

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
CURSO DE BACHARELADO EM DESIGN  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL

VICTOR RAFAEL DE ALMEIDA

***WE INSIST! FREEDOM NOW:***  
**MAX ROACH, O JAZZ E O DESIGN GRÁFICO NA LUTA POR DIREITOS CIVIS**

CURITIBA  
2014

VICTOR RAFAEL DE ALMEIDA

***WE INSIST! FREEDOM NOW:***  
**MAX ROACH, O JAZZ E O *DESIGN* GRÁFICO NA LUTA POR DIREITOS CIVIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à disciplina de TCC 2, do Curso de Bacharelado em *Design* da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus Curitiba.

Orientadora: Profa. Ana Claudia Camila Veiga de França

CURITIBA  
2014

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

### **TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO Nº 86**

# **“WE INSIST ! FREEDOM NOW: MAX ROACH, O JAZZ E O DESIGN GRÁFICO NA LUTA POR DIREITOS CIVIS”**

por

**VICTOR RAFAEL DE ALMEIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no dia 09 de fevereiro de 2015 como requisito parcial para a obtenção do título de BACHAREL EM DESIGN do Curso de Bacharelado em Design, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. O aluno foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo, que após deliberação, consideraram o trabalho aprovado.

Banca Examinadora:

Prof(a). Dr<sup>a</sup>. Marinês Ribeiro dos Santos  
DADIN - UTFPR

Prof(a). Msc. Marcelo Abílio Públio  
DADIN - UTFPR

Prof(a). Msc. Ana Cláudia Camila Veiga de França  
*Orientador(a)*  
DADIN – UTFPR

Prof(a). Esp. Adriana da Costa Ferreira  
Professor Responsável pela Disciplina de TCC  
DADIN – UTFPR

CURITIBA / 2015

**“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.**

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a professora Ana Claudia Camila Veiga de França pela orientação neste trabalho e por toda a dedicação em me ajudar a completar esta etapa final do curso. Este trabalho não seria possível sem a sua colaboração.

Aos colegas de turma, que me apoiaram e ajudaram durante toda a extensão deste curso.

A minha namorada e a sua família, pelo amor, apoio, compreensão e paciência, que me possibilitaram chegar até aqui. Sem elas, este trabalho nunca chegaria a existir.

A minha família, que providenciou apoio ao longo de todo o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores membros da banca, pelas sugestões e pela contribuição nesta pesquisa.

E agradeço também a professora Tânia Maria de Miranda, que, além de grande fã de *jazz*, me ajudou na escolha do tema deste trabalho e me aconselhou em diversos outros momentos do curso.

## RESUMO

ALMEIDA, Victor R. de. *We Insist! Freedom Now: Max Roach, o jazz e o design gráfico na luta por direitos civis*. Trabalho de Conclusão de Curso – Bacharelado em *Design* – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2014.

Esta pesquisa, desenvolvida ao longo dos anos de 2013 e 2014, como requisito para conclusão do curso de Bacharelado em *Design* da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), apresenta uma análise da capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite* de Max Roach. O disco de *free jazz*, lançado em 1960 pela gravadora Candid Records, possui temática relacionada à luta dos negros americanos por seus direitos civis. A análise levou em consideração aspectos gráficos e da semiótica, assim como o contexto histórico dos Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960, época marcada pelos Movimentos por Direitos Civis, a Guerra Fria (1945-1989), a Guerra do Vietnã (1955-1975), a Guerra da Coreia (1950-1953), a presidência de John F. Kennedy e o assassinato de Martin Luther King Jr.

Discute o papel do *design* na sociedade, demonstrando, a partir do exemplo estudado, como ele pode ser uma ferramenta de grande força na reivindicação de causas, por possuir mais liberdade para discutir assuntos possivelmente censurados ou ignorados por mídias mais tradicionais, tais quais o jornal, o rádio e a televisão. Mostra, também, como as artes visuais, a música e o *design*, além de sofrer influência da sociedade e dos acontecimentos históricos, podem, por sua vez, influenciar o público e gerar discussão, reflexão e mudanças sociais, desde a política até a cultura. Saliencia a importância do conhecimento desse potencial pelos músicos, artistas e *designers*, para que estes possam utilizar a sua produção de forma mais adequada e eficiente, compreendendo o impacto que podem ter na sociedade e a relevância que têm para a construção de uma sociedade mais civilizada, justa e consciente, com o mínimo possível de preconceitos e desigualdade.

Demonstra também a relação entre o *free jazz* e os movimentos por direitos civis, evidenciando músicos que declararam utilizar temáticas políticas em suas músicas, como é o caso de Max Roach, que além de compor o álbum estudado neste trabalho, foi um ativista que participou ativamente das manifestações e protestos dos negros durante as décadas de 1950 e 1960.

Para cumprir estes objetivos, foi realizada uma revisão bibliográfica, com o intuito de contextualizar o leitor com a história dos Estados Unidos, e com os cenários da música, da arte e do *design*, durante o período estudado. A análise também baseou-se em conceitos de *design* e semiótica, para possibilitar a compreensão da capa tanto no âmbito técnico, quanto no subjetivo, identificando referências a manifestações ou ao contexto geral dos movimentos por direitos civis.

**Palavras-chave:** Design gráfico. Max Roach. Jazz. Movimentos por Direitos Civis.

## ABSTRACT

ALMEIDA, Victor R. de. *We Insist! Freedom Now: Max Roach, Jazz and Graphic Design in the Struggle for Civil Rights*. Final Year Research Project – Bachelor in Design. Federal Technological University – Paraná. Curitiba, 2014.

The following research, developed during the years of 2013 and 2014, as the Final Year Research Project for the Bachelor in Design, at the Federal Technological University – Paraná (UTFPR), presents an analysis of the cover of Max Roach's *We Insist! Freedom Now Suite*. This *free jazz* album, released in 1960 on Candid Records, has the Civil Rights Movement as main theme. The analysis took in consideration graphical aspects and semiotics, as well as the historical context of the United States of America during the Fifties and the Sixties, when the Civil Rights Movement, the Cold War (1945-1989), Vietnam War (1955-1975), Korean War (1950-1953), John F. Kennedy's mandate and the assassination of Martin Luther King Jr.

Discusses the role of design in society, demonstrating, through the studied example, how strong it can be as a tool for claiming rights, since it has more freedom to discuss subjects that are commonly ignored or censored by traditional media, such as newspapers, radio and television. It also shows how visual arts, music and design are influenced by society and historical events, as well as how they can influence the public and generate discussion, reflection and social changes, both political and cultural.

It also stresses the relation between free jazz and the Civil Rights Movement, through musicians like Max Roach, who openly declared the political connotations within their music. Roach, whose album is the main focus of this research, was also an activist for african-american rights during the Fifties and the Sixties.

To achieve these goals, a bibliographical revision was conducted, with the intent of familiarizing the reader with United States history and the music, art and design scenes during the period studied in this research. The analysis was also based in design and semiotics concepts, to allow a better comprehension of the album cover technically and subjectively, identifying references to the manifestations and to the overall context of the Civil Rights Movement.

**Keywords:** Graphic Design. Max Roach. Jazz. Civil Rights Movement.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – MOEDA DE 1 CENTAVO DE DÓLAR COM A INSCRIÇÃO “ <i>IN GOD WE TRUST</i> ” .....	13
FIGURA 2 – CÉDULA DE UM DOLÁR COM A INSCRIÇÃO “ <i>IN GOD WE TRUST</i> ” .....	14
FIGURA 3 – A TELEVISÃO NO LAR AMERICANO NA DÉCADA DE 1950 .....	15
FIGURA 4 – KENNEDY (ESQUERDA) E NIXON DURANTE AS ELEIÇÕES DE 1960.....	17
FIGURA 5 – MEMBROS DA <i>KU KLUX KLAN</i> REUNIDOS.....	20
FIGURA 6 – MAPA QUE MOSTRA A DISTRIBUIÇÃO DA POPULAÇÃO AFRO-AMERICANA EM NOVA YORK EM 1934.....	22
FIGURA 7 – DOROTHY COUNTS EM SEU PRIMEIRO DIA EM UMA ESCOLA COMPLETAMENTE BRANCA NA CAROLINA DO NORTE, EM 1957.....	25
FIGURA 8 – MARTIN LUTHER KING JR (ESQUERDA) E MALCOLM X.....	26
FIGURA 9 – “VIAJANTES DA LIBERDADE” SE PREPARANDO PARA EMBARCAR EM ÔNIBUS – MONTGOMERY, ALABAMA, 1961.....	27
FIGURA 10 – MANIFESTANTE NA MARCHA POR EMPREGO E LIBERDADE EM WASHINGTON, EM 1963.....	28
FIGURA 11 – PESSOAS REUNIDAS NO MOTEL LORRAINE APÓS A MORTE DE MARTIN LUTHER KING.....	29
FIGURA 12 – ROY LICHTENSTEIN. <i>BRUSHSTROKE</i> , 1965. SERIGRAFIA, 565 X 724 MM.....	32
FIGURA 13 – DONALD JUDD. <i>UNTITLED</i> , 1965.....	33
FIGURA 14 – REGINALD GAMMON. <i>ATTORNEY SAMUEL LEIBOWITZ AND THE SCOTTSBORO BOYS IN JAIL</i> , 1969. ACRÍLICA, 30” x 38”.....	34
FIGURA 15 – REGINALD GAMMON, <i>THE DREAMER</i> , 1964. ACRÍLICA, 48” x 36”.....	35
FIGURA 16 – ROMARE BEARDEN. <i>TRAINED WHISTLE BLUES NO. 1</i> , 1964. COLAGEM, 29” X 37.5”.....	36
FIGURA 17 – ROMARE BEARDEN. <i>FISH FRY</i> , 1967. COLAGEM, 30” X 40”.....	36
FIGURA 18 – JACOB LAWRENCE. <i>THE MIGRATION OF THE NEGRO</i> , 1941....	37
FIGURA 19 – JACOB LAWRENCE. <i>THE LETTER</i> , 1946.....	37
FIGURA 20 – CAMPANHA PUBLICITÁRIA DA MARCA HANDMANCHER, 1954.....	38
FIGURA 21 – CAPA DO LIVRO MARQUÊS DE SADE – ED. GROVE PRESS, 1951.....	39
FIGURA 22 – CAPA DO LIVRETE SOCIEDADE HAYDN, 1951.....	39
FIGURA 23 – CAPA DO DISCO SON NOVA, 1967.....	39
FIGURA 24 – CAPA DO ÁLBUM <i>WE INSIST! FREEDOM NOW SUITE</i> , 1960.....	55
FIGURA 25 – GRID E SIMETRIA.....	56
FIGURA 26 – FORMAS.....	57
FIGURA 27 – EXEMPLO DE CHAMADA DE JORNAL DO ANO DE 1963.....	57
FIGURA 28 – PROTESTANTE SEGURANDO CARTAZ COM AS PALAVRAS <i>FREEDOM NOW</i> , MISSISSIPPI, 1966.....	59
FIGURA 29 – PROTESTANTES SEGURANDO CARTAZ COM A PALAVRA <i>FREEDOM</i> .....	60

FIGURA 30 – FOTOGRAFIA DA CAPA DO ÁLBUM <i>WE INSIST! FREEDOM NOW SUITE</i> .....	61
FIGURA 31 – DETALHE DO HOMEM BRANCO.....	62

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
1.1 OBJETIVOS .....	10
1.1.1 Objetivo Geral .....	10
1.1.2 Objetivos Específicos .....	10
1.2 JUSTIFICATIVA .....	10
1.3 METODOLOGIA .....	11
<b>2 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DOS ESTADOS UNIDOS</b> .....	<b>12</b>
2.1 A DÉCADA DE 1950 .....	12
2.2 A DÉCADA DE 1960 .....	16
2.3 OS MOVIMENTOS PELOS DIREITOS CIVIS .....	19
2.4 ARTE E <i>DESIGN</i> .....	31
<b>3 A MÚSICA POPULAR AMERICANA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960</b> .....	<b>40</b>
3.1 O <i>JAZZ</i> .....	42
<b>4 <i>FREE JAZZ</i></b> .....	<b>46</b>
<b>5 ANÁLISE DA CAPA DO ÁLBUM “<i>WE INSIST! FREEDOM NOW SUITE</i>” DE MAX ROACH</b> .....	<b>50</b>
5.1 METODOLOGIA .....	50
5.2 <i>WE INSIST! FREEDOM NOW SUITE</i> .....	52
5.2.1 Análise gráfica .....	55
5.2.2 Análise semiótica .....	58
<b>6 CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>64</b>
6.1 RESULTADOS OBTIDOS .....	64
6.2 RECOMENDAÇÕES .....	66
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>68</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O jazz foi um dos gêneros musicais mais marcantes do século XX. Originado em Nova Orleans, a partir de uma mistura de diversas formas musicais – sendo uma das mais influentes a afro-americana - ganhou popularidade rapidamente e se espalhou pelos Estados Unidos. Segundo Ewen (1963, p.131), o jazz “deriva sua personalidade e características de canções, danças, gritos religiosos, e lamentos e cantigas de trabalho dos negros”<sup>1</sup>. Em meio a uma sociedade predominantemente racista<sup>2</sup>, alguns dos artistas mais influentes eram afro-americanos.

Questões étnicas (ainda com grandes forças na primeira metade do século XX) e sociais influenciaram diversos campos, como o mercado de trabalho, a mídia, a educação, o transporte, etc. Porém, foram fatores importantes ao se produzir material gráfico para o jazz?

Ao início do desenvolvimento deste trabalho, pretendia-se ter como foco o *free jazz*, fazendo então a análise de algumas capas de disco desse gênero e verificando semelhanças e conceitos em comum entre elas. Porém, devido à falta de material e a descoberta de uma capa de maior relevância, a pesquisa centrou-se na capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite* de Max Roach, um músico conhecido por sua habilidade na bateria e no estilo *free jazz*. O trabalho discute a capacidade que o *design* tem de servir como ferramenta para causas sociais, repassando mensagens e gerando discussões em torno de tópicos importantes e relevantes para a sociedade. O álbum foi lançado durante o período dos movimentos por direitos civis, que se iniciou na década de 1950 e se estendeu durante a década de 1960, época marcada pelo declínio da popularidade do *jazz* nos EUA devido ao rock, pelos movimentos organizados por Martin Luther King, pela presidência de John F. Kennedy e pela ascensão do *jazz* brasileiro (uma mistura de *jazz* com Samba - a Bossa Nova).

---

<sup>1</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: It derived its personality and characteristics from the songs, dances, religious shouts, blues and work songs of black people.

<sup>2</sup> a: Destaca-se que o conceito de “raça humana” é produto de sistemas simbólicos e classificatórios culturais, empregado no estudo de populações, mas também na articulação de esquemas hierárquicos que parecem justificar a dominação de alguns grupos por outros. (PENA, Sérgio D. J., 2008).

b: O racismo é a tentativa de estigmatizar a diferença com o propósito de justificar vantagens injustas ou abusos de poder, sejam eles de natureza econômica, política, cultural ou psicológica. (SHOHAT, Ella; STAM, Robert, 2006)

## 1.1 OBJETIVOS

### 1.1.1 Objetivo Geral

Analisar a capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite* de Max Roach, levando em consideração o contexto histórico-social do período - marcado pelos movimentos por direitos civis -, bem como conceitos de *design* e semiótica.

### 1.1.2 Objetivos Específicos

- Identificar como aspectos sociais das décadas de 1950 e 1960 nos EUA (principalmente os movimentos por direitos civis) estão representados nas artes visuais e no *design*;
- Verificar a influência dos movimentos por direitos civis na produção da capa;
- Analisar a capa do álbum de Max Roach, com base na semiótica e em conceitos de *design*.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

A principal motivação por trás desta pesquisa é o interesse pessoal do autor pelo *jazz* e os contextos culturais do período de lançamento do álbum de Max Roach, tanto em termos históricos quanto na produção gráfica.

