

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE HISTÓRIA

Lucas de Oliveira do Nascimento

Billie Holiday e o discurso da música negra estadunidense como
resistência, entre o fim do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Rio de Janeiro

2019

BILLIE HOLIDAY E O DISCURSO DA MÚSICA NEGRA ESTADUNIDENSE COMO
RESISTÊNCIA, ENTRE O FIM DO SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO
SÉCULO XX.

Monografia apresentada ao Instituto de História da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte
dos requisitos necessários para a obtenção
do grau de bacharel em História.

Orientador: Prof.º Dr.º Marcos Bretas.

Rio de Janeiro

2019

Billie Holiday e o discurso da música negra estadunidense como resistência, entre o fim do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Lucas de Oliveira do Nascimento

Monografia submetida ao corpo docente do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel.

Aprovada por:

Prof. _____ - Orientador
(titulação)

Prof. _____
(titulação)

Prof. _____
(titulação)

RIO DE JANEIRO
2019

AGRADECIMENTOS

Essa monografia representa o final de um longo processo. Processo esse que contou com o apoio de muitas pessoas a quem eu nunca agradeceria o suficiente pela paciência, amizade e suporte. Agradeço, primeiramente, a minha família: minha mãe, Maria Verônica; meu pai, Amós Laurindo; meu irmão, Lauro, pelo incentivo e compreensão que foram tão necessários em diversos momentos.

Agradeço também aos amigos que conquistei ao longo dessa caminhada, não apenas pela amizade dentro faculdade, mas por termos também construído um vínculo de apoio mútuo fora dela. Dedico agradecimento especial a Deborah Costa, Guilherme Moreira, Anderson Marinho, Matheus Rodrigues, Letícia Sanches, Alexia Figueiredo, Isabella Pinheiro, Maria Alice e Caroline Lardoza. Todos os supracitados foram, são e, certamente, serão a base na qual me apoiei e me apoiarei.

Obrigado a todos que de alguma forma foram parte da minha graduação e que me deram forças para chegar ao final desse ciclo.

RESUMO

Nessa monografia analisa-se a transformação da tradição musical africana nos Estados Unidos da Américas em uma expressão de cultura de resistência como um dos resultados da escravidão. Enfocando a trajetória de Billie Holiday, analisa-se como a cantora se filiou à tradição musical africana como forma de protesto, denúncia e reflexão sobre o racismo e a desigualdade social.

Palavras-chave: música afro-americana; Billie Holiday; cultura de resistência.

Abstract

In this monograph it is analyzed how the african-music tradition changed in the United State of America, and became a cultural resistance expression because of the slavery. Focusing in Billie Holiday's tragetory, it is analyzed how the singer has joined the african-music tradition as protest, complaint and, thought about racism and social inequality.

Keywords: afro-american music; Billie Holiday; cultural resistance.

Sumário

<i>Introdução</i>	1
<i>Capítulo 1 - Alívio e sofrimento: os primeiros passos do jazz.</i>	11
<i>Capítulo 2 – A popularização do jazz: os palcos para Billie Holiday.</i>	28
<i>Capítulo 3 – Strange Fruit: uma narrativa sobre a violência racista</i>	44
<i>Conclusão</i>	61
<i>Bibliografia:</i>	63

Introdução

Em 1965, em discurso proferido na Universidade de Cambridge, James Baldwin fez um relato pessoal de como foi chocante para si mesmo perceber que seu herói, Gary Cooper, representava, na realidade, seu vilão. Gary Cooper foi um famoso ator que encarnava um cowboy em filmes de *western* e, como um bom cowboy, precisava conquistar a mocinha e combater os males na sociedade estadunidense em modificação. Tais males eram os índios e, posteriormente, os negros. E, ao compreender isso, Baldwin relata:

No caso do negro americano, desde o momento em que você nasce, cada pedaço de madeira e pedra, cada rosto, é branco. Desde de que você ainda não tenha se visto no espelho, você pensa que também é. [...] É um grande choque perceber que, embora você estivesse torcendo por Gary Cooper matando vários índios, o índio era você. É um grande choque descobrir que o país em que você nasceu, e no qual nasceu sua vida e identidade, em todo o sistema de realidade, não desenvolveu nenhum lugar para você. [...] Eu cresci lendo nos livros de História que a África não tinha história, assim como eu. Eu aprendi que eu era um selvagem, e quanto menos se falasse a meu respeito, melhor. Eu era um selvagem que foi salvo pela Europa e trazido para a América. Obviamente, eu acreditei nisso. Eu não tinha muita escolha¹.

Baldwin, em seu discurso, nos lembra da necessidade da representatividade em vários espaços, inclusive no âmbito cultural, da necessidade de vermos nossos semelhantes – nesse caso, os negros – ocupando um papel de destaque nos mais variados meios e sendo valorizados. Seu discurso, por um lado, diz respeito a forma como os negros e indígenas foram representados ao longo da história estadunidense e de que faz-se necessário romper com estereótipos criados pela desumanização

¹ BALDWIN, James, "The American Dream and the American Negro", 7 de março 1967. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-dream.html>>, acessado em: 14/04/2018. In the case of the American Negro, from the moment you are born every stick and stone, every face, is white. Since you have not yet seen a mirror, you suppose you are, too. It comes as a great shock to see Gary Cooper killing off the Indians, and although you are rooting for Gary Cooper, that the Indians are you. It comes as a great shock to discover that the country which is your birthplace and to which your life and identity has not, in its whole system of reality, evolved any place for you. [...] When I was brought up I was taught in American history books that Africa had no history and that neither had I. I was a savage about whom the least said the better, who had been saved by Europe and who had been brought to America. Of course, I believed it. I didn't have much choice (traduzido por mim).

resultante de uma História que não considera a África como um lugar de produção cultural, referência política e econômica. Por outro lado, Baldwin fala sobre a necessidade do desenvolvimento de projetos políticos que visem a melhoria das condições de vida dos negros para que eles se sintam de fato pertencentes aos Estados Unidos, como cidadãos com direitos, destacando papel fundamental da educação libertadora para os negros.

Baldwin foi poeta, ensaísta, romancista e ativista pelo movimento negro. Em uma das suas frases mais famosas ele afirma que a história não é sobre o passado, mas sobre o presente. De acordo com o autor, a história tem por função nos demonstrar os processos e os agentes que construíram o nosso mundo contemporâneo. Para Baldwin, contar a história do povo negro sempre relacionou-se ao processo de aumento da representatividade em todas as esferas citadas e à construção de uma consciência negra.

Levando em conta o apelo de Baldwin, esse trabalho apresenta-se enquanto o resultado da análise de uma série de elementos que compunham o cenário cultural dos Estados Unidos da América entre o final do Século XIX e as primeiras décadas do século XX. Objetiva-se por meio dessa pesquisa, tendo como inspiração o discurso de Baldwin, demonstrar a relevância da agência negra na história dos EUA no âmbito cultural, mais precisamente no que concerne a elaboração de canções como forma de denúncia e resistência à escravidão e, após a abolição, das condições de vida da população negra. Assim sendo, os elementos mobilizados nesse estudo serão o desenvolvimento da música afro-estadunidense e, primordialmente, a elaboração da música negra nos EUA como parte de um processo de resistência enfocando a cantora Billie Holiday.

Junto à música negra, faz-se fundamental a análise de alguns elementos que deram forma ao contexto do período, sendo eles: o racismo institucionalizado, o surgimento de grupos fascistas e o genocídio cotidiano de negros vitimados por ondas de linchamentos.

Dentro de uma tradição fundada no sofrimento, a música negra estadunidense apresentou-se, muitas vezes, como uma forma de protesto e resistência. Billie Holiday firmou-se como um dos maiores nomes dessa tradição ao emprestar sua voz à “*Strange Fruit*”, uma canção composta por Abel Meeropol sob o pseudônimo Lewis

Allen. O que começou como um poema que denunciava a caçada aos negros e os linchamentos dos estados do sul, tornou-se a principal música do repertório de Billie Holiday. A brutalidade dos linchamentos, afirma Margolick, era indescritível e possuía “muitas vezes uma atmosfera festiva, e depois, com a aquiescência ou mesmo cumplicidade das autoridades locais, [negros eram] pendurados em árvores à vista de todos”². Meeropol registrou essa brutalidade e Holiday emprestou seu talento.

Billie Holiday, ou Lady Day para os amigos, já era uma cantora reconhecida pela robustez de sua voz e inegável talento mesmo antes de apresentar “*Strange Fruit*” pela primeira vez. A apresentação aconteceu no início de 1939, no Café Society, em Nova Iorque. O café ficaria conhecido mais tarde como um ponto de encontro democrático, para brancos e negros. Um dos poucos da época, nesse sentido. Na sua noite de estreia, Holiday relata em sua autobiografia que o lugar estava lotado, com quase seiscentas pessoas entre fãs de *jazz*, artistas e celebridades. Holiday ainda relata que aquela noite se tratava não apenas de sua estreia naquele espaço, mas do lançamento de seu protesto pessoal. De acordo com o relato da cantora, ao ler pela primeira vez o poema de Meeropol, imediatamente lembrou-se da morte do seu pai que havia morrido em decorrência da segregação racial do sul do país ao não ser aceito em um hospital:

morria de medo que as pessoas detestassem. A primeira vez que cantei, achei que tinha sido um erro e que tinha razão em ter medo. Não se ouviu um único aplauso quando terminei. Então uma pessoa começou a bater palmas timidamente. E, de repente, todos aplaudiam³.

Os relatos sobre a forma como a música a afetava são vários em sua biografia, desde uma tristeza profunda até mesmo vômitos. O fato é que a letra sobre a violência não apenas dizia respeito à morte de seu pai, como ela mesma admitia: “tenho que continuar a cantá-la, não só porque as pessoas me pedem, mas porque vinte anos depois da morte de papai, as coisas que o mataram continuam acontecendo no Sul”⁴.

² MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012 p. 37.

³ FAGAN, Eleanora; DUFTY, William F. *Billie Holiday: lady sings the blues, uma autobiografia*. São Paulo: Brasiliense S.A. 3ª ed. 1985, p. 87.

⁴ Idem, p. 87-88.

Antes e durante a Guerra Civil, os EUA se dividiu em dois e o movimento antiescravista ganhava cada vez mais força. Em resposta, os linchamentos aos negros no sul do país foram vinculados à supostas práticas negras, como a violência, roubo e estupro. Logo após a Guerra Civil, o linchamento tornou-se uma arma de controle social, tornou-se uma ferramenta política. Angela Davis, em “*Mulheres, Raça e Classe*” (2016), chama a atenção para o fato de que os assassinatos de negros, em certa medida, baseavam-se em supostas conspirações violentas contra brancos. Davis afirma que “no período posterior a 1872, anos de crescimento de grupos justiceiros como Ku Klux Klan e Cavaleiros da Camélia Branca, um novo pretexto foi fabricado”⁵ para a perpetração da perseguição contra negros causando, dessa forma, uma violência sistemática contra a população afrodescendente e essas supostas conspirações se firmaram enquanto argumento nesse contexto.

Considerando o conceito “afrocentricidade”, idealizado por Molefi Asante (1980), esse estudo tem como primeiro elemento de análise o desenvolvimento da sonoridade afro-americana nos EUA em contraposição à opressão exercida pela escravidão e suas sequelas através do tempo na comunidade negra estadunidense. Para abordar esse tema, mobilizarei Melanie Bratcher, pesquisadora negra estadunidense e autora do livro “*Words and songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone: sound motion, blues spirit, and African memory*”. Sob uma perspectiva afrocêntrica, Bratcher faz um panorama sobre a forma da música tradicional africana e sua readaptação ao Novo Mundo em função da escravidão. Em um primeiro momento, a pesquisadora chama a atenção tanto para a manutenção da estética quanto para as modificações sofridas pelas letras em razão da nova realidade do africano, agora escravizado. Nas Américas, diferenças linguísticas e culturais entre brancos e negros, argumenta Bratcher, foram superadas por meio da música e da dança. Só mais tarde, aconteceu o aprendizado de uma língua em comum e, finalmente, a conversão ao catolicismo⁶. A autora chama atenção para o fato de a música negra ter se desenvolvido, essencialmente, pela manipulação do timbre e da textura, envolvendo a repetição e o “*call-and-response*” como forma de alterar o ritmo. Ainda segundo a autora postula, a produção musical africana era resultante de um

⁵ DAVIS, A. *Mulheres, Raça e Classe*, São Paulo: Boitempo, 2016, p. 189.

⁶ BRATCHER, Melanie E. *Words and songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone: sound motion, blues spirit, and African memory*, Nova Iorque: Taylor & Francis Group LLC, 2007, p. 7.

processo de reflexão ativa sobre a condição social dos homens e mulheres negros e essa característica era, na verdade, de origem africana. A autora argumenta que

as tradições da música africana, assim como elas se manifestavam na música negra, eram normalmente utilizadas para mobilização e incitação. As canções expressavam a alma – vigor de força, poder e um intenso esforço e desejo de sobrevivência⁷.

Tais elementos moldaram os temas tanto das canções tradicionais relacionadas as mulheres como aos homens que reagiam ao contato violento com a instituição da escravidão. Nesse sentido, novamente, destaco o que afirma Bratcher sobre as canções negras tradicionais:

as mulheres cantavam em ocasiões associadas às meninas ou adolescentes, e em funerais, enquanto os homens, primordialmente, cantavam canções de guerra, canções de caça, canções de pesca, canções de barco e músicas de trabalho. Os temas das canções, normalmente, incluíam abuso de autoridade, passeios de barcos, medo de rejeição, amizade, insultos, vingança, controle social, responsabilidade social, conflitos e, eventualmente, problemas com o homem branco⁸.

Eric Hobsbawm, entretanto, em “História social do Jazz”, defende que nenhum desses temas musicais nasceu como resposta conscientemente política contra a opressão. De acordo com a perspectiva do historiador britânico, o *jazz* não nasceu político, mas tornou-se. Assim afirma Hobsbawm: “na verdade, antes de ser adotado por grupos de intelectuais, o *jazz* prestava-se muito menos à revolução política do que outros gêneros de música popular, como os hinos religiosos, por exemplo”⁹. As raízes do gênero musical, diz o autor, encontrava-se em meio aqueles que foram duramente massacrados, entre aqueles que não apenas herdaram um passado de opressão, mas que ainda conviviam com ele. “Sendo pobres e oprimidos, eles cantam e tocam

⁷ Idem loc. cit. African song traditions, as they were manifested in Black songs, were often used for mobilization and incitement. The songs expressed soul – a force of strength, power, and an intense effort and will to survive (traduzido por mim).

⁸ Ibidem, p. 6. Women sang at occasions associated with children or adolescent girls, and at funerals, while men primarily sang warrior songs, hunting songs, fisherman and boats songs, and work songs. Themes in songs often included abuse of authority, boasting, fear of rejection, friendship, insults, revenge, social control, social responsibility, strife, and eventually trouble with the White man (traduzido por mim).

⁹ HOBBSAWM. História Social do Jazz. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 340.

músicas a respeito da pobreza e da opressão como se fosse algo corriqueiro”¹⁰. E, nesse contexto, relacionar o *jazz* às pautas políticas de esquerda foi um caminho relativamente simples. O que Hobsbawm defende é que o *jazz*, enquanto movimento político e forma de protesto, permaneceu ambíguo, incerto. Mas esse tema será tratado mais adiante com mais detalhes.

Essa introdução, trata-se de assuntos mais genéricos, obviamente. Contudo, um elemento que chama atenção é a questão da legislação escravista nos EUA. Sobre esse tema, se inscreve o livro escrito por F. Michael Higginbotham: “*Ghosts of Jim Crow: ending racism in post-racial America*”. Em seu livro, Higginbotham defende que a libertação dos escravos nos EUA gerou uma crise no sistema jurídico que havia sido moldado em função da escravidão. Ao analisar a forma como se construiu tanto as categorias raciais quanto a hierarquização dessas categorias, o autor chama atenção para o que ele define enquanto um “paradigma racial” e argumenta que a forma dada a legislação não fundamentou apenas a ideia do negro como propriedade, mas também reforçou a ideia de sua inferioridade e, assim, assegurou-se que a população negra liberta não tivesse a garantia dos mesmos direitos legais dos brancos.

No âmbito da legislação, houve mudanças desde o começo da escravidão passando por seu ápice e decadência, no sentido de tornar a ação dos negros escravizados e libertos cada vez mais restrita. O que Higginbotham destaca é que o intuito foi modelar a legislação de forma que, de um lado, tornasse o uso da mão de obra escravizada barata ao incentivar o tráfico negreiro e que, por outro lado, definisse um modelo que retificasse a inferioridade do africano e seus descendentes. Apesar de terem garantidos para si pela lei os mesmos direitos dos brancos quando libertos, a situação era diferente no cotidiano. Mesmo no âmbito jurídico, a situação para os negros poderia ser contraditória já que poderiam ser banidos dos estados em que estavam quando emancipados ou até mesmo reescravizados, como por exemplo na Virginia. As legislações eram variadas, e Higginbotham realiza um levantamento amplo citando alguns casos:

nem escravos ou libertos tinham permissão para ler ou escrever na Georgia e outros estados escravagistas. Na Carolina do Norte tornou-se crime até mesmo a pregação do evangelho por negros, pois temiam

¹⁰ Ibidem, p. 341.

que os pastores negros pudessem desafiar a narrativa do Cristianismo endossada pelos brancos – aquela que prometia salvação eterna ao escravo obediente e submisso¹¹.

Foi por meio dos mecanismos legais, defende Higginbothan, que instituiu-se a crença da sub-humanidade africana nos Estados Unidos. Foi a partir da Guerra Civil que esse arcabouço jurídico passou a ser contestado causando, dessa forma, uma crise não só no sistema legal, mas também na estrutura social do sul do país. E com a entrada massiva de negros no exército da União, o ódio contra a população negra começou a aumentar nos estados confederados levando a situação descrita anteriormente por Angela Davis.

