

JAZZ E MULTICULTURALISMO*

David Rodrigues**

Este artigo apresenta uma síntese sobre a história do aparecimento do Jazz. São enfatizadas as múltiplas influências étnicas, culturais e musicais que inspiram o aparecimento do jazz nomeadamente a música dos negros e a música de raiz ocidental. É talvez a esta diversidade de raízes que o jazz deve a vitalidade e adaptabilidade que o mantém activo passados quase cem anos após os seus primeiros sons. A concluir estabelece-se um paralelo com questões educacionais: uma educação diferenciada e multicultural favorecerá a emergência de uma escola de qualidade para todos? Que tem o professor a aprender com os músicos de Jazz?

Prefácio

É muito difícil escrever sobre jazz. Não me refiro já à complexidade extensiva e interpretativa desta forma de arte extremamente prolixa em produção crítica, descritiva e historiográfica. Refiro-me antes ao próprio acto de escrever sobre música. Lembro-me da penosidade que seria explicar as cores a um cego congénito. Por muito versátil, preciso e vivo que fosse o discurso

* Síntese da conferência proferida no Centro de Investigação e Intervenção Pedagógica da Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto em Junho de 1998.

** Professor da Universidade Técnica de Lisboa. Músico amador de Jazz.

oral nunca poderia retratar com fidelidade o que é o amarelo ou o azul turquesa. Da mesma forma a escrita afigura-se bem incompleta para falar de música; incompleta não porque quase tudo não possa ser expresso por ela, incompleta porque quanto mais clara pretende ser mais personalizada se torna. Assim a pessoa que escreve sobre música acaba por falar da música tal como a sente.

Está o leitor a entender a minha perplexidade ao escrever um texto sobre jazz: sem ouvir a música ou mesmo sem ver algumas imagens (sem sentir) é bem difícil entender as emoções que gostaria que conhecesse ao ouvir esta música. Resta-me a esperança que talvez algum leitor depois de ler este artigo se entusiasme, compre um disco de jazz clássico e o ouça com ouvidos atentos e com emoções mobilizáveis. Sim, com *emoções mobilizáveis* que isto de música sem emoção – como me dizia uma amiga brasileira – é como dançar com o irmão.

Arrisco-me a sugerir dois ou três nomes de músicos e discos para uma primeiríssima iniciação:

Louis Armstrong – Sobretudo as gravações com os «Hot Five», «Hot Seven»

Jelly Roll Morton – Qualquer disco mas especialmente as gravações com os «Red Hot Peppers»

Bix Biederbecke – Qualquer disco (um disco acessível no mercado português é «A Jazz Hour with Bix Beiderbecke»).

1. Introdução

O jazz é um dos tipos de música que evidencia actualmente maior vitalidade. Multiplicam-se os festivais, desenvolve-se a edição discográfica e bibliográfica, criam-se grupos, clubes, aumenta o número de apreciadores. O jazz tornou-se mesmo como que uma «world music» no sentido que, sob esta designação, nos che-

gam produções e informações de quase todo o mundo. É certo que hoje existem grupos que tocam música identificada com o jazz em toda a Europa, em toda a América e em muitos outros espaços, tais como o Japão, Austrália, etc. Espaços e etnias dado que encontramos como nomes importantes do jazz músicos oriundos das mais diferentes etnias não só africanos mas também ciganos, nórdicos, latinos, asiáticos, centro e sul-americanos. O jazz tornou-se uma linguagem aplicável a várias línguas: um estilo de interpretar ritmos, melodias das mais heterogêneas proveniências (Lembram-se de Coltrane a tocar o tema «My Favorite Things» do filme «The Sound of Music»?)

Perante esta multiplicidade de músicas, espaços e etnias que se exprimem musicalmente através do que se convencionou chamar jazz levantam-se várias questões

1. Em primeiro lugar, dado que o jazz tem uma origem espacial e cultural específica (tal como outras músicas como o tango e o merengue por exemplo), porque é que o jazz não se tornou uma música étnica isto é uma música que associemos de imediato a um espaço e a uma cultura específicos? Por outras palavras a que se deve a polivalência da linguagem musical do jazz?
2. Em segundo lugar, qual será a razão da vitalidade do jazz; ou seja, porque é que, passado quase um século sobre o seu surgimento, tanta música e tantos intérpretes à escala mundial reivindicam ainda a designação «jazz» para definir a música que fazem?

