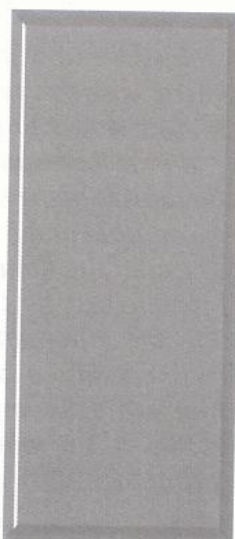


Maria Regina Vannucchi Leme (Uniso)

*História social do jazz
segundo Hobsbawm*



RESUMO

Este texto tem por objetivo esmiuçar a maneira de o historiador marxista inglês Eric Hobsbawm trabalhar as categorias sociais envolvidas na obra *História social do jazz*. Espera-se conseguir apresentar o “jeito de fazer história” e as características do marxista Hobsbawm: invejável erudição, extensa documentação e atenção ao papel do indivíduo na produção social, transformando a natureza através do trabalho manual e intelectual. Rigoroso em seu método, Eric Hobsbawm pode dar-se ao luxo de entregar-se à sua paixão: o jazz. As cerca de 300 páginas transpiram sua predileção pelo tema. Ele, deliberadamente, não é isento, como pode ser comprovado logo na introdução: “este livro é sobre um dos fenômenos culturais mais notáveis do nosso século. Não trata apenas de um certo tipo de música, mas de uma realização extraordinária, um aspecto marcante da sociedade em que vivemos” (p. 27) ou ainda “um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX” (p. 12).

Palavras-chave: jazz, história social, música, cultura.

ABSTRACT

This text has for objective to explain in detail the way the English Marxist historian Eric Hobsbawm work the social categories involved in the workmanship social History of jazz. One hopes to present the “way of make history” and the characteristics of the Marxist Hobsbawm: enviable erudition, extensive documentation and attention to the role of the person in the social production, transforming the nature through the manual and intellectual work. Rigorous in its method, Eric Hobsbawm can give himself the luxury of doing what he most love to: jazz. The 300 pages exhale his predilection for the subject. Deliberately, he is not exempted, as it can be noticed in the introduction: “this is a book about one of the most notable cultural phenomena of our century. It does not deal with only one kind of music, but an extraordinary accomplishment, an enhanced aspect of the society we live in” (p. 27) yet “one of the most significant phenomena of the world-wide culture of the 20th century” (p. 12).

Keywords: jazz, social history, music, culture.

O livro foi escrito na primavera de 1958 e publicado sob o pseudônimo de Francis Newton, em alusão ao trompetista Frankie Newton. A edição brasileira deu-se 30 anos depois, em 1989. O prefácio à edição brasileira é assinado por outro aficionado do jazz: Luís Fernando Veríssimo, que chama a nossa atenção para a capacidade de EH para desviar dos clichês que circundam a história do jazz.

[...] não fosse ele um historiador acostumado a desconfiar das versões muito repetidas. Ele dá a justa atenção ao jazz como a criação revolucionária de uma raça submetida a certas circunstâncias históricas, e à importância dessas circunstâncias na sua expansão, e nas suas tragédias, mas dá mais atenção ao contexto maior, à industrialização e às transformações nos padrões de consumo de brancos e pretos, à relação do jazz com a indústria de discos e de espetáculos, com seus popularizadores e cultores (p. 10).

A publicação da *História social do jazz* coincide com a afirmação da História Social como especialização acadêmica. No ensaio “Da história social à história da sociedade”, escrito em 1970 e publicado com outros ensaios e conferências no volume *Sobre história* (1989), Hobsbawm sustenta que o termo história social é de difícil definição, uma vez que seu campo é vastíssimo, ultrapassa limites de outras disciplinas e seu tema não pode ser isolado. Comporta pelo menos três acepções. Primeiramente referia-se à história das classes pobres ou inferiores e, mais especificamente, à história dos movimentos sociais. Pode também corresponder a um tipo de história social não especificamente voltado para as classes inferiores, antes o contrário. Nesse sentido seria a “história com a política deixada de fora”, na definição de G. M. Trevelyan, citada por Hobsbawm. A terceira acepção é a mais comum: o termo social é empregado em combinação com história econômica, com acentuada preponderância do econômico sobre o social.

A opção pela história social manifesta o desejo de uma abordagem da história diferente da rankeana clássica¹. O que interessava a esses historiadores era a evolução da economia que, por sua vez, interessava porque explicava a estrutura e as mudanças da sociedade, as relações entre as classes e os grupos sociais.

¹ Leopold van Ranke, historiador alemão do século XIX, defendia o “olhar inocente” do historiador, isto é, sua imparcialidade diante do fato histórico.

Em 20 anos a história social conheceu um rápido crescimento e emancipou-se da história econômica e da sociologia. Esta última também cresceu de forma notável e mundialmente tornou-se tema acadêmico.

Para EH, apesar da inseparabilidade essencial do econômico e do social, a base de análise de uma investigação histórica da evolução das sociedades humanas deve ser o processo de produção social.

Jazz: definições, origens, periodização e expansão

No capítulo intitulado “Como reconhecer o jazz”, o autor alerta para o fato de não existir uma definição precisa ou adequada de jazz, de que não há um limite preciso, separando-o da música folclórica, de onde se originou e que, no espaço de algumas décadas, sofreu grandes mudanças. Mudanças que, obviamente, não param de se processar. “Da mesma forma que uma definição adequada de jazz, escrita em 1927, teria de ser modificada e ampliada para descrever o jazz de 1937, e novamente reescrita para identificar o de 1957, é extremamente provável que qualquer incauta descrição feita hoje se torne ultrapassada” (p. 42). A ressalva é importante, pois não devemos nos esquecer de que o estudo de EH já tem 30 anos.

Outra ressalva se faz necessária: para definir e/ou reconhecer jazz não é possível se desviar dos termos técnicos musicais, tão corriqueiros para quem é da área, mas que soam incompreensíveis aos ouvidos leigos (como é o caso desta estudante ...). Aqui optou-se por resumir o trecho, mantendo os termos aspeados para não alterar o sentido das explicações, mesmo correndo o risco de ser enfadonho.

Em linhas gerais, para ser jazz, a música precisa contar com cinco características (sucintamente definidas), como se fora um diagnóstico médico.

