não agradava o Departamento de Estado, que representava essa América Branca. Um outro fato, presente no capítulo 7 do livro *Satchmo Blows Up the World*, é bem simbólico como protesto aos EUA. Em 1960, durante o *Newport Jazz Festival*, famoso festival anual de jazz em Newport, Nova York, Mingus e o baterista Max Roach, famoso no mundo do jazz por adotar posicionamentos de protesto, organizaram um festival alternativo, rebelde - nas palavras de Penny von Eschen - pois diziam que o pagamento aos músicos negros era baixo e a música tocada em Newport não era de qualidade.

⁴⁸ MUGGIATI, Roberto- *O que é jazz ?* São Paulo, editora Brasiliense, 1985. Pg. 93-4

⁴⁹ MINGUS, C – *Haitian Fight Song*. Nova York: Atlantic Records, 1957. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L7CoJEyiSfE> Acesso em 06/10/2022

⁵⁰ Idem. **The Clown**. Nova York: Atlantic Records, 1957. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KESFYXQwCYA> Acesso em 06/10/2022

⁵¹ MUGGIATI, Roberto - pg. 95

⁵² DYER, Geoff – *Todo aquele jazz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

⁵³ Idem. pg.115

O ano de 1960 foi um marco para o jazz de protesto. Além do festival rebelde e do lançamento em álbum da música *Original Faubus Fables*, Max Roach, ao lado de sua esposa Abbey Lincoln, do saxofonista Coleman Hawkins e do percussionista Babatunde Olatunji, compôs o álbum *We Insist!*, em que faz músicas em defesa das lutas por independência no continente africano, protestos contra o regime do *apartheid* na África do Sul e cuja capa, com Roach sentado em um balcão com um atendente branco olhando desconfiado para ele, fazendo alusão aos movimentos de *sit ins* protagonizados pelo movimento negro, quando, em forma de protesto, sentavam em balcões de lanchonetes do Sul cujo espaço era reservado apenas para brancos. O álbum conquistou o apoio da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP), dada a contribuição e apoio à comunidade afro-americana. Roach é considerado um grande ativista do movimento negro, tendo o tempo todo transmitido isso através de sua música. Em uma entrevista para a revista *Downbeat* logo após lançar o álbum, mencionada em um artigo do *New York Times*⁵⁴ de 2007, escreve que, durante a entrevista, Roach disse: “*We American jazz musicians of African descent have proved beyond all doubt that we’re master musicians of our instruments. Now what we have to do is employ our skill to tell the dramatic story of our people and what we’ve been through*”⁵⁵. Com essa entrevista, Roach deu o tom de seu álbum, de mostrar todo o sofrimento não só do afro-americano, mas do africano. Em uma outra entrevista, esta para o crítico de arte espanhol Julio Coll, o baterista, ao ser perguntado sobre suas origens, responde: “*Minha ascendência é africana. Meus antepassados foram sequestrados e transportados acorrentados para esse continente que se chama a si mesmo de “americano”. Toda cultura afro-americana tem raízes profundas*”.⁵⁶ Com essas duas declarações, Roach evidencia a importância de suas origens, além de se colocar como resistente ao americanismo propagado pela diplomacia do jazz. O que Roach transmite em suas músicas, assim como Charles Mingus, vai contra o que as viagens diplomáticas tentavam mostrar, isto é, que os EUA haviam superado a barreira do

⁵⁴ KEEPNEWS, Peter - Max Roach, a Founder of Modern Jazz, Dies at 83. **New York Times**. Nova York, 16/08/2007 Disponível em <https://www.nytimes.com/2007/08/16/arts/music/16cnd-roach.html> Acesso em 29/09/2022

⁵⁵ Tradução do autor: “*Nós músicos de jazz americanos de descendência africana provamos sem dúvida nenhuma que somos mestres da música com nossos instrumentos. Agora o que nós temos que fazer é empregar nossa habilidade para contar a história dramática da nossa gente e o que nós passamos.*”

⁵⁶ COLL, Julio – Variaciones sobre el jazz. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971. Pg.

racismo e que defendiam a democracia. No momento em que Mingus escreve em sua música sobre “supremacistas nazi-fascistas” e Roach clama pela liberdade do afro-americano, não existe democracia em suas concepções de América.