É sobre estas questões que vamos esboçar algumas ideias

2. Origens do Jazz: o espaço, o tempo e as condições socio-econômicas

New Orleans (NO), cidade no delta do Mississipi, é reconhecida-mente o berço do jazz. Trata-se de uma cidade única pela sua história atribulada em que se cruzaram mais do que em qualquer outra cidade dos Estados Unidos domínios, culturas e conflitos

Antes de mais, NO encontra-se no âmago da maior via de comunicação fluvial da América do Norte. A extensa bacia hidrográ-fica do Mississipi («The big river»), faz confluir para a sua foz cursos de água que totalizam dois quintos da capacidade fluvial de 48 estados americanos. Uma dimensão enorme como pode-mos ver no mapa sobretudo se tomarmos em linha de conta a importância do transporte fluvial no sec. XIX.



Fig 1 – Bacia hidrográfica do Rio Mississipi

A região onde se encontra NO foi reivindicada como território francês em 1682 com o nome de Luisiana em homenagem a Luís XIV. Após esta primeira colonização NO mudou frequentemente de colonizador tendo sido território inglês, espanhol e americano. (A título de curiosidade na Catedral de S. Luís no centro de NO encontra-se o túmulo de um governador da cidade nascido no Porto – Portugal). Frequentemente terra de ninguém, sem a sua posse ser reclamada por um determinado estado e estando sob o domínio de piratas, NO desenvolveu características particulares no que respeita à forma e aos valores sociais quanto à liberdade de costumes, hábitos sociais e convivência racial.

No final do século XIX a cidade era um verdadeiro cadinho de culturas. Destas destacavam-se as várias e diversas influências europeias (a francesa, a inglesa e a espanhola sobretudo), uma forte presença de negros descendentes de antigos escravos libertados após a Guerra da Secessão (1873), com a sua cultura africana e atraídos pelo trabalho na cidade, mulatos frequentemente conhecedores da cultura ocidental mas rejeitados da convivência dos brancos, e ainda influências de outros povos e culturas nomeadamente os «Acadians» colonos francófonos provenientes do Canadá que influenciaram entre outros aspectos a gastronomia que tomou o seu nome.

Assim para além da conflitualidade inerente a uma sociedade fortemente compartimentada sob o ponto de vista económico e social, podia-se encontrar em NO um conjunto invulgar de culturas de poder, de estilos de vida e de conflitos atraídos a este lugar pela prosperidade comercial, pela facilidade de comunicação e por uma sociedade bastante menos hierarquizada e austera do que na generalidade dos Estados Unidos.

NO possuía, devido à sua localização portuária e também à existência de uma importante base naval, um grande conjunto de estruturas de comércio, de «prazer», nomeadamente bares, cabarés e casas de prostituição. Todos estes locais de licenciosidade (que valeram a NO a designação de «Big Easy» – que poderíamos tra-

duzir como «a cidade da grande facilidade» – criaram necessidades de entretenimento para grupos de pessoas com as mais variadas culturas. Situados junto à zona portuária num extenso e fervilhante bairro designado por «Vieux Carré» ou «French Quarter»), estes locais de encontro cosmopolitas e interculturais tiveram um papel decisivo no amadurecimento de novas propostas culturais.

3. Confluência de culturas e músicas

A música marcava uma forte presença nesta cidade de encontros e de entretenimento. A música – naturalmente «ao vivo» – era um ingrediente fundamental em NO para os bailes, para o Carnaval (o famoso «Mardi Gras» de NO), para as manifestações públicas, para criar ambiente aos «clientes» em bares e casas de prostituição e mesmo para os funerais em que era indispensável uma banda que tocava à ida para o cemitério hinos religiosos (Ex: «Just a Closer Walk with Thee») e no regresso do cemitério festejava a vida do defunto (Ex: «Didn't He Ramble?»)

Que música se ouvia em NO na transição do sec. XIX para o XX?