1. O jazz tem certas peculiaridades musicais, decorrentes principalmente do uso de escalas originárias da África ocidental, não comumente usadas na música erudita européia; ou da mistura de escalas ditas européias e africanas; ou ainda da combinação de escalas africanas com harmonias européias. A expressão mais conhecida dessas peculiaridades é a combinação da escala *blue* — a escala maior comum, com a terceira e a sétima abemoladas — usada na melodia, com a escala maior comum usada para harmonia. (As notas abemoladas são as ditas notas *blue*) (p. 42).

2. O jazz se apóia grandemente, e talvez de maneira fundamental, em outro elemento africano: o ritmo. Não exatamente nas formas africanas, geralmente muito mais complexas do que a maioria das formas de jazz. Mas o elemento de variação rítmica constante, vital para o jazz, certamente não deriva da tradição européia. Ritmicamente o jazz se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme — geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente — que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal. [...] O ritmo é essencial para o jazz: é o elemento de organização da música. É, no entanto, extremamente difícil de ser analisado, e alguns de seus fenômenos, como o que vagamente se chama de *swing*, resistem a qualquer tipo de análise. Podem ser apenas reconhecidos (pp. 42-43).
3. O jazz emprega cores instrumentais e vocais próprias. Essas cores derivam, em parte, do uso de instrumentos incomuns em música erudita, pois, embora o jazz não tenha uma instrumentação específica, a orquestra de jazz representa uma evolução sobre a orquestra militar, utilizando, portanto, poucas cordas e reservando para os metais e madeiras funções pouco usuais em orquestras sinfônicas. Instrumentos exóticos também são utilizados ocasionalmente: vibrafones, bongôs e maracás. Mas geralmente as cores do jazz surgem da técnica peculiar e não convencional pela qual os instrumentos são tocados, e que foi desenvolvida porque **os primeiros músicos de jazz eram totalmente autodidatas** (grifo nosso). [...] Os músicos de jazz são ainda grandes experimentadores, explorando até as últimas conseqüências, os recursos técnicos de seus instrumentos, tentando, por exemplo, tocar trompete com a flexibilidade de um instrumento de madeira, ou trombone com registro de trompete. Essas obras, freqüentemente de excessiva bravura artesanal, produzem suas próprias tonalidades não-ortodoxas (pp. 43-44).
4. O jazz desenvolveu certas formas musicais específicas e um repertório específico. Nenhuma das duas coisas é muito importante. As duas formas principais usadas pelo jazz são o *blues* e a balada, a música popular típica, adaptada da música comercial comum. Os *blues*, um dos fundamentos extraordinariamente poderosos e frutíferos do jazz, são geralmente uma música de nove compassos, com a letra em *couplet* de pentâmetros jâmbicos (linha de versos brancos) com o

primeiro verso repetido. A balada pop varia, mas geralmente segue o padrão de trinta e dois compassos. Ambos, em forma simples e complexa, servem como base para variações musicais. O repertório é formado pelos ditos *standarts* — temas que, por um motivo ou outro, se prestam particularmente ao modo de tocar do jazz. Podem ter as mais diversas origens, sendo o *blues* tradicional e as músicas populares atuais as mais comuns. Os *standarts* costumam variar de um estilo ou escola de jazz para outro, embora alguns tenham se mostrado adequados a todos os gêneros (pp. 44-45).

5. O jazz é uma música de executantes. Tudo nele está subordinado à individualidade dos músicos, ou deriva de uma situação em que o executante era senhor. [...] Até muito pouco tempo atrás o compositor, figura-chave na música erudita ocidental, era, com raras exceções, figura totalmente secundária em jazz. Seu lugar era tomado, se é que havia mesmo, pela figura modesta e corretamente denominada 'arranjador'. O maestro permanece totalmente desimportante, pelo menos pelos padrões ortodoxos. A composição tradicional de jazz é simplesmente um tema para orquestração e variação. Uma peça de jazz não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém — idealmente, ao menos — criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada. Dessa forma — mais uma vez idealmente — não há duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por uma mesma banda (p. 45).

Após esse roteiro, o autor irá nos advertir da inconveniência de se julgar o jazz pelos padrões da música erudita ocidental: “as duas não são concorrentes”. EH considera o jazz não apenas pioneiro e inovador em combinar timbres instrumentais, “mas como uma música que tem, em si mesma, realizações” (p. 148). O jazz é fundamentalmente o sentimento (ou emoção) que ele gera, sentimento que não dá para ser isolado da música efetivamente executada. O prazer causado pelo jazz talvez explique a valorização que músicos, críticos e fãs fazem da improvisação, seja ela individual ou coletiva.

No âmbito da arte ortodoxa, a obra de arte, uma vez criada, segue sua vida independente de tudo, até mesmo de seu criador. “Se for um quadro, tem apenas que ser preservado; se for um livro, de ser reproduzido. A música e o drama têm de ser executados [...]” (p. 148). Mas com o jazz isso não acontece.

A sua arte não é reproduzida, mas criada, e existe apenas no momento da criação. O paralelo ortodoxo mais próximo está naquelas artes que nunca conseguiram realmente se livrar de suas origens populares, para não dizer vulgares: as artes de palco para os atores, e para muitos de nós durante parte do tempo, a dramatização é o produto de atores e outros profissionais do palco (p. 149).

É possível afirmar que, talvez, a maior contribuição do jazz para as artes populares seja a combinação do individualismo e da criação coletiva, de há muito deixada de lado pela cultura ortodoxa.

O jazz não depende de um compositor, mas de “homens e mulheres criativos”. O jazz “surge do orgulho que o músico comum tem de sua capacidade técnica, fazendo com que bons músicos disputem com outros para tocar coisas cada vez mais difíceis” (p. 154).

Origens

Arbitrou-se considerar 1900 como a época em que o jazz apareceu como forma musical reconhecível, e há consenso sobre sua origem africana. Entre as contribuições musicais dos escravos levados para o sul dos EUA, podem-se incluir a complexidade rítmica e certos padrões musicais como o padrão de “canto e resposta”, a polifonia vocal e rítmica e a improvisação. Trouxeram também, obviamente, as canções de trabalho (*work-songs*) e músicas satíricas. De instrumentos, além de suas vozes, trouxeram apenas os rítmicos.