A relevância deste projeto para a comunidade acadêmica é a pesquisa histórica e discussão gerada acerca da relação entre sociedade e cultura material. Considerando a influência de representações sociais especificamente no *design*, é importante discutir e compreender como questões étnicas e movimentos sociais influenciaram materiais gráficos referentes ao *jazz*, e também como o próprio *design*

pode servir como ferramenta durante questões sociais importantes como a luta por direitos civis, passando mensagens e informando a sociedade das causas defendidas.

A análise gráfica e semiótica da capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite* terá como objetivo evidenciar o papel social que o *design* pode ter e sua força como recurso de comunicação em eventos como os movimentos por direitos civis.

Além disto, mediante pesquisa sobre o assunto, não foram encontrados estudos similares que abordassem este tema de maneira específica.

### 1.3 METODOLOGIA

Para alcançar o objetivo proposto, foi executada uma pesquisa histórica a partir de revisão bibliográfica de diversos livros e textos sobre os EUA na década de 1950 e 1960, história dos movimentos por direitos civis, do jazz e do *free jazz*. Também foram utilizados documentários que abordam assuntos correlatos à temática escolhida. Para a fundamentação teórica foram utilizados autores das áreas de história, música e *design*, entre eles GIOIA (2011), BOYER (2001), KARNAL et al (2007), SANTANELLA (2005) e HOLLIS (2001).

Foi feita uma análise da capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite* de Max Roach levando em consideração aspectos como semântica, semiótica cultural e a influência de movimentos sociais. A metodologia utilizada nessa análise será descrita detalhadamente no tópico 5.1.

## 2 CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL DOS ESTADOS UNIDOS

Antes de estudar ou analisar a produção gráfica de qualquer momento da história, é de grande importância entender o contexto no qual ela está inserida. O *design*, assim como a arte, a música e outras expressões artísticas, sofre influência da sociedade, principalmente de acontecimentos marcantes. Como ressalta Lavin (2001, p.85), o design gráfico, a partir da “reciclagem e reorganização do nosso vocabulário visual comum, é ideal para falar sobre problemas maiores e mudanças sociais”<sup>3</sup>.

O baterista Max Roach, responsável pelo álbum musical analisado nesta pesquisa, foi um ativista dos movimentos por direitos civis, e em diversos momentos utilizou a música para expressar a sua opinião, bem como sua indignação perante a sociedade. O *free jazz* também sofreu grande influência das manifestações, principalmente levando em conta o conceito de “liberdade”. Segundo Gioia (2011, p.310), “é impossível compreender o movimento do *free jazz* nesses mesmos anos sem entender como ele se alimentou dessa poderosa mudança cultural na sociedade Americana”<sup>4</sup>. Portanto, para melhor compreensão desta pesquisa, é necessário entender aspectos da sociedade, política e cultura americana nas décadas de 1950 e 1960.

### 2.1 A DÉCADA DE 1950

A década de 1950 foi marcada por dois grandes conflitos. Tanto a Guerra Fria (1945-1989) quanto a Guerra da Coreia (1950-1953) foram responsáveis por um aumento contínuo do clima de paranóia e insegurança presente diariamente na vida de cidadãos americanos.

---

<sup>3</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Graphic design, with it's inherent ability to communicate broadly through a recycling and reordering of our common visual vocabulary, is ideally suited to address larger problems and societal change.

<sup>4</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: It is impossible to comprehend the free jazz movement of these same years without understanding how it fed upon this powerful cultural shift in American society.

Enquanto a população, no geral, apoiava as decisões políticas do governo durante a Guerra da Coréia, o Senador Joseph McCarthy, tomando proveito do medo sentido pelos americanos em relação ao comunismo, lançou uma campanha para “livrar o país da subversão interna”<sup>5</sup> (BOYER, 2001, p.264). O “Macartismo” se tornou então sinônimo de anti-comunismo e falsas alegações. McCarthy afirmava, por exemplo, que os comunistas haviam se infiltrado no governo. Segundo Boyer (2001, p.480), o senador dizia “ter em suas mãos uma lista de 205 comunistas trabalhando atualmente no Departamento de Estado. A alegação era absurda: McCarthy não sabia de nada sobre os comunistas no governo ou em qualquer outro lugar”<sup>6</sup>.

A busca por comunistas não se limitou ao governo, e em pouco tempo foi criada a Lista Negra, aonde até professores de universidades e atores, roteiristas e diretores de Hollywood constavam como comunistas (U.S. HISTORY, 2013).

A Guerra Fria fez com que os americanos retomassem antigos valores tradicionalistas, como a família – “composta por pai trabalhador, mãe dona-de-casa e alguns filhos” (KARNAL et al, 2007, p.230-231) – e a religião – que levou à implementação da frase “In God We Trust”<sup>7</sup> (FIGURAS 1 e 2) nas cédulas e moedas americanas (BOYER, 2001, p.264).



FIGURA 1 – Moeda de 1 centavo de dólar com a inscrição “In God We Trust”  
FONTE: NUMISTA, 2014

<sup>5</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] a campaign to rid the country of domestic subversives.

<sup>6</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] he held in his hands a list of 205 communists presently ‘working in the State Department’. His claim was preposterous; McCarthy knew nothing about communists in government or anywhere else.

<sup>7</sup> “Em Deus Confiamos” – Tradução do autor.



FIGURA 2 – Cédula de um dólar com a inscrição “*In God We Trust*”  
 FONTE: BHAVANAJAGAT, 2010

Mesmo depois dos esforços do movimento feminista durante a Segunda Guerra Mundial em colocar a mulher no mercado de trabalho, a revalorização da família tradicional ganhou foco (BOYER, 2001, p.264). As feministas eram vistas como inimigas da nação no combate ao comunismo e o “papel da mulher” era tido como “ficar em casa e lutar na Guerra Fria como consumidoras para suas famílias”<sup>8</sup> (BOYER, 2001, p.262-263).

Devido aos lucros advindos da Guerra da Coreia, os Estados Unidos se viu em meio à uma grande prosperidade econômica. O poder de aquisição da população se elevou e o capitalismo ganhou força. Outro fator relevante foi a nova capacidade de exportação, consequência da “dominância política pós-guerra da América”<sup>9</sup> (BOYER, 2001, p.264-424).

Com maior força para influenciar a opinião das pessoas, a televisão se tornou cada vez mais recorrente nos lares americanos durante a década de 1950 (FIGURA 3).

Ao fim da Segunda Guerra Mundial, a televisão era um brinquedo para somente alguns milhares de americanos. Apenas 10 anos depois, cerca de dois terços dos lares americanos possuíam uma televisão<sup>10</sup> (U.S. HISTORY, 2013).

<sup>8</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] women were expected to stay home and fight the Cold War as consumers for their families [...].

<sup>9</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] America’s postwar political dominance [...].

<sup>10</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: At the end of World War II, the television was a toy for only a few thousand wealthy Americans. Just 10 years later, nearly two-thirds of American households had a television.

A diminuição de preço do aparelho, bem como a conveniência trazida por ele, fizeram com que se tornasse o meio de informação e o passatempo preferido de muitos. Boyer (2001, p.770) relata que

Para a família pós-Segunda Guerra Mundial, a televisão, em comparação ao cinema, era um entretenimento de melhor custo-benefício; pais e filhos podiam se entreter em casa, sem ter de se deslocar até o cinema ou comprar ingressos.<sup>11</sup>



FIGURA 3 – A televisão no lar americano na década de 1950  
FONTE: KARNAL et al, 2007, p.233.

Apesar do retrato mostrado pela mídia, diversos grupos sofriam devido à pobreza e ao racismo. Latino-americanos, indígenas, judeus, italianos, entre outros, viviam em meio à pobreza. Segundo o site U.S. History (2013), houveram inclusive operações para deportação de mexicanos e políticas para “encerrar o apoio federal à tribos indígenas”<sup>12</sup>. Porém, segundo Boyer (2001, p.265), “nenhum grupo foi mais impedido de usufruir da vida Americana na década de 1950 como os afro-americanos”<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: For the post-World War II family, television, compared to moviegoing, was cost-efficient entertainment; parents and children could be entertained at home, without traveling to a theater or buying tickets.

<sup>12</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] designed to end federal support for tribes.

<sup>13</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] no group was cut off from the mainstream of American life in the 1950s as African Americans.

Os índices de pobreza para afro-americanos eram tipicamente o dobro em relação aos brancos. Segregação nas escolas, a ausência de voz política e preconceitos raciais de longa data sufocaram o avanço econômico de muitos afro-americanos<sup>14</sup> (U.S. HISTORY, 2013).

Os próximos capítulos abordam mais sobre os negros e a luta pelos direitos civis.

## 2.2 A DÉCADA DE 1960

Alguns autores explicam que os “anos 60” vão além do período entre os anos de 1960 e 1970. Esse período é chamado de “os longos anos 60” (BOYER, 2001, p.711).

Os “anos 60” começaram em 15 de junho de 1955, quando ativistas antinucleares executaram um ato pela defesa civil. Similarmente, a resignação de Nixon em 1974 ou a última retirada dos EUA do Vietnã em 1975 são comumente citados como os pontos finais dessa era. Em discurso histórico, em suma, os “anos 60” podem não ser o mesmo que “a década de 1960”.<sup>15</sup>

Apesar disso, para melhor contextualização do leitor com o objeto de pesquisa – Max Roach e o *Free Jazz* -, este trabalho interpretará os “anos 60” como o período entre os anos de 1960 e 1970.

Alguns grandes acontecimentos são comumente associados aos anos 60. Entre eles, “a Guerra do Vietnã, a desintegração da coalizão político-liberal; e mudanças revolucionárias nos direitos legalmente protegidos, práticas sociais e formas culturais”<sup>16</sup> (BOYER, 2001, p.711). Iniciando-se com as eleições presidenciais de 1960, onde o senador John F. Kennedy derrotou Richard M. Nixon (FIGURA 4), essa década se mostrou altamente ativa em relação a indignações sociais, ao

<sup>14</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Poverty rates for African Americans were typically double those of their white counterparts. Segregation in the schools, the lack of a political voice, and longstanding racial prejudices stifled the economic advancement of many African Americans.

<sup>15</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: The sixties arrived on 15 June 1955, when antinuclear activists protested a civil defense drill. Similarly, Nixon’s 1974 resignation or the final U.S withdrawal from Vietnam in 1975 are often cited as end points for the era. In historical discourse, in short, ‘the Sixties’ may not be the same as ‘the 1960s’.

<sup>16</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: ‘The Sixties’ often evokes the Vietnam War, the disintegration of a liberal political coalition; and revolutionary changes in legally protected rights, social practices and cultural forms.

contrário do que se esperava suceder a conservadora década de 1950 (KARNAL et al, 2007, p.235).



FIGURA 4 – Kennedy (Esquerda) e Nixon durante as eleições de 1960  
 FONTE: U.S. HISTORY, 2013

Kennedy foi o mais jovem candidato eleito à presidência e continuou o trabalho de seus antecessores em conter o comunismo. Segundo Karnal et al (2007, p.236), seu irmão, Robert Kennedy, era assessor de Joseph McCarthy. Criou o *Peace Corps*<sup>17</sup>, uma tentativa de melhorar relações e incentivar uma boa visão das outras nações sobre os E.U.A. Nele, “voluntários eram enviados por dois anos para trabalhar em países em desenvolvimento, com o intuito de fortalecer a relação dos Estados Unidos com o Terceiro Mundo, contribuir para o desenvolvimento econômico e promover a paz”<sup>18</sup> (BOYER, 2001, p. 584). Kennedy também quis melhorar o relacionamento com países latino-americanos e com a União Soviética. Para tanto, desenvolveu o programa Aliança pelo Progresso - no qual enviava fundos para países ocidentais que se declarassem anti-comunistas - e visitou Berlim Ocidental, afirmando “Eu sou um cidadão da Berlim Ocidental” (U.S. HISTORY, 2013).

Segundo Boyer (2001, p.419), a sua vontade em lutar contra o comunismo foi tanta que o fez tomar decisões ruins, como a da Invasão da Baía dos Porcos em 1961 e esquemas secretos de assassinato, designadas à CIA. A Crise dos mísseis de Cuba, em 1962, foi um dos acontecimentos mais marcantes da presidência Kennedy, pois representou um momento de grande tensão mundial, seguido da aprovação do Tratado de Interdição Parcial de Ensaios Nucleares e então um possível sentimento de encorajamento desenvolvido pelo presidente americano a intervir no Vietnã (BOYER, 2001, p.168). Kennedy também é associado ao apoio aos movimentos pelos

<sup>17</sup> Corpo da Paz - Tradução do autor.

<sup>18</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: It's purpose was to send American volunteers abroad for two years to work in developing countries in order to cement U.S. relations with the Third World, contribute to economic development, and promote peace.

direitos civis. Porém, como mostra o documentário de Bagwell (1994), Malcolm X, um dos mais influentes líderes dos movimentos, duvidava da capacidade e da sinceridade de Kennedy em relação aos direitos dos negros. Na verdade, sua dúvida se estendia aos brancos em geral, afirmando que eles não podiam resolver os problemas dos negros, e que era justificável a dúvida em relação à sua integridade e sinceridade (BAGWELL, 1994).

Após o assassinato de Kennedy, em 22 de Novembro de 1963, o vice-presidente Lyndon B. Johnson assumiu a presidência e “demonstrou sensibilidade e estadismo ao salientar que continuaria os programas do falecido líder”<sup>19</sup> (BOYER, 2001, p.408). Um dos maiores objetivos de Johnson era tornar os Estados Unidos uma “Grandiosa Sociedade”. Para atingir isso, tomou diversas medidas, como a aprovação do projeto de Lei dos Direitos Civis proposta por Kennedy e da Lei de Oportunidades Econômicas em 1964, e lutou pelo fim da pobreza no que chamou de “guerra contra a pobreza” (U.S. HISTORY, 2013). A Grandiosa Sociedade atingiu diversos objetivos, tornando Johnson muito orgulhoso de seu programa.

As três realizações mais importantes da Grandiosa Sociedade foram a maior assistência federal à educação, a promulgação dos programas Medicare e Medicaid para prover assistência médica à idosos e pobres, e um ato pelos direitos de voto deu poder político a afro-americanos do Sul anteriormente desprivilegiados para proteger e promover seus interesses<sup>20</sup> (BOYER, 2001, p.408).

A obsessão de Johnson pela Guerra do Vietnã prejudicou o seu sonho da Grandiosa Sociedade. A sua dedicação e esforços no combate à pobreza se transferiram para a guerra. Seu principal medo era a dominação do Sudeste da Ásia pelo comunismo. E isso o levou a tomar decisões equivocadas, como esconder a realidade do povo sobre o que acontecia na Guerra.

Os conflitos externos, a obsessão pelo fim do comunismo e os desapontamentos em relação a questões internas, como o racismo, levaram diversos grupos, indignados com as situações, a tomarem providências para resolvê-la.

---

<sup>19</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] displayed both sensitivity and statesmanship by stressing the theme of continuity in carrying out the programs of the fallen leader.

<sup>20</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: The three most important Great Society achievements were greatly increased federal aid to education, the enactment of Medicare and Medicaid to provide health care for the elderly and the indigent, and a voting-rights act that gave previously disenfranchised African Americans in the South the political power to protect and advance their interests.

Amparados pelas mudanças demográficas e econômicas do período, essas políticas sociais e militares temerárias e o fracasso em resolver antigos problemas sociais, como o racismo, provocaram uma explosão de diversos movimentos sociais – por direitos civis, paz, liberdade sexual e cultural – que contestaram bravamente as definições estabelecidas de progresso, liberdade e cidadania (KARNAL et al, 2007, p.235).

Segundo Boyer (2001, p. 711), apesar de alguns americanos apoiarem a guerra, muitos protestos aconteceram, principalmente, dentro do meio acadêmico. Jovens estudantes da nova esquerda foram de grande importância para esses movimentos.

### 2.3 OS MOVIMENTOS PELOS DIREITOS CIVIS

Nos Estados Unidos, a discriminação aos negros se iniciou há muito tempo, desde o período da colonização das Américas, para onde foram trazidos como mercadoria, como escravos. Boyer (2001, p.11) afirma que “ao contrário de europeus, asiáticos e latino-americanos, porém, os africanos entraram no Novo Mundo algemados”<sup>21</sup>.