Para alguns historiadores, considerar uma modificação tecnológica também fez-se necessário para compreender os antecedentes da Guerra Civil e, principalmente, superar a dicotomia formada pela noção “escravidão/liberdade” que fora estabelecida pela historiografia. Ao considerar que a persistência da instabilidade política e econômica assombrou os EUA desde sua independência, isso ao longo dos 80 anos que separam a libertação do jugo inglês da Guerra Civil, a população estadunidense cresceu consideravelmente. Junto à isso, a atividade econômica não apenas aumentou, mas também se diversificou. O país liberto, vendo a industrialização europeia, baseou-se nos ideais de Thomas Jefferson e, assim, lançando-se ao desenvolvimento. Jefferson defendia “um governo prudente e frugal, que impeça os homens de se prejudicarem uns aos outros, mas, ao mesmo tempo, os deixe livres para regulamentar suas próprias buscas de indústria e progresso [...]”¹². Junto desse processo industrializante, houve o crescimento das grandes cidades e a elaboração da indústria musical, um dos resultados do avanço tecnológico e tema do segundo capítulo.

Mas por que recorro a essas questões? Faz-se necessário afirmar, por mais redundante que seja, que a escravidão determinou o destino do negro na sociedade do chamado “Novo Mundo”. Tal sistema econômico tornou-se a força-motriz da

¹¹ HIGGINBOTHAN, F. Michael. “Ghosts of Jim Crow: ending racism in Post-racial America”. Nova Iorque: New York University Press, 2013, p. 50. Neither slaves nor free blacks were permitted to read or write in Georgia and other slave states. North Carolina even made it a crime for black to preach the gospels, fearing the black preachers would challenge the narrative endorsed by whites – one that promised everlasting salvation to obedient and submissive slaves. (traduzido por mim)

¹² JEFFERSON, Thomas, discurso de 4 de março de 1801, *apud* KARNAL, *História dos Estados Unidos*, São Paulo: Contexto, 2017, p. 102.

resistência cultural e afirmação da identidade negra durante o século XX. Nesse sentido, indo de encontro a argumentação de Hobsbawm, proponho pensar a história do negro no continente americano não apenas enquanto uma história marcada pela violência em diversos âmbitos, mas também pela resistência política consciente por meio da produção intelectual enfocando na figura de Billie Holiday. Pois ao africano escravizado nas Américas lhe foi negado sua identidade, sua cultura, sua religião, sua terra, seu modelo econômico, sua organização social e sua liberdade. Tal compreensão implica em dizer que a identidade negra, assim como defende Molefi Ansate, nasce em contraposição à branca e esse fato é essencialmente político.

Ao analisar o papel do negro no âmbito musical nos EUA entre o fim do XIX e primeiras décadas do século XX, enfocando na figura de Billie Holiday, cantora negra nascida na Filadélfia, em 1915, busco demonstrar a forma como a trajetória de Holiday se vincula a tradição musical negra enquanto protesto e resistência considerando os argumentos de Asante no que diz respeito ao conceito “afrocentricidade”, ou seja, um posicionamento conscientemente político contra o racismo.

O conceito “afrocentricidade”, idealizado por Molefi Asante (1980) é definido como um modelo de pensamento e ação que coloca no centro da questão a perspectiva e os valores africanos, considerando, sobretudo, o lugar do discurso do negro e os seus interesses. Asante defende que “a afrocentricidade procura consagrar a ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas”¹³. Para o autor, o conceito sinaliza a necessidade de uma abordagem social e histórica relevante ao povo africano e que supera o entendimento de que este é um povo inferior. A afrocentricidade corrobora a ideia de que “ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca”¹⁴.

A importância de se ressaltar a necessidade de uma análise afrocentrada considera o que Asante denomina por Sistema cultural africano transcontinental. Ou seja, é importante sublinhar a existência de múltiplas estruturas culturais de origem africana em cada lugar que adotou a mão de obra negra escravizada e as variadas formas de resistência cultural negra em função da retirada violenta de africanos do

¹³ ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: a teoria da mudança social, Filadélfia: Editora Afrocentricity Internacional, 2014, p. 3.

¹⁴ *Idem*.

seu local de origem. A afrocentricidade diz respeito à elevação do conhecimento e tradições africanas ao mesmo patamar do conhecimento e das tradições europeias.

Nesse sentido, considera-se uma disputa contra um tipo de racismo que passa a ser entendido não apenas no âmbito da negação dos corpos negros, mas também no que diz respeito a dimensão epistemológica africana. Essa questão relaciona-se com o discurso de Baldwin, já que a recusa epistêmica caracteriza-se pela noção de que os povos negros são incapazes de produzir um conhecimento válido e, dessa forma, inferioriza-se o percurso dos povos negros através do tempo, bem como suas experiências por intermédio do discurso e/ou representações. Tal recusa caminha ao lado da tentativa de manutenção de um *ethos* atrelado a subalternização negra decorrente das relações de colonização. Assim como afirma Asante, “muitos intelectuais e escritores do passado desprezaram as criações africanas, fossem elas na música, na dança ou na arte, fossem na ciência [...]”. Era uma atitude inegavelmente racista [...]”¹⁵. E ainda, “a conversão à afrocentricidade torna-se total à medida que lemos, ouvimos e compartilhamos nossa consciência coletiva”¹⁶. Consciência é a palavra-chave para afrocentricidade.

Esta pesquisa se orienta pelo o que Asante define como “Níveis de transformação”, ou seja, a idealização de uma consciência afrocentrada. Para tanto, Asante estabelece cinco níveis: (1) o reconhecimento da pele: o reconhecimento de sua herança, dos seus antepassados; (2) o reconhecimento do meio: a percepção da negritude e da discriminação; (3) consciência de personalidade: o entendimento das características que tornam um indivíduo diferente do outro; (4) preocupação pelas questões negras ao tomar consciência dos três primeiros níveis e, por fim, (5) Consciência afrocêntrica: quando há a libertação da própria mente e o indivíduo passa a agir em função do interesse da coletividade negra por meio da produção intelectual. Segundo Asante, ao alcançar esse último nível, o negro estabelece o compromisso de total libertação africana “através de um esforço consistente para reparar qualquer dano psíquico, econômico, físico ou cultural feito aos africanos”¹⁷.

¹⁵ ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.), Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora, São Paulo: Selo Negro Edições, 2009, p. 98 (grifo meu).

¹⁶ ASANTE, *Op. Cit.* 2014, p. 15.

¹⁷ ASANTE, *Op. Cit.* 2014, p. 81.

Finalmente, Billie Holiday é mobilizada nesse trabalho na qualidade de símbolo resultante de um processo de consolidação da consciência social negra que desembocaria, durante o século XX, nas diversas expressões artísticas e políticas dos movimentos afro-estadunidense, como a Renascença do Harlem, o movimento dos Direitos Civis, o movimento Black Power e o movimento das Artes Negras. A formação da música negra nos EUA, partindo desse princípio, revelar-se-ia como fruto da readaptação da cultura africana e resistência consciente à nova realidade trazida pela escravidão transatlântica.

Capítulo 1 - Alívio e sofrimento: os primeiros passos do *jazz*.

É possível dizer que o *jazz*, bem como o *blues*, nascido nos Estados Unidos da América, é resultado de diversas negociações. É resultado da manutenção das tradições africanas no continente americano e era encarado pelos brancos como uma forma de manter os escravizados saudáveis mentalmente, garantindo a eles um momento de alívio do cotidiano massacrante introduzido na vida negra pelo sistema escravista. O *jazz* é tanto alívio quanto sofrimento, é tanto resistência quanto celebração. E é sobre esse tema o enfoque desse primeiro capítulo.

Nesse sentido, faz-se interessante considerar, como um parêntese, a forma como o escravismo no Brasil foi interpretado pelo historiador João Reis, autor que forjou a frase que pode, na verdade, definir as relações sociais estabelecidas entre negros e brancos frente ao sistema escravista moderno em si. Reis postula que “onde houve escravidão houve resistência. E de vários tipos”¹⁸. Tanto na África quanto na América a resistência ao sistema escravista se deu de diversas formas, das mais às menos violentas. Cada uma dessas formas encontradas pelo povo africano caracterizava-se enquanto um meio de manutenção da sua própria identidade diante da outra que o branco lhe impunha: a identidade de escravo, o que trataremos mais adiante.

Ao pensarmos nessas resistências no âmbito da música no contexto estadunidense, Malaine Bratcher afirma que a forma das músicas tradicionais africanas foi readaptada ao continente americano, entretanto, mantiveram a estética e modificaram as letras à nova realidade do negro. A autora defende que “as tradições da música africana, assim como elas se manifestam na música negra, eram normalmente utilizadas para a mobilização e incitação. As canções expressavam a alma – vigor de força, poder e um intenso esforço e desejo de sobrevivência”¹⁹.

O *jazz*, a maior expressão artística negra dos Estados Unidos do início do século 20, se forma e ganha grandes proporções ainda entre 1900 e 1917, tendo como ponto de partida as canções tradicionais (também classificadas por alguns pesquisadores como músicas folclóricas) africanas e o *blues*, vinculando-se com

¹⁸ Sobre a História dos Quilombos no Brasil ver REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (orgs.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 9.

¹⁹ BRATCHER, *Op. Cit.* 2007, p. 07. African song tradition, as they were manifested in Black Songs, were often used for mobilization and incitement. The songs expressed soul – a force of strength, power, and an intense effort and will to survive (traduzido por mim).

algumas tradições musicais brancas. Segundo Bratcher, as questões abordadas pela música negra normalmente incluíam elementos vinculados ao cotidiano. Frente a um cotidiano hostil elaborado tanto pela escravidão quanto pelas justificativas que a alicerçavam, frequentemente essas canções abordavam violência ou solidão. E assim como afirma Eric Hobsbawm, em “História Social do *jazz*”, as raízes do *jazz* encontravam-se entre aqueles que mais foram massacrados, entre aqueles que herdaram um passado de opressão baseado no sistema escravista.

Mesmo com o fim do sistema, os ideais que o alicerçaram, tais como a noção de inferioridade ou sub-humanidade negra, permaneceram latentes, principalmente, na região sul do país. Tanto antes quanto depois de abolida a escravidão, diversos argumentos, alguns sustentados por supostas teorias científicas, permearam o imaginário de certa parte da população conferindo ao negro qualidades consideradas incivilizadas quando comparadas as qualidades do branco. Uma premissa não apenas evidentemente racista, mas também fruto do pensamento moderno europeu, o que terminou por gerar um conflito entre os modelos de saber. Para abordar esse tema, entretanto, é necessário fazer uma rápida digressão.

O que direcionou a ação do homem branco europeu em direção à conquista e ao controle da natureza foi a relação estabelecida entre o domínio e a exploração que baseou-se nos princípios econômicos estabelecidos pelo chamado “velho-mundo”. Foi com o que o filósofo Renato Nogueira classificou por “monetarização do meio ambiente”²⁰, que o conhecimento eurocentrado submeteu todas as relações sociais ao mercado e estabeleceu-se enquanto produção de saber pelo saber. Maulana Karenga, por sua vez, defende que o conhecimento afrocentrado não diz respeito ao saber pelo saber, mas sim que todo saber produzido pela humanidade deve ser empregado em favor da mesma.

A relação com o conhecimento vincula-se também ao entendimento sobre o conceito de tempo. As sociedades ocidentais modernas relacionaram a ideia de tempo aos conceitos de atraso e progresso direcionando-se ao futuro. Enquanto sociedades africanas são direcionadas para o passado e buscam o saber por meio da orientação dos antepassados. As sociedades europeias rompem com o passado e buscam no

²⁰ NOGUEIRA, Renato. Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado. Em: Revista África e africanidades, Ano 3. N. 11, nov. 2010, p. 05.

futuro, quer dizer, na inovação, soluções para o presente. Cada vez mais, idealizava-se assim uma relação de diferenciação entre o eu e o outro. Ao passo que o eu (europeu moderno) era compreendido como o portador do progresso e da civilização, o outro (africano) era identificado como o atrasado, bárbaro e incapaz de produzir conhecimento ou cultura de valor. E são esses fatos que eu mobilizo enquanto justificativas para submeter esse trabalho a teoria afrocêntrica.

Um exemplo de experiência social que foi submetida a essa teoria foi a independência do Haiti. Ao discutir sobre o caso haitiano, Charles S. Finch e Elisa Larkin destacam o papel fundamental do que corresponde à perspectiva epistemológica implícita ao afrocentrismo: resistência e produção de saber. No que diz respeito à resistência à escravidão no Haiti, a agência negra orientou-se por meio da manutenção do culto religioso, das tradições ancestrais e da produção de conhecimento. Os autores defendem que essas foram vertentes adotadas pelos haitianos e, com destaque, por Antenor Firmin, antropólogo haitiano que idealizou um argumento cientificamente embasado contra as teorias raciais europeias que determinavam a inferioridade biológica dos povos africanos. Nesse sentido, a resistência negra à escravização no Haiti se deu tanto pela manutenção das tradições africanas quanto pelo desenvolvimento de estudos científicos²¹. Finch e Larkin afirmam que

a abordagem afrocentrada vem evoluindo sempre no sentido de incorporar progressivamente, além das obras elaboradas na tradição ocidental, a ética e filosofia ancestrais e a produção do conhecimento por africanos nos seus próprios contextos de vida, antes e/ou independentemente do domínio colonial e escravista mercantil²².

O fato é que negação da capacidade negra de produção de conhecimento relaciona-se, dentre muitos fatores, ao discurso científico formulado a partir de teorias racistas próprias da modernidade, como o darwinismo social. O arcabouço teórico moderno europeu fundamentou o que Boaventura de Souza Santos classificou como “linha abissal”. Tal linha invisível estabelece uma divisão entre aquilo que pode ser

²¹ LARKIN, Elisa; FINCH, Charles, Abordagem afrocentrada, história e evolução. Em: Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. LARKIN, Elisa (org), São Paulo: Selo Negro, 2009, p.40.

²² Ibidem, p. 41.

considerado conhecimento e, à medida em que a relevância para quem considera tal saber necessário ou importante se extingue, o não-conhecimento. Para Souza Santos,

no campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso à ciência, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia. Esse monopólio está no cerne da disputa epistemológica moderna entre as formas de verdade científicas e não-científicas²³.

Nesse contexto, segundo defende Aníbal Quijano, é necessário que haja um rompimento com o que o autor denomina “colonização do poder”. Quer dizer, é preciso romper com o paradigma dominante, nascido da revolução científica europeia do século XVI, que estabeleceu-se enquanto um modelo de conhecimento autoritário e epistemicida. Para Quijano, “na América, a ideia de raça foi uma maneira de outorgar legitimidade às relações de dominação impostas pela conquista”²⁴ dando forma não apenas à uma identidade branca, mas também à identidade negra. O autor afirma que o fim do sistema colonial, entretanto, não representou um fim para a conquista ideológica, vide o discurso de superioridade racial sobre índios e negros que sobreviveu ao longo da história pós-colonial.

Mesmo diante das limitações impostas pela escravidão à produção negra no âmbito cultural não é inexistente. Apesar de, no caso dos EUA, ter existido leis que, variando de estado para estado, proibissem a alfabetização de pessoas negras, a tradição de passar o conhecimento oralmente se manteve. Ao longo do século XIX, o acesso dos negros escravizados à educação formal ocidental tornou-se cada vez mais limitada pela elite sulista. Para um escravizado, escrever e ler, bem como ensinar outro escravizado, era encarado como um ato subversivo e por conta disso classificar o negro como inferior tornava-se mais simples.

Mas existem casos que rompem com esse entendimento. Phillips Wheatley, por exemplo, apresenta-se enquanto alguém na contramão dessa lógica. A criança sequestrada do que hoje corresponde ao Senegal, tornou-se Phillips, o nome do navio

²³ SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Em: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP. N. 79. Nov. 2007, p. 72.

²⁴ QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do poder: eurocentrismo e América Latina*. Em: *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Editora CLACSO, set. 2005, p.118.

que a transportou. E assim que chegou aos EUA, fora adotada pela família Wheatley. Quando tomaram ciência do talento da criança para poesia, o casal estadunidense a educou sobre as bases do ensino ocidental. Embora permanecesse na condição de escravizada, Phillips tornou-se escritora e, assim como afirmam Finch e Larkin,

impressionou vários intelectuais, como Voltaire, Benjamin Franklin e George Washington, mas nenhuma editora norte-americana quis publicá-la por não acreditar que uma mulher negra e escrava fosse capaz de escrever poesia²⁵.

Na esfera musical, a surpresa branca com as realizações negras seguiu o mesmo caminho. A realização dos africanos nos EUA chegou a ser reconhecida até mesmo na Europa, que viam a música africana com curiosidade. O *jazz*, sempre vinculado ao *blues* e aos *spirituals*, não era apenas resultado do racismo, mas da criatividade negra que se aproveitava do que tinha em mãos para criar músicas de forma improvisada, dando forma aos seus próprios instrumentos e criando timbres estranhos para os ouvidos brancos. Quando James Reese Europe, ainda no início dos anos 1900, introduziu instrumentos de percussão e o banjo na música sinfônica tradicional europeia com a finalidade de fundir as duas tradições musicais, misturando elementos e melodias dos dois continentes, a recepção foi controversa.

James Europe, ou Jim Europe, foi um dos principais nomes do jazz no início século XX, participando do cenário musical negro em Nova York e sendo reconhecido por ser um dos primeiros a assimilar diferentes sonoridades aos ritmos negros. Nesse sentido, Europe relata a forma como elaborou sua visão e versão musical que foi considerada subversiva no cenário das grandes orquestras de música clássica branca:

Embora tivéssemos o primeiro-violino, o lugar dos segundos-violinos foi substituído por nós por bandolins e banjos. Isso atribuiu a nossa música um acompanhamento dedilhado firme que todas as pessoas estão comentando... Depois, no fundo, nós colocamos dez pianos... o resultado... é um fundo com acordes que são, essencialmente, típicos da harmonia negra... [Nós] desenvolvemos um tipo de música

²⁵ Ibidem, p. 42.

sinfônica que... presta-se a executar as composições peculiares da nossa raça²⁶.