Vale a pena ressaltar, da maneira mais clara possível, que nenhum desses elementos musicais precisa necessariamente estar ligado à raça, no sentido biológico do termo. Não existe prova de que o senso rítmico do negro seja “inato”: é adquirido, como tudo o mais. O arrebatamento dos negros como escravos e sua posterior segregação explicam a força e a extensão dos africanismos originais. Mas isso não faz do jazz uma “música africana” (p. 52).

No Estado da Louisiana (EUA) a música africana sobreviveu de forma razoavelmente pura, como música ritual pagã ou mais ou menos cristianizada e sob a forma de canções de trabalho. Essa música era tolerada oficialmente como uma forma de válvula de escape para os escravos. Rapidamente, a música negra se fundiu com componentes brancos, “e a evolução do jazz é resultado dessa fusão”. E quais são esses componentes brancos? São as culturas européias espanhola, francesa e a anglo-saxã; no seu ponto de

intersecção surge o jazz. “Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais, para as nossas finalidades, as mais importantes são as canções de *gospel*² e os *contry blues*” (p. 53).

A influência afro-espanhola foi pequena no jazz, fornecendo apenas uma nuance. Muito mais importante foi a influência musical francesa, completamente assimilada pela classe de escravos libertos de Nova Orleans: os *gens de couleur* ou *créoles*. Igualmente importante é a tradição social francesa (mais especificamente, católico-mediterrânea) em Nova Orleans, cheia de desfiles, festas de rua, carnavais e confrarias (“que se misturavam facilmente com a forte predisposição africana para as sociedades secretas”).

Os componentes anglo-saxões são os fundamentais: a língua inglesa, a religião, a música religiosa e a folclórica dos colonizadores. “A língua inglesa forneceu as palavras para o discurso negro e para as canções, e dentro dela os negros norte-americanos criaram, com a linguagem jazzística, o mais apurado ramo de poesia popular inglesa desde as baladas escocesas: as canções de trabalho, a música de *gospel* e o *blues*³secular” (p. 54).

O *blues* é considerado o “coração do jazz” e pode ter surgido antes da Guerra Civil Americana. Com a emancipação negra, sua difusão foi acelerada com a entrada em cena de menestrelis que vagavam pelas estradas – na verdade, pedintes negros e, geralmente, cegos. O banjo era o instrumento de acompanhamento por excelência do *blues*. EH afirma que o *blues* representa não só uma evolução musical, mas também social: “o aparecimento de uma forma particular de canção individual, comentando a vida cotidiana” (p. 56).

Os *blues* ganham os bares, casas de danças, tabernas e bordéis do Sul dos EUA; e nesses locais, acompanhados por pianos. “As primeiras mulheres a cantá-lo publicamente foram muito provavelmente prostitutas” (idem).

As canções religiosas — *gospel* e *spirituals*⁴ — foram também fonte inesgotável para o jazz e responsáveis pelo forte componente negro nessa música.

² Gospel. Literalmente, evangelho. Na tradição musical norte-americana, a música de igreja das congregações negras, fruto da adaptação do hinário protestante à cultura afro-americana.

³ Blues. Forma de música folclórica, inicialmente vocal e, depois, instrumental, criada pelos negros do Sul dos Estados Unidos, no século XIX.

⁴ Spirituals. Música vocal coletiva, criada pelos americanos no século XIX, de fundo religioso, cuja secularização e individualização propiciaram o surgimento do blues.

Precisamos apenas lembrar que a segregação dos negros nas igrejas — como resultado, principalmente, da posição inferior que ocupavam nas igrejas mistas — começou a ocorrer, em escala significativa, a partir de 1816 [...], porém tornou-se um movimento de massa no período da Guerra Civil (p. 57).

Além da música de cunho religioso, a música de entretenimento popular adicionou mais um componente à fusão da música africana com a européia.

Os negros naturalmente passaram a entreter os brancos como profissão desde cedo, em parte porque faziam isso bem, em parte porque essa era sua melhor chance de sair das piores formas de escravidão a que estavam submissos, em parte porque os donos de escravos recrutavam os músicos dentre seus escravos domésticos. Muitos negros aprenderam assim a música dos brancos e, ao tocá-la, certamente instilavam nela alguma de suas tradições (idem).

Músicos brancos, por sua vez, introduziram elementos da música negra em suas canções e passaram a se apresentar com o rosto pintado de preto, tocando banjo.

Por volta da década de 1890, surge o primeiro estilo identificável de jazz: o *ragtime*⁵.

A segunda metade do século XIX foi um período revolucionário nas artes populares em todo o mundo, “embora esse fato tenha passado despercebido daqueles observadores eruditos ortodoxos mais esnobes”, alfineta Hobsbawm.

Na Grã-Bretanha, as casas de espetáculo se separam dos *pubs* e nas décadas de 1880 e 1890, o futebol profissional tornou-se fenômeno cultural da classe trabalhadora. Na França, esse período conheceu o *chansonnier* das classes operárias e, em seguida, os cabarés. Na Espanha surge o *cante hondo*, o flamenco andaluz, que se assemelha ao *blues*.

“Todos esses fenômenos têm duas coisas em comum: surgiram do entretenimento profissional dos trabalhadores pobres e surgiram em grandes cidades” (p.59).

As classes médias também conheceram nesse período novas opções de entretenimento, como as comédias musicais ou operetas, que tiveram, porém, pouca penetração na classe trabalhadora.

⁵ Ragtime. Tipo de música surgida no fim do século XIX, na Louisiana e Missouri; é a versão negra, muito sincopada, da música pianística européia de salão.

O entretenimento dessa classe operária era então de dois tipos: podia vir do entretenimento profissional, que sempre existiu na fase pré-industrial, principalmente em grandes metrópoles, como é o caso do teatro de variedades, que combinava — e ainda combina — aspectos de circo, shows de aleijões, eventos esportivos, canto, dança e tudo o mais. [...] Ou então tal entretenimento poderia ser um desenvolvimento em linha direta das canções rurais ou urbanas amadoras, como no caso do flamenco e do blues (p. 60).

Todos os negros catadores de algodão conheciam o blues, mas a demanda por apresentações públicas só foi possível quando esses trabalhadores se converteram num considerável público pagante. “A emancipação dos escravos e a migração para o Norte produziram um proletariado negro, tecnicamente livre para escolher seu próprio entretenimento” (p. 60).