[...] a maioria dos Afro-Americanos permaneceu na escravidão até a Guerra Civil e a Primeira Reconstrução. Nas décadas de 1860 e 1870, Afro-Americanos ganharam liberdade e cidadania, mas a ascensão da segregação racial rapidamente suprimiu essa conquista.<sup>22</sup> (BOYER, 2001, p.11).

Apesar de conquistarem liberdade, a discriminação ainda era intensa. Alguns autores negros do começo do século XX escreveram sobre a situação da população negra. Richard Wright<sup>23</sup> (1937 apud ZINN, 2005, p.446) fala em sua autobiografia sobre como era “[...] incitado a lutar contra outro menino negro para o entretenimento dos homens brancos”<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Unlike Europeans, Asians and Latino Americans, however, Africans entered the New World in chains.

<sup>22</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] most African Americans remained in bondage until the Civil War and the First Reconstruction. In the 1860s and 1870s, African Americans gained freedom and citizenship, but the rise of racial segregation soon undercut this achievement.

<sup>23</sup> WRIGHT, Richard. *Black Boy*. Nova York: Harper & Row, 1937.

<sup>24</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] he was prodded to fight another black boy for the amusement of white men.

Com o passar do tempo, os negros começaram a se espalhar pelo país. E grupos anti-negros começaram a surgir. Alguns deles, como o *Knights of White Camelia* e o *Ku Klux Klan* (FIGURA 5) foram extremistas e se utilizaram da violência contra os negros.



FIGURA 5 – Membros da *Ku Klux Klan* reunidos  
FONTE: JOJO-ENT, 2013.

Segundo Boyer (2001, p.12), “grupos de sulistas supremacistas como o *Knights of White Camelia* e o *Ku Klux Klan* encorajaram e executaram ataques em massa a Afro-Americanos e suas comunidades”<sup>25</sup>.

A ideologia da “supremacia branca” ganhou adeptos fervorosos entre todas as classes sociais do Sul, sendo abraçada, inclusive, pela maioria dos brancos pobres. O intelectual W. E. DuBois chamou esse fenômeno de “salário psicológico”: aos olhos do pobre branco, a superioridade da sua cor compensa sua miséria socioeconômica. (KARNAL et al, 2007, p. 181).

A população negra começou a se mobilizar, com o intuito de se proteger e continuar usufruindo de seus direitos e, durante a Primeira Guerra Mundial, ocorreu a Grande Migração, onde grandes grupos de negros se deslocaram para as cidades

---

<sup>25</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Southern white-supremacist groups like the Knights of White Camelia and the Ku Klux Klan encouraged and carried out mob attacks on African Americans and their communities.

(FIGURA 6). “A proporção de negros vivendo nas cidades cresceu de 2,6 milhões, ou 27%, em 1910, para 6,4 milhões (49%) em 1940 e mais de 18 milhões, ou mais de 80% em 1970 [...]”<sup>26</sup> (BOYER, 2001, p.12).

Apesar disso, ao aumentar seus números nas cidades do norte e oeste, eles enfrentaram crescentes restrições residenciais e educacionais, e limitações no acesso a serviços sociais e alojamentos públicos. Como resposta ao impacto dessas restrições de classe e raça, Afro-Americanos intensificaram seu desenvolvimento institucional e suas atividades culturais, políticas, econômicas e de direitos civis.<sup>27</sup> (BOYER, 2001, p.12).

Com essa expansão, a comunidade negra gerou novos negócios e serviços, muitos com o objetivo de providenciar auxílio aos negros. Igrejas destinadas ao público negro desempenharam grande papel ao aumentar o sentimento de comunidade, concedendo “[...] apoio espiritual e social aos recém-chegados urbanos”<sup>28</sup> (BOYER, 2001, p.14)

---

<sup>26</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: The proportion of blacks living in cities rose from about 2.6 million, or 27 percent, in 1910, to 6.4 million (49 percent) in 1940 and over 18 million, or over 80 percent, in 1970 [...].

<sup>27</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Moreover, as their numbers increased in northern and western cities, they faced growing residential and educational restrictions and limitation on access to social services and public accommodations. Responding to the impact of such class and racial restrictions, African Americans intensified their institution building and their cultural, political, economic and civil rights activities.

<sup>28</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] provided spiritual and social support to urban newcomers.

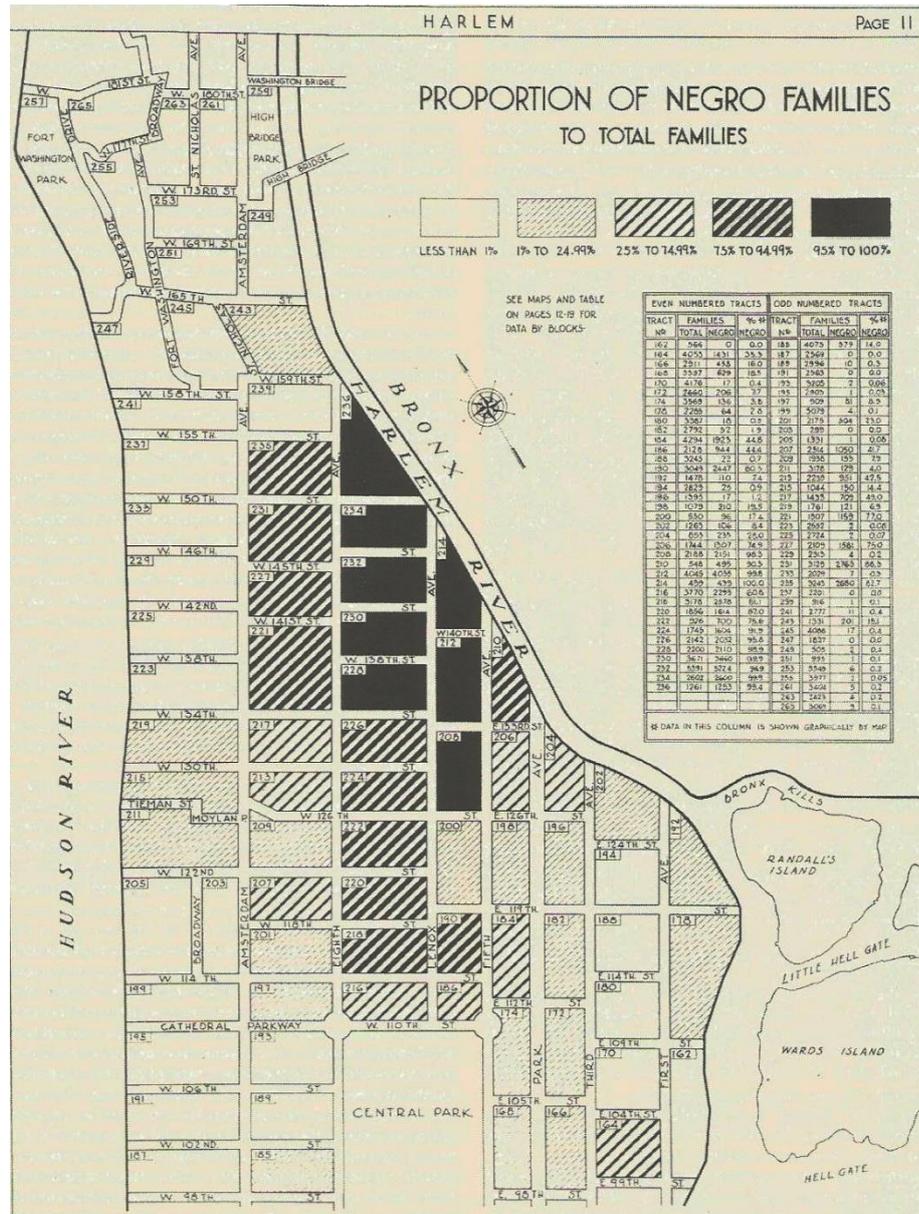


FIGURA 6 – Mapa que mostra a distribuição da população Afro-americana em Nova York em 1934  
 FONTE: BOYER, 2001, p.13

Culturalmente, foram responsáveis pela criação de estilos musicais que se tornaram muito populares, muitas vezes inspirados em experiências pessoais, como a migração e a pobreza. Segundo Karnal et al (2007, p.183), “artistas, músicos, poetas e romancistas traduziram a nova experiência de migração e vida urbana negra em diversas expressões culturais”.

Das comunidades negras de New Orleans, Kansas City, Chicago e outras cidades, emergiram novas adaptações vibrantes de tradições musicais enraizadas no passado, incluindo o ragtime, o gospel, o blues e o jazz.<sup>29</sup> (BOYER, 2001, p.14)

Após gerações de negros terem sofrido com preconceitos, abusos e injustiças, grupos começaram a se movimentar, buscando não só a liberdade, como também direitos civis.

Enquanto a nação instituía diferentes formas de desigualdade e os Afro-americanos enfrentavam conflitos de status e classe social contínuos dentro de suas próprias comunidades, conseguiram mesmo assim resistir tanto individual quanto coletivamente à discriminação e moldaram a história da nação no processo.<sup>30</sup> (BOYER, 2001, p.11)

Esses movimentos começaram no início do século XX, mas só chegaram ao seu ápice, com mais força que em qualquer outro momento, durante as décadas de 1950 e 1960. Segundo Karnal et al (2007, p. 243), “a nova fase da luta negra começou a chamar inicialmente a atenção com os protestos bem-sucedidos contra a segregação nos serviços públicos no estado sulista do Alabama, em 1955”. No entanto, antes dos movimentos pelos Direitos Civis, já existia um sentimento ativista entre muitos Afro-americanos. Entre os ativistas, os que mais se destacaram foram Marcus Garvey, alguns membros do partido Democrata e Asa Philip Randolph, que organizaram mobilizações entre a década de 1920 e a Segunda Guerra Mundial (BOYER, 2001, p.14).

Porém, como mostra Zinn (2005, p.448), a hipocrisia era grande e “[...] a nação, ao mesmo tempo que condenava o racismo, mantinha a segregação nas forças armadas e continuava a deixar os negros em empregos com salários baixos”<sup>31</sup>. Em 1941, houve um avanço para melhorar as condições de trabalho e vida de trabalhadores a partir da Ordem Executiva 8802 do presidente Franklin D. Roosevelt, que baniu a discriminação dentro das indústrias. “Pela primeira vez, Afro-americanos

---

<sup>29</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: From the black communities of New Orleans, Kansas City, Chicago and other cities emerged vibrant new adaptations of musical traditions rooted in the past, including ragtime, gospel, the blues, and jazz.

<sup>30</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: As the nation instituted different forms of inequality and as African Americans confronted ongoing status and social class conflicts within their own communities, they nonetheless staged both individual and collective resistance to discrimination and shaped the nation's history in the process.

<sup>31</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] the nation on the one hand denounced racism, and on the other hand maintained segregation in the armed forces and kept blacks in low-paying jobs.

quebraram o teto salarial e foram transferidos para cargos acima das categorias “sem qualificação” ou “semi qualificado”<sup>32</sup> (BOYER, 2001. p.14).

Nas instituições de ensino, a situação também era controversa. Em 1954, a Suprema Corte proibiu a “segregação racial em escolas públicas” com o marco *Brown v. Board of education* (BOYER, 2001, p.14). Porém, 10 anos depois, “mais de 75% dos distritos escolares no Sul continuavam segregados”<sup>33</sup> (ZINN, 2005, p.450). Ainda segundo Zinn (2005, p.450), “a separação entre crianças nas escolas gera um sentimento de inferioridade [...] que pode afetar seus corações e mentes de uma forma improvável de ser desfeita”<sup>34</sup>. Isso pode justificar a forma como alguns ativistas optaram por reações violentas aos seus repressores durante manifestações, como será comentado mais adiante. Dorothy Counts (1942-) foi uma das primeiras estudantes negras a ingressar uma escola completamente branca e a sua experiência reforça o impacto negativo que teve a segregação nas escolas. A sua recepção pelos colegas brancos foi repleta de ódio e humilhação, lixo sendo atirado aos seus pés e cuspe em suas costas (FIGURA 7).

---

<sup>32</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: For the first time, African Americans broke the job ceiling and moved into jobs above the “unskilled” and “semiskilled” categories.

<sup>33</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] more than 75 percent of the school districts in the South remained segregated.

<sup>34</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] the separation of schoolchildren generates a feeling of inferiority [...] that may affect their hearts and minds in a way unlikely ever to be undone.



FIGURA 7 – Dorothy Counts em seu primeiro dia em uma escola completamente branca, na Carolina do Norte, em 1957

FONTE: VIRALNOVA, 2013

Surgiram, nas décadas de 1950 e 1960, líderes que foram admirados e seguidos por milhares de negros em passeatas e manifestações. Os mais importantes foram o pastor Martin Luther King Jr (Figura 8), que “seria o mais importante líder do movimento, cultivando uma política fortemente moral e religiosa que apelava à retórica americana do valor da liberdade bem como à da justiça social bíblica” (KARNAL et al, 2007, p.243-244), e um ex-líder da Nação Islã, Malcolm X, que “veio a ser tão popular nas comunidades negras quanto Luther King” (KARNAL et al, 2007, p.247) e “eletrificou audiências urbanas com sua prosa eloqüente e estilo inspirador”<sup>35</sup> (U.S. HISTORY, 2013).

---

<sup>35</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Malcolm X electrified audiences with his eloquent prose and inspirational style.

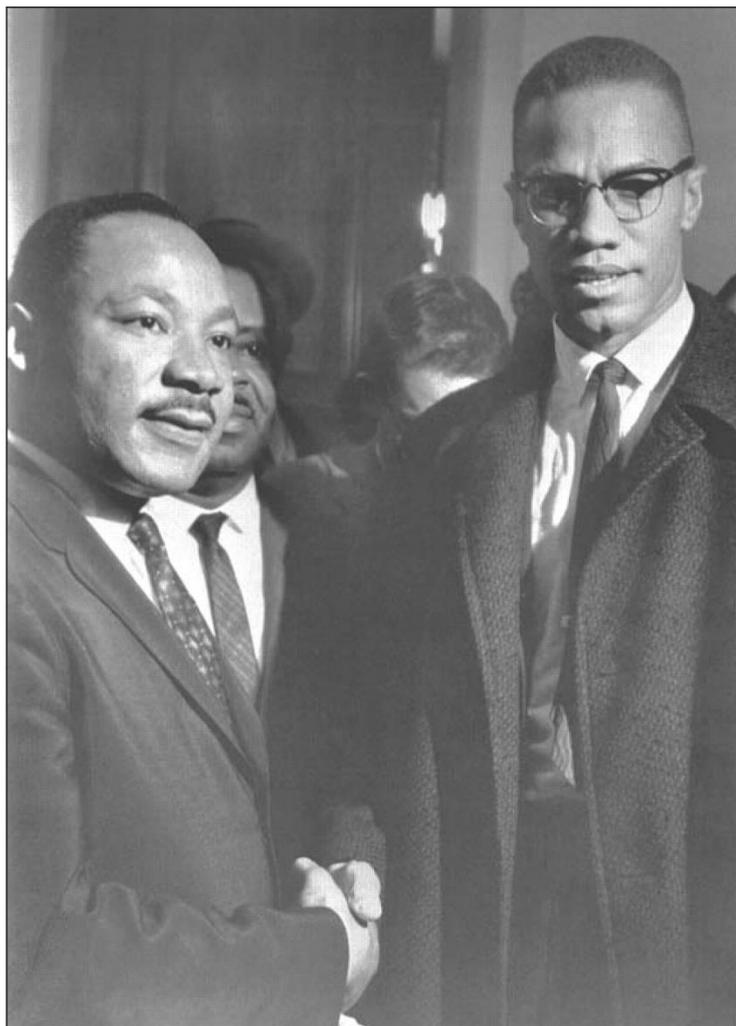


FIGURA 8 – Martin Luther King Jr (Esquerda) e Malcolm X  
FONTE: OXFORD JOURNALS, 2014

Algumas religiões, como o protestantismo de Martin Luther King Jr, e a Islã, de Malcolm X, desempenharam papel crucial na organização dos movimentos e no desenvolvimento do pensamento de união entre os negros. Como ressalta Karnal et al (2007, p.244), “igrejas negras foram centrais na mobilização ideológica e prática do movimento”.

