

## O pecado da síncopa

---

O jazz é uma música  
de músicos, exigente,  
desprotegida, arriscada.  
É sobretudo um símbolo,  
um significante com uma  
panóplia de significados.  
Conforma atitudes,  
associações variadas  
e muitas vezes  
contraditórias,  
quer do ponto de vista  
estético, racial, político,  
epistemológico, individual,  
social, filosófico.  
É uma música iconoclasta,  
idiossincrática, utópica,  
visceral.  
O jazz pode ser um estilo,  
definindo-se por aspectos  
tangíveis como a textura,  
o colorido sonoro,  
o fraseado,  
os instrumentos.

**Paula Pina**  
Instituto Piaget,  
Campus Universitário  
de Almada

---

«What is this Jazz? – A mad inebriation,  
Vibration, syncopation, agitation,  
Gyration, hesitation, coruscation,  
Clamation, lamentation, ululation,  
Negation, affirmation, dubitation,  
Elation, elevation, cachinnation,  
Damnation, dissipation, degradation!»  
(...)  
«We must be damned for something, make it Jazz!»

ARTHUR GUITERMAN  
«Jazz» (4.º estrofe e último verso) em *The Light Guitar*, 1923

---

### *Ligações perigosas*

---

O choque cultural causado pelo jazz evidenciou-se sobretudo a nível rítmico, padronizando-se como algo novo na tradição musical europeia e alicerçando-se tão firmemente que em breve revolucionou todo o universo musical. Do ponto de vista estritamente teórico, as inovações na música contemporânea foram mais avassaladoras do que o jazz. Contudo, o jazz causou um significativo, rápido e visível impacto nos ouvidos habituados aos ritmos regulares e harmonias elegantes da música popular do final do século XIX, inícios do século XX. Uma das razões reside no facto de o jazz ser originalmente música para dançar, frequentando mais os bares, cabarés e salões de dança do que as salas de concerto ou, mais tarde, os estúdios de gravação. Por outro lado, o jazz nunca se viu totalmente despojado de todas as conotações negativas, ligadas às suas origens

africanas, à música de ruas dos guetos negros de Nova Orleães, aos bares de marinheiros e prostíbulos do «Red Light District».

Por volta de 1917, Storyville, em Nova Orleães, empregava centenas de músicos de jazz. Preocupado com a frequência com que os seus marinheiros se viam envolvidos em incidentes de violência e dissipação, o Secretário da Marinha dos Estados Unidos ordenou o encerramento dos bares e bordéis. Ironicamente, foi esta sua decisão que acelerou a difusão do jazz por todo o país, já que os músicos se viram forçados a procurar emprego noutras cidades. O jazz explode como música de entretenimento popular e como símbolo de um romantismo gatsbyano. A primeira gravação de Mamie Smith «Crazy Blues» (1920) vende 75 mil cópias durante o primeiro mês e por todo o lado ecoam os sons de Jerry Roll Morton e Louis Armstrong. O jazz já não se cingia a Nova Orleães mas a todo o mundo. Cerca de dez anos depois, Chicago impunha-se como nova capital do jazz... e dos «gangsters».

Frank Tirro, na sua história do Jazz (1979), sublinha estas ligações perigosas ao demonstrar como a imprensa puritana, músicos clássicos, sociólogos, padres, escritores e muitos moralizadores da classe média chegavam a invectivar o jazz como música diabólica. O jazz é ligado ao crime, à insanidade, ao álcool, ao sexo, e está sob mira da imprensa deste o início da década de 20. Simultaneamente, muitos poetas, alguns já bastante conceituados, como e.e. cummings, revelavam atitudes de pura indiferença, desprezo, e mesmo ódio pelo jazz. No ensaio *The New Art*, por exemplo, Cummings refere-se única e exclusivamente, no que diz respeito à música, aos músicos eruditos, como Schoenberg ou Stravinsky, esquecendo o jazz. Outros, como Vachel Lindsay, abominavam o epíteto de jazz-poet, recusavam taxativamente esse rótulo, suavam de pânico perante o jazz:

*I have very much resented being called a 'Jazz' poet (...) because it was used to mean something synonymous with hysteria, shrieking and fidgets. I abhor the kind of Ball-Room dancing that goes with Jazz, and I abhor the blasphemy that Jazz has made of the beautiful slow whispered Negro Spirituals. (...) Jazz is hectic, has the leer of the bad-lands in it, and first, last and always hysteric. It is full of the dust of the dirty dance. The Saxophone, its chief instrument [,] is the most diseased instrument in all modern music. It absolutely smells of the hospital. (Letters, 225 – cf. Feinstein, 1997: 17)*

Se olharmos para a história da literatura, deparamo-nos com poetas que tentavam criar um novo idioma literário, enquanto que na música o novo idioma era já, definitivamente, o jazz<sup>1</sup>. Verificamos igualmente que os poetas mais populares, aqueles que primeiro publicaram poemas jazz foram escritores brancos, como Carl Sandburg e Vachel Lindsay. Mas os grandes inovadores são negros como Langston Hughes e Sterling Brown. Ambos estabeleceram importantes elos entre o jazz e a cultura afro-americana e ambos se esforçaram por promover o respeito pelo jazz e pelos blues. Ambos lutaram contra o racismo recorrente nos Anos 20 e 30. Ambos resistiram a embates sérios vindos de intelectuais afro-americanos, como o premiado Countee Cullen, que achava que o jazz era degradante, e que não se deveria perpetuar culturalmente estereótipos de classe subjugada.

<sup>1</sup>Sobre as ligações entre a literatura e o jazz, consultar lista de autores e obras elaborada para os seminários «Encontros de Literatura com Jazz», promovidos pelo Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura da Fundação Calouste Gulbenkian, realizados entre Outubro de 2000 e Abril de 2001, em conjunto com José Duarte. William Carlos Williams e Hart Crane são apenas exemplos de escritores (brancos) que conscientemente e coerentemente tentam usar o jazz como modelo poético.

Em suma, enquanto alguns se defendiam de rótulos como «Jazz Poet», outros, como Hughes, com poemas como «The Weary Blues», «Jazzonia» ou «Negro Dancers» (poemas de abertura de *The Weary Blues*, publicado em 1915), tentavam criar a sua identidade poética, enformada precisamente pelo jazz e blues.

É através da imprensa que a palavra «jazz» entra no uso comum<sup>2</sup>. A 21 de Janeiro de 1917, nos jornais da cadeia Hearst, surge uma coluna, assinada por Damon Runyan, que anuncia como grande novidade para um café da Broadway, a importação do Oeste, de uma «orgia sincopada» conhecida pelo nome de *Jas Band*. Paradoxalmente, nessa mesma imprensa, o jazz é estigmatizado como sintoma e causa da decadência moral, como «Força das Trevas». O *New York American* de 22 de Junho de 1922 clama que, de acordo com a Associação de Vigilância de Illinois, o jazz pode ser apontado como responsável pelo desastre moral de centenas de jovens americanas, as principais vítimas desta música estranha, insidiosa, neurótica, que acompanha as danças modernas, irritando os nervos e estimulando o sexo.

Anne Shaw Faulkner, National Music Charman [sic] da General Federation of Women's Clubs, publica, em Agosto de 1921, no *Ladies' Home Journal* (p.16), um panfletário artigo sobre os efeitos perniciosos do jazz:

*(...) it is somewhat of a rude awakening for many of these parents to find that America is facing a most serious situation regarding its popular music. Welfare workers tell us that never in the history of our land have there been such immoral conditions among our young people, and in the surveys made by many organizations regarding these conditions, the blame is laid on jazz music and its evil influence on the young people of to-day.*

E acrescenta ainda:

*Never before have such outrageous dances been permitted in private as well as public ballrooms, and never has there been used for the accompaniment of the dance such a strange combination of tone and rhythm as that produced by the dance orchestras of to-day.*