Por que em Nova Orleans? Claro está que a fusão entre elementos africanos e europeus na música ocorria também em outras partes da América do Norte, mas Nova Orleans pode ser considerada o berço do jazz, porque foi só lá que surgiu a banda de jazz como fenômeno de massa. Os seguintes dados são ilustrativos: em 1910, essa cidade que contava com aproximadamente 89 mil habitantes negros, tinha cerca de 30 bandas de jazz, “cuja reputação sobreviveu até nossos dias”.

Periodização e expansão

Nascido o jazz, sua peculiaridade está na sua rápida expansão, “praticamente sem paralelo cultural em termos de velocidade e abrangência, a não ser pela expansão inicial do islamismo” (p. 63).

O jazz pode ser dividido, grosso modo, em fases.

1900–1917: quando se tornou a linguagem musical da população negra em toda a América do Norte.

1917–1929: período em que o jazz “estrito” se expandiu muito pouco em termos geográficos, mas evoluiu rapidamente, e “quando uma infusão de jazz altamente diluída se tornou a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares” (p. 63).

1929–1941: época em que o jazz conquista públicos minoritários europeus e músicos de vanguarda e uma forma mais diluída de jazz — *swing*⁶ — entrou para a música popular, de forma definitiva.

⁶ Swing. Balanço rítmico específico de jazz.

Na década de 40 ocorreu uma verdadeira revolução no jazz — *bebop*, movimento pelo qual os músicos se manifestaram contra o comercialismo do jazz e sua descaracterização pelo “barulho excessivo”. “No entanto, era também um manifesto muito mais profundo e mal-definido, em favor da igualdade do negro” (p. 98). Os expoentes do *bebop* eram todos jovens negros, na faixa dos vinte e poucos anos, ainda desconhecidos nessa época: Dizzy Gillespie, Charlie (Bird) Parker, Thelonius Monk, Kenny Clarke, Milt Jackson, Tadd Dameron e outros.

Para melhor contextualizar o *bebop* há que se considerar os levantes políticos dos anos 30, que colocaram os negros de frente com a desigualdade, ao mesmo tempo em que adquiriam maior confiança. Esse movimento dividiu o jazz em espaços bem-delimitados: aqueles que faziam uma música comercial (música *Mickey Mouse* ou *Uncle Tom*) e o *bopper* (músico seguidor do bebop) que inventava uma música tão difícil para que “eles” (os brancos que sempre se beneficiavam das invenções dos negros) não pudessem alcançar.

A década de 40 e início de 50 é tida como a época de ouro do jazz. O rock-and-roll, a partir de 1955, sufocou o jazz por um período de aproximadamente 20 anos. E o fenômeno Beatles, em 1963, fez com que nos anos 60-70 quase não houvesse mercado para o jazz; justamente numa época de grande crescimento da indústria de discos. Os clubes de jazz começaram a fechar, não havia recitais e os músicos de vanguarda tocavam em pequenas rodas, em apartamentos.

[...] a música que quase matou o jazz tinha a mesma origem e as mesmas raízes do jazz: o rock-and-roll era e é, muito claramente, uma derivação do *blues* negro americano. Os jovens, sem os quais o jazz não pode existir — dificilmente se fazem novos fãs de jazz com mais de 20 anos —, o abandonaram com uma rapidez espetacular (p.13).

No entanto, isso não significou o desaparecimento do jazz, mas apenas que tanto músicos como o público ficaram mais velhos, sem que aparecessem novos adeptos.

Apesar das raízes comuns, a diferença fundamental entre jazz e rock é que este último nunca foi uma música da minoria e, sim, a música de uma extensa faixa etária: os jovens.

Quase que certamente esse foi o resultado do “milagre econômico” dos anos 50, que não só criou um mundo ocidental de pleno emprego, mas também,

provavelmente pela primeira vez, deu à massa de adolescentes empregos adequadamente remunerados e portanto dinheiro no bolso, ou uma parcela até então inédita da prosperidade de que gozavam os adultos de classe média. Foi esse mercado de crianças e adolescentes que transformou toda a indústria da música (p.16).

No final dos anos 70 e início dos 80 acontece o *revival*⁷ do jazz, embora o repertório estivesse imobilizado devido à morte de tantos músicos responsáveis por seu período de formação. A edição da *História social do jazz* é um sintoma desse ressurgimento. Ocorre em uma época em que o jazz já teve tempo de se estabelecer como parte da cultura do século XX. Durante o interregno de 20 anos, o jazz ascendeu tanto econômica como intelectualmente, à medida em que seu público se tornou mais velho. Passou a ser um lazer mais caro, acompanha jantares em restaurantes com música ao vivo em endereços elegantes de Manhattan, distanciou-se de seu meio popular. Entre o novo público de jazz contabilizam-se muitos indivíduos de classe média e de intelectuais. Para Hobsbawm um *revival* frutífero do jazz “significa recrutar [...] uma nova geração de jovens, incluindo os não-abonados e não-estabelecidos, e certamente aqueles que não estão contentes com o atual estado de coisas” (p. 25).

Ao analisar a expansão do jazz para além dos limites de Nova Orleans e de lá para o mundo, o autor refuta a tese, até então em voga, segundo a qual quando, em 1917, a Marinha norte-americana fechou a zona de meretrício na cidade, obrigou os músicos a subir o rio Mississippi até Chicago e, depois, New York. O que ocorreu foi que os músicos de Nova Orleans começaram a viajar para outras cidades logo no início do século, pois o *tour* era parte da economia desses profissionais do entretenimento. A difusão do jazz por todo o país coincide, em última análise, com a migração da população negra dentro dos EUA: “Evidentemente, o jazz se espalhou com esses migrantes” (p. 66). O jazz é a música da diáspora do povo negro. E a tal ponto que, a partir de 1920, as empresas de discos se convenceram da necessidade de gravar exclusivamente para o mercado representado pela população negra.

O jazz atinge a Europa ajudado pelo gramofone e pela moda das classes altas de adotar americanismos e, quando a Grande Depressão atingiu os EUA, já havia fãs europeus em número suficiente para assegurar sua permanência no mercado fonográfico.

⁷ Revival. Retorno, ressurgimento.