Como dito anteriormente logo no início desse capítulo, os temas que a música negra abordava variavam. Mas sempre tinham a ver com o cotidiano. Como, diante da escravidão, o cotidiano era basicamente de dominação, trabalho forçado e violência, as músicas diziam respeito a esses temas. A exemplo disso, mobilizo a obra de Frederick Douglass, um negro que foi escravizado e que, ainda na primeira metade do século XIX, escreveu sua autobiografia e a publicou em 1845. Segundo nos relata Douglass, diferentemente da imagem de felicidade articulada pelos discursos que compunham os shows de menestréis e discursos abolicionistas do norte, os escravizados não cantavam por estarem felizes, “os escravos cantam mais quando estão infelizes. As canções do escravo representam a tristeza do seu coração, e ele se sente aliviado por cantá-las, como um coração doendo é aliviado pelas próprias lágrimas”²⁷.

Em dado momento, Douglass relata sobre um momento em que foi permitido a um grupo de escravizados a entrada na casa-grande. De acordo com o que Douglass afirma, esse tipo de permissão era concedido uma vez por mês a diferentes escravizados. Seu relato diz respeito a um grupo que parecia curiosamente entusiasmado frente a essa possibilidade. Uma vez a caminho da casa-grande, eles passaram a cantar canções “revelando de uma vez as maiores das alegrias e a mais profunda tristeza”²⁸. A execução das canções pouco se preocupava com o tom ou o tempo, mas por vezes expressavam o mais poderoso sentimento possível ou mesmo o mais patético, porém sempre de forma arrebatadora, relata Douglass.

²⁶ EUROPE, James. The negro's place in music, 1973, p. 61. *Apud* BROWN JR., Ernest D. African american instruments construction and music making. Em: BURNIM, Mellonee; MAULTSBY, Portia. African American Music: An Introduction. Nova Iorque: Editora Routledge, 2015, p. 28. Although we have first violins, the place of the second violins with us is taken by madolins and banjos. This gives that peculiar steady strumming accompaniment to our music which all people comment on... Then, for background, we employ ten pianos... the result... is a background with chords which are essentially typical of Negro harmony... [we] have developed a kind of symphony music that... lends itself to the playing of the peculiar compositions of our race (traduzido por mim).

²⁷ DOUGLASS, Frederick. Narrative of the life of Frederick Douglass, 1845, p. 15, versão Ebook. Slaves sing most when they are most unhappy. The songs of the slave represent the sorrows of his heart; and he is relieved by them, only as an aching heart is relieved by its tears (traduzido por mim).

²⁸ *Idem*, p. 11.

As palavras cantadas, como as desse grupo de escravizados que repetiam “*I am going away to the Great House Farm! O, yea! O, yea! O!*”²⁹, por exemplo, poderiam não ter muito significado para os outros, poderia até parecer patético ou sem sentido para os senhores, mas para esses homens negros e torturados essas palavras tinham força e significados. Tais músicas abarcavam características não apenas culturais, mas sociais, políticos e ritualísticos, direcionando a agência negra em direção aos ideais africanos. Os shows de menestréis, por exemplo, nascem de uma interpretação branca equivocada desse fenômeno de criação musical ao enxergar nessa ação apenas descontração e felicidade. A interpretação branca desse fenômeno deixou completamente de lado os códigos e termos que diziam respeito a produção negra criando, dessa forma, leituras caricaturescas que apenas reforçavam a noção de que negros possuíam características animais, incivilizadas e infantis. Tratava-se, portanto, de uma colonização do conhecimento.

O *jazz*, contudo, foi alçado ao posto de música popular ainda no final do século XIX e firmou-se enquanto tal no início dos anos 1900. Foi por meio da fusão de estilos, como já citado no exemplo de James Reese Europe, que os elementos brancos foram assimilados pelos negros (e vice versa) tornando o *jazz* um estilo musical miscigenado e, devido a isso, capaz de ser reivindicado também pelos brancos. A exemplo disso, temos o caso de Nova Orleans, um dos berços do *jazz* tão famosos ao ponto de ser classificado como um estilo, que por muito tempo conviveu com a presença de franceses, espanhóis, irlandeses, ingleses e africanos de vários países. Foi em Nova Orleans o palco da união entre a tradição musical europeia e africana. Foi o lugar onde uniu-se os elementos das bandas militares, tais como instrumentos de sopro e ritmos como valsa e marchas – característica preponderantemente oriunda da França – e os timbres dos africanos, bem como banjos e instrumentos de percussão.

Nova Orleans, de fato, merecia um capítulo à parte. Contudo, para não fugir muito da temática proposta, mobilizarei alguns fatos vinculados a relação música/resistência em Nova Orleans apenas como exemplo. Foi na cidade em questão o lugar onde organizou-se um espaço chamado *Congo Square*. Tal espaço era ponto de encontro dos negros que se organizavam para tocar e dançar. A praça, fundada no século XVIII, tornou-se tanto símbolo para a comunidade negra quanto

²⁹ *Ibidem*.

curiosidade para os olhares brancos. Era um pedaço da África em solo americano, para alguns, onde os tambores, cantos, manifestações religiosas e danças eram permitidos, mesmo que nem todos os negros que frequentassem o espaço tivessem chegado nos EUA vindos do continente africano.

Caso curioso, também é relevante pensar no nome dessa praça, pois a tradição musical do Congo, de fato, ligava-se à luta, como se faz perceptível no caso da chamada Rebelião de Stono, na Carolina do Sul, em 1739. A rebelião dos escravizados foi organizada por mais ou menos 20 negros e terminou ganhando grandes proporções em um curto período. Esses 20 negros de origem congoleza se mobilizaram a partir das tradições do então Reino do Congo, se utilizando de trompetes e instrumentos de percussão para se comunicar entre si.

A rebelião de Stono foi, obviamente, mais do que do um ato de resistência de vida curta. A escolha consciente dos escravizados de utilizar os tambores para acompanhar o canto e a dança é um indicativo da profunda persistência da manutenção da consciência africana entre os escravizados no Novo Mundo, mesmo diante de uma adversidade mortal³⁰.

Em “A História social do jazz”, Eric J. Hobsbawm, com o objetivo obviamente didático, separou a história do *jazz* em 4 principais fases: pré-história (1900 – 1917); antiga (1917 – 1929); médio (1929 – 1940) e moderno (a partir da década de 1940). Entretanto, indo na contramão do que então foi exposto até aqui, o historiador interpretou aquilo que ele classifica como a primeira e a segunda das quatro fases do gênero musical como um mero resultado de combinações de elementos musicais africanos e europeus que deram forma a um estilo de música com potencial comercial. Segundo postula Hobsbawm foi, na verdade, o *jazz* moderno que caracterizou-se como um “produto de músicos conscientes, tocando para um público também consciente de si; isto é, essa fase tem uma afinidade muito maior com a cultura de minoria”³¹. Em sua interpretação, foi a partir da era moderna do *jazz* que o ritmo prestou-se muito mais à política, à luta contra o racismo, a violência e a desigualdade

³⁰ BURNIM, Mellonee; MAULTSBY, Portia. *Op. Cit.* 2015, p. 25. The Stono Rebellion was clearly more than a short-lived act of resistance. The slaves' conscious choice to utilize drums to accompany singing and dancing is indicative of the persistente depth of a continuing African consciousness among New World slaves, even in the face of life-threatening adversity (traduzido por mim)

³¹ HOBBSAWM, Eric. *Op. Cit.*, 2015, p. 104.

do que nas fases anteriores em que o mero entretenimento figurava o centro da questão.

O que Hobsbawm considera em sua obra é que o *jazz*, assim como o *blues* sempre citado rapidamente, se desenvolveram em direção à música considerada popular apresentando sempre um potencial comercial. O *jazz*, descreve o historiador, era um estilo de música voltado a mera narrativa do cotidiano e que, ao incorporar características de outros estilos, livrou-se da “sua própria natureza, *hot* – sensual, emocional, físico – e ‘sujo’ (...) [em busca de] um ideal até então irrelevante de pureza musical, o que quer dizer, em muitos aspectos, uma reversão total da maioria dos valores do *jazz*”³². Em outras palavras, o que houve com a modernização do ritmo foi a valorização dos conceitos relacionados à música branca, enquanto as características negras passaram a ser meras coadjuvantes.

Dessa forma, chegamos ao exemplo de Nick La Rocca, um descendente de italianos que, em 1909, fundou a *Original Dixieland Jazz Band*. A banda fundou o estilo *Dixieland*, é bem verdade, que passou a ser relacionado intimamente à Nova Orleans já na década de 1920. O nome de tal estilo é uma referência à uma região ao sul dos Estados Unidos que traça uma linha imaginária limitando o espaço entre a cidade de Madison, capital do estado de Wisconsin, e a região denominada *Dixie* da qual fazem parte Texas, Arkansas, Louisiana, Mississippi, Tennessee, Alabama, Carolina do Sul, Carolina do Norte, Geórgia e Flórida.

Mas por que La Rocca é um caso interessante? Seu reconhecimento foi rápido, em 1918 a banda liderada por ele já era uma grande sensação e é considerada por muitos, ainda hoje, a primeira banda de *jazz*, de fato. Por ter alcançado tamanho sucesso tão rapidamente, talvez, La Rocca se autoproclamou o inventor do gênero, negando qualquer influência negra. Em entrevista concedida para a revista *Metronome*, publicada em outubro de 1936, encontramos a famosa frase do trompetista ítalo-estadunidense: “as raízes do *jazz* são brancas, não negras”³³. Ao mesmo tempo, La Rocca também foi autor de diversas cartas em que desferia ataques tanto à Marshall Stearns, crítico musical estadunidense, quanto à Hughes Panassié, um crítico musical francês, por ambos postularem que o *jazz* só existia em função da

³² Ibidem, p. 152-153.

³³ TACKLEY, Catherine. *The evolution of jazz in Britain: 1880 – 1935*. Nova York: Ediora Routledge, 2017, p.135.

contribuição negra³⁴. Para La Rocca, contudo, nenhum negro seria capaz de inventar um estilo musical de tanto sucesso. Temos aqui um caso da já mencionada negação do conhecimento negro.

Melanie E. Bratcher, por sua vez, segue o caminho oposto ao de Hobsbawm ao mobilizar o afrocentrismo como base teórica de seu estudo. Em “*Words and Songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone*”, Bratcher defende que a tradição musical africana não foi apenas um dos vários elementos que emoldaram aquilo que mais tarde seria denominado *jazz*, mas sim que tal tradição foi fundamental para a elaboração de um estilo musical notadamente baseado no ritmo e na forma africana. Tal estilo musical modificou-se, sem dúvida, com o passar dos anos, mas manteve-se intimamente conectado com as raízes negras, fazendo parte de diversos momentos da história negra estadunidense ao longo do tempo, tais como a Renascença do Harlem, o Movimento pelos Direitos Civis, o Movimento Black Power e o Movimento Black Arts. Através do tempo, o *jazz*, assim como o *blues* e os *spirituals*, fizeram parte do discurso negro enquanto forma de resistência às diversas formas de opressão e desigualdade racial. Sempre foi um discurso elaborado pela e sobre os grupos considerados politicamente minoritários.

A exemplo disso, é possível citar muitas mulheres negras que desempenharam um papel fundamental para resistência negra no âmbito musical ao longo do século XX. Bernice Johnson Reagon, por exemplo, tornou-se nome fundamental na militância negra ao fundir músicas *Spirituals* às canções de protesto. Reagon fez parte do conjunto *Freedom Singers* (cantores da liberdade) que participou ativamente na luta pelos Direitos Civis nos anos de 1960. Criada na tradição musical gospel, Reagon acreditava não apenas que as canções negras nasceram da escravidão, mas também que elas precisavam ser ajustadas e reelaboradas aos novos tempos. Para Reagon, cantar era anunciar a existência do povo negro³⁵. Para citar um exemplo de canção reelaborada pelo grupo a partir de uma canção *Spiritual* tradicional, temos *Ain't gonna let nobody turn me 'round*. A canção, originalmente nomeada *Don't let nobody turn me 'round*, fala a respeito de uma jornada espiritual que começa em um batismo realizado no rio Jordão:

³⁴ Idem.

³⁵ SULLIVAN, Denise. *Keep on pushing: Black Power music from blues to hip-hop*. Chicago: Editora Lawrence Hill Books, 2011, p. 31.

Don't let nobody turn you 'round
 Turn you 'around, turn you 'round
 Don't let nobody turn you 'round
 Keep the straight an' the narrow way.

 I was at the river of Jordan,
 Baptism was begun,
 John baptized the multitude,
 But he sprinkled nary a one.

 The baptis' they go by water,
 The methodes' go by lan',
 But when they get to heaven
 They'll shake each other's han'.

 You may be a good baptis'
 An' a good methodes' as well,
 But if you ain't the pure in heart
 Yo' soul is boun' for hell.

Já a canção modificada, nascida na luta pelos Direitos Civis, aborda outro tema, mas mantém a forma da canção tradicional. Se antes cantava-se sobre uma jornada espiritual, o contexto de luta faz a canção passar a afirmar que nenhuma injustiça ou preconceito racial vai conseguir fazer com que a jornada negra rumo à terra prometida seja interrompida. Nesse caso, nenhuma lei, determinação judicial ou mesmo a prisão, formas comuns do governo impedir passeatas e reuniões de organizações políticas negras, seriam capazes de impedir a caminhada para a terra prometida, onde há igualdade racial:

Ain' gonna let nobody turn me 'round
 Turn me 'round, turn me 'round
 Ain't gonna let no injuction turn me 'round
 Turn me 'around, turn me 'round
 I'm gonna keep on walkin, keep on talking

Marching up the Freedomland.
Ain' gonna let no jailhouse turn me 'round
Turn me 'round, turn me 'round
Ain't gonna let no jailhouse turn me 'round
I'm gonna keep on walkin, keep on talking
Marching up the Freedomland³⁶.

Nesse sentido, para Bratcher, discutir sobre *jazz* é falar sobre a estética musical africana primordialmente. E, mais do que isso, é falar sobre a produção de canções que sempre foram conscientemente elaboradas como uma forma de resistir à escravidão, ao racismo e a outras formas de violência. Para tanto, conclui-se que as músicas negras são caracterizadas por abarcar diversos significados, formas, símbolos e códigos específicos. A música africana era um veículo de comunicação capaz de traduzir o amor, a tristeza, a violência, a alegria, a crença religiosa, etc. E, a partir de uma interpretação afrocentrada, é possível afirmar que se manter cantando e produzindo essas canções seria, antes de tudo, a manutenção consciente da cultura africana nos Estados Unidos da América. De acordo com essa teoria, a música deixaria de ser pensada apenas como uma forma de entretenimento e passaria a adquirir um significado social, enquanto tradução do cotidiano, e político, enquanto forma de manutenção cultural africana na América e denuncia dos males da escravidão e/ou da desigualdade racial no pós-abolição.

Nesse sentido, podemos abordar alguns exemplos de músicas em que o tema dizia respeito a denúncia desses dois casos citados. A primeira canção, interpretada por Maggie Jones, cantora de *blues* nascida no Texas, e lançada em 1925, se refere diretamente as questões relativas tanto as leis de segregação racial no sul, as leis Jim Crow, quanto a divisão do país resultante da Guerra de Secessão. A música em questão é “*Northbound Blues*”:

³⁶ Apresentação do grupo The Freedom Singers realizada em 2010, na Casa Branca, disponível em: <<https://youtu.be/27sNOouXRJU>>. Acesso: 23 de dec. de 2018. Publicado em 16 de set. de 2012.

Got my trunk and grip all packed
 Goodbye, I ain't coming back
 Going to leave this Jim Crow town
 Lord, sweet pape, New York bound

 Got my ticket in my hand
 And I'm leaving dixieland

 Going north child, where I can be free
 Going north child, where I can be free
 Where there's no hardships, like in Tennessee

 Going where they don't have Jim Crow laws
 Going where they don't have Jim Crow laws
 Don't have to work there, like in Arkansas

 When I cross the Mason-Dixon Line
 When I cross the Mason-Dixon Line
 Goodbye old gal, yon mama's gonna fly

O que se percebe analisando essa letra é que, com mais clareza, existia o desejo do negro de deixar o sul do país em direção ao norte, onde não existiam as leis segregacionistas. Nos versos acima podemos observar um evidente objetivo de se buscar a liberdade, seja da escravidão, seja da ideia de inferioridade negra. Buscava-se, então, ao chegar no norte, o ideal de “terra prometida”, digamos assim, como seria mais tarde descrita, nos anos de 1960, pelos Freedom Singers.

Outra questão abordada pela letra diz respeito a divisão territorial dos EUA. Além do espaço geográfico já abordado, *Dixie*, a letra fala a respeito da “linha *Mason-Dixon*”, uma referência à disputa de fronteira entre Charles Mason e Jeremiah Dixon. A fronteira entre as cidades de Delaware, Maryland e Pennsylvania e a região *Dixie* foi estabelecida entre os anos de 1763 e 1767. Após a Pennsylvania ter abolido a escravidão, a linha imaginária *Mason-Dixon* tornou-se uma fronteira para o negro entre a condição de livre e de escravizado.

Outra música que se refere ao mesmo tema é “*Jim Crow Blues*”, interpretada pelo cantor de *blues* e *folk* LeadBelly, lançada em 1927:

Bunk Johnson told me too, This old Jim Crowism dead bad luck
 for me and you
 I been traveling, i been traveling from shore to shore
 Everywhere I have been I find some old Jim Crow

 One thing, people, I want everybody to know
 You're gonna find some Jim Crow, every place you go

 Down in Louisiana, Tennessee, Georgia's a mighty good place
 to go
 And get together, break up this old Jim Crow

 I told everybody over the radio
 Make up their mind and get together, break up this old Jim
 Crow.