De facto, tanto Esman (1951) como Margolis (1954: 288) nos dão conta da agitação entre os Americanos brancos (e entre muitos negros também) provocada pelo jazz, assinalando-se «um regresso do reprimido», dissertando-se sobre «simbolização libidinoso» e «gratificação narcísica regressiva». Ambos os autores ligam o apelo do jazz aos problemas típicos da adolescência naquela sociedade em particular. O jazz contrapõe-se à norma cultural, oferecendo despojados flancos de música de protesto, permitindo despudoradamente associações a vidas levianas, a comportamentos excessivos, assumindo a sua ligação umbilical a um grupo social desprivilegiado. Surpreendendo e cativando pelas suas liberdades de construção, seduzindo pelos aparentes encantos anárquicos da improvisação e dos «dirty tones», a música jazz é portadora de uma carga de simbolismo cinético muito superior a qualquer outra música do seu tempo. Este «novo estilo» oferece a possibilidade de libertação de tabus ligados ao corpo, à expressão do desejo, aos instintos «primitivos» do homem. Apetece citar o boémio Scott Fitzgerald, que, além de ter baptizado toda esta época como «The Jazz Age», descreveu o jazz como «first sex, then dancing, then music» (cf. Feinstein, 1997:18).

<sup>2</sup> A história do termo «jazz», das suas origens mais ou menos obscuras até à sua incorporação e assimilação extremamente interessante. Henry O. Osgood atreve-se, em 1926, a tentar perceber o que é o jazz, a delinear o seu percurso, com resultados mercedores de outra atenção.

Como escreve Frith (1983:19), enquanto as danças ocidentais controlam os movimentos do corpo e a sexualidade com ritmos formais e melodias inócuas, a música negra expressa o corpo, e logo, a sexualidade, com uma batida física directa e intensa, uma sonoridade emocional: «o som e o ritmo são sentidos, mais do que interpretados ou filtrados por um conjunto de convenções».

Cyrill Scott (1958) confirma mesmo que o «elemento orgiástico do ritmo sincopado» do jazz, inteiramente divorciado de qualquer conteúdo musical mais elevado, produz uma hiperexcitação dos nervos e afrouxa os poderes do autocontrole.

Alice English Monsarrat (1961: 47) arrisca uma tentativa de explicação científica para o fenómeno do jazz, detendo-se em comparações rítmicas e alongando-se nos efeitos produzidos no organismo:

O metro normal fácil...como o de uma valsa, é 1-2-3, 1-2-3, ou como o de um foxtrote, é 1-2-3-4, 1-2-3-4. Mas com o advento do século XX, os metros principiaram a galopar entrecortadamente com harmónica dissonância e discórdia na linha melódica...e o metro começou a aparecer mais ou menos assim: 1 & 2 & 3 4 1 & 2 & 3 4...§ Um metro quebrado na parte do soprano, tocado sobre uma batida insistentemente regular na mão esquerda, com uma rapidez que aumenta cada vez mais, até quase chegar ao frenesi...é capaz de produzir idêntico efeito, desintegrador e quase histérico, sobre um organismo.

---

## O pecado da síncopa

---

Na verdade, sistema rítmico Ocidental é de divisão binária ou ternária, ou seja, baseia-se na divisão de tempos de duração igual em grupos de dois ou três, ocorrendo com regularidade a acentuação no primeiro tempo de cada grupo. Qualquer desvio deste esquema é sentido, auditivamente, fisicamente, como uma perturbação, uma contradição entre a pulsação normal, regular, e o ritmo de facto, que é visto como «anormal».

As técnicas mais habituais de deslocação da acentuação para os tempos fracos do compasso são três:

- a) prolongando os tempos fortes, usando ligaduras;
- b) colocando pausas nos tempos fortes;
- c) acentuando os tempos fracos;

Existe ainda um outro tipo de técnica de sincopação que consiste na mudança métrica. É o compasso que muda, já não se trata da simples deslocação da acentuação num compasso que se mantém imutável ao longo da peça. Stravinsky utiliza esta técnica magistralmente na *L'Histoire du Soldat*<sup>3</sup> e muitos compositores contemporâneos o fazem.