Estudantes universitários também tiveram papel importante nos movimentos, tendo dado início a manifestações essenciais para a mudança de valores que os ativistas exigiam. “Manifestações estudantis contra a segregação em restaurantes, cinemas, bibliotecas e rodoviárias proliferaram, em 1960 a 1963, em grande parte no Sul, mas também em várias cidades nortistas” (KARNAL et al, 2007, p.244).

Muitos brancos também deram seu apoio aos movimentos e ajudaram os negros a atingir resultados importantes.

Com seus aliados brancos, Afro-americanos conquistaram a Segunda Reconstrução com a passagem dos Atos dos Direitos Civis de 1964, 1965 e 1968. Essa legislação demoliu pilares legais de discriminação no emprego, moradia e na cabine de votação, e buscou reverter séculos de desigualdade ao criar programas de ação afirmativa no emprego e nas instituições de ensino superior.<sup>36</sup> (BOYER, 2001, p.14).

Zinn (2005, p.453) relata que o Congresso da Igualdade Racial (CORE) “[...] organizou ‘Viagens de Liberdade’ (FIGURA 9) nas quais negros e brancos viajavam juntos de ônibus passando pelo Sul, para tentar quebrar com o padrão de segregação em viagens interestaduais”<sup>37</sup>. Além disso, os negros conseguiram o apoio de “[...] aliados brancos em agências federais e diversas organizações pela paz e liberdade”<sup>38</sup> (BOYER, 2001, p.14).



FIGURA 9 – “Viajantes da Liberdade” se preparando para embarcar em ônibus – Montgomery, Alabama, 1961.

FONTE: ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA, 2014.

<sup>36</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: With their White allies, African Americans achieved a Second Reconstruction with the passage of the Civil Rights Acts of 1964, 1965 and 1968. This legislation demolished the legal pillars of discrimination in employment, housing, and the voting booth, and sought to reverse centuries of inequality by setting up affirmative action programs in employment and institutions of higher education.

<sup>37</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] organized “Freedom Rides” in which blacks and whites traveled together on buses going through the South, to try to break the segregation pattern in interstate travel.

<sup>38</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] white allies in federal agencies and diverse peace and freedom organizations.

Uma das maiores movimentações foi a Marcha por Emprego e Liberdade, que aconteceu em Washington, em 1963 (FIGURA 10). Duzentas mil pessoas se deslocaram até a cidade e ouviram o sonho de Martin Luther King (KARNAL et al, 2007, p.244).



FIGURA 10 – Manifestante na Marcha por Emprego e Liberdade, em Washington, em 1963  
FONTE: KARNAL et al, 2007, p.245

Apesar do grande apoio que os manifestantes receberam, o governo e até uma parte da população branca se mostraram contrários aos movimentos e tentaram impedir manifestações. “A violência relacionada à raça começou a se espalhar pelo país. Começando em 1964, uma série de ‘longos e quentes verões’ de tumultos invadiram os centros urbanos”<sup>39</sup> (U.S. HISTORY, 2013). Igrejas eram incendiadas e manifestantes eram espancados, presos ou até assassinados (KARNAL et al, 2007, p.145). Em 1968, um assassinato causou impacto em todo o EUA. Durante sua estadia no Motel Lorraine, em Memphis, Tennessee, Martin Luther King Jr foi assassinado por um atirador na varanda (FIGURA 11). “De acordo com um ativista, King foi ‘o único homem da nossa raça para quem as gerações mais velhas deste

---

<sup>39</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Race-related violence began to spread across the country. Beginning in 1964, a series of ‘long, hot summers’ of rioting plagued urban centers.

país, os militantes, e os revolucionários e as multidões de negros ainda davam ouvidos”<sup>40</sup> (BOYER, 2001, p.14).



FIGURA 11 – Pessoas reunidas no Motel Lorraine após a morte de Martin Luther King  
 FONTE: TN HISTORY FOR KIDS, 2010.

A brutalidade chegou a pontos extremos, como, por exemplo, “sulistas brancos assediando, sem piedade, crianças afro-americanas respeitadas que tentavam conseguir educação”<sup>41</sup> (U.S. HISTORY, 2013), o que acabou sendo registrado por câmeras de televisão, causando indignação e a mudança de opinião de grande parte dos americanos.

A cobertura de eventos como esse na mídia chocou a nação e teve impacto importante no apoio crescente de brancos e negros em favor de direitos civis e no próprio governo, que foi forçado a agir. (KARNAL et al, 2007, p.245).

Apesar de popularmente se acreditar que os presidentes Kennedy e Johnson foram favoráveis a essas mudanças e apoiaram os movimentos, existem indícios fortes que demonstram o contrário.

<sup>40</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: According to one activist, King was “the one man of our race that this country’s older generations, the militants, and the revolutionaries and the masses of black people would still listen to”.

<sup>41</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] white southerners mercilessly harassing clean-cut, respectful African American children trying to get an education.

Os irmãos Kennedy eram altamente acautelados, desprezando os movimentos militantes e seus líderes, inclusive King, e relutantemente oferecendo poderes federais para proteger os ativistas no Sul, geralmente tarde demais e com forças insuficientes. (KARNAL et al, 2007, p.246).

Com o intuito de minimizar o impacto negativo que a cobertura das manifestações teve sobre a opinião mundial em relação aos Estados Unidos e o governo, o presidente Johnson “estabeleceu vários atos legislativos, em 1964-1967, proibindo discriminação no emprego, nos serviços públicos e nas eleições” (KARNAL et al, 2007, p.246)

Malcolm X expressava dúvidas em relação ao presidente Kennedy e a sua capacidade de ajudar os negros. Ele dizia, inclusive, que os negros não precisavam da ajuda dos brancos para conseguir seus direitos, e defendia a segregação (BAGWELL, 1994). “Nacionalistas negros pediam o estabelecimento de uma nação Afro-americana onde dependeriam entre si para apoio, sem a interferência ou ajuda dos brancos”<sup>42</sup> (U.S. HISTORY, 2013). Em diversas ocasiões, Malcolm X também recomendou aos manifestantes que não tivessem medo de usar a força contra qualquer um que tentasse impedi-los violentamente, dizendo que “violência não era a única solução, mas era justificada quando se tratava de auto-defesa”<sup>43</sup> (U.S. HISTORY, 2013). Segundo Karnal et al (2007, p.247), “o ‘nacionalismo negro’ se fortaleceu com a crescente popularidade de Malcolm X, um ex-líder da Nação do Islã, que argumentava em favor da autodefesa contra a violência racista”.

Outros partidos foram formados, seguindo alguns valores popularizados por Malcolm. O partido dos Panteras Negras se tornou popular nos bairros negros com seu discurso de “política do orgulho negro”. Eles defendiam “a ‘autodefesa armada’ contra policiais racistas e fez alianças com progressistas brancos contra a guerra e a exploração e a opressão social de todo o tipo” (KARNAL et al, 2007, p.248).

---

<sup>42</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Black nationalists called for the establishment of a nation of African Americans dependent on each other for support without the interference or help of whites.

<sup>43</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Violence was not the only answer, but violence was justified in self-defense.

## 2.4 Arte e *Design*

Na arte, os movimentos mais marcantes na década de 1950 foram o expressionismo abstrato e a pop art. Em ambos, há sinais da influência dos acontecimentos da época no trabalho de artistas. Alguns são levados pela indignação e frustração trazidos por questões políticas e sociais, enquanto outros se apropriam da cultura material para a sua própria produção, para com ela, fazer críticas à sociedade.

O expressionismo abstrato é conhecido principalmente pelas obras de Jackson Pollock (1912-1956), Willem de Kooning (1904-1997), Hans Hoffman (1880-1966) e Mark Rothko (1903-1970). Segundo Janson (2001, p.973), “foi iniciado por artistas da escola de Nova Iorque, como reação à ansiedade criada pela era nuclear e a Guerra Fria que dela resultou”. Gombrich (1999, p.604) afirma que essas pinturas, também conhecidas como “pinturas de ação”, “não devem ser premeditadas; pelo contrário, devem assemelhar-se a um impulso espontâneo”. Essa abordagem assemelha-se a uma improvisação e, como explica Gompertz (2013, p. 287), é como “uma sessão de *free jazz* que varou a noite e saiu um pouquinho do controle”. Os conceitos de liberação, liberdade, angústia e indignação estão evidentemente presentes nesse estilo. Rosenberg (1962 apud LUCIE-SMITH, 2006, p.18) caracteriza essas pinturas como “um gesto de libertação em relação aos Valores – políticos, estéticos, morais”<sup>44</sup>.

Apesar de se iniciar na Inglaterra, a pop art se desenvolveu plenamente e atingiu seu maior nível de popularidade nos Estados Unidos. Segundo Janson (2001, p. 983), “[...] desde o início as suas imagens foram extensamente baseadas nos meios de comunicação social americanos, que vinham inundando a Inglaterra desde o fim da Segunda Guerra Mundial”. Entre os artistas de maior destaque na pop art estão Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997) e Jasper Johns (1930-).

Utilizando, entre outros, o conceito de *ready-made* do dadaísmo, esse estilo mostrava a cultura comercial americana, apoderando-se dela como matéria prima. Janson (2001, p.983) afirma que, ao contrário do dadaísmo, “[...] a pop art não é motivada por qualquer desespero ou repulsa em relação à civilização atual”. Mas há também autores, como Gompertz, que discordam. Ele associa a colagem - utilizando

---

<sup>44</sup> ROSENBERG, Harold. *The Tradition of the New*. Nova York, 1959; Londres, 1962.

material gráfico produzido para os meios de comunicação da época - à uma possibilidade de crítica social, ao relacionar essa técnica ao “espírito fundamental da pop art”:

A crença de que alta e baixa cultura são uma só e mesma coisa, que imagens de revista e garrafas de bebida eram tão válidas como formas de arte para criticar a sociedade quanto as pinturas a óleo e esculturas de bronze adquiridas e expostas pelos museus. A intenção da pop art era borrar a linha entre uma coisa e outra. (GOMPERTZ, 2013, p.309)

Lucie-Smith (2006, p.122) ressalta essa possibilidade ao falar sobre a série *Brushstrokes* (Figura 12) de Roy Lichtenstein, e caracterizá-la como um “experimento de ‘remoção’” e “uma tentativa de levar o público a questionar seus valores”.

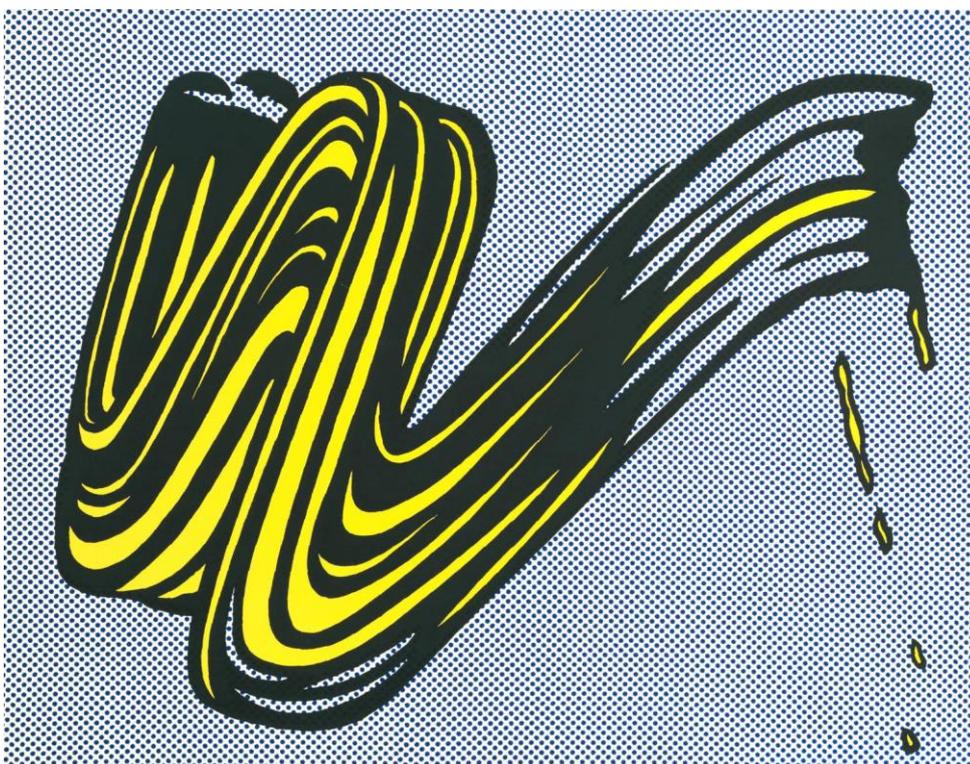


FIGURA 12 – ROY LICHTENSTEIN. *Brushstroke*, 1965. Serigrafia, 565 x 724 mm.  
FONTE: TATE GALLERY, 2008.

Além do expressionismo abstrato e da pop-art, outros estilos como o minimalismo, a op-art, o psicodelismo e a arte performática também se destacaram na década de 1960.

Robert Morris (1931-), Donald Judd (1928-1994) e Daniel Buren (1938-) são alguns dos artistas que aderiram ao minimalismo, utilizando a escultura e a modificação de espaços como principais ferramentas de trabalho (FIGURA 13). Como

explica Judd (1965 apud LUCIE-SMITH, 2006, p.144), “o espaço real é intrinsecamente mais poderoso e específico que a tinta numa superfície plana”<sup>45</sup>.

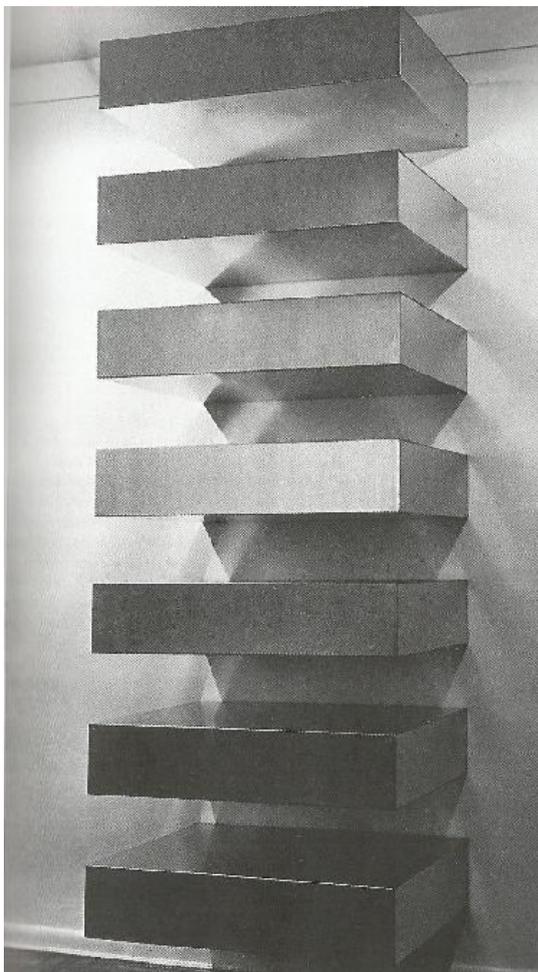


FIGURA 13 – DONALD JUDD. *Untitled*, 1965  
FONTE: LUCIE-SMITH, 2006, p.145.

Durante essa década foi formado um grupo que se denominava *Spiral*, formado por “artistas Afro-americanos que se juntaram [...] para discutir a sua relação com o movimento pelos direitos civis e a mudança de cenário da arte, cultura e política americana”<sup>46</sup> (STUDIO MUSEUM, 2013). Entre esses artistas estavam Reginald Gammon (1921-1999), Charles Alston (1907-1977), Romare Bearden (1911-1988), Ralph Ellison (1914-1994) e Jacob Lawrence (1917-2000). As obras dos artistas do *Spiral* se encaixavam em diversos estilos, mas o expressionismo abstrato foi o mais

---

<sup>45</sup> JUDD, Donald. *Specific Objects, Contemporary Sculptors*. Nova York: The Art Digest (Arts Yearbook 8), 1965, p.79.