Essa segunda letra, por sua vez, faz a referência à personagem criada e interpretada por Thomas Rice, a partir da década de 1830. A personagem Jim Crow era, basicamente, uma caricatura cômica dos negros, elaborada a partir de referenciais racistas que davam forma à uma pessoa infantilizada e com pouca inteligência. Essa personagem tornou-se tão relevante ao ponto das leis de segregação racial articuladas durante a Reconstrução terem ganhado o nome de Leis Jim Crow.

É possível dizer que tais músicas dividem as mesmas raízes, descritas por Douglass quase 100 anos antes de serem lançadas. Para Douglass, “cada tom [das canções dos escravizados] era um testemunho contra a escravidão, uma oração para que Deus os libertassem das correntes”³⁷. Mas a conquista da liberdade por meio das fugas ficou cada vez mais difícil desde a promulgação, em 1850, da Lei do Escravo Fugitivo, que fora uma resposta a outra lei articulada por Lincoln para impedir o crescimento das fronteiras escravistas. A temática abordada por essas últimas duas músicas se inscreve em dois momentos referentes à Guerra de Secessão.

Em 1846, David Wilmor apresentou um projeto de lei que propunha que a escravidão não deveria existir nos territórios novos anexados. Ouve uma reação furiosa dos representantes escravocratas do congresso e uma proposta conciliadora

³⁷ DOUGLASS, Frederick. *Op. Cit.* 1845, p. 12.

foi promulgada em 1850. Como ficou conhecida, “O Compromisso de 1850 foi a última barganha partidária bem-sucedida a manter a unidade americana por meios pacíficos”³⁸. Entretanto, a proposta revelou-se enquanto um mecanismo de fortalecimento das políticas locais e seus interesses, em detrimento das decisões dos partidos no Congresso, conforme afirma Vitor Izecksohn. “O Compromisso também reforçou a posição do Governo Federal como um caçador de escravos a partir da introdução da chamada nova Lei dos Escravos Fugitivos”³⁹, levando a situação destacada e descrita abaixo por William Garrison.

Em artigo publicado pela Organização Nacional Anti-escravidão, de 4 de março de 1851, William Garrison chama atenção para a condição do negro escravizado nos EUA naquele momento e para a ação que o Governo Federal passa a ter proibindo as pessoas de darem abrigo para escravizados fugitivos:

o presente é sombrio e arriscado para todos os escravos fugitivos que permanecem na América. Todo o poder do governo nacional está concentrado na recaptura deles, banimento ou extermínio. Sem casa, sem dinheiro, toda pessoa branca está proibida por duras penas de oferecer-lhes tanto abrigo quanto comida, eles estão fugindo em todas as direções, cheios de terror, angústia e desespero e experimentando muito sofrimento corporal. Oh, a culpa da América cristã e republicana⁴⁰.

O que é perceptível é que mesmo na condição de escravizado, como observamos na narrativa de Frederick Douglass, toda a produção musical negra era extremamente consciente de si. Indo no caminho oposto ao postulado por Hobsbawm, é evidente que não apenas existiam aspectos políticos no que concerne à resistência à violência imposta, mas também à todos os males que acompanhavam a justificativa da existência da escravidão. A resistência, assim sendo caracterizada aqui como uma forma de manutenção de tradições tipicamente africana (relembre o exemplo do

³⁸ IZECKSOHN, Vitor, *Escravidão, federalismo e democracia: a luta pelo controle do Estado nacional norte-americano antes da Secessão*. Em: Topoi, Rio de Janeiro, março de 2013, p. 64.

³⁹ Ibidem, p. 65.

⁴⁰ GARRISON, William, *The letters of William Lloyd Garrison, vol. IV: from disunionism to the brink of war*, RUCHAMES, Louis (editor), Cambridge: Cambridge University, 1975, p. 51. The presente is dark and perilous hour for all fugitives slaves still remaining in America. The whole power of the National Government is concentrating for their re-capture, banishment, or extermination. Houseless, peniless, every white person forbidden by heavy penalties to give them either shelter or food, they are fleeing in every direction, filled with terror, anguish, and despair, and experiencing much bodily suffering. Oh, the guilt of Christian, and republican America (traduzido por mim).

Congo) no continente americano, foi reelaborada através do tempo fazendo parte de movimentos de resistências outros, também como já citado, tonando-se discurso. Em artigo intitulado “Exploração normal, resistência normal”, o cientista político e antropólogo James C. Scott considerando os estudos sobre resistência camponesa afirma que, frente aos grupos de grande poder e influência, os grupos dominados desenvolviam formas dissimuladas de resistência. O cientista político estadunidense afirma que em casos como esse, podemos considerar que as

armas ordinárias dos grupos relativamente desprovidos de poder [são]: relutância, dissimulação, falsa submissão, pequenos furtos, simulação de ignorância, difamação, provocação de incêndios, sabotagem, e assim por diante. Essas formas Brechtianas de luta de classe têm certas características em comum. Elas exigem pouca ou nenhuma coordenação; representam uma forma de autoajuda individual; e tipicamente evitam qualquer confrontação simbólica com a autoridade ou as normas da elite⁴¹.

Em outro trecho do mesmo artigo, Scott defende:

Tais formas de resistência pertinaz estão especialmente bem documentadas na vasta literatura sobre a escravidão nos Estados Unidos, onde a contestação ostensiva era normalmente temerária. A história da resistência à escravidão no Sul de antes da Guerra Civil é, em grande medida, uma história de corpo mole, falsa aquiescência, fuga, fingimento de ignorância, sabotagem, roubo e, não menos importante, resistência cultural⁴².

Considerando essas afirmações, é possível postular que música africana notabilizou-se enquanto base para a formação de novas sonoridades advindas da interação entre diferentes tradições nos EUA. Mas não só isso. A manutenção de elementos culturais africanos na América era relutância em aceitar a escravidão. E se a escravidão pode ser considerada um projeto político e econômico, então, a resistência à ela também era uma ação política e econômica, mesmo que não houvesse nenhum planejamento maior sobre isso capaz de levar à uma revolução bem sucedida. Portanto, se é possível dizer que o *jazz* é caracterizado tanto por

⁴¹ SCOTT, James C. *Exploração normal, resistência normal*. In: Revista Brasileira de Ciência Política, nº 5. Brasília, janeiro-julho de 2011, p. 219.

⁴² *Ibidem*, p. 224.

sofrimento quanto alívio, isso é muito em função dos elementos variados quem o compõem, fazendo desse um estilo musical contraditório em temática, mas bem definido em forma e ritmo, e sempre fundamentado no cotidiano dos escravizados e na resistência.

Capítulo 2 – A popularização do *jazz*: os palcos para Billie Holiday.

A música, me arrisco a dizer, faz parte do cotidiano da maioria das pessoas. Em oposição ao simples emitir de ruídos, a música caracteriza-se enquanto uma elaboração de sonoridades em sequências ritmadas e agradáveis que é capaz de provocar alguma emoção, marcar momentos e/ou ativar memórias. Nesse aspecto, a música se distingue de qualquer ruído que possa surgir no cotidiano, de qualquer emissão sonora, pois sua variáveis e mudanças de tom, ritmo e forma não são descuidadas. Apesar de invisível, é possível dizer que a música abarca em si características próprias que dizem respeito não apenas a quem a elabora, mas também ao meio em que a canção encontra-se inserida. A música toma forma a partir das relações sociais, dos signos e significados compartilhados por um determinado grupo de indivíduos. É uma forma de expressão. Por isso, ela nunca é uma produção inconsciente, mas uma representação de uma forma de ser no mundo comum à um grupo específico. Bem como nos lembra José de Moraes,

se assim não fosse, não se poderia explicar as relações místicas e rituais, por exemplo, das sociedades primitivas com a música, ou então, sua presença constante nas mais variadas religiões, os cantos que embalavam os trabalhos rurais (como aqueles que deram origem ao *blues* norte-americanos) e assim por diante⁴³.

É exatamente sobre as condições históricas que possibilitaram a elaboração da sonoridade da música negra nos EUA que o primeiro capítulo se centrou. Nesse segundo capítulo, entretanto, tendo a enfatizar um segundo elemento: a forma como a evolução tecnológica e o crescimento das cidades impactaram no modelo da produção musical impondo modificações a serem exploradas pelo mercado e, também, impondo modificações sobre o gosto musical da população em geral. Além disso, analisarei a forma como a Billie Holiday se encaixou nessa conjuntura de mudança. Esse segundo capítulo, bem como o primeiro, foi idealizado a partir da lógica geral/particular afim de elaborar um elo com o terceiro capítulo no qual trataremos da canção *Strange Fruit*.

Até o fim do século XIX, o mais comum no âmbito musical dos Estados Unidos era a existência dos shows itinerantes. Como quase não haviam gravadoras, escutar

⁴³ MORAES, José Geraldo Vinci de, História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 210

seu artista predileto era muito mais complicado e dependia de quando ele se apresentaria na cidade. Alguns artistas, como Gertrude Rainey e Bessie Smith, por exemplo, possuíam seu próprio trem para se deslocar de uma cidade pra outra em pequenas turnês. Enquanto isso, o público recebia a notícia que determinado artista encontrava-se na cidade por meio de propaganda boca-boca e folhetos espalhados. Os shows costumavam ser em pequenos teatros ou tendas armadas em lugares próximos as cidades. Foram por meio de pequenas turnês, aliás bem limitadas pelas condições de locomoção da época, que muitos artistas tornaram-se nomes reconhecidos localmente. Mas como o advento do rádio e do disco o sucesso poderia se tornar um pouco maior.

Esse foi o movimento que a música negra fez ao tornar-se exemplo de cultura de massa e música popular. Contudo, lembra-se que, ao contrário do que alguns possam defender, “culturas populares se relacionam de diferentes maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se, etc⁴⁴. O que postulo aqui é compreender que a transformação do *jazz* em música popular deu-se em função da modernização, da idealização de novas tecnologias e do processo de urbanização iniciados entre os séculos XIX e XX, nos Estados Unidos.

O que foi fundamental para o *jazz*, nesse contexto de modificação social, foi a maior difusão e circulação das músicas, o que levou a necessidade de uma maior produção também. Junto ao rádio e aos discos, veio a profissionalização dos artistas e da lógica que dizia respeito aos shows. Antes extremamente regionalizados, os shows itinerantes passaram a percorrer uma maior distância, já que as músicas estavam chegando em lugares mais distantes. Já na década de 1940, por exemplo, o *jazz* havia chegado à Europa e consumido como sendo um elemento que representaria o chamado “modo de vida americano”.

O fato é que a revolução tecnológica possibilitou a transposição das barreiras locais aumentando o acesso e a difusão dos estilos musicais regionais ao nível nacional e, posteriormente, ao nível internacional. Isso ocorreu com outros estilos, aliás. Fez parte da história do samba, do tango, do flamenco, do fado e outros. A tecnologia, entretanto, foi não apenas uma forma de promoção para os principais

⁴⁴ MORAES, *Ididem*, p. 214.

artistas locais, mas também uma forma para os pequenos artistas buscarem certa ascensão, mesmo que moderada, para garantir a própria sobrevivência.

A inovação tecnológica propiciou não apenas o alargamento das possibilidades das ações dos instrumentistas e cantores, mas criou um mercado diferenciado do que se tinha até então no que diz respeito ao entretenimento. É possível dizer, para aqueles que gostam de marcos temporais (aqui os emprego a nível didático), que a profissionalização do jazz se inicia nos primeiros anos de 1900. Assim como afirma Hobsbawm, a indústria e o jazz a partir dessa época estabeleceram uma relação de simbiose, ou seja, uma passou a depender da outra para se manter. Enquanto os artistas, em sua maioria, necessitavam entrar no mercado para sobreviver, o mercado do entretenimento precisava do *jazz*, uma música popular àquela altura, mesmo que regionalmente, para crescer e prosperar.

Essa nova relação com a música ditou um caminho para a música negra até então pouco importante. Esse novo caminho foi direcionado às noções antes deixadas de lado como, por exemplo, a importância da autoria da canção. Em artigo intitulado “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50”, a historiadora Tânia da Costa Garcia mobiliza dois aspectos importantes sobre a questão do avanço tecnológico e a questão da autoria. Segundo Garcia, sobre o primeiro problema, o surgimento de aparelhos como discos, rádio, vitrolas e outros adventos inovadores, bem como o aumento da urbanização, seriam importantes fatores que teriam acarretado o aceleração da difusão de bens culturais. Em decorrência desse fato, aquilo que era considerado folclore e/ou tradicional no âmbito regional, tornou-se sinônimo da cultura nacional por conta não apenas da adesão popular, mas também por causa da modificação dos valores gerais devido ao maior contato com diversas referências culturais decorrentes de uma maior difusão.

Com relação ao segundo problema, a questão da autoria, Garcia lança mão de definições de música folclórica e popular, idealizadas pelo musicólogo Renato Almeida, que se faz importante mobilizar. Segundo Almeida:

música folclórica é aquela que, criada ou aceita coletivamente no meio do povo, se mantém por transmissão oral, transformando-se, variando, ou apresentando aspectos novos e destinada a vida funcional da

coletividade; música popular é criada por autor conhecido, dentro de uma técnica mais ou menos aperfeiçoada e se transmite por meios comuns de divulgação musical⁴⁵.

A primeira questão abordada por Garcia nos auxilia na compreensão de como houve a intensificação das relações sociais a partir do incremento da urbanização, bem como um alargamento da influência das noções relacionadas ao campo musical institucionalizado. Nesse aspecto, o resultado foi um movimento descrito por Bourdieu: “na medida em que o campo de produção erudita amplia sua autonomia, os produtores tendem a conceberem-se a si próprios como intelectuais ou artistas de direito divino, tornando-se criadores”⁴⁶. Isso significa, em outras palavras, que com a ampliação dos limites que dizem respeito ao campo da produção cultural formal, já fundamentado, surge a figura do autor – a segunda questão. O autor, por sua vez, é a figura que rompe com a noção vinculada à música folclórica adaptando-a tanto à visão que as empresas estabelecem como modelo de sucesso no âmbito comercial quanto ao modelo estabelecido de música no âmbito institucional.

Nesse contexto, é introduzido uma nova dinâmica. Do vínculo entre o alargamento da influência do modelo institucional de música e a relação com o mercado resultou em uma nova forma de compor. Não se tratava, de certo, de uma simples busca por aceitação e sucesso, mas sim de sobrevivência, pois explorar o que a música poderia oferecer financeiramente era, para muitos, a única forma de se sustentar mesmo que com muita dificuldade. Com o novo método de criação, a música deixou de ser uma elaboração amplamente coletiva e tornou-se restrita a poucas mãos.

Além da modificação na forma de compor, os discos, o rádio e outras inovações foram importantes para mudar a cara do *jazz*, mas os lucros obtidos pelos músicos por meio das gravações não eram grandes. Os discos, por exemplo, pouco rendiam. Na maioria das vezes, o máximo que o artista ganhava em retorno era o mesmo montante que ele havia investido na gravação e, às vezes, nem isso. Relata Hobsbawm, “o destacado músico de jazz que chocou jornalistas ingleses quando disse que não lhe importava quantos discos venderia não estava blefando: o principal

⁴⁵ ALMEIDA, Renato. Compendio de história da música brasileira, p. 28. *Apud* GARCIA, Tânia. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. Em: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 12.

⁴⁶ BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 126.

sustento do seu conjunto vinha das apresentações ao vivo⁴⁷. Nos EUA, principalmente depois de 1930, o cenário era o mesmo.

Assim sendo, uma artimanha muitas vezes utilizada tanto pelas gravadoras quanto pelos músicos era gravar as músicas durante os shows. Dessa forma, os discos continuavam a ser lançados, aliviando a pressão exercida pelo público e pela imprensa especializada em música e pelo próprio mercado. Imbuída do papel de legitimação, a imprensa especializada cumpria a função de manutenção dos códigos relacionados tanto ao campo institucional da música quanto aos códigos compartilhados por diferentes classes sociais. Por meio da figura do crítico musical, tais revistas e artigos de jornal tinham por função analisar a forma como o novo estilo interagia com o campo de produção musical erudita e com a classe dominante. Pode-se dizer que os críticos se travestiam de guardiões e legitimadores das sustentações culturais da sociedade. Para citar um exemplo de revista famosa especializada em *jazz*, temos a *Metronome*, fundada em 1881. A *Metronome* se estabeleceu rapidamente, e figurou no mercado ao longo de 80 anos, lançando sua última edição em 1961. Notabilizou-se como a maior revista do período dedicada ao *jazz*. Poderia ainda citar a *Down Beat*, revista fundada em 1934, em Chicago. Sua primeira publicação foi em 1935.

Em dado momento, o caminho dessas ambas revistas iriam se encontrar com a trajetória percorrida por Billie Holiday. Durante uma competição realizada em 1938, no Carnegie Hall, em Nova York, essas duas revistas a elegeram a melhor cantora da ocasião, deixando em segundo lugar a já estabelecida Ella Fitzgerald. Entretanto, mais relevante do que esse encontro, faz-se necessário compreender como nomes da música negra ocuparam esse novo espaço musical, industrializado e profissional, através do tempo, e como o racismo marcou não apenas a trajetória de Billie Holiday, mas também dos músicos negros de forma geral.

É bem verdade que a autobiografia de Holiday é repleta de exageros, assim como pequenas modificações de alguns fatos com a intensão de torná-los mais dramáticos. Donald Clarke, em "*Wishing the moon: a vida e o tempo de Billie Holiday*", revisita a biografia de Holiday e confronta os relatos dela com de outras pessoas próximas a cantora e também com alguns documentos. A mesma operação é

⁴⁷ HOBSBAWM, *Op. Cit.* 2015, p 231.

realizada pelo jornalista David Margolick em “Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção”. A exemplo disso, Margolick afirma que “é famosa a primeira frase da autobiografia de Billie Holiday, *Lady sings the Blues*: ‘papai e mamãe eram duas crianças quando se casaram. Ele tinha dezoito anos, ela dezesseis, e eu tinha três”⁴⁸. Contudo, por meio de pesquisa, tal fato revelou-se mentira. Seus pais nunca haviam de fato convivido. Eles tiveram relações sexuais numa noite durante um baile de outono, no ano de 1914, e só. E, em 7 de abril de 1915, nasceu Eleonora, na cidade de Baltimore.