Pela maneira de tocar, pelas interjeições vocais e pelos posicionamentos políticos, ambos os músicos se associam mais ao posicionamento de Malcolm X, cuja recusa na crença do americanismo e luta antirracista por qualquer meio necessário estava mais ligada à volta para a África.

O saxofonista John Coltrane, embora anos mais tarde tenha se voltado em buscar as suas origens e, dessa forma, também usar a música como resistência, estava mais ligado aos ideais de Martin Luther King Jr, que acreditava na conciliação entre americanismo e direitos civis. No dia 15 de setembro de 1963, em Birmingham, Alabama, alguns membros da Ku Klux Klan colocaram uma bomba sob o piso de uma igreja Batista, matando quatro jovens. Três meses depois, Coltrane grava *Alabama*⁵⁷, uma música inspirada em um discurso de Martin Luther King e, como comentado por sua enteada no documentário biográfico *Chasing Trane*, ao ouvir a música, é capaz de captar todo o sofrimento que o saxofonista e sua família passaram a viver em uma sociedade segregada. A plataforma multimídia *Disparada* escreveu em uma matéria que “*A clássica e triste canção “Alabama” de John Coltrane, um canto emocionante contra o racismo e um grito em favor dos excluídos ao som do saxofone mais conhecido da história do Jazz.*”⁵⁸. Mais para frente, Coltrane vai fazer uma viagem espiritual em busca de suas origens, se aproximando do percussionista nigeriano Babatunde Olatunji, que trouxe a percussão africana para a música nos EUA. Nesse momento, Coltrane se aproxima do *free jazz* que, como presente na epígrafe do presente capítulo, é uma música politicamente negra e radical, que buscava se conectar às origens e tocar um jazz livre, longe dos rótulos do Departamento de Estado, das gravadoras e distante do público. Trata-se de uma música que busca principalmente o prazer do músico.

No livro *Free Jazz Black Power* de Philippe Carles e Jean-Louis Comolli, o *free jazz* é associado ao movimento negro. Essa corrente do jazz foi lançada em 1960

⁵⁷ COLTRANE, J - Alabama. Impulse! Nova York, 1963

⁵⁸ ALABAMA DE John Coltrane, o Jazz contra o racismo. *Disparada*, 29/07/2020. Disponível em <https://disparada.com.br/alabama-john-coltrane-jazz-racismo/> Acesso em 29/09/2022

por Ornette Coleman, que segundo críticos da época produzia uma música desagradável, áspera e de vanguarda. A proposta da nova música fica bem clara nas palavras de Carles e Comoli:

Não só a nova música era produzida e tocada segundo normas estéticas e códigos culturais diferentes dos nossos, não só transgredia a maior parte das regras tidas na altura por específicas do jazz, como pretendia igualmente testemunhar a opressão dos negros americanos, exprimir as suas revoltas, e até desempenhar um papel na sua luta revolucionária. Em resumo, vinha misturar o imiscível: música e política.⁵⁹

Embora a parte de que música e política sejam imiscíveis refute as motivações do presente artigo, os dois autores fazem uma definição do *free jazz* complementar ao trabalho, apresentando-o como um rompimento com a música e que atuaria como uma resistência como as de Mingus, Roach e Coltrane: de denunciar a opressão dos negros.

Uma das características mais expressivas desse movimento de protesto e do *free* é a tentativa de internacionalização da música, sobretudo a da africanização. A busca pelas raízes africanas da música fez com que o percussionista nigeriano Babatunde Olatunji virasse uma referência para os jazzistas. No álbum *We Insist!*⁶⁰, Olatunji faz a percussão da música *All Africa*⁶¹ e sua fundação *Olatunji Center for African Culture*, que fornecia aulas de música, dança, folclore e História da África, recebia apoio financeiro de John Coltrane, que além de pegar influências musicais de Olatunji, o homenageou em sua música *Tunji*⁶², apelido do percussionista. Na introdução da autobiografia de Babatunde Olatunji, *The Beat of my Drum*⁶³, Eric Charry, quem introduz o livro, aponta: “*Compared to some Caribbean and South American countries such as Cuba, Haiti, and Brazil, which still have rich and continuous drumming traditions dating back several centuries, African-based*

⁵⁹ CARLES, Philippe e COMOLLI, Jean-Louis - pg.9

⁶⁰ ROACH, M. *We Insist!* Candid Records. Nova York, 1960. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UsvFzXr-o-8> Acesso em 05/10/2022

⁶¹ Ibid. *All Africa*. Candid Records. Nova York, 1960. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4fMH_hw8gcs Acesso em 05/10/2022

⁶² COLTRANE, J. *Tunji*. Impulse! Nova York, 1962 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ntLt5YgPZeg> Acesso em 05/10/2022

⁶³ OLATUNJI, Babatunde - *The Beat of My Drum*. Temple University Press. Philadelphia, 2005

drumming in the United States did not survive slavery to any appreciable extent.”⁶⁴.