No ensaio “O jazz vai à Europa”⁸, publicado pela primeira vez em 1994, Hobsbawm indaga o porquê da capacidade dessa música negra norte-americana em conquistar platéias no mundo ocidental.

A resposta a essa questão deve permanecer em aberto, mas quero contribuir com um elemento. A música negra norte-americana beneficiou-se de ser norte-americana. Foi recebida não apenas como exótica, primitiva ou não-burguesa, mas como moderna. As bandas de jazz vieram do mesmo país que Henry Ford (op. cit. p. 371).

Há um outro fator relevante para a explicação da boa receptividade do jazz, sobretudo na Grã-Bretanha: “o jazz abriu caminho e triunfou, não como música para intelectuais, mas como uma música para dançar e especificamente para uma dança social transformada e alterada pelas classes média e alta britânicas, mas também, e quase simultaneamente, a dança da classe trabalhadora britânica” (Id., Ibid.).

Abro aqui um parêntese: este resumo não dá conta de toda a complexidade do texto de Eric Hobsbawm. No entanto, permito-me transcrever uma passagem (mesmo correndo o risco de me desviar do escopo deste trabalho), que ilustra o agudo senso crítico do autor, mormente quando se leva em conta sua filiação ao Partido Comunista Inglês.

Por razões políticas ou até quase morais, o jazz ficou fora da Europa do Leste. As razões pelas quais as autoridades soviéticas se opuseram a ele (virtualmente nada sabiam sobre o jazz) são uma incógnita. O preconceito contra o jazz vem de muito antes da guerra fria, embora totalmente restrito aos russos — comunistas ocidentais e esquerdistas estavam entre os defensores mais entusiastas daquela música. Eu diria que a música era vista como ‘decadente’ por não se adequar ao padrão de respeitabilidade social puritana que as autoridades soviéticas procuram inculcar (pp. 80-81).

A influência do jazz nas outras artes é modesta. Não se encontram exemplos abundantes ou extraordinários da influência do jazz na literatura, pintura, escultura, fotografia, balé e cinema. No entanto, o jazz fornece “excelente material para qualquer escritor com algum interesse em seres humanos” (p. 161). Quanto à pintura, seria preciso incluir as capas de discos, para

⁸ HOBBSAWM, Eric. O jazz vai à Europa. In: *Pessoas extraordinárias — resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, pp. 369-378.

obtermos algum exemplo. Segundo o autor, as capas de *long-plays* são de bom nível artístico, embora muitas vezes reproduzam clichês “como o pianista negro sentado ao piano” (A capa da edição brasileira de *Pessoas extraordinárias — resistência, rebelião e jazz*, também reproduz esse clichê).

No cinema, a lista de filmes que têm alguma relação com o jazz resume-se a documentários e a produções hollywoodianas sobre “vidas famosas do show-biz”, além de trilhas sonoras para filmes “sobre crime, sexo e gerações perdidas” (p. 163).

O balé, arte da qual se esperaria ganhasse forte influência — afinal jazz é principalmente música combinada ao movimento — abre-se à influência do jazz apenas quando não é uma arte ortodoxa: danças de cabaré, teatros de revista, shows musicais e filmes.

O mundo do jazz destaca-se por produzir artistas com o dom da palavra, pela loquacidade. O que um músico de jazz faz bem (além de tocar) é usar as palavras: “ele ou ela deseja dizer o que tem que ser dito da melhor maneira possível” (p. 166).

As pessoas que fazem o jazz

Desde seu início, o jazz foi uma música de pobres urbanos.

A cidade não só fornece o espaço para o profissionalismo, ela o exige. Seu estilo de vida mais especializado, menos tradicional do que o do campo, onde as artes são geralmente ligadas a eventos e ocasiões específicas da vida, e quase que impensáveis fora dessas situações [...] (p. 176).

E quem é esse “pobre”, artista de jazz, homem na maioria dos casos e raramente mulheres? Eric Hobsbawm calcula haver entre dois a três mil dados bibliográficos acerca de artistas de jazz, mas que, infelizmente, enfocam apenas a carreira musical e discografia, negligenciando sua origem social e vida pessoal.

Há músicos negros e brancos no mundo jazzístico (algumas vezes o autor utiliza a expressão “músicos de cor”).

As duas cores devem ser mantidas separadas, embora o músico de jazz tenha desenvolvido um padrão de personalidade que independe da cor da pele; as origens de artistas brancos e negros são muito diferentes [...] como também o são os papéis que eles representam em suas respectivas comunidades (p. 213).

Num país onde há discriminação racial, como os EUA, com poucas oportunidades para os negros ascenderem social e economicamente, a chance representada pelo jazz não podia ser desprezada. Mas, mesmo entre a população negra há diferenças e, desde o início do jazz, seus principais compositores-arranjadores e líderes de bandas vieram da classe média. Já os brancos que lideravam orquestras de jazz originavam-se de níveis sociais mais humildes.

As mulheres do jazz que, como cantoras, tinham maior qualificação musical que os homens, também provinham de camadas sociais inferiores.

Os músicos de jazz eram trabalhadores braçais não-especializados que combinavam o desempenho laboral com apresentações artísticas ocasionais. “Quando perdiam seus empregos ou saíam de moda, voltavam naturalmente à sua antiga ocupação” (p. 217). Exemplos: Papa Mutt Carey acabaria como carteiro; Albert Nicholas foi trabalhar no metrô de New York; Natty Dominique, carregador de malas em aeroportos; King Oliver, recepcionista em um bilhar, e Bunk Johnson voltou para as plantações de cana. “Eles eram trabalhadores, e conscientes disso”, sustenta Hobsbawm, na citação que faz do tocador de banjo Johnny St. Cyr:

O músico de jazz tem de vir das classes trabalhadoras, estar sempre ao relento, ser saudável e forte. É isso o que está errado hoje; esses caras de hoje não têm força. Eles não gostam de tocar a noite toda; eles não acham que podem tocar, a menos que tenham tomado alguma coisa. Um trabalhador, entretanto, consegue tocar *hot*, com ou sem uísque (p. 217).