Logo no início de seu livro, Clarke faz um panorama sobre Baltimore, para entender tanto o histórico do lugar quanto em que condição Holiday havia passado parte de sua infância. A recuperação de informação data de um período bem anterior à Guerra de Secessão, momento em que Baltimore foi mobilizada como lugar estratégico das tropas do sul contra a União. Baltimore teve sua história marcada por surtos de violência, conflitos armados e uma larga presença tanto de negros escravizados quanto de imigrantes. Já o racismo, por sua vez, elemento determinante a ser considerado no histórico do sul dos EUA, era cotidianamente reforçado, principalmente, no pós Guerra Civil. Ao citar uma reportagem de um jornal da cidade datada do ano de 1896, por exemplo, Clarke relewa o racismo na descrição de uma favela em que até o nome trata-se de uma referência pejorativa às pessoas negras que viviam lá: Pigtown, a cidade dos porcos.

Valas abertas... cinzas e lixo... porões cheios de água negra... negros vagabundos mal-encarados dormem nas esquinas e não trabalham nunca; mulheres vulgares e maliciosas, cobrindo a nudez negra só com um pano, espreguiçando-se na soleira das portas ou acoradas nos degraus, despejando obscenidades contra qualquer um que passa: ruas obscenas, pessoas obscenas em barracos obscenos de ambiente obsceno...⁴⁹

Apesar do cenário de uma negritude marginalizada e o convívio de leis de segregação, desde jovem Eleanor Fagan se destacou pelo seu dom. A origem do pseudônimo Billie pode ser discutível, mas foi como Billie Holiday que ela sentia que

⁴⁸ MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 33.

⁴⁹ CLARKE, Donald. *Wishing the moon: a vida e o tempo de Billie Holiday*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1995, p. 21.

estava deixando seu verdadeiro eu – sofrido, vindo de família pobre e pouco estruturada, com a ausência frequente do pai – para trás. Em entrevista concedida à Donald Clarke, Mae Barnes relata que sua amiga havia começado no mundo da música aos 12 anos de idade. Billie Holiday acompanhou, nessa oportunidade, a cantora Ethel Whiteside em uma série de shows pela Europa. Ainda uma artista sem expressão, Holiday se prestava a imitar os artistas que gostava. E dentre eles estava Louis Armstrong: “ela conhecia os discos dele de trás pra frente, cada um deles... *West End Blues*, *Heebie Jeebies*, *Sweethearts on Paradise*... Ela não imitava apenas seu estilo, mas usava também todo o repertório dele”⁵⁰. Em sua autobiografia, Holiday admite isso: “tirando os discos de Bessie Smith e Louis Armstrong, que ouvira desde criança, não sei de ninguém que tenha me influenciado em qualquer época”⁵¹.

Anos depois Billie Holiday já havia desenvolvido um estilo próprio de cantar. Ainda na mesma entrevista, ao ser perguntada por Clarke se um dia Holiday havia cantado *blues*, Mae deu a seguinte resposta: “ela não era cantora de *blues*, oh não. Ela nunca falou sobre seu canto. Ela é uma estilista; todo mundo que tentou imitá-la não conseguiu... até mesmo as melhores tentaram, mas, sinto muito, ela tinha um estilo bem próprio”⁵². O fato é que tudo havia acontecido muito rápido na carreira de Holiday e, por conta disso aconteceu não só seu amadurecimento precoce como artista, mas também como pessoa. Devido à isso e ao mundo do *show business*, obviamente, algumas brechas foram deixadas em sua vida, e muitas das vezes essas brechas foram preenchidas com bebidas alcoólicas e relacionamentos abusivos.

De acordo com Donald Clarke, em panorama feito sobre o mercado em que Holiday estava entrando, ela estava acompanhada de músicos experientes e que já haviam feito diversas gravações. Como exemplo, cito Mary Straine, que havia tocado piano em *Sermon Generosity*, um sucesso de 1919 de Elder Eatmore. Enquanto cantora, Straine havia realizado cinco gravações em parceria com o pianista Fletcher Henderson, entre 1922 e 1923. Entretanto, o mercado nessa época ainda era muito dominado pelo *blues*, apesar de estar em declínio. Clarke diz que “até mesmo a imortal Bessie Smith estava com uma queda de vendas. Smith gravou seis canções em 1931,

⁵⁰ Ibidem, p. 63.

⁵¹ FAGAN, Eleanora; DUFTY, William F. Billie Holiday: lady sings the blues, uma autobiografia. São Paulo: Brasiliense S.A. 3ª ed. 1985, p. 41.

⁵² CLARKE, Op. Cit. 1995, p. 67.

e não tinha um *hit* desde 1929”⁵³. O ano de 1929 havia acabado com a indústria fonográfica e transformado o mercado de discos em um negócio pior do que já era para os artistas.

Bessie Smith foi, talvez, a primeira grande voz negra reconhecida nacionalmente, fazendo shows de *blues* tanto na cidade quanto no interior. Smith, assim como muitos, pegou carona no movimento negro do Harlem, que emergiu culturalmente como um espaço feito por e para negros. Tal movimento cultural afrocentrado, denominado Renascença do Harlem, entretanto, virou as costas para a música. Segundo postula Angela Davis, a música de Bessie Smith

tinha o mesmo objetivo que a arte visual e a literatura associada à Renascença – a articulação cultural da identidade e consciência afro-americana. Ainda assim ela, e sem dúvida o blues e o jazz que alcançaram seu apogeu durante os anos de 1920, foram tudo, mas ignorados pela maioria das figuras de liderança da Renascença⁵⁴.

A carreira de Bessie Smith foi alicerçada por bases culturais negras formuladas a partir do pós-escravidão e das leis segregacionistas e, por conta disso, seu reconhecimento ficou limitado à classificação de “música negra”, nunca sendo considerada “música popular”. Em “*Blues legacy and black feminism*”, Davis afirma que a racialização da classificação musical fazia parte de uma estratégia do mercado musical, era uma tentativa de moldar o caráter da “música popular” garantindo a essa uma maior credibilidade em relação à “música negra” (em inglês, *Colored Music*). No caso de Smith, mais de 160 gravações foram classificadas como tal. Contudo, houve uma resposta da população negra que criou gravadoras específicas para a gravação de artistas afro-americanos. O trabalho da população negra, entretanto, não voltou-se para dentro. Se quisessem ganhar o mercado, teriam que conquistar os ouvidos brancos que os consideravam exóticos.

Em “*The rise of a jazz art world*”, o sociólogo Paul Lopes mobiliza um artigo que fora publicado pela *Metronome* na edição lançada em maio de 1985 no qual abordou-

⁵³ Ibidem, p. 82.

⁵⁴ DAVIS, Angela. *Blues Legacy and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Nova Iorque: Pantheon Books, 1998, p. 144. Her music sought to accomplish the same goal as the visual and literary art associated with the Renaissance- the cultural articulation of African-American identities and consciousness. Yet she, and indeed the blues and jazz movements that reached their apogee during the twenties, were all but ignored by most of the leading figures of the Renaissance.

se a desvalorização dos músicos no mercado que, muitas vezes, os tratavam como inapropriados, questionando o que deveria ser considerada “boa” música popular. Lopes chama atenção para o fato de que os músicos populares considerados bons, na época, aproximavam sua técnica ao que era praticado musicalmente na Europa. Eram músicos, em sua maioria brancos, treinados sob um sistema que comportava os modelos de ser enquanto músicos que refletiam a tradição europeia. A edição da *Metronome* de maio de 1885 questionava o fato de que na América haviam muitos que praticavam o dia todo, tinham conhecimento elevado, viviam de música e eram negligenciados pelos homens de mercado⁵⁵. Nesse sentido, Lopes cita o que o historiador da música H. Wiley Hitchcock denomina por

tradição cultivada e vernácula da música americana. A tradição cultivada era ‘uma música quase que exclusivamente baseada no modelo continental europeu, pouco autoconsciente; uma música essencialmente transatlântica dos que fingem refinamento. A tradição vernácula era ‘uma música difundida baseada na matéria-prima americana já estabelecida ou nova; uma música ‘popular’ de forma geral, amplamente baseada... não naquele em que o sucesso era mensurado por um padrão de estética abstrata, mas pelo mercado⁵⁶.

Tanto a tradição cultivada quanto a vernácula, postula Lopes, geraram uma cisma que passou a figurar nas discussões sobre como se definiria o que pode ser considerado “música popular”. Com a evolução do mercado e maior difusão da música por variados meios, o padrão musical “aceitável” tornou-se cada vez mais fluído gerando, assim, uma diferenciação entre a música dita como própria da Europa e a música própria dos EUA. Nesse contexto, os EUA se afastaram dos ideais referentes a música europeia e começaram a elaborar uma noção original para definir as características da chamada “música popular”.

⁵⁵ LOPES, Paul. *The rise of a jazz art world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 (ebook), p. 11.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 12. Whether by choice or circumstance, most professional musicians became enmeshed in the relationship between what music historian H. Wiley Hitchcock (1988: 54–5) calls the cultivated and vernacular traditions in American music. The cultivated tradition was “a music almost exclusively based on continental European models, looked to rather self-consciously; an essentially transatlantic music of the pretenders to gentility.” The vernacular tradition was “a music based on established or newly diffused American raw materials; a ‘popular’ music in the largest sense, broadly based... whose ‘success’ was measured not by abstract aesthetic standards but by those of the marketplace.” (Traduzido por mim).

Embora o movimento de criação de uma música própria estadunidense tenha se formado, e brancos e negros começassem a se profissionalizar dividindo as mesmas noções no que diz respeito ao entendimento sobre “boa” música, aos negros ficou relegada uma posição subordinada. O mercado da música refletia o *ethos* social determinando hierarquias e reforçando a segregação racial. Assim, todo o discurso mercadológico passou a mobilizar não apenas questões sobre a qualidade técnica dos músicos. Tratava-se também de um mundo elaborado a partir de questões sobre classe, raça e, muitas vezes, gênero. E Holiday é um exemplo dentro dessa lógica segregacionista do mercado.

Em sua biografia, Billie Holiday relata que sua história rumo ao sucesso começou no bar Log Cabin, no Harlem. Foi esse o local onde ela conheceu o empresário Joe Glaser, que gerenciava a carreira de nomes como Mildred Bailey e Louis Armstrong, e o ainda jovem Bennie Goodman que estava desejando formar sua própria banda. Ao longo do livro, ao começar a falar sobre as turnês e os shows que fazia, Holiday também relata a forma como as três questões supracitadas se relacionavam no cotidiano:

[Count] Basie fez um trabalho maravilho com a banda, só que ele não era o seu próprio patrão. Tinha acabado de sair de Kansas City. Havia uma grande agência por trás dele tentando vender a banda. Tocamos num monte de espelunca e salões negros de dança, bem barra-pesada, onde as pessoas ficavam passando uísque de milho pela pista e, de repente, bem no meio desse sofrimento todo, BUM!, seríamos contratados para algum grande hotel de brancos...

Não tínhamos uniformes certos, nem as roupas, nem os equipamentos – os caras da banda nem tinham os equipamentos adequados de que tanto necessitavam – vivíamos quebrados de viajar milhares de quilômetros, sem dormir, sem ensaiar, sem preparação alguma – e ainda assim esperávamos ser realmente ótimos.

[...] Fui acusada de namorar todo mundo na banda, o que estava provocando dissensões. Isso era uma mentira deslavada e eu falei para eles. Não estava fazendo nada com ninguém da banda, exceto com um cara – e, mesmo assim, nem tanto.⁵⁷

⁵⁷ FAGAN, *Op. Cit.* 1985, p. 60-61.

Conscientemente, Holiday entregava no palco o que cada público gostaria de assistir, se adaptando às regras impostas pela relação entre raça, gênero e classe. Notoriamente uma grande cantora de músicas românticas, Billie encarnava habilidosamente uma representação, por vezes estereotipada, tanto sensual e sexista quanto racial, abarcando em suas apresentações toda a sua capacidade de interpretar canções. Tendo isso em vista, é possível perceber que suas primeiras canções gravadas foram elaboradas a partir dos significados musicais brancos, sendo parte de bandas exclusivamente formada por homens brancos. O que Billie Holiday foi capaz de fazer foi adaptar seu estilo de inspirações negras ao som estilizado por brancos criando, assim, uma forma única de cantar.

A grande questão para a população negra, bem como postula Angela Davis, era tanto dominar a língua inglesa quanto incorporar outros elementos culturais que abarcavam ideais relevantes ao domínio do negro. Isso dizia respeito à uma batalha por sobrevivência. “Billie Holiday fez o mesmo com as palavras e conceitos das canções impostas à ela, insinuando a mesma batalha em cada verso e transformando essa batalha no núcleo lírico e dramático de suas performances”⁵⁸.

Um dos relatos interessantes da autobiografia da cantora diz respeito a primeira experiência de gravação com Goodman. Billie Holiday relata que foi um momento de muito nervosismo ao chegar do estúdio e dá de cara com um microfone antigo. Mas Buck, da dupla Buck e Bubbles, foi o único que percebeu. Ele se aproximou e tentou ajuda-la dizendo “não deixe que esses brancos vejam que você está apavorada – ele me implorou – rirão de você”⁵⁹. Contudo, o nervosismo foi tanto que Holiday havia simplesmente travado. Então, Buck começou a humilhá-la dizendo que ela “não tinha fibra para fazer aquilo”⁶⁰. Bom, foi o que funcionou, ela diz. Naquele dia eles gravaram duas músicas: “Your mother’s son-in-law” e “Riffin’ the scotch”. Pelas gravações Holiday ganhou trinta e cinco dólares, mas pelas vendas do disco nunca ganhou algo.

Depois que chegou ao Harlem, a vida de Holiday foi pular de bar em bar em pequenas apresentações com pequenos caches. Mas foi exatamente na vida noturna dos bares em que ela começou também a estabelecer os primeiros contatos

⁵⁸ DAVIS, *Op. Cit.* 1998, p. 166. Billie Holiday did the same with words and concepts of the songs imposed upon her, insinuating that battle into every musical phrase and making that battle the lyrical and dramatic core of her performances.

⁵⁹ FAGAN, *Op. Cit.* 1985, p. 39.

⁶⁰ Idem.

profissionais. Todos os músicos de renome frequentavam o Harlem, e empresários estavam sempre atrás de novos talentos que poderiam se arriscar dando “canjas”. Holiday conta-nos que foi em um desses bares, o Log Cabin, onde ela ganhou o apelido de Lady das outras meninas, por que ela se recusava a pegar gorjetas. As meninas que trabalhavam lá diziam que Holiday se achava boa demais para aceitá-las. Mas tornou-se Lady Day por conta de Lester Young, um amigo, e também músico, que costumava dar apelidos para todo mundo. Day, segundo Holiday afirma, foi retirado do seu próprio sobrenome artístico.

No Hotcha Club, Holiday foi acompanhada de bons nomes como Billy Daniels e Jimmy Daniels, onde dividiam um pequeno balcão. Foi no Hotcha Club onde ela foi apresentada a Frank Schiffman, diretor dos teatros Lafayette e Apollo. Holiday se apresentou no Apollo durante cinquenta semanas. Ao relatar sobre sua experiência junto de Holiday no Apollo, Count Basie diz que “foi ali que Billie realmente estourou; ela não conseguia deixar o palco”, e Clarke complementou, “Um crítico de jornal escrevendo sobre o show do Apollo colocou-a acima de Ella Fitzgerald, cujos discos de sucesso com Chuck Webb estavam se acumulando”⁶¹.

Holiday ascendeu em um momento de alta do mundo do mercado. Sua carreira coincidiu com um momento em que o mercado musical estava estruturado e em que cada vez mais se exigia um maior profissionalismo de quem estava nesse ambiente. Tudo era um grande negócio, para os cantores, para os músicos, compositores, e para todos aqueles que eram invisíveis, como diretores, engenheiros de som, técnicos e muitos outros que possibilitam os shows e gravações. E por conta da grande exigência de profissionalismo, Holiday passou a acumular problemas em algumas casas de shows. Ao tratar da demissão da cantora do Savoy no início de 1938, por exemplo, Clarke afirma que John Hammond havia assumido a responsabilidade sobre o fato e dito à revista *Down Beat* que “a razão para sua demissão foi exclusivamente de comportamento, que era insatisfatório, e sua atitude em face de seu trabalho era absolutamente errôneo”⁶².

Entretanto, a questão foi um pouco mais complicada do que parece. Indo contra teorias que descrevem uma Billie Holiday como uma pessoa difícil de lidar por sua

⁶¹ CLARKE, Op. Cit. 1995, p. 153.

⁶² *Ibidem*, p. 158.

personalidade forte, Clarke descobre que certas atitudes da cantora eram respostas ao racismo presente na indústria da música. O próprio Hammond havia relatado diversos casos de racismo enfrentados na estrada em viagens de ônibus e em quartos de hotéis. Havia relatado a grande quantidade de empresários que cercavam Count Basie, por exemplo, sempre determinando o que ele deveria fazer. Já segundo o relato de Jo Jones, Billie Holiday foi demitida por se recusar a cantar *blues*. Para Jones, existia uma fixação dos brancos sobre negros cantores de *blues*, Hammond inclusive, e queriam transformar Holiday em um estereótipo. Casos como o de Lester Young também foram recuperados por Donald Clarke. Em várias ocasiões ao longo da década de 1950, Lester Young fora gravado de maneira equivocada porque, segundo afirma Lee Young, o seu empresário branco queria que ele gravasse *blues*.