<sup>46</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: African-American artists that came together [...] to discuss their relationship to the civil rights movement and the shifting landscape of American art, culture and politics.

predominante. As principais técnicas utilizadas por eles variavam desde a pintura à óleo e em aquarela, até a colagem e a gravura.

Nascido na Philadelphia no estado da Pennsylvania, Reginald Gammon possuía “[...] interesse intenso na condição humana”<sup>47</sup> (REGINALD GAMMON, 2007). Trabalhando com tinta acrílica, à óleo e colagem, seu foco era no ser humano, figura recorrente em suas obras. Sua produção durante o período dos movimentos por direitos civis abordava temas relacionados às manifestações, como acontecimentos históricos e figuras importantes (Figuras 14 e 15).



FIGURA 14 - REGINALD GAMMON. *Attorney Samuel Leibowitz and the Scottsboro Boys in Jail*, 1969. Acrílico, 30" x 38"  
Fonte: REGINALD GAMMON, 2007

---

<sup>47</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] intense interest in the human condition.



Figura 15 - REGINALD GAMMON, *The Dreamer*, 1964.  
Acrílica, 48" x 36"  
Fonte: REGGINALD GAMMON, 2007

Romare Bearden, nascido em Charlotte, Carolina do Norte, é “[...] considerado um dos artistas mais inventivos e influentes da América” (ARTNET, 2014). Utilizando-se principalmente da colagem, as suas obras possuem um caráter abstrato, retratando temas musicais (devido ao seu interesse por blues e jazz) e a vida dos negros (Figuras 3 e 4).



Figura 16 - ROMARE BEARDEN. *Train Whistle Blues No. 1*, 1964. Colagem, 29" x 37.5"

Fonte: ARTNET, 2014

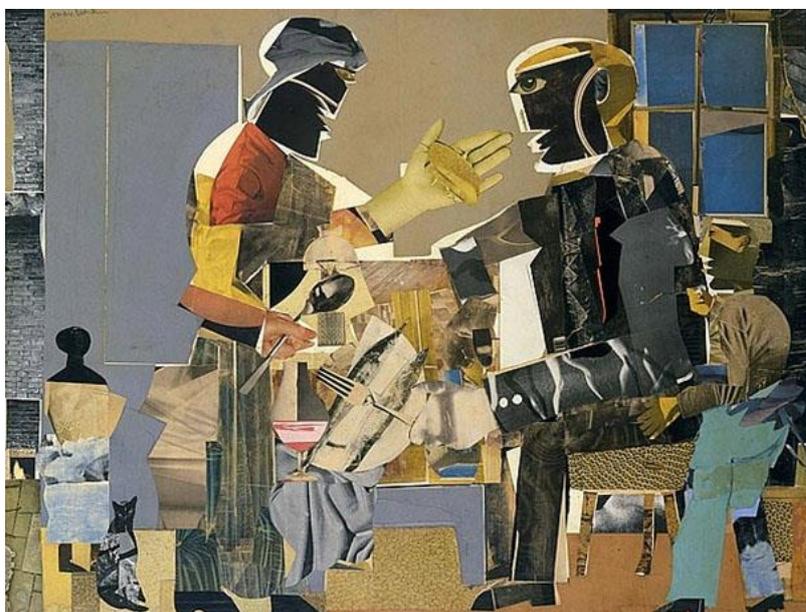


Figura 17 - ROMARE BEARDEN. *Fis:h Fry*, 1967. Colagem, 30" x 40"

Fonte: ARTNET, 2014

Natural de Nova Jersey, Jacob Lawrence foi um pintor modernista, reconhecido como um dos mais influentes artistas afro-americanos do século XX (A&E TELEVISION NETWORKS, 2014). Em suas obras, costumava relatar acontecimentos importantes para a sociedade afro-americana. Produziu duas séries de pinturas de maior relevância: *Migration Series* (Figura 5), onde aborda a migração do negro do Sul para o Norte dos Estados Unidos; e *War Series* (Figura 6), pinturas que representam a guerra em essência e as suas consequências.



Figura 18 - JACOB LAWRENCE. *The Migration of the Negro*, 1941  
 Fonte: PBS, 2014

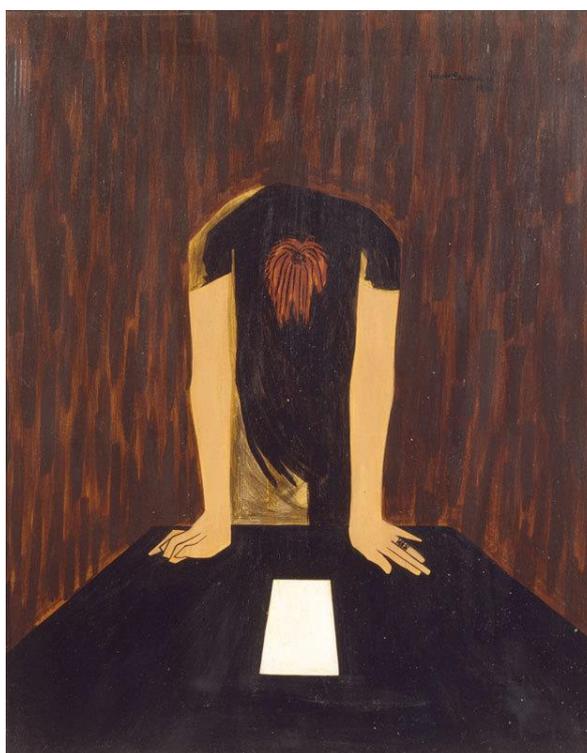


Figura 19 - JACOB LAWRENCE. *The Letter*, 1946  
 Fonte: WHITNEY MUSEUM, 2014

No *design* gráfico, durante a década de 1950, a predominância foi de materiais publicitários, onde o incentivo ao consumismo e ao “*american way of life*” era constante. Lavin (2001, p.79) explica que, com foco na “*experiência individual*”, os anúncios focavam na mensagem e continham grandes imagens que dialogavam com o texto (FIGURA 20).



FIGURA 20 – Campanha publicitária da marca Handmacher, 1954.  
 FONTE: LAVIN, 2001

A liberdade que o designer tem para se expressar sobre assuntos de cunho político e social geralmente é limitada pela empresa que o contratou. Durante as décadas de 1950 e 1960, não era diferente e, para ter total liberdade sobre sua produção, o designer era obrigado a escolher entre trabalho voluntário “pro bono”<sup>48</sup> ou para veículos de comunicação com visão e produção radicalistas, sendo nestes últimos abordados temas como sexismo e racismo (LAVIN, 2001, p.84).

Na década de 1960, muitos estúdios de design focaram em revistas, capas de livros (FIGURAS 21 e 22) e capas de vinil (FIGURA 23). “Tipos condensados grandes e maiúsculos” caracterizavam o que se chamava de “um visual tipicamente americano” (HOLLIS, 2001, p.134).

<sup>48</sup> Refere-se a qualquer atividade feita sem retribuição (DICIONÁRIO PRIBERAM, 2013).

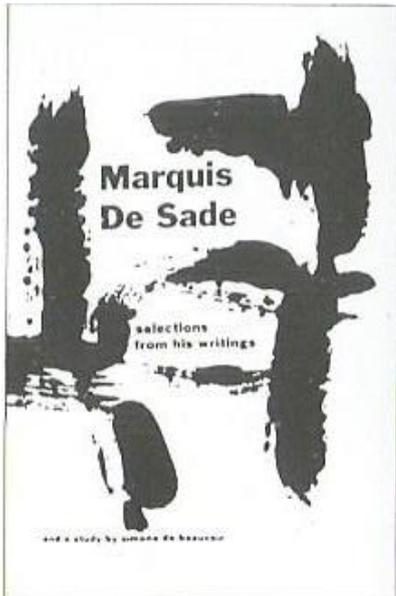


FIGURA 21 – Capa do livro Marquês de Sade – Ed. Grove Press, 1951  
 FONTE: HOLLIS, 2001, p.134



FIGURA 22 – Capa do livrete Sociedade Haydn, 1951.  
 FONTE: HOLLIS, 2001, p.134



FIGURA 23 – Capa do disco Son Nova, 1967.  
 FONTE: HOLLIS, 2001, p.134.

### 3 A MÚSICA POPULAR AMERICANA NAS DÉCADAS DE 1950 E 1960

O cenário musical americano durante as décadas de 1950 e 1960 abrangeu, principalmente, os gêneros de *Pop*, *Blues*, *Jazz*, *Rock*, *Country*, *Rhythm and Blues* e *Folk*. Uma das responsáveis pela disseminação da música foi a televisão que na década de 1950 se tornou um aparelho presente em grande parte das casas americanas, tomando, inclusive, o lugar do rádio como principal fonte de divulgação e consumo de música. Conforme Ewen (1963, p.511), “mais de mil aparelhos de TV eram instalados diariamente. Em 1950, havia 4 milhões de televisões nos lares americanos”<sup>49</sup>. Ela trouxe com si programas de entretenimento - entre eles, programas voltados para a cultura musical que foram responsáveis por popularizar músicas e torná-las um sucesso (EWEN, 1963, p.513-515).

Apesar disso, o rádio continuou tendo forças com a ajuda dos *disk jockeys* (DJs), que divulgavam música durante os intervalos de programas de notícia ou previsão do tempo (BOYER, 2001, p.530). Segundo Ewen (1963, p.523), “o *disk jockey* se tornou o autocrata do negócio da música popular nos anos 50”<sup>50</sup>. Muitos ainda se especializavam em algum gênero musical e focavam em públicos específicos, como era o caso do *rhythm and blues* direcionado ao público negro (EWEN, 1963, p.523).

Muitas das canções que fizeram sucesso durante esse período eram adaptações de músicas tradicionais do folclore americano. De acordo com Ewen (1963, p.539), “algumas dessas músicas populares inspiradas por canções folclóricas se tornaram sucessos e venderam milhares ou milhões de discos”<sup>51</sup>

O “*rhythm and blues*” surgiu na década de 1950, e foi um termo utilizado para se referir a “música negra, feita por negros para um público negro. Como *rhythm and blues*, era a urbanização da música folclórica dos negros [...]”<sup>52</sup> (EWEN, 1963, p.542). Segundo Boyer (2001, p.530), ele “[...] começou a invadir a música popular,

<sup>49</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: More than a thousand sets were being installed daily. By 1950, there were four million TV sets in American Homes.

<sup>50</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: The disc jockey became the autocrat of the popular music business in the fifties.

<sup>51</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Some of these folk song-oriented popular tunes became hits and sold records in the hundreds of thousands or a million and more.

<sup>52</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] black music by black performers slanted for a black public. As rhythm and blues it was the urbanization of black folk music [...].

expressando algumas das realidades do gueto negro”<sup>53</sup> e em pouco tempo foi adaptado por músicos brancos, sendo então denominado *rock ‘n’ roll* e ouvido por grandes públicos.

Isto era música que a sociedade negra de classe média e alta via como vergonhosa. Do *rhythm and blues* veio o *rock ‘n’ roll*, quando os brancos assumiram o idioma; entre os negros, o *rhythm and blues* também evoluiu a uma espécie de música gospel que abordava as tristezas do povo negro, conhecida como “*Soul*”<sup>54</sup> (EWEN, 1963, p.542).

Assim como em outros aspectos sociais, no rádio também havia uma segregação. Como explica Ewen (1963, p.542), “o *rhythm and blues* tinha seus próprios *disk jockeys* nas estações de rádio atendendo exclusivamente o público negro”<sup>55</sup>.

O *rhythm and blues*, quando tocado por músicos brancos, era denominado *rock ‘n’ roll*. Isso se deu principalmente por causa do DJ Alan Freed, que usou esse termo porque acreditava que o nome *rhythm and blues* estava tomado por um estigma racial. (EWEN, 1963). Artistas negros como Ray Charles, Chuck Berry e Little Richard tiveram suas músicas adaptadas por artistas brancos, gerando assim uma “conexão entre os públicos branco e negro”<sup>56</sup> (BOYER, 2001, p.530). Ewen (1963, p.552) afirma que “o *rhythm and blues* foi a matriz pela qual compositores e intérpretes brancos moldaram a música de acordo com a sua própria imagem, direcionando-a a um público predominantemente jovem. Essa música era o *rock ‘n’ roll*”<sup>57</sup>. Os jovens reconheceram no *rock ‘n’ roll* o sentimento de rebeldia que compartilhavam.

Eles responderam positivamente à batida pesada que carregava um impacto tão cinético, às repetições de frases melódicas que produziam um efeito hipnotizante, e às letras grosseiras que discutiam amor, sexo e problemas de

---

<sup>53</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] began to invade popular music, expressing some of the realities of the Black ghetto.

<sup>54</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: This was music that middle-class and upper-class black society tended to look upon as disreputable. From rhythm and blues came rock ‘n’ roll, when white people took over the idiom; among blacks, rhythm and blues also evolved into a type of gospel music touching on the sorrows of black people and known as “Soul”.

<sup>55</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: “Rhythm and blues had its own black disc jockeys over the radio stations catering exclusively to black audiences”.

<sup>56</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: “[...] served as a connecting link between black and white audiences”.

<sup>57</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: “Rhythm and blues was the matrix which white songwriters and white performers used in molding music to their own image for a predominantly youthful audience. That was rock ‘n’ roll”.

todo tipo contrastando com a sentimentalização romântica contida nas músicas pop que seus pais ouviam<sup>58</sup> (EWEN, 1963, p.553).

Vale evidenciar também a mudança de visão que ocorreu no público branco em relação aos músicos negros. O músico B.B. King, que havia perdido grande parte do público negro que o acompanhava, se tornou muito popular entre os brancos, que agora o “[...] colocavam entre os melhores intérpretes de música popular da época, tanto como cantor de *blues* quanto como intérprete pop na guitarra”<sup>59</sup> (EWEN, 1963, p.545).

A partir da década de 1960, o rock e o folk se tornaram os gêneros musicais mais marcantes, principalmente devido à relação que tiveram com o sentimento de indignação e rebeldia dos jovens sobre o governo, a guerra e outros problemas da sociedade. De acordo com Ewen (1963, p.642), “a rebelião dos jovens encontrou sua voz na música folk”<sup>60</sup>. Artistas como os Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Bob Dylan e Judy Collins influenciaram toda uma geração de pessoas que lutavam por um mundo melhor.

### 3.1 O JAZZ

Proveniente da combinação da música negra originária da África Ocidental com a música europeia, é provável que o jazz tenha adquirido seu nome em Chicago, em 1914. O significado e a origem da palavra são incertos.

Alguns dizem ser uma corruptela do termo obsceno da era elisabetana, ‘jass’. Para outros, um abastardamento do nome Charles, reduzido a ‘Chas’ ou ‘Jas’ (Charles provavelmente teria sido algum músico popular negro). Há ainda quem insista que a palavra provém de ‘jasbo’, palavra durante muito tempo usada em shows de menestrel<sup>61</sup> (EWEN, 1963, p.131).

<sup>58</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: They responded to the decisive heavy beat which carried such a kinetic impact, to repetitions of the melodic phrases that produced a kind of hypnosis, and to the earthy lyrics discussing love, sex and troubles of all kinds in contrast to the romantic sentimentalizations of the pop tunes to which their parents were partial.

<sup>59</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] who placed him among the top popular performers of the day, both as a singer of blues and as a pop performer on the electric guitar.

<sup>60</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: The rebellion of the young found it's voice in folk music.

<sup>61</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Some say the word is a corruption of the bawdy Elizabethan term “jass”. Others maintain that it is a bastardization of the name Charles, contracted to “Chas” or “Jas” (Charles probably being some popular black musician). Still others insist that the word comes from “jasbo”, a word bandied about for a long time in minstrel shows.

Boyer (2001, p.404) traz ainda outra possibilidade quando afirma que o termo “jazz” pode ter origem na África, sendo utilizado para se referir a relações sexuais.