Qualquer linha musical sincopada é sentida, ouvida como sendo contrária à pulsação estabelecida pela organização em compassos. Muitas vezes o termo síncopa é usado como sinónimo de contratempo, acentuação agógica, ou até é, com frequência, aplicado erroneamente à sobreposição de secções polifónicas em métricas divergentes, ou seja, à polirritmia. O fraseado ou articulação podem ser «sincopados» se surgirem ligeiramente atrás ou à frente do tempo, criando tensão em relação à pulsação estabelecida.

---

<sup>3</sup> A partitura de Stravinsky revela-se tão rica e surpreendentemente díspar quanto os instrumentos intervenientes e papéis que desempenham. Veja-se, a título de exemplo, na desconcertante secção *Trois Danses* (tango, valsa e ragtime), as técnicas apuradas de transição entre a valsa e o ragtime, ou refutação da atribuição tradicional dos instrumentos: o violino toca ragtime e a bateria limita-se a acompanhar o tango.

A história da música oferece-nos riquíssimos e incontornáveis exemplos de utilização da síncoia. Guillaume de Machaut usou-a pela primeira vez e ao longo de todo o século XIV foram muitos os compositores a aperfeiçoarem a sua utilização. A teoria musical do século XIV definia síncoia como a separação de um grupo de notas normal através da inserção de valores mais longos. Bach, na sua *Invenção a Duas Vozes* n.º 6 usa a síncoia. Beethoven usa-a recorrentemente nas suas Sonatas para Piano op. 28, n.º 1, ou op. 57 «Appassionata» ou ainda no Quarteto de Cordas op. 18, n.º 4. Mesmo considerando o mais limitado espectro da música instrumental afro-americana, a síncoia não está ausente. Encontra-mo-la nos «spirituals», nos «minstrels», nas «work songs», nas marchas.

A música negra instrumental teve o seu primeiro grande apogeu com o ragtime<sup>4</sup>, e, mais tarde, com o jazz. Aliás, os termos «ragtime», «blues» e «jazz» foram, durante muito tempo, usados indistintamente, tendo qualquer um deles um significado bastante mais amplo e vago do que aquele que hoje em dia se lhes atribui<sup>5</sup>. Daniel Kingman (1980: 353) refere-se mesmo a um «Ragtime-Jazz continuum». Em 1921, no santificado *The Grove's Dictionary of Music* a palavra «jazz» ainda não é incluída. Em contrapartida, afirma-se que «o ragtime é um termo moderno de origem Americana», significando, em primeira instância, «ritmo e melodia quebrados, especialmente uma espécie de síncoia contínua».

Um dos aspectos curiosos do ragtime é o modo como se interseccionam traços musicais caracteristicamente europeus e africanos. O ritmo deriva sobretudo de fontes Afro-americanas (nomeadamente na utilização da síncoia). A forma (modelo estandarizado da marcha, baseado numa sucessão de secções independentes de extensão uniforme de 16 compassos, repetidos, geralmente, e com uma introdução opcional<sup>6</sup>), a harmonia e melodia (exceptuando o ritmo dessa melodia, claro) identificam-se com as das canções e danças populares americanas, de raízes europeias, amplificadas pela Tin Pan Alley<sup>7</sup>. Nesta época, os laços das canções americanas, escritas por compositores americanos, com as suas congéneres europeias, são cada vez mais ténues. As melodias complexificam-se, as progressões melódicas arriscam mais meios tons; as

<sup>4</sup>Na última década do século XIX o ragtime não mais se circunscreve a uma música regional, criada por pianistas negros itinerantes no Sul e Oeste. A primeira grande apresentação pública deste novo estilo ocorre em 1896, na World's Columbian Exposition, em Chicago.