Os músicos provenientes de Nova Orleans, os *gens de couleur*, representavam um grupo especial: eram trabalhadores qualificados e bons artesãos, principalmente pedreiros, carpinteiros, pintores de paredes, fabricantes de charuto ou donos de pequenos comércios. Combinavam as atividades até se tornarem músicos em tempo integral. Mas, com exceção dos músicos de Nova Orleans, o artista surge dos trabalhadores não-qualificados, e tocar para os pobres

[...] tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha, ‘entretenimento’ (que significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma outra forma, do corpo para alma) não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo [...] O músico, o dançarino, o cantor, o comediante, o *boxeur* ou toureiro que alcançam o estrelato,

não fazem sucesso apenas no meio do público do esporte ou da arte em questão, mas são potenciais primeiros cidadãos de sua comunidade, ou de seu povo. [...] Entre os povos oprimidos, como os negros e ciganos, o profissional do entretenimento é muitas vezes o único membro do grupo que alcança a fama fora de sua 'raça' [...]. O único campo em que essas pessoas podem concorrer em termos iguais, senão superiores, é o das artes, pois da mesma forma que 'o melhor lutador é o lutador faminto', o melhor profissional de entretenimento é aquele para o qual a arte é a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar uma relativa liberdade (p. 218).

A citação é longa, mas expõe de maneira clara e definitiva a alternativa representada pelo jazz para os trabalhadores pobres.

A atividade desenvolvida pelo músico o separa das pessoas comuns e o aproxima daquelas que "trabalham à noite e dormem a sono solto durante o dia" (p. 219). Ademais, o engajamento numa banda obriga o músico a viajar constantemente, apresentando-se de cidade em cidade, às vezes em lugares diferentes numa mesma noite, intercalando períodos em que integra alguma orquestra com períodos em que atua sozinho.

De maneira geral, a pobreza ronda o músico de jazz, pois, como parece ser comum ao mundo do espetáculo, trata-se de um meio de trabalho ocasional, que estimula gastos supérfluos e desencoraja o comportamento econômico ou comedido. "As histórias de partir o coração, de músicos de primeira linha que foram descobertos passando fome em bancos de jardim, geralmente não espelham apenas as condições econômicas objetivas, mas também a falta de previsão dos próprios músicos, ou de sua teimosia em não tocar outra música que não a sua, ou sua incapacidade de agüentar um emprego" (pp. 198-199).

O eventual convívio com o meio boêmio, no entanto, não chegava a afetar seu padrão de comportamento determinado por sua origem operária. Em suma: o músico de jazz não tinha aversão ao trabalho manual, "honrado" e pesado. Tanto era assim que, na falta da música, voltava para seu antigo meio de vida, como nos exemplos anteriormente citados e aos quais podem-se adicionar os casos de Sidney Bechet (considerado o "Caruso do jazz") que, ao arruinar-se nos anos 30, abriu uma alfaiataria, e Tommy Ladnier (exímio trompetista) que passou a engraxar sapatos, vestido como se estivesse em noite de gala.

Entre os músicos brancos de jazz, observa-se mais comumente um comportamento auto-destrutivo, favorecido por um estilo de vida incompatível

com a longevidade. Realmente, há inúmeros exemplos de mortes prematuras, na faixa dos 20-30 anos, quando estavam no auge da carreira; fato que atingia aos músicos negros também.

“O músico branco nos Estados Unidos não precisa ser tão longamente discutido. De uma certa maneira, desde o começo ele foi alguém do lado de fora, tocando uma música que ele sabia mal-entendida pelo público” (p. 233). Mas, independente do caráter ou personalidade do músico branco, uma coisa o separava dos músicos negros: sua liberdade de movimento. “Os negros não tinham escolha” (p. 236), a menos que se contentassem em ganhar a vida como operários não-qualificados; tocar música era a única maneira de sobreviver.

A maior parte dos negros pioneiros do jazz não protestava abertamente contra a desigualdade de sua condição nem “competiam com os branqueiros”. Faziam um jazz identificado mais tarde, por consciências críticas, como “música do Pai Tomás”, numa referência clara à suposta docilidade dos escravos negros.

Mas, duas décadas depois, a geração de músicos negros que cresceu nos guetos do norte do país imprimiu ao jazz nova característica: o ressentimento aberto. “E a desigualdade que eles conheciam era, para o músico, duas vezes mais insuportável do que no passado, porque agora eles sabiam que a sua música não era apenas entretenimento, era arte...” (p. 224).

Assim, a partir de 1930, o músico negro de jazz, cioso em preservar sua superioridade artística em relação ao músico branco, sofisticava estilo e aprimora técnica, transformando o jazz em uma música de vanguarda e ao gosto de intelectuais.

Sabe, nós precisamos de música, sempre precisamos de música — nossa própria. Não temos mais nada [...] Você sabe, sempre que temos uma música, o homem branco vem e a imita. Faz cinquenta anos que temos o jazz, e nesses cinquenta anos não houve um só branco, com exceção talvez de Bix, que tenha tido uma idéia. Só os negros têm idéias. Mas quando se pensa nos nomes de sucesso, são todos brancos (Apud Berendt, p. 225).

Segundo o autor, um racismo negro primitivo e emocional sobrepuja-se a formas políticas mais conseqüentes, pois foram poucos os artistas negros que se filiaram aos movimentos trabalhista e comunista, durante e após 1930 (embora fossem receptivos ao discurso progressista e esquerdizante dos entusiastas e críticos de jazz). Hobsbawm acredita que a evolução téc-

nico-artística do jazz pode expressar uma atitude política: “o próprio *slogan* ‘arte pela arte’ (...) deve ser traduzido, pelo menos em parte, por algo do tipo: ‘jazz é uma música erudita, não é apenas entretenimento, e como negros exigimos que se dê atenção a isso’” (pp. 225-226).

A maneira de vestir dos músicos de jazz dessa época não copiava mais o estilo dos novos-ricos, mas inspirava-se nos intelectuais parisienses, com paletós cuidadosamente desalinhados e óculos, “mesmo quando não era preciso”. Recusavam o velho estilo boêmio — dentro e fora do palco — segundo o qual deveriam estar invariavelmente rodeados de mulheres e bebidas. “Essa era uma geração de músicos, que começou a comprar Dalis quando tinha dinheiro, e junto à qual se falava de psicanálise e existencialismo” (p. 226).

A partir de 1950, o jazz torna-se mais intimista e o som menos extrovertido (“a bateria foi reduzida a um sussurro”), e alguns músicos se apresentam de *smoking*.