Acredita-se que seu local de nascimento tenha sido Nova Orleans, cidade que se tornou tolerante em relação a diversos aspectos, alguns inclusive ilegais, como a prostituição (EWEN, 1963, p.132). Foi nela que os negros emancipados encontraram liberdade para se expressar livremente.

Entre 1916 e 1919, meio milhão de afro-americanos deixaram o Sul em busca de comunidades mais tolerantes no Norte, seguidos de quase um milhão a mais durante a década de 1920<sup>62</sup> (GIOIA, 2011, p.43).

A cidade também era conhecida pela sua fabricação de instrumentos de sopro, vendidos a preços baixos. Os negros se utilizaram deles para criação de música e revolucionaram a forma de tocá-los, ao aprender de forma autodidata. Isto permitiu que descobrissem sons que não eram encontrados ou ensinados de formas tradicionais (EWEN, 1963, p.132).

Acredita-se, também, que foi lá que “jazz” se tornou o nome oficial para esse novo gênero musical. E isso se deu por meio do grupo Original Dixieland Jazz Band, uma banda de músicos brancos de Nova Orleans que popularizou o termo em âmbito mundial após o lançamento de várias de suas gravações (Boyer, 2001, p.404).

Após seu início em Nova Orleans, o jazz levou diversos músicos e grupos para Chicago, tornando-se então um novo pólo do jazz, à frente da cidade onde ele foi originado (EWEN, 1963, p.243). Houve diversas motivações para essa mudança de ambiente. Entre elas, a impossibilidade de vários músicos alcançarem o sucesso.

Ainda assim, na maioria dos casos, músicos ambiciosos buscando avançar em suas carreiras no jazz durante a década de 1920 tinham poucas opções a não ser procurar em outros lugares. Em retrospecto, podemos ver que somente aqueles que partiram alcançaram grandes reputações, tanto para si próprios, quanto para as riquezas musicais de sua cidade natal<sup>63</sup> (GIOIA, 2011, p.43-44).

---

<sup>62</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Between the years 1916 and 1919, a half-million African Americans left the South for more tolerant communities in the North, with almost one million more following in their wake in the 1920s.

<sup>63</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Yet, for the most part, ambitious players intent on advancing their careers in jazz during the 1920s had little choice but to look beyond their home turf. In retrospect, we can see that only those who departed made major reputations, both for themselves and for the musical riches of their hometown.

Músicos brancos também transitaram para Chicago buscando a melhor economia que a cidade proporcionava e a facilidade que encontravam em chamar a atenção das gravadoras (GIOIA, 2011, p.44). Bix Beiderbecke, por exemplo, era um clarinetista branco que alcançou sua popularidade em Chicago ao se juntar à banda “the Wolverines” em 1923 (EWEN, 1963, p.243).

O jazz chegou a Nova York através de estilos originados em Dixieland e Chicago. O estilo de Dixieland teve sua primeira aparição em 1915, com a banda “Louisiana Five”. E quando o cenário jazzista de Chicago começou a se despedaçar em 1920, seus músicos se deslocaram para Nova York. Beiderbecke e Louis Armstrong foram dois grandes nomes do jazz de Chicago que seguiram o exemplo (EWEN, 1963, p.248). A nova cidade trazia diversas novas e excitantes possibilidades. Conforme Ulanov (1955, p.141), “para o músico de jazz, o mais querido dos nomes para a grande cidade é *Apple*. [...] Nova York é a maçã dos olhos de muitos músicos”. Os estilos que mais se destacaram na cidade foram o “*swing*” e o “*boogie-woogie*”.

Os anos 50 foram de grande importância para o jazz. Esse período é visto por estudiosos como uma “nova era do *jazz*”. Ewen (1963, p.545), define essa época como o pico de popularidade do jazz desde as big bands. A televisão mais uma vez teve grande importância, devido à criação de diversos programas abordando o jazz. De acordo com Ewen (1963, p.546), “os primeiros de diversos shows nacionais exclusivamente de jazz se originaram na televisão em 1957, e em 1958 a rede NBC inaugurou uma série educacional sobre jazz”<sup>64</sup>.

Artistas como Gerry Mulligan, Miles Davis e Dave Brubeck obtiveram destaque nos anos 50 devido ao seu estilo progressivo de jazz, definido como “cool” jazz (EWEN, 1963, p.547). Esse estilo se caracterizou pela “[...] aliança às tendências contemporâneas na música, a preferência pela experimentação, um desgosto pela conformidade e uma visão do jazz como um movimento *underground*<sup>65</sup> [...]”<sup>66</sup> (GIOIA, 2011, p.256).

O “cool” jazz se provou muito popular durante a era Eisenhower. O pianista branco Dave Brubeck disseminou o estilo “West Coast”, enquanto Davis, o

<sup>64</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: The first of several national all-jazz shows originated on television in 1957, and in 1958 an educational jazz series was inaugurated on the NBC network.

<sup>65</sup> *Underground* é um termo associado a atividades que contrariam correntes convencionais de pensamento ou ação. Geralmente surge da opressão derivada dessa diferença e da necessidade de impor sua opinião. As culturas *underground* não necessariamente se limitam à música, apesar de ser nela melhor conhecida (FIKENTSCHER, 2000, p.9).

<sup>66</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] an allegiance to contemporary trends in music, a predilection for experimentation, a distaste for conformity, and a view of jazz as an underground movement [...].

arranjador Gil Evans e o saxofonista John Coltrane exploraram as possibilidades da improvisação modal<sup>67</sup> (BOYER, 2001, p.404).

Charles Mingus, Horace Silver, Max Roach e Abbey Lincoln abordaram o jazz como uma ferramenta a favor das causas afro-americanas, considerando-o “[...] a voz de uma nova militância afro-americana, a favor dos direitos civis e contra o desespero do gueto”<sup>68</sup> (BOYER, 2001, p.404). John Coltrane e Ornette Coleman foram alguns dos que assumiram uma forma atonal de composição por meio da improvisação, que foi denominada “free” jazz (BOYER, 2001, p.404).

---

<sup>67</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: “Cool” jazz proved highly popular in the staid Eisenhower era. The white pianist Dave Brubeck advocated a “West Coast” style, while Davis, the arranger Gil Evans, and the saxophonist John Coltrane explored the static pastels of modal improvisation.

<sup>68</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] considered jazz the voice of a new African American militance, in favor of civil right and against ghetto despair.

#### 4 FREE JAZZ

Há grandes (e muitas vezes, polêmicas) discussões sobre a origem do *free jazz*. É importante esclarecer alguns aspectos dessa questão, a fim de levar a uma melhor compreensão desse movimento, bem como de suas propostas e méritos, tanto no campo musical quanto no social.

O seu nome está diretamente atrelado à carreira instável do saxofonista Ornette Coleman. Um dos primeiros álbuns onde o músico seguiu valores que contrariavam as regras tradicionais do jazz foi intitulado “*Free Jazz*”. O título, além de dar nome ao novo estilo, representou perfeitamente o seu espírito. Gioia (2011, p.315) afirma que, ao quebrar as regras, o álbum “*Free Jazz [...]* tomou uma conotação de espetáculo, tornando o jazz equivalente às grandes batalhas adoradas por aficionados em luta livre [...]”<sup>69</sup>.

Em termos musicais, o *free jazz*, em sua essência, propunha a “[...] quebra da maioria das normas antes consideradas como irrevogáveis”<sup>70</sup> no jazz tradicional (JOST, 2013, p.9). A improvisação era uma das principais características do estilo e era geralmente aliada a concepções pessoais do músico em relação a tom, melodia, compasso, tempo e outros aspectos da música. Os ideais de cada músico eram o fundamento do *free jazz*.

O *free jazz* era sobre o Artista, não sobre as convenções. O Artista tinha direito de ignorar convenções de tempo, tonalidade e consonância. O Artista era livre para usar tempos múltiplos, para livrar-se de para não ter centros tonais e utilizar as ‘notas’ que não pertenciam à escala clássica. Cada músico montava as suas próprias regras dentro de um enquadramento anárquico, baseando-se não em dogmas artísticos, mas nas emoções que queria expressar<sup>71</sup> (SCARUFFI, 2007, p.113).

---

<sup>69</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Free Jazz [...] broke all these rules. Instead, it took on overtones of a spectacle, serving as a jazz equivalent of those battles royal favored by television wrestling aficionados [...].

<sup>70</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] a break of most of the norms considered irrevocable before.

<sup>71</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Free jazz was about the Artist not the conventions. The Artist was entitled to ignore the conventions of tempo, tonality and consonance. The Artist was free to use multiple tempi, to have no tonal center and to use “notes” that did not belong to the classical scale. Each musician set up her or his own rules within anarchic framework, based not on the prevailing artistic dogma but on the emotions that she or he wanted to express.

Devido a essa grande liberdade criativa que o músico tinha, o *free jazz* assumiu diversas formas, sendo difícil afirmar que tinha características específicas - e classificá-lo dentro de uma só categoria é praticamente impossível. De acordo com Anderson (2007, p.2):

Não é à toa que teóricos do jazz utilizaram tantos termos diferentes além de *free jazz* para encapsular a essência dessa música: *free form*, jazz abstrato, jazz atonal, anti-jazz, *avant-garde*, música espacial, e “a nova coisa”, foram alguns deles.<sup>72</sup>

Dentre esses termos, *free form* o mais associado ao *free jazz*, muitas vezes é tido, erroneamente, como um sinônimo para se referir ao estilo. O *free form* foi uma abordagem utilizada pelos músicos de *free jazz* para compôr de novas formas, buscando novos resultados e quebrando com a estética européia pré-estabelecida – tonalidade, tempo, melodia, solos, entre outros (GIOIA, 2011, p.316). Ele já existia antes do *free jazz* e fez parte da estética atribuída a este. Todavia, não foi definidor do estilo, que abrangeu outros aspectos além da livre experimentação, como a quebra de padrões pré-estabelecidos, a busca de novos patamares musicais e, em vários casos, questões sociais.

No âmbito social, a relação do *free jazz* com os movimentos pelos direitos civis é muitas vezes mal interpretada. Acredita-se, erroneamente, que o *free jazz* teve origem nos movimentos. Porém, levando em consideração a construção estética desse estilo, Gridley (2008, p.139) explica que “[...] abordagens *free form* no jazz têm uma longa história - motivada por aspectos musicais - antes da assimilação feita por muitos autores, que acreditam que os movimentos pelos direitos civis haviam sido o estímulo para elas”<sup>73</sup>. Esse estímulo realmente não foi a razão do jazz *free form* (que mais tarde influenciou o pensamento experimental e livre do *free jazz*) ter sido criado. Contudo, não deixou de inspirar músicos a manifestarem suas opiniões sobre a sociedade com a sua música. Mais especificamente, não deixou de fazer com que músicos negros de jazz demonstrassem a sua indignação em relação à sociedade racista em que viviam. De acordo com Gioia (2011, p.310), “na verdade, as

---

<sup>72</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: No wonder jazz writers used so many terms besides free jazz to try to encapsulate the music’s essence: free form, abstract jazz, atonal jazz, anti-jazz, avant-garde, space music, and “the new thing”, to name a few.

<sup>73</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] free-form approaches in jazz had a long, musically motivated history before the widely publicized struggles for civil rights which some commentators thought were the stimulus for them.

ramificações sociopolíticas dessa música foram, em muitos aspectos, decisivas para distinguir os novos músicos de *free jazz* da velha geração de músicos experimentais de jazz<sup>74</sup>. Jost (2013, p.9), afirma que o *free jazz* demonstra como os fatores sociais e musicais têm uma relação profunda entre si, sendo essenciais na compreensão de ambos. Segundo ele, o músico de jazz deixou de ser um mero provedor de entretenimento e demonstrou suas opiniões políticas, permitindo então que sua música fosse analisada de um ponto de vista sociológico (JOST, 2013, p.8).

Muitos deles viam sua música como inerentemente política. Eles acreditavam que podiam, aliás, deviam escolher entre participar das estruturas existentes –na sociedade, na indústria do entretenimento, no mundo do jazz – ou se rebelar contra elas. A estética não mais podia ser isolada dessas correntes culturais<sup>75</sup> (GIOIA, 2011, p.310).

De acordo com Gioia (2011, p.309), a questão da liberdade, defendida pelos manifestantes durante os movimentos pelos direitos civis, ganhou tanta força que se tornou o objetivo principal da luta, sendo uma causa pela qual se valia a pena morrer.

Liberdade se tornou uma palavra com grande carga política no discurso político Americano a partir do final da década de 1950 e começo da década de 1960 – é difícil, de fato, encontrar um termo mais explosivo, com significado mais profundo, ou proclamado com mais emoção durante estes anos tumultuosos<sup>76</sup> (GIOIA, 2011, p.309).

A indignação com a causa afetou diversas áreas, sendo a música uma delas. Anderson (2007, p.98), afirma que o *free jazz* “[...] representou tanto a negação da disciplina estética europeia quanto a rejeição da ideologia integracionista”<sup>77</sup>. O *free jazz*, segundo Gioia (2011, p.310), expôs a insatisfação do povo com a civilização ocidental e a falta de credibilidade do Sonho Americano.

---

<sup>74</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: In truth, the sociopolitical ramifications of this music remained, in many ways, decisive in distinguishing the new free jazz players from the older generation of experimental jazz performers.

<sup>75</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Many of them saw their music as inherently political. They believed that they could, indeed must, choose between participating in the existing structures – in society, in the entertainment industry, in the jazz world – or rebelling against them. The aesthetic could no longer be isolated from these cultural currents.

<sup>76</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: Freedom stood out as a politically charged word in American public discourse during the late 1950s and early 1960s – it would be hard, in fact, to find a term more explosive, more laden with depths of meaning, or proclaimed with more emotion during these tumultuous years

<sup>77</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: [...] represented both a defiance of European aesthetic discipline and a rejection of integrationist ideology

Em termos musicais, as abordagens livres no jazz não se iniciaram no *free jazz*. Muitos anos antes, músicos já experimentavam novas formas de composição, como a atonalidade. Porém, todos os que fizeram isso eram brancos e não precisavam lutar por nada, pois não eram reprimidos pela indústria. Quando o *free jazz* surgiu nos EUA, porém, quase todos os que o criaram ou que aderiram a ele eram músicos negros que haviam sofrido com preconceitos durante todas as suas carreiras (GIOIA, 2011, p.310-311).

É possível traçar os caminhos que tornaram o *free jazz* possível a partir dos trabalhos de Coltrane, Mingus, Tristano, Giuffre, Davis e outros. Mas foram necessários Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler e outros recém-chegados à cena, para fazer uma revolução musical<sup>78</sup> (GIOIA, 2011, p.311).

---

<sup>78</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: In retrospect, we can trace the moves that made free jazz possible – in the 1950s works of Coltrane, Dolphy, Mingus, Tristano, Giuffre, Davis and others. But it took Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, and other new arrivals on the scene to make a musical revolution.

## 5 ANÁLISE GRÁFICA DA CAPA DO ÁLBUM “WE INSIST: FREEDOM NOW! SUITE” DE MAX ROACH

Ao se analisar um material gráfico, compreende-se melhor a mensagem passada pelo designer que desenvolveu a imagem. Joly (1996, p.45-47), afirma que o propósito da análise pode variar desde simplesmente proporcionar prazer ao analista, até o ganho de conhecimentos pelo estudante de design, que pode descobrir técnicas ou métodos utilizados por profissionais que antes não eram de seu conhecimento, bem como aprimorar a sua capacidade de leitura de imagens. A autora ressalta que, durante uma análise, é importante colocar-se no papel de receptor, pois assim vê-se o resultado final sem o pré-conceito gerado ao descobrir o histórico por trás da imagem ou a verdadeira intenção do autor; ou seja, tem-se uma visão mais pura sobre a mensagem e mais próxima à do público geral.

Nesta etapa do trabalho, em específico, será demonstrada, ainda, a capacidade que o design tem de enviar mensagens para o público, ou de servir como voz para uma causa a ser reivindicada – ou seja, será evidenciado o papel social do design.