Com a existência de um mercado musical voltado para negros e com a grande reivindicação do *jazz* por parte dos brancos, a indústria, nesses e em outros casos, se afirmou como uma barreira racista. Uma barreira muitas vezes sustentada por outras entidades como, por exemplo, a Associação Nacional de Mestres Dançarinos que, em vão, tentou “limpar” a dança sincopada e sensualizada realizada por negros em show de *jazz* com o objetivo de torná-la menos “exótica” e mais branca⁶³. Apesar dos eventos gerados por reações racistas ao movimento do *jazz*, tanto os olhares curiosos quanto a quantidade de fãs se acumulavam, fazendo crescer pelos grandes centros casas de show, destinadas para brancos e/ou para negros, onde o estilo musical e a dança negra se faziam presentes.

Entretanto, nesse contexto de reivindicação do *jazz* enquanto uma música popular, feita por todas e para todas as raças, o gênero musical passou também a ser mobilizado por partidos políticos. A apropriação demagógica do ritmo por partidos, políticos e militantes de esquerda foi o que criou o vínculo no âmbito da política institucional entre a resistência negra, o combate tanto ao racismo quanto à perpetração de alguns dos ideais que fundamentaram a escravidão. Dentre tais ideais, mais especificamente, destacam-se aqueles que deram suporte as leis de segregação racial Jim Crow, tais como a noção de inferioridade negra e a necessidade de tutela. De acordo com Paul Lopes, jornalistas como “John Hammond, Charles E. Smith, Dale Durran, Louis Harap entre outros escreveram em jornais radicais sobre *jazz* e *swing*

⁶³ LOPES, Paul. *Op. Cit.* 2004, p. 52.

enquanto expressões autênticas de afro-americanos e contra a discriminação encarada por artistas negros diante de um país segregacionista⁶⁴. Jornais como *New Masses*, *Science and Society* e o comunista *Daily Workers* se tornaram grandes apoiadores do *jazz* e parte de eventos políticos progressistas em que se contratavam bandas que executavam o ritmo.

Não é que o *jazz* tenha sido associado e aproximado da esquerda, como postula Hobsbawm. O *jazz* foi apropriado pela esquerda e mobilizado enquanto uma expressão da luta antirracista e contra a desigualdade social. Já no final de “História Social do Jazz”, entretanto, o historiador britânico afirma que o ritmo de fato se prestou ao protesto por ter sua origem entre os oprimidos e discriminados, contudo, o autor defende que o *jazz* fora domesticado ao torna-se popular e reconfigurado pela indústria. Mas, ainda assim, a conclusão de Eric Hobsbawm é de que “o *jazz*, por si só, não é consciente politicamente ou revolucionário⁶⁵”.

Apesar do reconhecimento da importância negra para o desenvolvimento do *jazz*, o historiador defende que toda ação tomada pelos africanos e seus descendentes foi reativa. Ao contrário, defende que ação negra frente não só a escravidão, mas também ao sofrimento, baixa valorização, pobreza, racismo, violência e outras coisas, foi além de reativa; foi criativa. E também política na medida em que os artistas serviam de porta-vozes para a comunidade negra ao cantar e denunciar suas dificuldades cotidianas de forma hábil. Foi, por meio da música, uma busca de garantir uma melhor qualidade de vida e manutenção da cultura africana diante da adversidade. O fato é que o *jazz* talvez não possa ser medido pela balança direita ou esquerda. Mas sem dúvida era protesto e resistência.

A exemplo disso cito as consequências das Primeira e Segunda Guerra Mundial. Diante de uma situação de tensão, diferentes cidades foram palcos de diversos protestos raciais, deixando evidente a insatisfação com as leis Jim Crow. Conforme as tensões causadas pelo racismo evoluíam, tanto a *Metronome* quanto a *Down Beat* se posicionaram. Em janeiro de 1935, a *Down Beat* publicou que era

⁶⁴ LOPES, Paul. *Op. Cit.* 2004, p. 125. “John Hammond, Charles E. Smith, Dale Curran, and Louis Harap among others wrote in radical journals about jazz and swing as an authentic expression of African Americans and against the discrimination black artists faced in Jim Crow America” (traduzido por mim).

⁶⁵ HOBBSAWM, *Op. Cit.* 2015, p. 340.

preciso “dar uma voz adequada aos músicos e aos seus problemas”⁶⁶, visto que a industrialização, o aumento do poder e da influência das empresas, durante muito tempo fez com que não se ouvisse o que o artista queria dizer. Em outubro de 1936, a mesma revista lançou uma nota em que afirmava que suas críticas e resenhas nunca consideraram a cor da pele como um fator preponderante, apenas a habilidade e qualidade dos músicos. Na publicação de maio de 1936, lia-se na *Metronome*: “a razão para essa injusta obscuridade de excelentes bandas negras tem muito a ver com essa desgastada barreira racial”⁶⁷. Já no artigo intitulado “O problema negro se torna uma crise”, publicado pelo jornal *American Mercury*, em dezembro de 1944, lê-se que “os recentes protestos raciais em Detroit e em Harlem apenas dramatizou as relações raciais na América que tem apodrecido por anos e agora abala a nação”⁶⁸.

Em 1939, tanto revistas especializadas quanto os músicos reagiram ao fato de Benny Goodman ter realizado duas adições novas à sua orquestra: os músicos negros Charlie Christian, guitarrista, e Fletcher Henderson, pianista. Em resposta, Jimmy Dorsey afirmou que “Benny deveria ser congratulado pela coragem de adicionar músicos negros em sua orquestra”⁶⁹. Teddy Whilson afirmou que aquela havia sido uma ótima ideia e Ella Fitzgerald definiu a prática como algo que poderia render um benefício mútuo: “ambas as raças têm muito a oferecer umas às outras. Seria difícil entender a lógica da distinção racial onde a habilidade musical deveria ser pauta”⁷⁰.

Conforme vemos, todo o mundo musical estava discutindo questões raciais, bem como o sofrimento do negro por conta de da violência e da discriminação. As leis segregacionistas do sul estavam em pauta não apenas entre aqueles que ocupavam as cadeiras do congresso ou das câmaras municipais, mas fazia parte do discurso dos músicos, da indústria e da imprensa especializada em *jazz*. Os músicos apoiavam a integração e recebiam o suporte da mídia para a revogação das leis Jim Crow. Ações que reverberaram politicamente. Apesar de tudo isso, pouco foi feito para integrar as

⁶⁶ LOPES, *Op. Cit.* 2004, p. 127.

⁶⁷ *Idem*. The reason for the undeserved obscurity of these swell colored bands has a lot to do with the time-worn racial barrier (traduzido por mim).

⁶⁸ *Idem*. “The Detroit and Harlem race riots of recent memory have only dramatized a situation in American race relations that has been festering for years and now threatens to shake the nation.” (traduzido por mim).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 130 “Benny should be congratulated for his courage in adding Negro musicians to his orchestra” (traduzido por mim).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 130. “Both races have a lot to offer each other. It would be hard to understand the advisability of racial distinction where artistry in musical advancement is concerned” (traduzido por mim).

duas raças de forma igualitária no mercado da música e os gêneros “música popular” e “música negra” ainda permaneceram como marca de distinção entre os artistas.

Capítulo 3 – *Strange Fruit: uma narrativa sobre a violência racista*

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

Pastoral scene of the gallant south
 The bulging eyes and the twisted mouth
 Scent of magnolias, sweet and fresh
 Then the sudden smell of burning flesh

Here is fruit for the crows to pluck
 For the rain to gather, for the wind to suck
 For the sun to rot, for the trees to drop
 Here is a strange and bitter crop

(Lewis Allan)

Em 12 de agosto de 1903, o jornal *New York Herald* publicou um pequeno artigo intitulado “*Torture by mob on the increase*” [tortura por multidões em ascensão]. O artigo foi elaborado como uma resposta a um jornal londrino que havia alertado a capital inglesa sobre o aumento dos casos de linchamentos praticados contra negros nos EUA. Segundo a descrição do jornal *London Spectator*, datado de 18 de julho de 1903, os casos de linchamentos eram protagonizados por gangues irracionais que, por meio de tortura, assassinavam afro-estadunidenses. No entanto, de acordo com a publicação do *New York Herald*, os casos de linchamento haviam, na realidade, diminuído enquanto apenas os casos de tortura haviam aumentado. A grande intensão do jornal estadunidense, nesse caso, foi o de desvincular a tortura dos linchamentos, apresentando dados menos preocupantes sobre a violência contra a comunidade negra.

De fato, tornou-se cada vez mais comum levar em consideração apenas os casos de linchamentos para se discutir violência contra negros. Além disso, há também curiosidade sobre o fato de que alguns anos depois, mesmo com a diminuição dos linchamentos, a maior organização racista dos Estados Unidos e organizadora de linchamentos, a Klu Klux Klan, chegaria ao seu ápice atingindo números surpreendentes de filiados. Dois estados, nesse sentido, chamam a atenção e podem

ser citados como exemplos: o primeiro caso é de Indiana, onde o grupo extremista e defensor do ideal de superioridade branca chegou, na década de 1920, ao expressivo número de 250.000 filiados. Esse número representava 30% da população masculina branca do estado⁷¹. O segundo caso é o Colorado, onde o número de filiados a organização chegou a marca de 50.000, na mesma época. O exemplo do Colorado pode ser levado ainda além, ao constatarmos a presença de membros da Ku Klux Klan em diferentes níveis do governo. Para citar um exemplo, temos o Governador do estado, Clarence Morley, que ocupou o cargo entre os anos de 1925 e 1927⁷².

De acordo com o levantamento produzido pela *Library of Congress*⁷³, observa-se que a afirmação do jornal nova-iorquino, de fato, estava correta. Em 1901, o número de linchamentos de pessoas negras registrado foi de 105. No ano seguinte, em 1902, 85 negros haviam sido vítimas de linchamento, segundo os registros. Em 1903, ano das publicações dos jornais citados, 84 negros foram atacados por gangues. Se compararmos os números da primeira década do século XX com a segunda década temos: 637 casos registrados de negros linchados, entre 1901 e 1910; e, entre 1911 e 1920, 544 casos registrados. Uma evidente diminuição. Contudo, o mais relevante aqui não são precisamente os números, mas o que gerou essa diminuição.

“*Strange Fruit*” surge exatamente nesse contexto de diminuição dos números de linchamentos registrados. E para discutirmos a relevância dessa música faz-se necessário se perguntar por que ela não surgiu antes, quando os números de linchamento eram alarmantes? “*Strange Fruit*” não é apenas uma descrição da morte de dois jovens negros, Tom Shipp e Abe Smith, mas é uma denúncia contra uma violência estrutural causada por algo maior: o racismo. Nesse sentido, a música é propositalmente emocional, Billie Holiday canta de forma arrastada, como lhe era peculiar, acompanhada de piano. Na música, existem duas variações na forma de Holiday cantar, dois melismas, que chamam atenção. A primeira é no verso “*the bulging eyes and the twisted mouth*”, em que a variação de notas na última palavra é feita para nos remeter a citada “boca retorcida”. A segunda variação de nota que

⁷¹ HORNSBY Jr, Alton (ed.), *Black América: a state-by-state historical encyclopedia*. Santa Barbara: Greenwood, 2011, p.256.

⁷² *Ibidem*, p. 96.

⁷³ Library of Congress. Collection: African American Perspectives: Materials selected from the rare book collection. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/african-american-perspectives-rare-books/articles-and-essays/timeline-of-african-american-history/1901-to-1925/>. Acesso em: 21/02/2019.

merece destaque ocorre no penúltimo verso, “*for the sun to rot, for the trees to drop*”, em que a última palavra é alongada e perde força no final da pronúncia modificando o tom e nos remetendo à uma fruta que cai da árvore como se estivesse madura. É essa fruta estranha, pesada e de aspecto desfigurado que representa os corpos de Tom Shipp e Abe Smith. Além da letra é por meio da interpretação que Billie Holiday faz com que quem esteja escutando “*Strange Fruit*” seja capaz de elaborar uma imagem na mente, e uma imagem que é perturbadora.

Aliás, os corpos dos dois jovens foram eternizados não só pela música, mas também por uma fotografia que serviu de inspiração para a composição de Lewis Allan, pseudônimo do professor judeu Abel Meeropol. A foto foi feita por Lawrence Beitler, em 7 de agosto de 1930, na cidade de Marion, no estado de Indiana. Tom Shipp e Abe Smith foram mortos e pendurados pelo pescoço em uma árvore depois de terem sido acusados de estuprar uma jovem branca. Como consequência da acusação, foram caçados, capturados, torturados e mortos pela população. Pouco tempo depois, descobriu-se que a acusação feita era falsa.



Figura 1 BEITLER, Lawrence. Linchamento de Tom Shipp e Abe Smith. Marion, Indiana, publicada em 1930.

Ao analisarmos a imagem, conseguimos ver além dos corpos pendurados, das roupas sujas de sangue e completamente rasgadas dos jovens. Vemos também a reunião heterogênea de pessoas brancas, homens e mulheres jovens, talvez alguns

adolescentes, e até mesmo idosos. Do lado direito, observamos um homem sorrindo e de mãos dadas com uma mulher aparentemente grávida, os dois olham para a câmera de Beitler. Mais ao centro, vemos um homem de bigode e rosto com expressão rígida, apontando para os corpos mortos como quem se orgulhasse do fato, tendo participado ou apenas presenciado o linchamento. É como se afirmasse que a morte fosse o único final depois de feita a acusação.

Acusações infundadas, porém, como no caso de Tom Shipp e Abe Smith, não eram incomuns. No livro “Mulheres, raça e classe”, Angela Davis discorre sobre os linchamentos chamando atenção para o fato de que elaborou-se, após a Guerra Civil, o mito do “homem negro estuprador”. Esse mito justificava os linchamentos e criava até mesmo uma razoabilidade do uso dessa mesma violência sob os olhos das autoridades locais. Davis postula:

Atrelando a esses linchamentos e as incontáveis barbaridades neles envolvidas, o mito do estuprador negro foi trazido à tona. Seu terrível poder de persuasão só poderia existir no interior do irracional mundo da ideologia racista. Por mais ilógico que seja o mito, não se trata de uma aberração espontânea. Ao contrário, o mito do estuprador negro era uma invenção obviamente política⁷⁴.

Esse mito surge no contexto pós-Guerra Civil, e é reforçado ao longo do período denominado Reconstrução. Durante a Guerra Civil, havia um determinado tipo de violência comumente praticada contra brancos abolicionistas no sul objetivando a manutenção da escravidão. No entanto, com o fim do sistema escravista, mudou-se o enfoque dessa violência sistêmica, voltando-se contra a população negra e passando a ser entendida como preventiva. Mas para prevenir o quê? De acordo com a compreensão de Frederick Douglas, os linchamentos eram uma arma utilizada pelos brancos e que tinham por finalidade impedir a organização e revoltas dos negros.

As justificativas para o assassinato de negros eram supostas conspirações negras, rebeliões negras, planos dos negros para matar a população branca, tramas negras para incendiar a cidade e praticar violência generalizada [...], mas nunca foi dita ou murmurada uma

⁷⁴ DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 188.

palavra sobre afrontas de negros contra mulheres e crianças brancas⁷⁵.

Em “*Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*”, David Margolick nos apresenta uma informação em números ainda mais ampla do que a já citada. Segundo o autor, e de acordo com números que ele considera conservadores levantados pelo Instituto Tuskegee, “entre 1889 e 1940, 3.833 pessoas foram linchadas; 90% delas foram assassinadas no sul, e quatro quintos eram negros”⁷⁶. E, ao caracterizar o fenômeno, o autor completa: “linchamentos tendiam a ocorrer em cidades pequenas e pobres, muitas vezes tomando o lugar, como disse uma vez o famoso jornalista H. L. Mencken, ‘do carrossel, do teatro, da orquestra sinfônica’”⁷⁷. O que significa dizer que a violência, em alguns desses casos, era encarada como entretenimento capaz de mobilizar grande parte da população dessas pequenas cidades.

Em 1934, por exemplo, cinco anos antes do lançamento de “*Strange Fruit*”, um caso de linchamento foi registrado e amplamente divulgado por conta da crueldade envolvida. O caso, ocorrido na Florida, contou com a participação de 3 a 7 mil pessoas, aproximadamente, que estiveram presentes entre a captura, tortura e a morte de Claude Neal, que ainda teve seu corpo arrastado pela cidade amarrado a um carro antes de ser esfaqueado no coração. O evento foi descrito da seguinte forma por um jornal da época:

Uma testemunha do linchamento... disse que [Claude] Neal foi forçado a se automutilar antes de morrer. A testemunha deu a seguinte declaração sobre o evento ocorrido em um pântano próximo ao rio Chattahoochee:

(...) Primeiro, eles cortaram seu pênis. Ele foi forçado a comê-lo. Depois eles cortaram seus testículos, o fizeram comê-los e dizer que gostou.

Depois eles cortaram suas costas e estomago com facas e a todo momento alguém lhe cortava um dedo do pé e da mão. [...] De vez em

⁷⁵ DOUGLASS, Frederick. *Why the negro lynched*. Apud DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 189.

⁷⁶ MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 37.

⁷⁷ Idem.

quando, durante a tortura, uma corda era amarrada ao pescoço do Neal e ele era empurrado de cima de um galho e mantido lá até quase morrer sufocado, depois desciam ele e a tortura começava de novo. Depois de horas dessa punição, eles decidiram apenas mata-lo⁷⁸.

No ano em que a canção *Strange Fruit* foi lançada, em 1939, há o registro de apenas três linchamentos. De acordo com Margolick, entretanto, existem diversos indícios de que com o passar do tempo diversos casos foram abafados pelas autoridades. Considerando o aumento de pessoas ligadas à Klu Klux Klan nas zonas de poder institucionalizados, como a polícia, tribunais, câmaras municipais e etc., não surpreende o fato de ter existido silenciamento desses incidentes por parte dessas autoridades. Mesmo que as atrocidades públicas tenham diminuídos a partir do início do século XX, “uma pesquisa feita em 1939 revelou que mais de seis em cada dez sulistas acreditavam que os linchamentos eram merecidos em casos de abuso sexual”⁷⁹.