Antes de mais as músicas tocadas e cantadas pelos negros. Estas músicas eram sobretudo *canções de trabalho e blues*. Os *blues*, literalmente canções tristes e sofridas caracterizavam-se por uma estrutura simples – diríamos antes *aparentemente* simples – e sobretudo pela criação das denominadas «*blue notes*». A explicação mais satisfatória para a existência destas notas é a que a atribui ao conflito entre a escala em que os negros cantavam as suas canções tradicionais e a escala em que é concebida a música ocidental. Alguns pontos destas diferentes escalas entram em conflito originando um tipo de indecisão ou tensão em particular nos 3º e 7º intervalos da escala cromática. Assim para além de um fraseado específico e de uma estrutura harmónica específica (por exemplo a estrutura de *blues* de 12 compassos) as can-

ções cantadas pelos negros introduziram as «notas *blues*» que emprestam à interpretação um colorido e uma intencionalidade facilmente reconhecível quando se ouve um intérprete de *blues* como por exemplo Bessie Smith (aqui estaria outra boa sugestão discográfica para os iniciados).

Também se ouviam *hinos protestantes* de uma tradição harmónica e melódica europeia sobretudo inglesa e alemã. Estes hinos protestantes apresentavam uma estrutura habitual estrofe-refrão (A, B, A) e eram cantados não só pela população europeia ou sua descendente mas também pela população negra. Não deve ser negligenciado o impacto que o cristianismo teve na população negra sobretudo a valorização da mensagem de liberdade implícita na doutrina cristã. A população negra valorizou e integrou sobretudo a mensagem do Antigo Testamento havendo frequentes referências ao paralelo entre o sofrimento em cativeiro do povo hebreu na terra da servidão (Egipto) com a situação de escravatura e extrema pobreza em que os negros viviam. Esta identificação dos negros com o povo hebreu é bem evidente nas referências à música religiosa, cantada pelos negros (espirituais e gospel), ao rio Jordão, Moisés, Canã, Sião, Josué (etc) como lugares e personalidades de luta, vitória, esperança e libertação.

Para além dos hinos protestantes ouvia-se ainda *outra música europeia* sobretudo música de dança (polkas, mazurkas, etc), esta sobretudo tocada para bailes e iniciativas da população branca.

Finalmente havia o *ragtime*. Estilo pianístico nascido no fim do século XIX, o *ragtime* (literalmente «ritmo sincopado») conheceu uma grande popularidade como música de entretenimento («de ambiente») em NO. Um dos seus maiores autores, Scott Joplin, é um músico mestiço que, à semelhança de muitos outros, dispôs de oportunidades educativas diferentes das dos negros (frequentemente analfabetos e trabalhadores manuais). Scott Joplin aprende a tocar piano por música e este facto permite-lhe escre-

ver as suas composições e conseqüentemente dar-lhes uma divulgação impensável numa época sem meios de radiodifusão. A título de exemplo Scott Joplin vende um milhão de cópias da seu «Maple Leaf Rag» (1899) em todos os Estados Unidos, ultrapassando as fronteiras ráticas do seu criador e geográficas de NO. Como sinal desta popularidade, mesmo a nível internacional, citaríamos a composição «Ragtime» que foi composta em 1917 pelo compositor Igor Stravinsky.

Todas estas músicas, inicialmente bem localizadas e confinadas a grupos étnicos e culturais determinados, conviviam em espaços contíguos e ouviram-se mutuamente. O que é realmente curioso, tendo em atenção os valores dominantes na época, é que os músicos que fizeram esta assimilação foram brancos, negros e «crioulos» ou mulatos.

4. Entendimento de músicas e de culturas

O que realmente parece interessante e determinante em NO para o aparecimento do jazz é que estas músicas tocadas, cantadas e dançadas por pessoas tão diferentes se influenciaram e mudaram por influência das outras. Daria dois exemplos desta interpenetração de influências. Antes de mais a relatada por Jelly Roll Morton que, ao explicar como nasceu uma música designada «Tiger Rag», descreve como esta música surgia no contexto de um baile. Havia uma introdução musical para chamamento dos pares para a pista de dança. A melodia era então tocada em ritmo de valsa, depois de polca até finalmente surgir com o ritmo e estrutura do que conhecemos hoje por «Tiger Rag». Este exemplo ilustra a influência de músicas europeias de dança no jazz.