Outra forma — essa mais evidente — de revolta contra a inferioridade foi a conversão ao islamismo dos novos músicos negros das grandes cidades do norte, “embora a maioria deles tenha feito pouco mais do que usar um turbante de vez em quando” (p. 227).

Esses exemplos das formas de reagir à discriminação expressam “as ambigüidades peculiares dessa geração da rebelião intelectual negra. Era política, mas se expressava de maneira abstrata e formal. Era negra, mas se expressava, ao menos parcialmente, pela adoção de padrões e clichês da cultura ortodoxa (isto é, branca), fato que tornava a tarefa do *jazzman* duplamente difícil” (idem).

No último capítulo do livro, Hobsbawm volta a abordar as formas de protesto através do jazz, música que consegue fazer “aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre os seus oponentes” (p. 272). E para o autor, isso ocorre “porque o jazz não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião” (idem). Desde que se entenda por protesto algo mais amplo como também mais vago, não necessariamente ou explicitamente político, e difícil de ser reconhecido por quem está de fora como sendo protesto. O protesto não precisa ser dirigido contra governantes e, sim, contra os pais e pessoas que detêm pontos de vista convencionais, alguns dos quais políticos, como republicanismo (nos EUA) e comunismo (na URSS).

O jazz é uma música de protesto, pois era originalmente a música dos povos e classes oprimidas: mais, talvez, das últimas do que dos primeiros,

embora as duas categorias não possam ser rigidamente separadas (p. 275). Mas não é o caráter negro (racial) que confere ao jazz sua característica de protesto, pois segundo o autor,

o protesto musical do próprio negro contra seu destino foi um dos elementos menos importantes no apelo do jazz, e um dos últimos a se tornar influente. Todos os negros americanos, como todos os integrantes dos povos oprimidos e desprivilegiados em todas as partes, sempre protestaram contra a sua situação de uma maneira ou de outra, pelo seu próprio padrão de comportamento, ainda que nem sempre de maneira consciente e deliberada (p. 278).

A forma ampla que o protesto possibilitado pelo jazz adquire, ao nosso ver, faz com que Hobsbawm resvale num relativismo exagerado: “o simples fato de ter sua origem em meio aos oprimidos e desconsiderados e de ser visto com desdém pela sociedade ortodoxa, pode tornar o simples escutar de discos de jazz um gesto de discordância social; talvez — como descobririam gerações de adolescentes — o mais barato desses gestos” (pp. 280-281).

A questão perseguida pelo autor é não tanto porque os oprimidos precisam do protesto através da música como válvula de escape, mas sim “porque, tendo tais necessidades, elas encontram no jazz um veículo tão adequado” (p. 281). Hobsbawm conclui que “isso se dá porque é ‘música de pessoas comuns’, que tanto por suas origens sociais quanto por suas associações e peculiaridades musicais, se presta a tal interpretação, mesmo quando esse não é o seu objetivo. Se o jazz não existisse no cenário americano, alguma outra forma de tradição popular tomaria, sem dúvida, o seu lugar de veículo de protesto...” (idem).

Para se descrever o público de jazz, normalmente lança-se mão de uma série de clichês: as pessoas que acompanham os desfiles de rua em Nova Orleans, casais negros em pistas de danças, as festas de aluguel (*rent party*, festas nos guetos negros movidas a jazz, comidas e bebidas mediante pagamento de ingresso para ajudar os moradores a pagar o aluguel); e outra imagem usual é a do pianista negro e corpulento rodeado por homens e mulheres bebendo. Hobsbawm considera “um engano” descrever dessa maneira o público de jazz.

Pois embora seja verdade que o primeiro e original público de jazz fosse apenas assim, também é verdade, acreditamos, que esse é o seu público menos interessante. Pois o jazz tem a característica especial de ter conquistado um público ‘secundário’ muito mais vasto do que o original (p. 240).

O que o autor quer dizer é que as pessoas que foram ganhas para o jazz conseguiam vê-lo de maneira mais intrigante, pois aprenderam a gostar dele. Esses seriam os apreciadores conscientes, que se diferenciam do público normal constituído por compradores inconscientes de discos. “A grande maioria das pessoas que curtem jazz desde 1914-1918, quando se tornou um fenômeno americano e, subseqüentemente, mundial, era formada de forasteiros...” (p. 240). Em princípio, toda a primeira geração de negros urbanos dos EUA pode ser considerada como parte do público “básico” de jazz. Claro que entre os negros religiosos havia restrições ao jazz, “mas não deixava de ser a sua música” (p. 240).

A adesão do público formado por brancos — americanos e europeus — fez-se porque o jazz era uma música boa para se dançar. O público de jazz é predominantemente jovem, masculino e solteiro. “Isso pode ser parcialmente explicado por razões materiais: homens casados não podem se dar ao luxo de comprar discos na mesma proporção que os solteiros, nem se sentem motivados a freqüentar bailes, bares e outros locais de jazz” (p. 249). E também porque a paixão propiciada pelo jazz combina com a juventude.

Mas o jazz era (é) muito mais do que uma boa música para se dançar, o jazz “puro” era (é) “a música mais interessante para se tocar ou para se ouvir” (p. 242), e o amante de jazz originou-se desse público que dançava ao som do jazz.

O autor desenvolve um “roteiro” para se identificar o fã/amante de jazz. Sua primeira característica é a recusa intransigente em ser confundido com o fã de música popular (pop).

Ele é um ‘anticomercial’ apaixonado, a ponto de o mero fato de um artista atrair um público um pouco maior ser normalmente visto como prova [...] de traição musical, ou então de, no caso de um músico se vestir adequadamente para uma apresentação, o artista receber olhares de reprovação de seus fãs mais incorruptíveis. O fã de jazz, normalmente, só se sente feliz entre os iniciados. [...] Os fãs de jazz não escutam a sua música para dançar, e geralmente evitam fazê-lo, a menos que pressionados por suas companheiras, que geralmente têm uma abordagem mais utilitária da música. Eles ficam ao lado do palco, imersos na música, assentindo com a cabeça, sorrindo uns para os outros em uma espécie de conspiração de aprovação, e batem os pés, a menos que a expressão manifesta de emoções esteja desaprovada por convenção (pp. 242-243).