<sup>5</sup>Para mais informações sobre esta relação entre ragtime e blues cf. Berlin (1980).

<sup>6</sup>A forma típica do ragtime era a seguinte: após a introdução, duas ou três secções na tonalidade dominante; segue-se o «trio», isto é, duas outras secções na tonalidade relativa da subdominante. Muitas vezes a primeira secção, não repetida, era tocada de novo antes do trio. Simplificadamente, teremos uma forma *aabb a cddd*, sempre com 16 compassos por cada secção. O final podia ser numa outra tonalidade. As últimas composições de Scott Joplin são formalmente mais inventivas do que o descrito, com o provam Guy Waterman (cf. John Edward Hasse, ed. 1985) e Berlin (1980: 89-91) nas suas análises.

<sup>7</sup>Nome geral para a produção e comercialização da canção popular americana. Em meados de 1890, a editora M. Witmark & Sons (fundada em 1885) estabeleceu uma nova sede na 28<sup>th</sup> Street, abandonando a anterior localização no Theatre District, em torno de Union Square. Esta decisão provocou uma espécie de êxodo das editoras concorrentes, e no início do século XX será em 28<sup>th</sup> Street que os negócios da música popular fundam as suas sedes. Atribui-se ao jornalista Monroe H. Rosenfeld a expressão «Tin Pan Alley», usada para equiparar, pejorativamente, o ruído das lojas de música, com os seus pianos, ao bater de panelas. Theodore Dreiser (1923: 140-141) oferece uma descrição de uma dessas casas editoras: «There is an office and a reception-room; a music chamber, where songs are tried, and a stock room. Perhaps, in the case of the larger publishers, the music-rooms are two or three, but the air of each is much the same. Rugs, divans, imitation palms make this publishing house more bowyer than office. Three or four pianos give to each chamber a parlor-like appearance. The walls are hung with the photos of celebrities... In the private music-rooms [are] rocking-chairs. A boy or two wait to bring professional copies at a word. A salaried pianist or two wait to run over pieces which the singers may desire to hear. Arrangers wait to make orchestrations or take down newly schemed out melodies which the popular composer himself cannot play.

sincopações ligeiras, inatas, naturais nas acentuações discursivas da língua inglesa, são aumentadas com deslocações mais frequentes.

A compreensão daquilo que foi o percurso do «ragtime» nas décadas cruciais, desde o seu surgimento, em meados de 1890, até cerca de 1920, implica um duplo olhar: o ragtime vocal, ou o ragtime cantado, fundiu-se com o «mainstream» da canção popular, desaguando na Broadway; na sua vertente pianística, o ragtime originou o jazz.

A dança foi crucial para o desenvolvimento do ragtime, e, logo, do jazz. O primeiro livro sobre «ragtime» foi um manual de dança, o *Ben Harney's Ragtime Instructor* (cf. Edward Berlin, 1980: 115), escrito em 1897, no início da moda do «ragtime». «Rag Time» surge como «Negro Dance Time», e nas duas décadas seguintes os nomes das danças da moda eram sempre «Rags», quer tivessem ou não algo a ver com o ragtime.

A característica mais óbvia do ragtime é a utilização de uma melodia sincopada contra ou sobre um baixo regular, de métrica dupla, simples, tipo marcha<sup>8</sup>. A acentuação do acompanhamento é portanto regular, enquanto a melodia se apresenta sincopada. No «ragtime» a sincopação consegue-se fazendo com que algumas das notas mais longas comecem nos tempos ritmicamente fracos do *continuum* métrico, de modo a que a acentuação que surge no momento do ataque seja contrária ou contradiga, em vez de reforçar, a métrica subjacente<sup>9</sup>.