Outro exemplo respeita à influência mútua das músicas religiosas protestantes e dos *blues*. Uma rara gravação de um sermão feito pelo Reverendo D. C. Rice numa igreja baptista, em 1929, dá-nos um excelente exemplo (tive acesso a esta gravação

através do cuidado do meu amigo Silas de Oliveira). O sermão inicia-se com a leitura sincopada da parábola do filho pródigo (Lucas, cap 15). À medida que a leitura progride, o pastor, apoiado pelas exclamações de aprovação dos crentes, começa a cantar a leitura bíblica numa frase melódica repetitiva que inclui «*blue notes*». No clímax da parábola, uma banda de sopros e piano começa a tocar o hino «Lord, I'm coming Home». O pastor seguido pela congregação canta o hino com um estilo bem diferente do que seria este hino cantado por exemplo numa igreja de população branca, donde o hino era originário.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados e escutados, nos quais se encontram claras influências ou indícios de influências de «outras músicas».

5. Do «Jass» ao «Jazz»

Não se sabe ao certo quando o jazz nasceu nem quem o fez nascer. É mesmo muito forçado usar a metáfora do nascimento – que tem um tempo e um lugar – para designar o aparecimento de um novo estilo de música. Vários factos contribuem para adensar esta imprecisão: Buddy Bolden – conhecido como o melhor trompetista do seu tempo em NO e apontado como o primeiro músico de jazz morreu sem ter gravado. Igualmente de Freddie Keppart, sucessor de Buddy Bolden, não existem gravações, dado que este músico tinha receio que se gravasse lhe roubassem as músicas. No entanto, relatos de músicos que tocaram e ouviram a música de NO permitem dizer que, o que se considera actualmente jazz se tocaria em NO pelo menos a partir do início da segunda década do século XX. O jazz nesta acepção era uma música diferente de qualquer das músicas que o influenciaram distinguindo-se pela linguagem instrumental, técnica e papel de cada instrumento, pela improvisação e também pela originalidade dos temas. Apesar de quase todo este movi-

mento ser empreendido por negros e mulatos, o certo é que a nova música proveniente da fusão e síntese de tantas outras, chegou e entusiasmou membros da comunidade branca. Assim se explica que a primeira banda a gravar música que se considera jazz seja uma banda constituída por cinco músicos brancos da «*Original Dixieland Jazz Band*» liderada por Nick LaRocca, gravação realizada em Chicago em 1917.

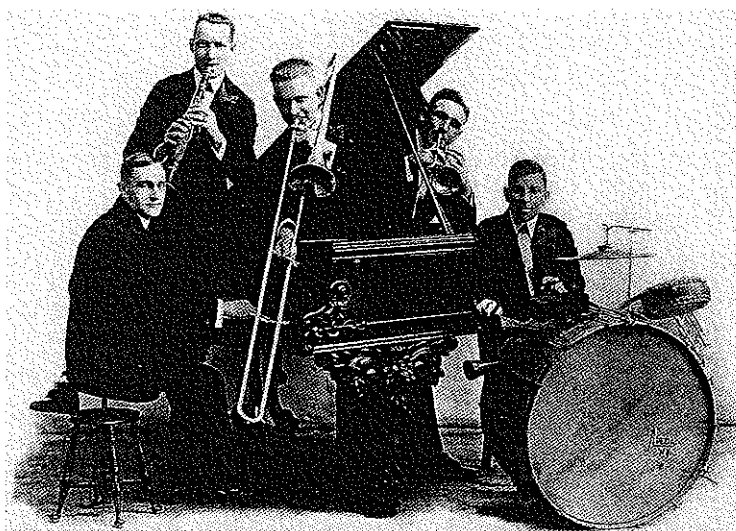


Fig 2 – A Original Dixieland Jazz Band (1917)

A este facto não são alheios o estatuto social dos negros que lhes dificultava o acesso à gravação quando comparados com os brancos e a relativa periferia de NO face à nascente indústria discográfica, sobretudo localizada em Chicago. O certo é que tendo sido sobretudo construído dentro da comunidade negra e crioula de NO, o jazz foi suficientemente apelativo para criar músicos «fanáticos» brancos em Chicago e Nova Iorque.