A descrição de Hobsbawm é viva e apaixonada, pois ele se inclui nesse rol:

O jazz, para o verdadeiro fã, não é apenas algo para ser escutado, deve ser analisado, estudado e discutido. O espaço por excelência, para o fã, não é o teatro, o bar, nem mesmo o concerto ou clube de jazz, mas a sala de alguém, na qual um grupo de jovens tocam discos uns dos outros, repetindo as passagens mais importantes até que se gastem, discutindo e comparando indefinidamente seus méritos. Pois todo fã de jazz é um colecionador de discos, dentro de suas possibilidades financeiras (p. 244).

Sobre o público de jazz é possível concluir que: apesar das peculiaridades de um país para outro (principalmente EUA, Inglaterra e França), esse público é também “surpreendentemente semelhante em todos os lugares” (p. 267).

Com exceção da Grã-Bretanha, cujo público provinha de “um grupo de origem marcadamente proletária” (p. 258), nos outros países, público e fãs originaram-se dos estratos de classe média e “filhos de boas famílias, estudantes e similares, em rebelião contra os mais velhos”. Essa postura pode ser observada até nos países socialistas, onde a intolerância oficial faz do jazz uma bandeira de protesto dos jovens contra a burocracia governamental. O jazz tem a capacidade de atrair tanto aquele que deseja inovar em termos artísticos quanto o que quer desafiar as convenções. “O jazz dos anos 20 era apolítico; o dos anos 30 e 40 aliou-se às esquerdas, e sem dúvida se sobrepôs um pouco aos ativistas, da mesma maneira que em alguns países socialistas ele talvez seja vagamente anti-socialista, e se sobreponha um pouco às atividades anti-socialistas” (p. 268).

Novamente com exceção da Grã-Bretanha, não se deve esperar que público e músicos se coloquem abertamente à frente de movimentos políticos de esquerda.

Na Grã-Bretanha [...] o núcleo do público de jazz representava uma outra rebelião, e mais séria: as aspirações dos jovens cultural e educacionalmente desprivilegiados por reconhecimento oficial. Talvez seja por isso que as conexões e atividades políticas se perpetuaram muito mais aqui do que em qualquer outra parte (idem).

Finalmente, resta abordar um último segmento de pessoas ligadas ao jazz: os empresários. Inicialmente o jazz se desenvolveu como uma música de pessoas muito pobres das quais obviamente não se esperava obter vultuosos lucros; por isso, durante muito tempo, esteve restrito a pequenos empreendimentos como bares, parques de diversão e bordéis. Hobsbawm

considera que há uma aura de romantismo, quando se supervaloriza o papel dos bordéis para a expansão do jazz. “A não ser por uns poucos pianistas, os bordéis proporcionavam uns poucos empregos para os músicos de jazz” (p. 178).

Mudanças significativas começaram com o que o autor denomina de “revolução industrial” do entretenimento popular, a partir dos anos 20, com o aumento dos teatros, grandes agências de contratação, mecanização da reprodução pela pianola, toca-discos e as máquinas de música a moedas (*junke box*). A criação da indústria de entretenimento moderna desempenhou um papel positivo na medida em que transformou a música local em nacional, levou artistas de extraordinário talento a um vasto público e estimulou a disseminação de estilos e idéias.

A faceta danosa se revela quando a indústria de entretenimento, tendo a frente seus empresários, meteu-se com o conteúdo da arte e não apenas com sua distribuição. Assim, a música é retrabalhada para a produção em massa, “seu conteúdo é pré-selecionado e modificado para torná-la adequada à venda mais ampla possível do produto” (p. 180).

Antes da formação de um público especializado de jazz, os músicos ficavam à mercê de empresários que os consideravam como “mera propriedade”, cobravam 30% em taxas de agenciamento, davam de ombros para preços e horários estabelecidos pelos sindicatos e apenas assinavam contratos com mulheres artistas “depois de uma série de relações sexuais” (p. 200).

A descrição desse tipo de empresário soa familiar para quem já assistiu a um mínimo de filmes sobre jazz.

[...] empresários do tipo obscuro, que costumam aparecer no espaço entre o mundo do dia e o da noite, no qual *gangsters*, jogadores, cafetões, promotores de lutas e outros responsáveis pelos serviços e pelo entretenimento noturno existem. É, na melhor das hipóteses, uma zona de um certo paternalismo viciado, e, na pior, de compradores, vendedores e intermediários que ganhariam dinheiro em cima de suas próprias irmãs e fingiriam ter ganho a metade (pp. 199-200).

O surgimento de um público de jazz especializado (em oposição aos “fãs ignorantes”) trouxe consigo executivos com outras características, uma vez que esses executivos se formaram entre os fãs.

Negócio é negócio, mas os executivos de jazz continuam a mostrar algumas características marcantes de seu passado não-comercial: uma grande hostilidade

a bares onde se pratica a segregação, uma tendência a simpatizar com a esquerda e uma eventual propensão a patrocinar música totalmente não-comercial, se for um bom jazz (p. 195).

Considerações finais

Para estudar o jazz “como um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX”, Eric Hobsbawm foi buscar suas raízes sociais e históricas, analisou a estrutura econômica, descreveu detalhadamente músicos e público e indagou acerca do grande apelo que o jazz exerce, tanto nos EUA quanto em outros países.

A edição contém ainda um glossário de termos próprios do jazz e da música, em geral, e relação da discografia disponível a pesquisadores e amantes do jazz, dividida em períodos identificados por: música folclórica negra e *blues*, primórdios do jazz, jazz do período médio e jazz moderno.

Chama nossa atenção o fato de o autor não se entregar à tarefa fácil de emocionar os leitores com biografias dos grandes astros do jazz. Sem dúvida, as vidas de Billie Holliday, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Charlie (Bird) Parker e uma leva de músicos talentosos mortos prematuramente dariam material suficiente para muitos livros e estudos. Todos os grandes e pequenos nomes do jazz entram na presente obra em momentos oportunos, contextualizando situações e reforçando hipóteses.

REFERÊNCIAS

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. O jazz vai à Europa. In: _____. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Tradução Irene Hirsch e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 369-378.

_____. O jazz a partir de 1960. In: _____. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. Tradução Irene Hirsch e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 387-400.

_____. Da história social à história da sociedade. In: _____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 83-105.

Endereço da autora:
Avenida Gal. Osório, 35
CEP 18060-000
Sorocaba, SP