Nesse sentido, as perguntas que serem feitas são: a primeira, de que forma essa ideia que dizia respeito a prevenção de uma revolta negra se estabeleceu? A segunda, por que os linchamentos perderam força? Existem referência em diversos tipos de fontes sobre o tema por meio das quais pode-se fazer um levantamento. Para tanto, pode-se considerar filmes, jornais, propagandas e romances. A fim de responder a primeira pergunta, mobilizei a obra “*Race, rape, and lynching: the red record os american literature*”, de Sandra Gunning, professora do Departamento de estudos afro-americanos e africanos da Universidade de Michigan. Em sua obra, Gunning postula que a literatura estadunidense foi moldada a partir do racismo, machismo e política. Em um trecho sobre o estabelecimento do pensamento que justificava os linchamentos, Gunning afirma que a literatura pós-Reconstrução, como a de Thomas Dixon Jr. e Mark Twain, moldou-se a partir de preceitos que fizeram

⁷⁸ GINZBURG, Ralph, *One hundred years of lynching*, 1969, p. 222. *Apud* DAVIS, Angela, *Blues Legacy and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Nova Iorque: Pantheon Books, 1998, p. 188. A eye-witness to the lynching... said that [Claude] Neal had been forced to mutilate himself before he died. The eye-witness gave the following account of the event which took place in a swamp beside the Chattahoochee River:

...First they cut off his penis. He was made to eat it. Then they cut off his testicles and made him eat them and say he liked it.

Then they sliced his sides and stomach with knives and every now and then somebody would cut off a finger or toe. [...] From time to time during the torture a rope would be tied around Neal’s neck and he was pulled over a limb and held there until he almost choked to death, when he would be let down and the torture begun all over again. After several hours of this punishment, they decided just to kill him.

⁷⁹ MARGOLICK, *Op. Cit.* 2012, p. 38.

“refletir o medo popular do homem branco de castração, desapropriação e privação de direitos. Como objeto desses medos, o corpo do homem negro sob a ‘disciplina’ dos linchamentos tornou-se uma imagem familiar (...)”⁸⁰.

Outro exemplo, já no âmbito cinematográfico, fica por conta do filme “O nascimento de uma nação”. A película foi lançada em 1915, dirigida por D. W. Griffith, e baseada em uma novela escrita por Thomas Dixon Jr. O filme é um grande marco para a história do cinema por, dentre várias coisas, contar com a participação de um diretor considerado revolucionário e que vinha de curtas-metragens elogiados. “O nascimento de uma nação” enfoca na forma como uma família do sul dos EUA lidou com o processo de Reconstrução e as consequências da Guerra Civil. Muitas das cenas são sobre a violência praticada por grupos de homens negros que resulta, no final, à ascensão da Ku Klux Klan, que são caracterizados como salvadores e defensores dos valores americanos que deveriam ser preservados. Trata-se, de fato, de um épico, um filme de grande escala para época, o primeiro longa da carreira do então jovem diretor, no qual diversos estereótipos que circulavam na época sobre os negros são mobilizados. É um filme evidentemente racista, característica essa que se repete em outras obras de Griffith, aliás.

Por meio do filme é reforçado diversas ideias estereotipadas, como a de um congressista do norte que encarna a pura maldade, a ideia da submissão natural e adoração de famílias negras às famílias brancas e, por fim, a violência e a propensão ao estupro como característica própria do homem negro. Tamanho foi o impacto do filme sobre a sociedade que a Ku Klux Klan viu seu número de filiados aumentar em vários estados, aumentando também o alcance do apelo dos discursos de superioridade branca.

Angela Davis mobiliza alguns dados levantados pela Comissão Sulista para o Estudo sobre Linchamentos, divulgado em 1931. Segundo esse levantamento, a autora afirma que, entre os anos de “1889 e 1929, apenas um sexto das vítimas de gangues havia sido realmente acusado de estupro”⁸¹. Sobre outras acusações que

⁸⁰ GUNNING, Sandra, *Race, rape, and lynching: the red record os american literature: the red record of American Literature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996, p. 77. Their fiction reflected popular while male fearsos emasculation, dispossession, and disenfranchisement. As the object of theses fears, the black male body under de ‘discipline’ of lynching became a familiar image (...) (traduzido por mim).

⁸¹ DAVIS, A. *Op. Cit.* 2016, p. 192.

levaram aos linchamentos de homens negros temos, ainda segundo Davis, os seguintes números:

37,7% foram acusados de assassinato; 5,8% de agressões graves; 7,1% de roubo; 1,8% de insulto a uma pessoa branca, e 24,4% foram acusados de diversos crimes – a maioria dos quais assombrosamente trivial. De acordo com os dados da comissão, 16,7% das vítimas linchadas foram acusadas de estupro e 6,7% de tentativa de estupro⁸².

Contudo, mesmo diante de fatos contestados pelos números, o discurso de quem defendia a necessidade da existência dos linchamentos por conta de estupros não mudou. Thomas Nelson Page, por exemplo, escritor, advogado e embaixador estadunidense, afirmou em publicação lançada pela *North American Review*, em 1904, que existiria linchamento enquanto houvesse violência de homens negros praticada contra mulheres e crianças brancas. “E esse crime”, afirmou, “que se limita quase completamente à raça negra, não diminuirá de forma significativa até que os próprios negros o peguem com as mãos e os esmaguem”⁸³.

O que nos leva a segunda resposta. A partir de 1900, entretanto, a mobilização da comunidade negra ganha força e, aliando-se ao discurso anti-linchamento da esquerda, o impacto político negro ganha destaque. A exemplo disso, temos o discurso proferido por Ida B. Wells, em janeiro de 1900, na cidade de Chicago. Na ocasião, Wells foi veemente contra os linchamentos, afirmando que essa forma de violência constitua-se a partir de uma “lei não escrita” que retirava os direitos de defesa de quem estava sendo acusado de algum crime. Segundo Wells, os linchamentos encontravam nesse entendimento comum uma “justificativa para assassinar outros seres humanos sem denúncia sobre juramento, sem julgamento por júri, sem oportunidade de defesa, e sem direito à apelação”⁸⁴. Essa prática, ainda de acordo com Wells, criou um “açougue desumano de mais de dez mil homens, mulheres e crianças alvejados, afogados, enforcados e queimados vivos”⁸⁵. Wells ainda afirma que os linchamentos haviam se espalhado, chegando ao norte e ao meio oeste. Ela

⁸² Idem.

⁸³ Ibidem, p. 193.

⁸⁴ WELLS, Ida B. *Lynching law in America*. Chicago, Illinois. Jan. 1900, p. 1. There is an “unwritten law” that justifies them in putting human beings to death without complaint under oath, without trial by jury, without opportunity to make defense, and without right of appeal. (Traduzido por mim).

⁸⁵ Ibidem, p. 2. Inhuman butchery of more than ten thousand men, women, and children by shooting, drowning, hanging, and burning them alive. (Traduzido por mim).

diz: “não é incomum lermos sobre linchamentos ao norte do Mason e da linha Dixon, e aqueles responsáveis por essa moda alegremente apontam para esses exemplos e afirmam que o norte não é melhor que o sul”⁸⁶. Gunnar Myrdal, em “An American Dilemma”, estudo clássico sobre o tema publicado em 1944, afirma algo nesse mesmo sentido: “até mesmo no norte, algumas pessoas pararam de se incomodar com linchamentos, e fazem piadas dizendo que iriam ao sul para assistir um”⁸⁷. Tais elementos evidenciam a banalização da prática.

Entretanto, ainda na primeira década do século XX, a movimentação e articulação política negra começa a ganhar força. A exemplo disso, destaca-se a publicação, em 1903, de “The Souls of Black Folk” [As almas das pessoas negras], escrita por W. E. B. Du Bois. Em 1909, fora fundada a Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor (NAACP, sigla em inglês). Já em 1919, a Irmandade de Sangue Africano (African Blood Brotherhood, em inglês) – uma organização socialista, baseada em ideais marxistas – se estabelece no Harlem, Nova Iorque. Ambos os grupos foram forças políticas negras contra os linchamentos ainda antes de 1920, década marcada pelo movimento político e artístico negro conhecido como Renascença do Harlem.

Pouco tempo depois, em 31 de outubro de 1921, foi votado pelo Congresso um projeto de lei anti-linchamento, elaborado por Leonidas Carstarphen Dyer e William Hatton Sumners, ambos defensores do Estado de direito. O principal argumento de Dyer em seu projeto dizia respeito a garantia legal ao direito de defesa, condenando as atitudes cruéis de gangues que desejavam fazer justiça com as próprias mãos. Mas com a diminuição do número de linchamentos a lei foi considerada desnecessária. No projeto de lei lemos:

a prevalência em muitos Estados do espírito que tolera o linchamento, frequentemente acompanhado de desumana crueldade e falta de

⁸⁶ Idem. It is now no uncommon thing to read of lynchings north of Mason and Dixon’s line, and those most responsible for this fashion gleefully point to these instances and assert that the North is no better than the South. (Traduzido por mim).

⁸⁷ MYRDAL, Gunnar, *An American Dilemma*, Apud MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 39.

habilidade ou desejo das autoridades públicas em condenar os culpados, ameaça muito seriamente a paz futura da nação⁸⁸

O que tais fatos indicam é que “*Strange Fruit*” é elaborada a partir da ampliação das discussões sobre os linchamentos, momento em que diferentes setores políticos se articularam para combater essa forma de violência em prol do estado de direito. Isso explicaria por que ela não foi elaborada antes. Nesse sentido, a parceria de Meeropol e Billie Holiday abriu um novo caminho para música negra, não apenas por se posicionar contra a violência racista, mas também por ter sido reivindicada e mobilizada por grupos políticos na luta contra as leis segregacionistas e a prática dos linchamentos. A música era, aliás, para própria Billie Holiday uma forma de protesto e ela declara isso em sua autobiografia. Ela afirma que era uma forma de lembrar que aquilo que matou seu pai ainda continuava existindo no sul: as leis Jim Crow. Segundo afirma Angela Davis, o pai de Holiday, Clarence Holiday, era um guitarrista de *jazz*. Ele participou da Primeira Guerra Mundial, e voltou para casa tendo adquirido problemas pulmonares. Em 1937, durante uma turnê no Texas, Clarence ficou muito doente por conta do frio e não recebeu tratamento algum em nenhum hospital por conta das leis de segregação do estado. Sua condição logo piorou, evoluindo para pneumonia que o levou a morte.

A própria Billie Holiday, aliás, já havia experimentado diversas situações marcadas pelas leis de segregação. Era a regra para os músicos negros. Nos estúdios, não se podia gravar negros e brancos sentados no mesmo banco, nem em apresentações em casas de show. Os negros também não poderiam entrar nas casas de show pela porta da frente com os outros membros brancos da banda. A exemplo disso, em certa ocasião, quando ainda fazia parte da banda de Artie Shaw, Holiday foi substituída por uma vocalista branca quando a turnê partiu em direção ao sul do país. Contudo, todas essas questões raciais pareciam superadas no *Café Society*, a pequena casa de show onde Billie apresentou “*Strange Fruit*” pela primeira vez.

O *Café Society* era descrito como sendo um lugar frequentado predominantemente pela esquerda política de Nova Iorque. “Localizado num porão da Sheridan Square, em Greenwich Village, onde funcionara um bar clandestino, o *Café*

⁸⁸ Congresso dos Estados Unidos da América. Comitê do Judiciário. DYER, Leonidas C, HATTON, W. Summers. Antilynching Bill, 31 de outubro de 1921, p. 2. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/21026992/>. Acesso em: 10/05/2019.

Society, (...) foi criação de Barney Josephson, um vendedor de sapatos de Trenton, Nova Jersey (...)”⁸⁹. Era nesse local em que negros e brancos conviviam sem distinção de raça, segundo George Avakian, e quanto mais bem vestido se estava, mais longe do palco se ficava. O espaço era comumente frequentado por escritores, intelectuais, pessoas famosas, mas também por líderes de movimentos trabalhistas, trabalhadores comuns e estudantes. Era o palco perfeito para a estreia de uma canção política e de resistência, era um palco elaborado a partir de ideais políticos progressistas de quem estava ali para passar a noite.

Existem diversos relatos de como foi o primeiro contato de Holiday com a letra da música, muitos deles dizem respeito ao fato de Holiday não ter compreendido imediatamente do que se tratava a canção. É comum vermos uma caracterização de Billie Holiday como uma pessoa de pouco estudo, com pouca consciência sobre questões gerais e alienada. Quase que invariavelmente, as descrições sobre sua personalidade sempre foram vinculadas ao alcoolismo e ao uso de drogas. Ao mesmo tempo, era descrita como possuidora de uma personalidade forte, o tipo de pessoa briguenta, com dificuldade de se relacionar com os outros músicos e com tendência à depressão. Mesmo considerando toda sua complexidade, porém, dificilmente vemos uma descrição de uma Billie Holiday fora desse espectro inconsciente e passivo.

De acordo com uma declaração de John Clinton, no primeiro encontro com Abel Meeropol, Holiday não havia entendido a letra da música rapidamente. “Depois de algumas leituras, Billie foi tomada pela canção, mas não convencida de que aquele material era adequado para ela”⁹⁰. Barney Josephson, por sua vez, credita o fato de Holiday ter decidido cantar a música a si próprio, afirmando que insistiu (o que nunca havia feito) e ela, meio que sem paciência, aceitou fazê-lo. Em “*Wishing on the moon: a vida e o tempo de Billie Holiday*”, Donald Clark reforça essa mesma imagem e afirma que “Lady era apolítica. Quando ela olhou pela primeira vez para *Strange Fruit* não sabia o que fazer com ela. Nunca tinha lido nada que não fosse histórias em quadrinhos (...)”⁹¹. David Margolick também segue o mesmo caminho ao afirmar que “Holiday, é verdade, era pouco sofisticada sob certos aspectos, famosa por não ler

⁸⁹ MARGOLICK, *Op. Cit.* 2012, p. 44.

⁹⁰ DAVIS, Angela. *Op. Cit.* 1998, p. 185. After a few readings, Billie was ‘into’ de song, but was unconvinced that the material was suitable for her. (Trazido por mim).

⁹¹ CLARKE, Donald. *Wishing the moon: a vida e o tempo de Billie Holiday*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1995, p. 190.

nada mais sério que romances água com açúcar, e a canção era diferente de tudo o que ela tinha feito”⁹².

Em sua autobiografia, entretanto, Holiday afirma não apenas que havia ficado impressionada com a canção, mas que naquele encontro entre ela e Lewis Allen (ou Abel Meeropol) havia nascido o seu “protesto pessoal”⁹³. Em outros momentos da obra, aliás, Holiday não se mostra completamente alienada como os autores citados acima insinuaram. Ao contrário, a cantora estaria há muito tempo passando pelo processo no qual desenvolveria uma consciência afrocentrada em que a culminação estaria em transformar “*Strange Fruit*” em uma forma de resistência antirracista. O que significa dizer que se aplica, nesse contexto, os cinco níveis elaborados por Molefi Asante para o desenvolvimento de uma consciência afrocentrada, sendo eles: (1) o reconhecimento da pele: o reconhecimento dos seus antepassados; (2) o reconhecimento do meio: a percepção da negritude e da discriminação racial; (3) consciência de personalidade: o entendimento das características que tornam um indivíduo diferente do outro; (4) preocupação pelas questões negras ao tomar consciência dos três níveis anteriores e, por fim, (5) Consciência afrocêntrica: quando há a libertação da própria mente e o indivíduo passa a agir direcionado pelo interesse da coletividade negra por meio da produção intelectual⁹⁴.

Isso significa dizer que foi por meio de sua experiência e de seu contato com situações conflituosas geradas pelo racismo que Holiday desenvolveu sua interpretação do mundo. Pela interpretação, deu-se conta de que as relações sociais estruturadas a partir do racismo a diferenciava e a moldava. Em outras palavras, do conflito nasce a consciência de si, o que nos leva à diferenciação entre o eu e o outro. É a partir dessa diferenciação que se elabora diferentes práticas culturais e políticas, pois tais práticas são determinadas por diferentes interesses e objetivos. Foi do conflito que nasceu a necessidade de preservação dos elementos africanos na América pelo negro escravizado. Foi da política baseada no discurso civilizatório e de superioridade da raça branca que nasceu a reação política de manutenção cultural. Dessa forma, transformar “*Strange Fruit*”, que naquele tempo possuía um grande

⁹² MARGOLICK, David, *Op. Cit.* 2012, p. 47.

⁹³ FAGAN, Eleanora; DUFTY, William F. *Billie Holiday: lady sings the blues, uma autobiografia.* São Paulo: Brasiliense S.A. 3ª ed. 1985, p. 87.

⁹⁴ ASANTE, *Op. Cit.*, 2014, p. 81.

potencial de propagação de um discurso, em uma forma de protesto foi produzir um elemento significativo para a tradição cultural africana.

Em determinado momento, já na década de 1940, quando excursionando pelo sul, Billie Holiday e sua banda firmaram contrato para se apresentarem no Teatro Fox, em Detroit. Contudo, nessa mesma época, diversos protestos de cunho racial estavam acontecendo na cidade, aumentando o número de casos de violência contra negros e aumentando a tensão racial até mesmo dentro do teatro. Os gerentes do Fox haviam recebido reclamações da clientela que diziam que haviam muitos negros no palco ao lado das dançarinas, que eram brancas. Então, elaboraram duas soluções: a primeira, diminuir pela metade o número de dançarinas e fazê-las usar máscaras pretas e longos vestidos pretos que cobriam seus pés. A segunda solução, ainda mais ofensiva dizia respeito à Holiday. Falaram para Besie que Holiday era muito clara para ficar ao lado deles no palco, e que a iluminação sofreria uma modificação para que ela não fosse atingida pela luz “de forma errada”. Além disso, Holiday deveria ser maquiada para parecer mais escura. Holiday afirma: “foi minha vez de ficar furiosa. Recusei-me. Mas eles tinham todos os nomes nos contratos. Se eu batesse o pé, seria um inferno para arrumar contratos, não só comigo, mas afetaria o futuro de todos os caras da banda”⁹⁵.