Isto posto, era do interesse dos músicos, como forma de incorporar a música, retomar as origens e fazer disso uma resistência à América branca que a África fosse colocada como grande influência do jazz. O movimento de volta à África também se encontra fora da música, com Malcolm X que defendia o panafricanismo. Em 1964, o líder político fez uma viagem de quatro meses para o continente africano, encontrando líderes de países diferentes. Em uma carta escrita por Malcolm sobre a sua chegada em Accra, capital do Gana, o ativista escreve:

I arrived in Accra yesterday from Lagos, Nigeria. The natural beauty and wealth of Nigeria and its people are indescribable. It is full of Americans and other whites who are well aware of its untapped natural resources. The same whites, who spit in the faces of blacks in America and sic their police dogs upon us to keep us from "integrating" with them, are seen throughout Africa, bowing, grinning and smiling in an effort to "integrate" with the Africans -- they want to "integrate" into Africa's wealth and beauty. This is ironical.⁶⁵

A ironia que Malcolm enxerga está justamente nas viagens de jazzistas patrocinadas pelo Departamento de Estado dos EUA. Embora os músicos que tocaram fossem negros, o comando, vindo do presidente Eisenhower e do Secretário de Estado John Foster Dulles, era branco. Portanto, fazendo uma associação da carta de Malcolm X e das missões diplomáticas, por trás do sorriso e do carisma dos jazzistas da diplomacia - Dizzy, Armstrong, Brubeck, Goodman e Duke - havia um interesse político e econômico na África, de extração de recursos. Dessa maneira, enquanto os EUA enviavam jazzistas para promoverem o americanismo, Malcolm ia para os mesmos lugares para criticar essa visão, considerada por ele como algo da

⁶⁴ OLATUNJI, Babatunde - pg. 9 Tradução do autor: “*Em comparação a alguns países do Caribe e sul-americanos como Cuba, Haiti e Brasil, que ainda tem ricas e longevas tradições de percussão datados de séculos atrás, a percussão africana nos Estados Unidos não sobreviveu a nenhuma extensão significativa.*”.

⁶⁵ LETTER from Accra. **malcolm-x**. Disponível em https://www.malcolm-x.org/docs/let_laac.htm Acesso em 04/10/2022. Tradução do autor: “*Eu cheguei em Accra de Lagos ontem. A beleza natural e saúde da Nigéria e de seu povo é indescritível. Está cheio de americanos e outros brancos que estão bem cientes de seus recursos naturais. Os mesmos brancos que cospem na cara dos pretos na América e nos atacam com cachorros de polícia para nos conservar de “integrar” com eles, são vistos pela África os reverenciando e sorrindo em um esforço de se “integrarem” com os africanos - eles querem “integrar” com a saúde e beleza da África. Isso é irônico.*”

América branca. Nota-se, portanto, a crítica de Malcolm ao *soft power*, com o uso de músicos - a maioria deles negros - para conquistar um povo.

Esse posicionamento crítico aos EUA aparece na trajetória de outros músicos, como o saxofonista Archie Shepp e a cantora e pianista Nina Simone. Em uma entrevista para a *Downbeat Magazine* de 1965, cujo trecho está no livro *Free Jazz Black Power* de Carles e Comoli, Shepp declara que: “*O jazz é uma das contribuições, sociais e estéticas, mais significativa para a América (...) - ele é contra a guerra; contra a do Vietnã; é a favor de Cuba; a favor da libertação de todos os povos. É esta a natureza do jazz.*”⁶⁶. Com esse posicionamento, Shepp mostra a natureza de resistência à opressão da música que ele toca, colocando o jazz como uma música de protesto.