Inicialmente grafado «jass» termo de etimologia ambígua que

para alguns significa «tralha» para outros «pénis», o jazz rapidamente se estendeu para todos os Estados Unidos devido em parte ao encerramento compulsivo dos bordéis de NO o que não deixou outra alternativa aos músicos senão emigrar para outras cidades, nomeadamente Chicago e Nova Iorque, à procura de trabalho. Foi este por exemplo o caminho que seguiu o lendário Louis Armstrong quando, em 1921, migrou para Chicago para se juntar à banda de Joe «King» Oliver constituída por músicos de NO. Depois de uma rápida disseminação nos Estados Unidos, o jazz conquista rapidamente a Europa sobretudo a partir da histórica digressão de Louis Armstrong em Inglaterra, em 1932.

Não podemos, no entanto, considerar o Jazz como um oásis de não discriminação ou como uma música não encarnada na realidade social em que nasceu. Na verdade, não se pode dizer que o racismo foi esquecido pelo jazz: durante muitos anos houve orquestras de brancos em que negros não entravam e orquestras de negros em que os músicos brancos não participavam. Da mesma forma a alegria e o sucesso da música não apagou as ignominiosas marcas do racismo. Louis Armstrong por exemplo, tocou em Atlanta no início dos anos 40 num auditório em que brancos e negros estavam separados por uma rede de galinheiro, e foi frequentemente recusada a utilização de casas de banho e hotéis apesar do seu estatuto de «maior trompetista do mundo».

Assim e apesar de o jazz não ser uma ilha de convivência racial numa sociedade segregacionista, o certo é que, frequentemente, antecipou a convivência entre culturas e etnias. Músicos brancos tocaram com negros e com mulatos quando não era sequer imaginável que se pudessem sentar ao lado uns dos outros num transporte público. Em meados da década de 20, quando o jazz é já uma estilo musical, disseminado, popular e bem consolidado, as três personalidades mais marcantes pela sua genialidade e invenção eram curiosamente de etnias diferentes: um branco, outro mulato e outro negro.

O primeiro músico é Bix Beiderbecke (1903-1931), um branco de uma família próspera de Chicago, absolutamente seduzido pela banda de Louis Armstrong. Admiração, aliás, mútua como se prova pela seguinte declaração de Armstrong «*A primeira vez que o ouvi Bix disse aqui está um homem que tal como eu é sério na maneira como faz música Bix não deixava que nada distraísse o seu espírito do cornetim e o seu coração estava sempre com ele*». Bix é um músico de um intenso lirismo, subtileza e invenção. Morto precocemente com 28 anos é um mestre inconfundível simultaneamente pela sua complexidade, inspiração e delicadeza.



Fig 3 – Bix Beiderbecke (segundo a contar da direita) com os Khythm Jugglers em 1925

O segundo músico é «Jelly Roll» Morton (1885-1941). Morton é um músico mulato que se iniciou como pianista nos bordéis de NO daí que se intitulasse (diga-se de passagem como vários outros) «inventor do Jazz». Homem de vidas múltiplas e frequentemente complicadas (era jogador, proxeneta, jogador de bilhar, músico, etc.) J-R Morton é um pianista seminal em toda a história do jazz. Exímio tecnicamente – a «escola» do ragtime é notória –

desenvolveu harmonias complexas e melodias inspiradas. Morton, que terminou os seus dias como motorista de táxi em Nova Iorque, tem um domínio seguro do instrumento e uma subtil sensibilidade para a orquestração. Gravou em 1923 temas com os «New Orleans Rhythm Kings» uma banda de músicos brancos e constitui com Earl Hines as raízes mais sólidas de toda a escola pianística no jazz.



Fig. 4 – Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers em 1926 (Morton ao piano)

Por fim «mas não menos importante» Louis Armstrong (1901-1971). Conhecer a vida de Armstrong é essencial para conhecer a história do jazz. Para além de inovador (introduz no jazz o solo improvisado e o «scatting») Armstrong é um incansável divulgador e militante do jazz. É ainda hoje o primeiro nome que associamos à palavra jazz. Muitas vezes controverso como o próprio jazz, Armstrong transporta da sua trompete os sons potentes e simples do primeiro jazz e transmuta-os numa linguagem clara, emotiva e mobilizadora.