Deve-se ter em mente também que a capa de um álbum musical reflete o músico e suas composições. Ela pode dialogar com as ideias apresentadas nas músicas ou com um conceito recorrente no álbum. Pode apresentar o músico em si ou valores que ele defenda. Em uma sociedade consumista, a capa desempenha o papel de propaganda, e pode ser um fator importante na decisão de compra do consumidor.

A seguir será exposta a metodologia utilizada para a análise da capa do álbum *We Insist: Freedom Now! Suite*, de Max Roach.

### 5.1 METODOLOGIA

Existem diversos métodos para a análise de materiais gráficos. Para o estudo de capas de vinil, em específico, alguns fatores se tornam mais relevantes.

Composição, segundo Dondis (2000, p.29), “é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais” e a forma como ela é trabalhada irá determinar o que se quer comunicar e o quão eficiente será a mensagem.

É nessa etapa vital do processo criativo que o comunicador visual exerce o mais forte controle sobre seu trabalho e tem a maior oportunidade de expressar, em sua plenitude, o estado de espírito que a obra se destina a transmitir. (DONDIS, 2000, p.29).

São elementos importantes da composição: equilíbrio, tensão, atração, nivelamento, contraste, repetição, movimento, entre outros. Todos esses parâmetros podem ser utilizados para comunicar mensagens de forma mais eficiente. Pode-se conduzir os olhos do espectador pela imagem a fim de enfatizar certos elementos que necessitem mais destaque.

Pontos, linhas e planos são os elementos básicos utilizados por designers para a criação de uma imagem. Eles são combinados para formar desenhos ou composições, e também podem direcionar o olhar quando utilizados eficientemente (LUPTON, 2008, p.13-18).

A tipografia também desempenha papel importante em materiais gráficos. Ela – além de passar a mensagem de forma escrita – pode ser alterada ou pode ter um estilo, de forma a enfatizar, contradizer, gerar ironia, demonstrar sentimentos, etc. A escolha certa de um tipo pode ser essencial para passar uma mensagem de forma apropriada.

A cor, segundo Dondis (2000, p.64) pode parecer um mero recurso visual complementar, mas é, na verdade, carregada de significados, que podem variar em culturas diferentes. É, decerto, uma das ferramentas mais fortes que o designer tem para expor o que sente ou o que quer dizer.

Quando se trata de capas de disco, outro elemento que não pode ser desconsiderado são as fotografias. Elas podem simplesmente apresentar o músico responsável pelo álbum, mas também podem dialogar com o título ou com algum conceito recorrente nas composições.

Nesta análise, em combinação com todos os parâmetros mencionados, serão utilizados conceitos da semiótica. Santanella (2005, p.XI) define a semiótica como “[...] uma ciência dos signos, da significação e da cultura [...]”. A partir dela, é possível ir além do significado estético de uma mensagem visual, observando o que ela diz por

si própria ou em conjunto com outros elementos (como a contextualização histórica), ou ainda quais sentimentos e efeitos é capaz de despertar no receptor. Ainda segundo Santanella (2005, p.6),

Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos.

Portanto, uma análise semiótica depende dos conhecimentos do analista sobre o assunto estudado. Ao analisar um material gráfico, faz-se necessário o conhecimento sobre conceitos de design, sintaxe visual e sobre o contexto histórico onde ele estava inserido, tanto na política quanto no âmbito sociocultural. Santanella baseia-se nos estudos do teórico Charles Sanders Peirce (1834-1914) quando explica que a semiótica baseia-se em três níveis de percepção sobre um signo: o primeiro se relaciona com o signo em si – por exemplo, uma placa vermelha hexagonal com a palavra PARE inscrita em seu centro; o segundo, com o que aquele signo representa – neste exemplo, indica que o motorista deve parar; e o terceiro, a relação que esse signo estabelece com o receptor – se ele se sente incomodado de ter que parar a cada placa dessas, se ele respeita o trânsito e, portanto, considera aquela placa adequada, ou mesmo se ela traz alguma lembrança de sua infância. Os dois primeiros níveis dependem do contexto cultural em que um signo está inserido, e a compreensão deste só se faz completa quando o receptor faz parte dessa cultura. Já o terceiro depende somente do receptor e de suas opiniões, seus valores e suas experiências de vida.

Todos esses parâmetros foram utilizados durante a análise e foram apoiados, quando apropriado, por imagens suplementares desenvolvidas pelo autor para orientar cada conceito.

## 5.2 *WE INSIST! FREEDOM NOW SUITE*

Maxwell Lemuel Roach (1924-2007), mais conhecido apenas como Max Roach, apesar de nascido em New Land, na Carolina do Norte, se mudou com sua família para o distrito de Brooklyn, em Nova Iorque, aos 4 anos. Apesar de ter iniciado

seu aprendizado musical no piano, aos 10 anos optou ao invés pela bateria, instrumento pelo qual se tornou mais conhecido. Mais tarde, estudou na *Manhattan School of Music*. A partir de seus 16 anos já tocava com grandes nomes do jazz como Duke Ellington, Coleman Hawkins e Benny Carter. Ao longo de sua carreira, se juntou a outros músicos importantes do cenário jazzista, entre eles Miles Davis e Charlie Parker. Com Charles Mingus, também conhecido por sua passagem pelo *free jazz*, fundou a gravadora *Debut Records* (A&E TELEVISION NETWORKS, 2014).

Ativista envolvido com os movimentos pelos direitos civis, Roach aproveitou seu trabalho na música para colaborar com a causa. Além de compor um acompanhamento na bateria para o discurso “Eu tenho um sonho” de Martin Luther King Jr, compôs um álbum completamente dedicado a usar a música como uma voz de protesto. Começando pelo seu título, *We Insist!: Freedom Now Suite*, o baterista já define o conceito abordado nas músicas: liberdade. O álbum foi denominado uma *suite*, consistindo de 5 peças: *Driva Man*, *Freedom Day*, *Triptych: Prayer/Protest/Peace*, *All Africa* e *Tears for Johannesburg*. Com a voz da cantora Abbey Lincoln e as letras escritas em conjunto com Oscar Brown Jr, percebe-se o tom de protesto ao longo de todo o álbum. Desde o vocal gritado e agressivo de Lincoln, ao solo de saxofone de Coleman Hawkins na faixa “*Driva Man*”, a indignação e o discurso por mudanças e igualdade social são evidentes.

As letras abordam temas relacionados à escravidão, ao preconceito contra os negros e até a tradições africanas. *Driva Man* faz referência ao trabalho escravo, sempre supervisionado por um capataz, que no menor dos deslizes não demonstrava piedade na punição.

Driva' man he made a life  
But the mamie ain't his wife  
Choppin cotton don't be slow  
Better finish out your row

Keep a movin' with that plow  
Driva' man'll show ya how  
Git to work and root that stump  
Driva' man'll make ya jump  
(ROACH, 1960)

A segunda faixa, *Freedom Day*, parece celebrar a liberdade conquistada, mas sempre com um tom de dúvida, como se houvesse a possibilidade de tudo ser uma grande mentira ou ilusão.

Whisper, listen, whisper, listen. Whispers say we're free.  
Rumors flyin', must be lyin'. Can it really be?  
Can't conceive it, can't believe it. But that's what they say.  
Slave no longer, slave no longer, this is Freedom Day.  
(ROACH, 1960)

A terceira e a quinta faixa, *Triptych* e *Tears for Johannesburg*, respectivamente, não possuem letra, mas o vocal é trabalhado com melodias e gritos que remetem à realidade de um negro no período da escravidão, repleto de dor, angústia e o anseio pela liberdade. *All Africa*, é a quarta faixa do álbum, porém a última que possui letra. Alude a tradições africanas, podendo ser considerada uma homenagem à cultura herdada dos seus antepassados.

The beat has a rich and magnificent history  
Full of adventure, excitement, and mystery  
Some of it bitter, and some of it sweet  
But all of it part of the beat, the beat, the beat  
They say it began with a chant and a hum  
And a black hand laid on a native drum  
(ROACH, 1960)

O encarte continha um texto do ativista Asa Philip Randolph, também conhecido como um dos líderes dos movimentos por direitos civis, falando sobre a insurreição dos negros, as manifestações e a luta por liberdade.

Uma revolução está se desenrolando – a revolução inacabada da América. Está se desenrolando nos balcões de refeitórios, ônibus, bibliotecas e escolas – em qualquer momento que a dignidade e potencial dos homens são negados. A juventude e o idealismo estão se desenrolando. Massas de negros estão marchando rumo ao palco da história e exigindo a sua liberdade agora!<sup>79</sup> (ROACH, 1960)

A capa contém o título do álbum, o nome dos músicos envolvidos, bem como o nome da gravadora e uma fotografia (FIGURA 24).

---

<sup>79</sup> Traduzido pelo autor do original em inglês: A revolution is unfurling – America's unfinished revolution. It is unfurling in lunch counters, buses, libraries and schools – whenever the dignity and potential of men are denied. Youth and idealism are unfurling. Masses of Negroes are marching onto the stage of history and demanding their freedom now!



FIGURA 24 - Capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite*, 1960  
 FONTE: ROACH, 1960.

### 5.2.1 Análise gráfica

A capa utiliza um grid simples, dividido em quatro partes irregulares, sendo a maior destinada à fotografia, destacando a importância que ela tem para a composição. Apesar da assimetria horizontal, há uma simetria vertical evidente, passando pelo centro da imagem (FIGURA 25).



FIGURA 25 – Grid e simetria  
 FONTE: Do autor, 2014.

A composição é formada de quatro formas retangulares que, em conjunto, formam uma figura quadrada (FIGURA 26).

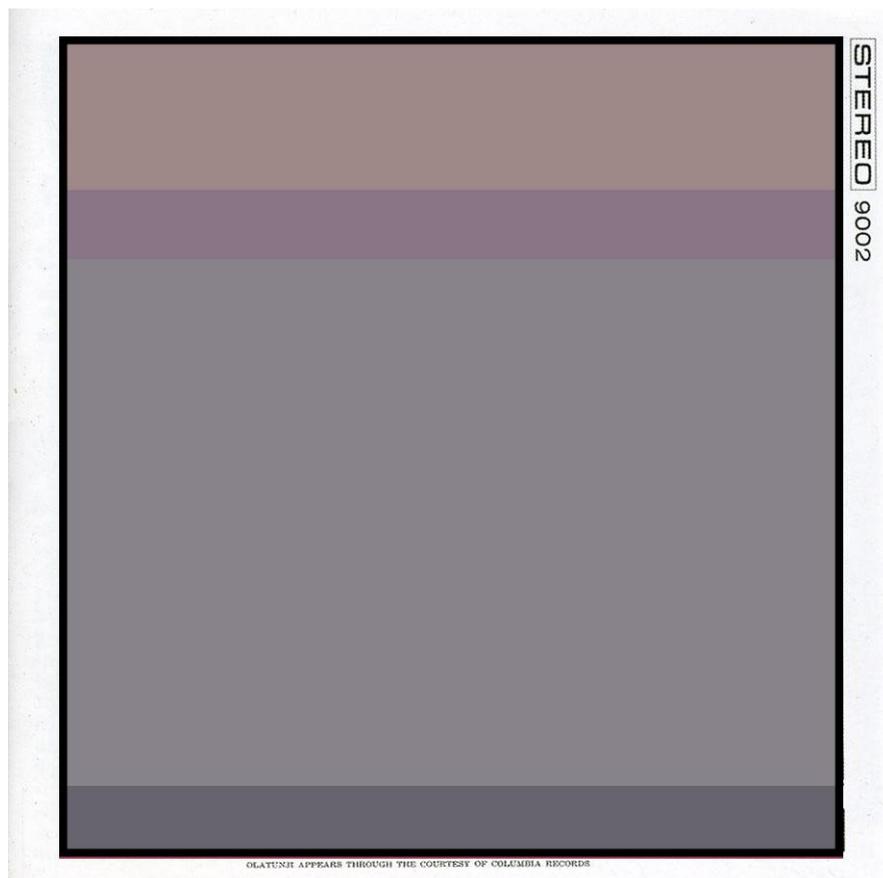


FIGURA 26 – Formas  
FONTE: Do autor, 2014.

A tipografia foi utilizada em caixa alta e negrito. Em alguns momentos, aparece em itálico para enfatizar o nome da suíte e os músicos participantes. O tipo escolhido não contém serifa, e seu estilo é comumente encontrado em chamadas de jornais da época (FIGURA 27).



FIGURA 27 – Exemplo de chamada de jornal do ano de 1963  
FONTE: PINTEREST, 2013 – Adaptação do autor.

As únicas cores utilizadas foram o preto e o branco, ambas muito marcantes em jornais, como também em cartazes de protesto.

### 5.2.2 Análise semiótica

Ao observar a imagem, os primeiros focos de atenção são o título “*WE INSIST!*” e a fotografia. Isso se deve ao fato de serem os dois elementos de maior tamanho na composição. O título do álbum, em combinação com o título da suíte – *Freedom now* -, são uma referência aos movimentos por direitos civis, evidenciando a principal motivação para os manifestantes - a liberdade - e a persistência deles na reivindicação de seus direitos, apesar de todas as tentativas de outros grupos ao tentar impedi-los. O discurso de Asa Philip Randolph publicado no encarte do disco também contém a frase *freedom now*, podendo ter sido inspiração para o título do álbum. A palavra *freedom* era comum em cartazes utilizados pelos manifestantes durante seus protestos (FIGURAS 28 e 29).



FIGURA 28 – Protestante segurando cartaz com as palavras *Freedom now*. Mississippi, 1966.

FONTE: CIVIL RIGHT MOVEMENT VETERANS, 2014



FIGURA 29 – Protestantes segurando cartaz com a palavra *Freedom*

FONTE: CIVIL RIGHTS MOVEMENT VETERANS, 2014

A fotografia (FIGURA 30) mostra três homens negros sentados em uma mesa de refeitório com livros abertos sobre ela. Os livros são um indicativo de estudo e representam sabedoria ou a busca por aprendizado. Apontam que os homens são alunos. Os três olham sérios em direção à câmera, como se desafiassem quem os está observando. Ao fundo, um homem branco vestido como um funcionário do refeitório os observa, também com uma expressão séria em seu rosto. A imagem referencia os protestos pacíficos iniciados em 1º de fevereiro de 1960, na cidade de Greensboro, na Carolina do Norte, por três alunos negros universitários em uma *Woolworth*, uma famosa loja de conveniências americana. A loja possuía sessões segregadas, umas destinadas ao público branco e outras, ao negro. Os universitários sentaram-se no balcão para clientes brancos e pediram comida. Ao terem seu pedido rejeitado, continuaram sentados no balcão e só se retiraram quando a loja fechou. Isso desencadeou diversos outros eventos similares por todo o EUA e os alunos receberam também o apoio do pastor Martin Luther King Jr.

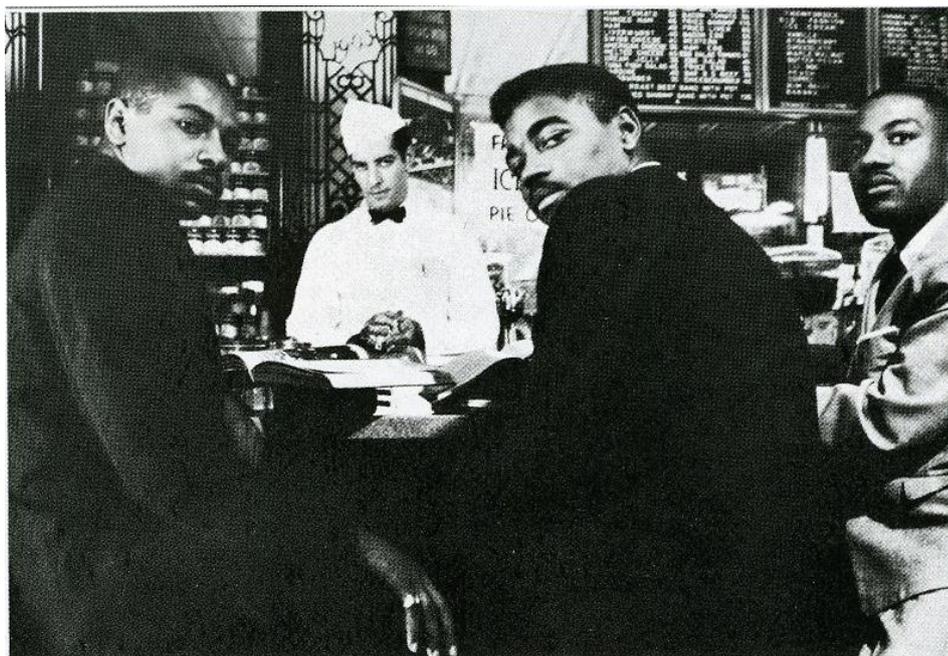


FIGURA 30 – Fotografia da capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite*  
FONTE: ROACH, 1960 – Adaptação do autor

A imagem dos três universitários representa, além dos eventos mencionados, todo o grupo étnico negro durante sua luta por direitos civis. É uma imagem que retrata o espírito do movimento: da indignação, da resistência, do basta ao preconceito. Da mesma forma que os alunos se recusaram a obedecer os homens brancos que tentaram reprimi-los, os três negros na capa do álbum encaram o espectador com um olhar corajoso e desafiador.