Por fim, Nina Simone, amplamente considerada uma das maiores ativistas políticas vindas do jazz, compartilhava da visão dos demais músicos citados neste capítulo, de usar a sua música como protesto. Na sua música *Four Women*⁶⁷, Simone conta a história de quatro mulheres de cores diferentes. Na primeira estrofe, Nina conta a história de tia Sarah, primeira personagem da música: “*My skin is black/My arms are long/My hair is wooly/My back is strong/Strong enough to take the pain(...)*”⁶⁸. Neste trecho, ao mencionar a força das costas de Tia Sarah, suficiente para aguentar a dor, Nina faz alusão às chibatadas dadas em escravos negros, em mais uma crítica ao racismo nos EUA. Nina Simone, após perseguições, ameaças e perdas de contratos por conta de seus posicionamentos, acabou saindo dos EUA na década de 1970, escolhendo a Libéria, localizada na África Ocidental e marcada pela ida de escravos recém-libertos dos EUA para o país. Era um destino simbólico, em defesa daquilo que outros músicos também defendiam.

⁶⁶ CARLES, Philippe & COMOLI, Jean-Louis, pg. 17

⁶⁷ SIMONE, N. **Four Women**. Amsterdam: Philips Records, 1966. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=EWWqx_Keo1U Acesso em 04/10/2022

⁶⁸Tradução do autor: “*Minha pele é preta/Meus braços são longos/Meu cabelo é de lã/Minhas costas estão fortes/Forte o suficiente para tirar a dor (...)*”

IV. Conclusão: *Soft power e protesto como programa político e cultural*

Ao longo deste trabalho, viu-se como o jazz, entre as décadas de 1950 e 1960, teve lados diferentes. Um dos lados foi a decisão perspicaz do governo dos EUA em enviar jazzistas para o exterior para propagar o *soft power*, tentando fazer deste uma música de massas e sem fronteiras, isto é, com a proposta do jazz como uma espécie de *Esperanto*. Por outro lado, o jazz, encarado como um projeto de vanguarda, foi usado como protesto por músicos que discordavam da visão que o governo queria passar para o exterior de que os EUA haviam superado a barreira do racismo e eram um país que propagava os valores da democracia. Assim como Charles Mingus, a interpretação da época é que haviam dois Estados Unidos: a América branca, racista e poderosa e a negra, que sofria a segregação dos brancos. Para eles, essa América branca deveria ser repudiada, e faziam das suas músicas um espaço para criticá-la.

Nota-se, portanto, o caráter diverso do jazz. No entanto, dadas as origens do jazz e a longa história dos EUA como um país racista, utilizar o jazz como instrumento de rebelião e protesto é tratar o jazz como ele nasceu e fazer jus às origens. Com o tempo, o jazz foi perdendo o caráter de produto da América negra, foi se elitizando e tornou-se um instrumento de governo, muito bem usado por sinal. Ao ver o Departamento de Estado fazer do jazz um *soft power* para o imperialismo, nota-se uma tentativa de atrelá-lo aos EUA e à democracia. Porém, o jazz de protesto e o *free jazz* critica essa tentativa, sobretudo quando estes expõem em suas músicas o mito da democracia e do *American Way of Life*, ao mostrarem que todos esses que propagavam esses valores eram os mesmos que praticavam violência e racismo. Os diplomatas do jazz Gillespie, Armstrong, Brubeck, Goodman e Ellington foram usados como uma política de governo para melhorar a identidade do país e, embora alguns discordassem do posicionamento do Departamento de Estado, acabaram integrando esse projeto imperialista. Na contramão desta política, Charles Mingus, Max Roach, John Coltrane, Archie Shepp, Nina Simone e outros trataram o jazz como política de vanguarda para apontar as contradições do imperialismo, sendo defensores da luta antirracista de Luther King e Malcolm X. Trata-se, pois, de afirmar que o jazz deve ser, citando novamente Eric Hobsbawm, “politicamente negro e radical”, e não como um instrumento de *soft power* em nome de uma política cultural do governo.