Fig 5 – Louis Armstrong (sentado ao piano) com a sua banda
«Hot Five» em 1925

Estes três músicos são como se disse personalidades cimeiras e contemporâneas do jazz apesar da cor da sua pele e dos seus antecedentes culturais e geográficos serem completamente diferentes. Conheceram-se, ouviram-se, admiraram-se, aprenderam uns com os outros, respeitando os seus saberes sem preconceitos

6. Regressando ao princípio

Fruto de um conjunto de circunstâncias a construção (termo que prefiro a «nascimento») do jazz antecipa e encoraja, a convivência de culturas. Será pela frondosidade e abrangência das suas raízes que o jazz é ainda hoje uma música viva e em per-

manente criação? Será que este ultrapassar pioneiro do preconceito da classe, da etnia e da cor da pele se deve a uma desvalorização do valor da diferença como separação e à conseqüente valorização da diferença como enriquecimento? O que levava Horowitz (talvez o maior pianista clássico do seu tempo) a ir a Harlem ouvir Art Tatum?

Os edifícios que resistem melhor a sismos não são, paradoxalmente para o leigo, os que estão mais fortemente fixados ao solo; são os que podem oscilar e com o seu oscilar resistir a uma força para eles invencível. Talvez seja uma boa metáfora para as culturas: se muito rígidas e «puras» tornam-se folclóricas e localizadas no tempo e no espaço. O jazz é um bom exemplo de uma forma cultural que optou pela miscigenação, optou por não ser «puro» e o resultado está à vista: universalizou-se e criou uma linguagem que músicos de todo o mundo entendem e em que se podem fazer entender. O jazz é mais do que a soma das partes que lhe dão origem; é também mais do que a «música improvisada» ou mesmo que a «música afro-americana», é a superação das fontes e a criação de uma nova expressão cultural.

E a Educação tem alguma coisa a aprender com o jazz? Na minha óptica tem várias:

Em primeiro lugar na sua *conceptualização*. A Educação não deve ter medo de conhecer, reconhecer e valorizar as culturas dos alunos. Este reconhecimento não significa aceitação tácita, acrítica e passiva. A Educação não é uma *aceitação* é uma *acção* que terá de ser uma mais valia na vida dos educandos. A questão é pois qual é ponto de partida (e de chegada) desta mais valia: uma cultura «média», anónima e «pura», ou uma cultura vivida, polarizada e dinâmica (contraditória)?

Em segundo lugar ao nível *metodológico*. Encarar a diferença como uma riqueza é um poderoso organizador de metodologias de intervenção educacional. Não vendo a diferença como um valor em si (o estudo da diferença neste prisma pode ser um sólido argumento para justificar o «desenvolvimento separado»)

mas como um valor de ponte, de comunicação e compreensão e sobretudo de criatividade e criação colectiva. Enfim uma opção pela cooperação e complementaridade em lugar da competição e do individualismo.

Enfim um valor para o *professor*. Os músicos de jazz dão o exemplo de como é possível improvisar face a um tema e a uma estrutura relativamente estável. De todas as vezes que se toca, há «nuances» novas – umas vezes melhores outras piores – que nos aproximam do que sabemos, do que sentimos, do que a banda e o público sente. Assim, o professor de uma escola multicultural e inclusiva é verdadeiramente como um músico que improvisa (que está receptivo, aberto e criativo) sobre um tema e uma estrutura flexível. O professor apresenta um tema e convoca os seus alunos para o interpretarem consigo (para se transcendem), em função das suas capacidades, culturas e ritmos. Um professor que sabe para onde vai mas não tem a olímpica certeza sobre ponto de chegada.

Assim talvez o jazz tenha algo para dizer à escola. A questão é se a escola quer (pode) ouvir.

Referências Bibliográficas

- Bergerot, F., Merlin, A. (1991) *L'Épopée du Jazz*, vol I e II, Paris: Galimard
- Bergreen, I. (1997) *Louis Armstrong an extravagant life*, New York: Broadway Books
- Chanan, M. (1996) *Música Prática the social practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*, Londres: Verso
- Chase, G. (1955) *Do salmo ao Jazz a música dos Estados Unidos*, Porto Alegre: Editora Globo
- Fordham, J. (1990) *Les sons du jazz*, Paris: Gründ
- Goldbolt, J. (1990) *O mundo do Jazz*, Porto: Ed. Afrontamento,
- Hobsbawm, E. (s/d) *História Social do Jazz*, São Paulo: Paz e Terra
- Malson, I. (1994) *Histoire du Jazz et de la musique afro-américaine*, Paris: Seuil
- Sharwick, K. (1991) *The illustrated Story of Jazz*, Nova Iorque: Crescent Books