Os universitários representados, por mostrarem uma forma pacífica de protesto, também simbolizam os seguidores de Martin Luther King, que presava por manifestações não-violentas e desencorajava a reação a agressores.

O homem branco ao fundo (FIGURA 31) é um signo que retrata grande parte da população branca do EUA durante o período dos movimentos por direitos civis. O olhar de desprezo que pode ser identificado no rosto do funcionário reflete um sentimento comumente direcionado aos negros, e motivador de repressão, muitas vezes violenta.



FIGURA 31 – Detalhe do homem branco  
FONTE: ROACH, 1960 – Adaptação do autor

As cores preto e branco têm suas próprias significações. Além do já comentado diálogo com a linguagem utilizada em jornais e cartazes de protesto, culturalmente, essas cores ganharam construções culturais. O branco, segundo Silveira (2011, p.135), representa a harmonia, a paz, a ordem, o equilíbrio, a calma e a tranquilidade. Sendo assim, faz uma boa assimilação com os protestos pacíficos, que exigem calma, tranquilidade e paciência para serem eficientes. O preto, também de acordo com Silveira (2011, p.135-136), é a cor da melancolia, renúncia, autoridade e do “poder de julgamento”. Os sentimentos de tristeza acompanham os negros desde a época da escravidão, quando foram removidos de seus locais de origem para serem tratados como objetos. O *blues* tem suas origens nesses sentimentos, que se transferiram também para o jazz. A luta para acabar com o preconceito e a repressão, são a renúncia aos valores da sociedade americana nas décadas de 1950 e 1960, e a demonstração que brancos e negros são iguais e merecem os mesmos direitos, privilégios e oportunidades.

A tipografia preta, em caixa alta e negrito faz uma alusão direta à linguagem utilizada em cartazes de protesto, que refletem a voz dos manifestantes e o grito por um ideal, e chamadas de jornal. A caixa alta dá a noção de grito, do elevar da voz, e o negrito gera ênfase. A ausência de serifa, além de facilitar a leitura e tornar o projeto

mais limpo no geral, também tem uma característica de seriedade encontrada tanto nas manifestações quanto em jornais.

A semelhança com os jornais levanta a questão da abordagem das reivindicações dos negros pela mídia tradicionalista da época. O controle político sobre os meios de informação e o fato de ser direcionado ao público branco conservador poderia justificar a ausência da divulgação das reivindicações dos manifestantes, ou a alteração das informações para retratá-los como vilões ou figuras a serem suprimidas. A capa é um exemplo muito forte do potencial que meios como a música têm em divulgar informações que em outras mídias seriam censurados, modificados ou ignorados por completo.

## 6 CONSIDERAÇÕES

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, o objeto de estudo mudou algumas vezes. Inicialmente, pretendia-se analisar capas de vinil e outros materiais gráficos produzidos para o *jazz* nas décadas de 1950 e 1960, observando relações com os movimentos por direitos civis e identificando possíveis padrões recorrentes. A dificuldade em encontrar materiais como cartazes, panfletos e outros meios de divulgação de música ou eventos de *jazz*, bem como a assimilação do *free jazz* com os movimentos por direitos civis, causou a mudança de foco do projeto para este subgênero do *jazz* e a influência que ele recebia do seu contexto histórico. Depois de maior conhecimento sobre as diferentes opiniões em relação às origens do *free jazz*, e após descobrir o álbum de Max Roach, decidiu-se focar somente neste, pois as referências diretas aos movimentos por direitos civis – tanto na música quanto na capa – trouxeram grande interesse ao autor e tornaram esse disco um objeto de estudo de maior relevância, considerando a contextualização histórica. O caráter orgânico de uma pesquisa tão extensa quanto um Trabalho de Conclusão de Curso possibilitou essas variações do objeto de estudo, sem alterar o objetivo principal da análise feita: evidenciar o potencial do *design* em contextos sociais e políticos, como ferramenta para causar reflexão e encorajar mudanças na sociedade.

### 6.1 RESULTADOS OBTIDOS

Preconceito, repressão e injustiça eram fatores constantes na vida dos negros americanos até os movimentos por direitos civis. Por meio dessa luta, eles conseguiram reivindicar seus direitos e viver uma vida mais justa. Os relatos das manifestações e os livros de história lidos para o desenvolvimento da fundamentação e contextualização histórica deste trabalho foram fontes de inspiração, mostrando que a sociedade pode passar por mudanças, se houver coragem, comprometimento e colaboração.

Outro aspecto importante observado é da influência de acontecimentos históricos sobre a arte, *design* e música, linguagens frequentemente utilizadas com

maior liberdade para expressar anseios de um determinado período. Este trabalho evidenciou esta característica ao apresentar o grupo *Spiral*, no qual os artistas que o compunham, além de expor seus valores e frustrações por meio das obras, ainda se reuniam para discutir a função da arte e do artista em meio a conflitos e mudanças sociais.

Na música, constatou-se que o *free jazz* (apesar das diferentes opiniões em relação à sua origem) pôde ser usado como uma forma mais próxima das manifestações para demonstrar insatisfação frente as desigualdades da época. No álbum de Max Roach, álbum de *free jazz* analisado nesta pesquisa, pode-se ouvir a voz de Abbey Lincoln e o saxofone de Coleman Hawkins como se estivessem à frente de uma multidão de manifestantes gritando por liberdade.

A capa do álbum *We Insist! Freedom Now Suite*, além de por si só ser uma ferramenta de protesto, evidencia como o *design* gráfico não é somente um mecanismo para gerar projetos esteticamente agradáveis, que satisfaçam o público e promovam o consumo. O *design* pode expressar mensagens políticas capazes de gerar de forma mais direta discussão e reflexão na sociedade. Enquanto a arte muitas vezes se limita aos museus, galerias e livros, o *design* tem a possibilidade de estabelecer um contato mais íntimo e imediato com as pessoas, integrando o cotidiano de forma mais acessível, ocupando ambientes privados e espaços públicos.

A capa do álbum de Max Roach traz de maneira enfática questões defendidas durante os movimentos por direitos civis para dentro da casa dos ouvintes. Considerando que o *jazz* era muito popular entre os brancos, e que eles o apreciavam como nunca haviam apreciado outro tipo de produção negra – pagando altos preços para assistir uma apresentação, e ainda aplaudindo ao final –, essa capa acabava na sala do ouvinte, fazendo parte de sua coleção. Era como pegar um manifestante com seu cartaz de protesto e deixá-lo marchando ao redor do sofá, da mesa de jantar e do próprio quarto do homem branco, enquanto este lê seu jornal, come sua comida ou deita-se na cama para ler um livro. O que antes só era observado pela televisão, pelo rádio, nos jornais ou nas ruas, agora estava dentro do espaço privado, considerado área de conforto, no qual cartazes de protesto eram elementos inesperados. A coragem que Max Roach teve ao definir os elementos para a capa do seu álbum deu forças ao movimento por direitos civis pegando o repressor desprevenido. Por mais que a pessoa desligasse seu aparelho de som, a capa ainda estaria lhe encarando,

gerando desconforto e reflexão pela maneira provocativa como apresenta visualmente as desigualdades daquele contexto histórico e social.

Assim, destaca-se o potencial que o design tem em materializar aspectos culturais e políticos, apontando injustiças e tensões sociais, mas também perspectivas de mudanças.

## 6.2 RECOMENDAÇÕES

Após o desenvolvimento desta pesquisa, observaram-se outras possibilidades de estudo em assuntos similares. Ainda em relação ao álbum de Max Roach, a análise musical é muito interessante. Para um aluno de música, estudar a composição das faixas pode trazer conhecimentos valiosos, além de incentivar o uso da música como ferramenta para gerar discussão e reflexão. O estudo do *free jazz* pode ensinar formas não-convencionais de compor, fugindo da tonalidade ou de padrões pré-estabelecidos.

No *design*, podem ser feitas análises dos cartazes produzidos pelos manifestantes na época, levando em consideração as mensagens passadas e outros aspectos semióticos como demonstrado nesta pesquisa. Além disso, existem materiais gráficos de outras áreas, bem como outras capas de discos dessa época que podem ser interessantes de analisar, inclusive fora do *jazz*, em estilos em ascensão como o *folk* e o *rock*.

Recomenda-se pesquisas que identifiquem a importância do design gráfico nos mais diversos movimentos sociais, aprofundando o entendimento da relação entre design e sociedade. É interessante que tais pesquisas considerem, quando possível, relatos de designers e demais profissionais envolvidos na criação e desenvolvimento destes projetos e de pessoas que consumiram ou consomem estes materiais, o que pode acrescentar diferentes perspectivas e informações relevantes que não poderiam ser identificadas somente pela análise de imagens.

É também possível abordar uma pesquisa similar na área da história, se aprofundando ainda mais nas manifestações, verificando como cada uma impactou o movimento como um todo. Pode-se também estudar os líderes dos movimentos,

Martin Luther King Jr e Malcolm X, e averiguar suas opiniões sobre a relevância da música, arte e design na luta por direitos civis.

## REFERÊNCIAS

- A&E TELEVISION NETWORKS. **Max Roach Biography**. [S.I.], 2014. Disponível em <[www.biography.com/people/max-roach-9459691#later-years](http://www.biography.com/people/max-roach-9459691#later-years)> Acesso em: 20 out. 2014
- ANDERSON, Iain. **This is our music: free jazz, the sixties and American culture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- ARTNET. [N.I.], 2014. Disponível em <[www.artnet.com/artists/romare-bearden/](http://www.artnet.com/artists/romare-bearden/)> Acesso em: 18 nov. 2014
- BAGWELL, Orlando. **Malcolm X: Make It Plain**. [S.I.]: PBS, 1994. Disponível em <[www.youtube.com/watch?v=6zvGRmX2gcs](http://www.youtube.com/watch?v=6zvGRmX2gcs)> Acesso em: 20 dez. 2013
- BHAVANAJAGAT. [S.I.], 2010. Disponível em <<http://bhavanajagat.com/2010/04/13/in-god-we-trust-a-journey-to-the-united-states/>> Acesso em: 13 mar. 2014
- BOYER, Paul S. **The Oxford Companion to United States History**. Nova York: Oxford University Press, 2001.
- CIVIL RIGHTS MOVEMENT VETERANS. San Francisco, 2014. Disponível em <[www.crmvet.org](http://www.crmvet.org)> Acesso em: 20 jul. 2014
- DICIONÁRIO PRIBERAM. [S.I.], 2013. Disponível em <[www.priberam.pt](http://www.priberam.pt)> Acesso em: 23 mar. 2014
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. [S.I.], 2014. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/218576/Freedom-Rides>> Acesso em: 20 jun. 2014
- EWEN, David. **All the Years of American Popular Music: A Comprehensive History**. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1963.

FIKENTSCHER, Kai. **“You Better Work!”**: Underground Dance Music in New York. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

GIOIA, Ted. **The History of Jazz**. Nova York: Oxford University Press, 2011.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?:** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GRIDLEY, Mark. **Misconceptions in Linking Free Jazz with the Civil Rights Movement**: Illusory Correlations Between Politics and the Origination of Jazz Styles. [S.I.]: College Music Society, 2008.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico**: Uma história Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JANSON, Horst W. **História geral da arte**: O Mundo Moderno. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JOJO-ENT. [S.I.], 2013. Disponível em <<http://jojo-ent.com/v2012/el-ku-klux-klan-convoca-por-erro-una-campana-en-un-barrio-de-mayoria-negra.html>> Acesso em: 16 mar. 2014

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Piracicaba: Papirus, 2010.

JOST, Ekkehard. **Free Jazz**. San Bernardino: Da Capo Press, 2013.

KARNAL, Leandro; FERNANDES, Luiz E.; MORAIS, Marcus V. de; PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos**. São Paulo: Contexto, 2007.

LAVIN, Maud. **Clean New World**: Culture, Politics, and Graphic Design. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LUPTON, Ellen. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NUMISTA. [S.I.], 2014. Disponível em  
<<http://en.numista.com/catalogue/pieces908.html>>  
Acesso em: 13 mar. 2014

OXFORD DICTIONARIES. [S.I.], 2013. Disponível em  
<[http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/McCarthyism](http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/McCarthyism)>  
Acesso em: 09 dez. 2013

OXFORD JOURNALS. [S.I.], 2013. Disponível em  
<<http://maghis.oxfordjournals.org/content/19/1/22/F3.large.jpg>>  
Acesso em: 14 mar. 2014

PBS. [N.I.], 2014. Disponível em <[www.pbs.org/wnet/aaworld/arts/lawrence.html](http://www.pbs.org/wnet/aaworld/arts/lawrence.html)>  
Acesso em: 20 out. 2014

PENA, Sérgio D. J. **Humanidade sem raças?** São Paulo: Publifolha, 2008.

PINTEREST, 2013. Disponível em <[www.pinterest.com/pin/442197257133949134](http://www.pinterest.com/pin/442197257133949134)>  
Acesso em: 13 out. 2014.

REGINALD GAMMON. [N.I.], 2007. Disponível em  
<[www.reggiegammon.com/index.html](http://www.reggiegammon.com/index.html)> Acesso em: 18 nov. 2014

ROACH, Max. **We Insist! Freedom Now Suite**. Nova York: Candid Records, 1960.  
Vinil.

SANTANELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SCARUFFI, Piero. **A History of Jazz Music**. [S.I.]: Omniware, 2007.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVEIRA, Luciana M. **Introdução à teoria da cor**. Curitiba: Ed. UTFPR, 2011.

STUDIO MUSEUM. Nova York, 2014. Disponível em <<http://www.studiomuseum.org/exhibition/spiral-perspectives-african-american-art-collective>> Acesso em: 23 mar. 2014

TATE GALLERY. [S.I.], 2008. Disponível em <<http://www.tate.org.uk>> Acesso em: 09 jan. 2014.

TN HISTORY FOR KIDS. [S.I.], 2010. Disponível em <[http://www.tnhistoryforkids.org/places/civil\\_rights\\_museum](http://www.tnhistoryforkids.org/places/civil_rights_museum)> Acesso em: 14 mar. 2014.

ULANOV, Barry. **A History of Jazz in America**. Nova York: The Viking Press, 1955.

U.S. HISTORY. **U.S History Online Textbook**. [S.I.], 2013. Disponível em <<http://www.ushistory.org/>> Acesso em: 09 dez. 2013.

VIRALNOVA. [S.I.], 2013. Disponível em <[ohmy.viralnova.com/ulgy-racism/](http://ohmy.viralnova.com/ulgy-racism/)> Acesso em: 25 out. 2014.

WHITNEY MUSEUM. Nova York, 2014. Disponível em <[whitney.org/Collection/JacobLawrence/5111](http://whitney.org/Collection/JacobLawrence/5111)> Acesso em: 20 out. 2014

ZINN, Howard. **A People's History of the United States**. Nova York: Harper Perennial Modern Classics, 2 ago. 2005.