Referências bibliográficas

1. CARLES, Philippe & COMOLLI, Jean-Louis - Free Jazz Black Power. Porto: A Regra do Jogo Edições, 1976.
2. COLL, Julio – Variaciones sobre el jazz. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1971.
3. DYER, Geoff – Todo aquele jazz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
4. ESCHEN, Penny Von – Satchmo Blows Up The World: Cambridge: Harvard University Press, 2004
5. HOBBSAWM, Eric J. – Jazz págs. 411-499 *in* Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
6. HOBBSAWM, Eric J. – História Social do Jazz. São Paulo: Paz e Terra, 1990. Eric J. – Jazz págs. 411-499 *in* Pessoas Extraordinárias: Resistência, Rebelião e Jazz. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
7. JONES, Leroi – O jazz e sua influência na cultura americana – São Paulo: Record, 1967.
8. MUGGIATI, Roberto - O que é Jazz? São Paulo, editora Brasiliense, 1985
9. OLATUNJI, Babatunde - The Beat of My Drum. Temple University Press. Philadelphia, 2005
10. SELLERS, Charles; MAY, Henry; MCMILLEN, Neil R. Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial. Zahar, 1990.
11. TINHORÃO, José Ramos - Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema em comum. São Paulo: Editora 34, 2

Referências discográficas

1. BRUBECK, D. **Jazz Impressions of Eurasia**. Nova York: Columbia, 1958. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KBjoEpgCRuQ> Acesso em: 19/09/2022.
2. COLTRANE, J - Alabama. Impulse! Nova York, 1963
3. COLTRANE, J. Tunji. Impulse! Nova York, 1962 Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ntLt5YgPZeg> Acesso em 05/10/2022
4. MINGUS, C. **Mingus Ah Um**: Nova York, Columbia Records, 1959. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=z0A_Ik6TTn0 Acesso em 26/09/2022
5. Idem. **Charles Mingus Presents Charles Mingus**: Nova York, Candid Records, 1960. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mqkR2u9cMvM> Acesso em 26/09/2022
6. Ibid – Haitian Fight Song. Nova York: Atlantic Records, 1957. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=L7CoJEyiSfE> Acesso em 06/10/2022
7. Ibid. **The Clown**. Nova York: Atlantic Records, 1957. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KESFYXQwCYA> Acesso em 06/10/2022

8. ROACH, M. **We Insist!** Candid Records. Nova York, 1960. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UsvFzXr-o-8> Acesso em 05/10/2022
9. ROACH, M. All Africa. Candid Records. Nova York, 1960. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4fMH_hw8gcs Acesso em 05/10/2022
10. SIMONE, N. **Four Women.** Amsterdam: Philips Records, 1966. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=EWWqx_Keo1U Acesso em 04/10/2022

Fontes

1. 10,000 IN HARLEM Protest Veredict. **New York Times.** Nova York, 26/09/1955.
2. ALABAMA DE John Coltrane, o Jazz contra o racismo. **Disparada,** 29/07/2020. Disponível em <https://disparada.com.br/alabama-john-coltrane-jazz-racismo/> Acesso em 29/09/2022
3. BELAIR JR, Felix - United States Has Secret Sonic Weapon - Jazz. **New York Times.** Nova York, 06/11/1955 p.1
4. BENNY GOODMAN 1962. 2012. 1 vídeo (2:03 min). Publicado pelo canal 1964Mbrooks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HxFqo15Q5yo> Acesso em 21/09/2022.
5. BENNY GOODMAN'S orchestra pleases but puzzles Krushchev. **New York Times.** Nova York, 31/05/1962 p.1.
6. EMMETT Till's Death Inspired a Movement. **Smithsonian.** Washington D.C. Disponível em <https://nmaahc.si.edu/explore/stories/emmett-tills-death-inspired-movement> Acesso em 26/08/2022
7. GLEASON, Ralph - Overseas with the Brubeck Clan: Mrs. Brubeck Discuss Jazz Abroad. **Downbeat.** Nova York, 10/07/1958, pgs. 42-3.
8. JAZZ AROUND the world. **TIME.** Nova York, 25/06/1956 pg. 52
9. KEEPNEWS, Peter - Max Roach, a Founder of Modern Jazz, Dies at 83. **New York Times.** Nova York, 16/08/2007 Disponível em <https://www.nytimes.com/2007/08/16/arts/music/16cnd-roach.html> Acesso em 29/09/2022
10. LETTER from Accra. **malcolm-x.** Disponível em https://www.malcolm-x.org/docs/let_laac.htm Acesso em 04/10/2022.
11. MARGOLICK, David - Opinion: The Day Louis Armstrong Made Noise. **New York Times.** Nova York, 23/09/2007 Acesso em 14/09/2022 Disponível em <https://www.nytimes.com/2007/09/23/opinion/23margolick.html>
12. REMOTE LANDS to hear old democracy boogie. **New York Times.** Nova York, 18/11/1955 p.15.