Esse fato exemplifica que Holiday já havia alcançado o nível 4 de consciência idealizado por Asante ao compreender o papel social delegado a ela por conta de sua negritude, a relação com o domínio racial branco e sua individualidade, que a tornava mais clara que os outros músicos, mas não menos negra. Ou seja, se recusar a passar por aquilo era reconhecer e defender sua negritude. Em outro momento, Holiday narra o seguinte acontecimento que também ilustra seu posicionamento firme contra o racismo: “quando fui a atração principal no Teatro Paradise, na parte negra de Detroit, em 1949, resolvi ir até um bar ali perto. O *barman* não quis me atender, dizendo que eu já estava bêbada”⁹⁶. Em resposta, Holiday questionou o atendente do bar dizendo, “você acha que eu bebi demais ou você não serve negros?”⁹⁷. E completa: “ouvi falar que o tal barzinho foi completamente destruído nos distúrbios raciais que ocorreram

⁹⁵ FAGAN, Eleanora; DUFTY, William F. *Op. Cit.* 1985, p. 63.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 81.

⁹⁷ *Idem*.

logo depois em Detroit”⁹⁸, o que nos leva a conclusão de que aquele tipo de atendimento era característico daquele local e que não foi um caso isolado.

Em outro trecho, Holiday evidencia que foi o contato com a discriminação racial durante sua turnê no sul que ela começou a perceber o racismo de forma aberta, de modo evidente. No trecho em questão, Holiday narra um evento ocorrido em Boston, quando foi impedida de entrar pela porta da frente de um hotel: “lá no Sul eu podia entender esse tipo de coisa, mas não aqui em Nova Iorque”⁹⁹, afirmou. Ainda segundo a cantora, as ofensas sequer eram escondidas, feitas pelas costas, “diziam direto na cara, e você sabia disso. O que eles queriam era que você limpasse as casas deles, cuidasse de suas crianças e depois fosse para o inferno”¹⁰⁰. Foi seu entendimento sobre o que era o racismo e suas consequências para os negros, principalmente, no sul do país que tornou “Strange Fruit” tão impactante e importante para Holiday.

Para a Lady Day, tratava-se de algo além de uma canção sobre linchamento, mas de toda uma estrutura elaborada a partir de um discurso racista. Sobre a música, ela afirmou:

Acho que ela ainda me deprime toda vez que a canto. Me lembra como meu pai morreu. Mas tenho de continuar a cantá-la, não apenas porque as pessoas pedem, mas porque vinte anos depois da morte de papai, as coisas que o mataram continuam acontecendo no Sul¹⁰¹.

Acredito que essa teoria elaborada por mim venha, aliás, a corroborar com a interpretação de Angela Davis sobre essa mesma questão. A diferença, acredito eu, seja que a perspectiva teórica de Davis seja menos afrocêntrica e mais marxista. Davis faz uma interpretação a partir dos conceitos de raça, classe e gênero, mas postula o mesmo que eu. Na obra “*Blues Legacies and Black Feminism*”, a autora defende que “as histórias de Chilton, Clarke e Josephson prendem Holiday em uma estrutura de inferioridade de gênero, de classe e de raça, apresentando-a como capaz de produzir ótimo trabalho apenas sob a tutela de uma raça superior à dela”¹⁰².

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Ibidem, p. 84.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Ibidem, p. 87-88.

¹⁰² DAVIS, Angela. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Nova Iorque: Pantheon Books, 1998, p. 187. Chilton’s, Clarke’s, and Josephson’s stories capture Holiday in a web of gendered, classed, and raced inferiority and present her as capable of producing great work only under the tutelage of her racial superiors. (Traduzido por mim).

Ao analisarmos outras músicas de Holiday, na verdade, nos damos conta de que sua obra ultrapassa as rédeas impostas pela tutela nos termos descritos por Davis, e que por detrás das canções românticas que a tornaram famosa haviam referências que nos remetiam a outras formas de resistência. Podemos considerar, por exemplo, “*Our love is different*” em que a letra é a seguinte:

A love like ours, dear heart
 The angels send
 And as I know dear heart
 That it won't ever end
 For as the years roll by
 You'll learn my love for you is true
 And I'm sure I'll learn the same from you

Poderíamos ainda considerar “*Somebody's on my mind*” para abordar o mesmo tema, canções românticas:

Somebody's on my mind
 Like an old sweet song, the lasting time
 Somebody's on my mind
 So I'm walking on clouds on a silver line

 To dream my dream could be my mistake
 But I'd rather be wrong
 And sleep right along than wake
 Love may be blind I'll take my chances
 That it cares these affairs, my real romance
 That's why you'll find somebody's on my mind

Em ambas músicas, o que observamos, digamos, na “camada inferior” e menos óbvia da letra, é a abordagem de dois temas: primeira a relação entre a mulher negra e um tipo de amor idealizado elaborado a partir de conceitos brancos, pois as composições cantadas por Holiday eram feitas, na maioria, por homens brancos. O segundo tema não tão óbvio tratava-se da solidão da mulher negra que, ao buscar esse tipo de amor em termos brancos, acabava se sentindo solitária e depressiva. A grande questão, “a camada inferior”, centrava-se exatamente na interpretação. Holiday era uma estilista no meio musical e introduzia a tradição da música negra,

principalmente advinda do *blues* e do *spirituals*, ao *jazz* que, naquela altura, já havia se embranquecido. Holiday transformava um poema medíocre de amor em uma música na qual esse sentimento depressivo tornava-se força para seguir em frente, tentando despertar nas mulheres negras tanto resiliência para persistir no amor quanto controle de sua própria vida sexual.

Em sua autobiografia, ela afirma que relacionamentos inter-raciais eram sempre complicados na época. Não era incomum que homens negros preferissem se relacionar com mulheres brancas por terem sido convencidos pela estrutura sócio-cultural que elas representariam um ideal de feminilidade nunca antes vinculado à mulher negra. Às mulheres negras nunca foram atribuídas características “femininas”, e tal fato foi elaborado ainda durante os anos de escravidão. Já com o advento do modelo de sistema capitalista adotado anteriormente à Guerra Civil, abriu-se o caminho para tornar o ideal de feminilidade em produto, alavancando as vendas de revistas para mulheres, romances, produtos de limpeza, etc., vinculando a imagem da mulher branca ao âmbito doméstico. “Na propaganda vigente, ‘mulher’ se tornou sinônimo de ‘mãe’ e ‘dona de casa’, termos que carregavam a marca fatal da inferioridade. Mas, entre as mulheres negras escravas, esse vocabulário não se fazia presente”¹⁰³.

Além disso, o peso do racismo era maior sobre as mulheres negras do que sobre os homens negros, por conta do machismo. Holiday relata que sempre havia julgamento quando as mulheres negras apareciam em público com homens brancos, “eles criavam problemas para uma moça negra que andasse com um branco na rua. Mas uma negra e uma branca podiam viver juntas numa boa (...)”¹⁰⁴. E continua: “conheci garotas negras no mundo dos espetáculos que eram tão femininas quanto eu, que logo começaram a agir como lésbicas porque era mais fácil, eram pressionadas a isso e dava menos trabalho”¹⁰⁵. Ou seja, nesse cenário, se privar de amar seria menos problemático do que lutar por um relacionamento. Mas o problema nunca foi, exatamente, o amor em si, mas o tipo de amor que se queria ter em termos não negros.

¹⁰³ DAVIS, Angela, *Op. Cit.* 2016, p. 25.

¹⁰⁴ FAGAN, Eleanora; DUFTY, William F. *Op. Cit.* 1985, p. 91.

¹⁰⁵ Idem.

Nesse sentido, ao considerarmos tanto as músicas românticas quanto “*Strange Fruit*”, percebe-se que Billie Holiday não permanecia aquém das discussões e acontecimentos ao seu redor, não era inconsciente ou alienada como tentaram caracterizá-la ou cega ao racismo e ao machismo. Ao contrário, Holiday se posicionava diante do que percebia, às vezes se negando a cumprir algum contrato, às vezes sobrepondo sua visão de mundo às canções que lhe empurravam para cantar. Na contramão do que postula Margolick, por exemplo, “*Strange Fruit*” não é “uma anomalia tanto dentro quanto fora da obra de Holiday”¹⁰⁶. Pelo menos não tão grande assim. Essa música apenas parece um ponto fora da curva em sua obra por ser abertamente, evidentemente, uma música que se propõe a reflexão e crítica da realidade social.

“*Strange Fruit*”, de fato, tornou-se inevitável, incontornável, nos *shows* de Billie Holiday. Tornou-se hino de resistência negra contra o racismo e violência, sendo não apenas reivindicada por movimentos políticos compostos por negros e brancos, mas também regravado diversas vezes por diversos outros artistas. Mesmo tendo sido lançada em um momento em que os linchamentos haviam entrado em declínio, a letra não dizia respeito apenas a isso. Bem como outras músicas interpretadas por Holiday, “*Strange Fruit*” foi elaborada com muitas camadas, considerando desde a letra até a interpretação que colocava sob o holofote a tradição e sensibilidade africana. A canção tornou-se um marco contra algo maior; um marco contra a violência histórica e estrutural contra a população negra nos Estados Unidos.

¹⁰⁶ MARGOLICK, *Op. Cit.* 2012, p. 24.

Conclusão

É possível postular, por mais que seja um truísmo fazê-lo, que o fim da escravidão nas Américas sacramentou o mesmo destino para todos os negros. Com o fim, em vários Estados, do sistema escravista, mudou-se a lógica econômica, a dinâmica do cotidiano, mas não as bases da sociedade que sustentavam o pensamento racista. O negro, com o fim do sistema escravista, continuou uma incógnita, continuou vilipendiado e excluído da lógica social e da política de Estado. Por conta disso, destacou-se por meio desse estudo a importância das pequenas resistências e do não rompimento com a cultura de raiz africana, fenômeno que foi um meio fundamental de sobrevivência no cotidiano desumano da escravidão, que resultou na ascensão de um novo tipo de sonoridade nos Estados Unidos da América.

A intenção dessa pesquisa é propor uma análise das características da conjuntura histórica que tornou possível o crescimento da importância da cultura musical negra, nos EUA, considerando o final do século XIX e início do XX, enfocando na trajetória de Billie Holiday e da importância da canção *Strange Fruit*, interpretada pela mesma. Por meio de tal análise, tendo como perspectiva teórica o conceito “afrocentrismo”, elaborado por Molefi Asante, discutiu-se as continuidades e rupturas ao longo do tempo que permitiram as modificações musicais advindas da tradição africana e a conjuntura que propiciou a fusão entre elementos da música negra e europeia.

Assim nasceu o *jazz*, resultado da circularidade cultural, mas também como forma de manutenção cultural, protesto e resistência ao racismo e à escravidão. O ritmo era uma forma de reflexão sobre o cotidiano, uma manifestação politicamente consciente e relacionada aos aspectos violentos advindos do contato com a lógica perpetrada pela escravidão. Billie Holiday, carinhosamente chamada pelos amigos e fãs de Lady Day, ditou o tom da discriminação racial e exclusão social com sua voz rouca, firme e penetrante, ao cantar pela primeira vez *Strange Fruit*.

Assim como outras canções e artistas, *Strange Fruit* e Billie Holiday foram expressão e agente que reverberaram os desejos da população negra, nos EUA, de combate ao racismo e às leis segregacionistas do sul do país. Canção e artista compõem um largo quadro social, cultural e político de resistência e inovação, de elaboração de um discurso capaz de produzir mobilização em prol da mudança nas

péssimas condições de vida da população negra marcada, principalmente, pela pobreza, pela falta de oportunidades laborais, pela violência e pelo racismo. Todos elementos advindos do pensamento que sustentou durante anos os argumentos escravistas.

Tais elementos continuaram a emoldurar as relações sociais no pós-escravidão configurando também as relações no mercado da música. Com o advento do disco e o surgimento das gravadoras, houve a aumento da circularidade musical, fundamental para uma maior mistura de elementos e apropriação da música negra por partes dos brancos (e vice-versa).

No momento em que o *jazz* alcançou grande sucesso, ainda nas primeiras décadas do século XX, sendo executado por brancos e negros, o mercado ainda se organizava de modo a excluir a possibilidade dos artistas negros de terem acesso igualitário aos resultados do sucesso, bem como acesso livre às casas de shows, parcela justa sobre as vendas de ingressos e discos, etc. Até mesmo a classificação do tipo de música executada era diferenciada: o *jazz*, apesar da popularidade, sendo executado até mesmo na Europa, não era classificado e vendido pela indústria na categoria de “música popular”, mas sim de “música negra” (em inglês, *colored music*).

Foi a partir do final da década de 1920 e início de 1930 que se deu a articulação de diversos grupos políticos negros que tinham por finalidade a discussão e elaboração de estratégias políticas e econômicas em prol do desenvolvimento social negro. Concomitantemente, discussões sobre linchamentos ganharam maior peso criando uma conjuntura propícia a gravação de *Strange Fruit*. A canção nasce não apenas em um dado momento em que os linchamentos haviam diminuído, mas em um contexto político em que estava acontecendo um debate amplo sobre essa questão. Possivelmente, foi por causa da ampliação das discussões sobre o tema que os números de casos registrados de linchamento diminuiram.

Finalmente, tendo por base a teoria de Molefi Asante, afirma-se que a trajetória de Billie Holiday e a transformação de *Strange Fruit* em uma forma de protesto vinculava-se ao desenvolvimento de uma nova tradição musical negra nos EUA baseada na cultura africana. Considerando a teoria afrocêntrica é possível afirmar que, de forma bem ampla, se tratava “de um esforço consistente para reparar qualquer dano

psíquico, econômico, físico ou cultural feito aos africanos”¹⁰⁷. A nova forma de produção musical mantinha elementos africanos como forma de resistência à violência. Era também uma forma de reflexão sobre o cotidiano e a elaboração de uma nova expressão cultural a partir da diáspora.

Bibliografia:

ASANTE, Molefi. *Afrocentricidade: a teoria da mudança social*, Filadélfia: Editora Afrocentricity Internacional, 2014.

_____. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.), *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*, São Paulo: Selo Negro Edições, 2009.

BALDWIN, James, “*The American Dream and the American Negro*”, 7 de março 1967. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/03/29/specials/baldwin-dream.html>>, acessado em: 14/04/2018.

BOURDIEU, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRATCHER, Melanie E. *Words and songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone: sound motion, blues spirit, and African memory*. Nova Iorque: Taylor & Francis Group LLC, 2007.

BURNIM, Mellonee; MAULTSBY, Portia. *African American Music: An Introduction*. Nova Iorque: Editora Routledge, 2015.

Congresso dos Estados Unidos da América. Comitê do Judiciário. DYER, Leonidas C, HATTON, W. Summers. Antilynching Bill, 31 de outubro de 1921. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/21026992/>. Acesso em: 10/05/2019.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Nova Iorque: Pantheon Books, 1998.

DOUGLASS, Frederick. *Narrative of the life of Frederick Douglass*, 1845.

¹⁰⁷ ASANTE, *Op. Cit.* 2014, p. 81.

FAGAN, Eleanora; DUFTY, William F. *Billie Holiday: lady sings the blues, uma autobiografia*. São Paulo: Brasiliense S.A. 3ª ed. 1985.

GARCIA, Tânia. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. Em: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20.

GARRISON, William, *The letters of William Lloyd Garrison*, vol. IV: from disunionism to the brink of war, RUCHAMES, Louis (editor), Cambridge: Cambridge University, 1975.

GUNNING, Sandra, *Race, rape, and lynching: the red record os american literature: the red record of American Literature*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.

HIGGINBOTHAN, F. Michael. "Ghosts of Jim Crow: ending racism in Post-racial America". Nova Iorque: New York University Press, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*, São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HORNSBY Jr, Alton (ed.), *Black América: a state-by-state historical encyclopedia*. Santa Barbara: Greenwood, 2011.

IZECKSOHN, Vitor, *Escravidão, federalismo e democracia: a luta pelo controle do Estado nacional norte-americano antes da Secessão*. Em: *Topoi*, Rio de Janeiro, março de 2013.

LARKIN, Elisa; FINCH, Charles, *Abordagem afrocentrada, história e evolução*. Em: *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. LARKIN, Elisa (org), São Paulo: Selo Negro, 2009.

Library of Congress. Collection: African American Perspectives: Materials selected from the rare book collection. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/african-american-perspectives-rare-books/articles-and-essays/timeline-of-african-american-history/1901-to-1925/>. Acesso em: 21/02/2019.

LOPES, Paul. *The rise of a jazz art world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 (ebook).

KARNAL, *História dos Estados Unidos*, São Paulo: Contexto, 2017.

MARGOLICK, David. *Strange Fruit: Billie Holiday e a biografia de uma canção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORAES, José Geraldo Vinci de, *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

NOGUEIRA, Renato. *Afrocentricidade e educação: os princípios gerais para um currículo afrocentrado*. Em: *Revista África e africanidades*, Ano 3. N. 11, nov. 2010

OLIVER, Paul. *Barrelhouse Blues: Location Recording and the Early Traditions of the Blues*, Filadélfia: BasicCivitas Books, 2009.

QUIJANO, Aníbal. *A colonialidade do poderr: eurocentrismo e América Latina*. Em: *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Editora CLACSO, set. 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. Em: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP. N. 79. Nov. 2007.

SCOTT, James C. *Exploração normal, resistência normal*. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5. Brasília, janeiro-julho de 2011.

SULLIVAN, Denise. *Keep on pushing: Black Power music from blues to hip-hop*. Chicago: Editora Lawrence Hill Books, 2011.

TACKLEY, Catherine. *The evolution of jazz in Britain: 1880 – 1935*. Nova York: Ediora Routledge, 2017.

WELLS, Ida B. *Lynching law in America*. Chicago, Illinois. Jan. 1900.