Contudo, e curiosamente, uma análise dos padrões rítmicos recorrentes nestas composições revela que as fórmulas sincopadas são muitas vezes básicas, ténues ou até inexistentes. A justificação para esta aparente incongruência, ou para parte dela, pode encontrar-se na técnica pianística do ragtime, bastante exigente ou mesmo inacessível para um pianista amador, habituado às baladas e valsas, em breve destronadas por esta nova moda. O facto de a mão direita tocar uma melodia sincopada, com harmonia em muitas passagens, sendo a esquerda obrigada a manter rigorosamente, e do princípio ao fim, o acompanhamento persistente «oom-pah», tocando o baixo ou a oitava para imediatamente subir para acordes no registo médio, colocava sérios problemas a um pianista não profissional<sup>10</sup>. O início do século XX<sup>11</sup> marcou a entrada da música afro-americana no circuito da música comercial através das partituras, ou, mais propriamente, através do ragtime:

<sup>8</sup>Muitos «Rags» primitivos usavam a palavra «March» ou «Two-steps», tanto nos títulos e subtítulos. Aliás, a estrutura formal do ragtime foi herdada directamente da marcha. O «Cakewalk», outra das designações frequentes, não passava de uma marcha, muito popular nas plantações, em que casais de escravos competiam por um prémio: um bolo («cake»). Esta dança, ou jogo, foi integrada em espectáculos de minstrel, chegando à Broadway em meados de 1870. Em 1890 tornou-se extremamente popular, fazendo furor inclusivamente na Europa. O mais famoso «cakewalk» talvez seja o de Debussy, «Golliwoog's Cakewalk», integrado na obra *Children's Corner*.

<sup>9</sup>Edward Berlin (1980) investiga em profundidade a utilização da síncopa no ragtime, e aponta valiosos exemplos da sua utilização.

<sup>10</sup>Os editores, conscientes das limitações dos seus clientes, colocavam nas partituras que vendiam instruções como «rag it», ou versões opcionais como a que surge em apêndice na edição de 1896 de «All Coons Look Alike To Me», da autoria de Ernest Hogan: «Choice Chorus, with Negro 'Rag'. Accompaniment, Arr. By Max Hoffmann. Paradoxalmente, o próprio Scott Joplin, num conjunto de exercícios pedagógicos intitulados *School of Ragtime* (1908), exige que, não obstante as peças sejam bastante difíceis de tocar, cada nota seja tocada exactamente como está escrita (p.286).

<sup>11</sup>As primeiras partituras para piano contendo os termos «rag» ou «ragtime», apareceram publicadas em 1897. *Mississippi Rag*, de W. H. Krell, foi o primeiro a ter honras de edição. *Harlem Rag*, de Tom Turpin, foi o primeiro «rag» publicado da autoria de um compositor negro.

*Through the medium of sheet music, piano ragtime won the general public over to lively syncopated music in duple meter. (Joyner, 1998: 418.)*

Em meados de 1910 um grupo de pianistas em Nova Iorque começou a cultivar uma extensão da tradição do ragtime pianístico, estilo este que veio a ser conhecido como «stride». O «stride» preservou em geral a distribuição tradicional das mãos, com um ritmo regular na mão esquerda articulado com alternância de padrões do baixo, e uma variedade de padrões rítmicos na mão direita, contra a pulsação. O «stride» distingue-se do ragtime por dispôr de um muito mais completo arsenal de padrões rítmicos na mão esquerda. No «stride» a mão direita tende a ser ritmicamente mais activa do que no ragtime, incorporando também a linguagem dos blues na sua linguagem harmónica, e em geral maior virtuosismo, maior rapidez.

Do ragtime o jazz tomou a flexibilidade formal e um repertório de peças memoráveis; do ragtime o jazz herdou igualmente a tensão criada a partir de uma pulsação explícita, rigorosa, como base para uma linha melódica livre, cheia de vitalidade rítmica. O jazz incorporou ainda os blues: *blue notes*, forma dos blues, entoação *blues*; ao contrário do ragtime, a variação torna-se norma. Nada era tocado exactamente da mesma maneira duas vezes.

O fenómeno do ragtime e do jazz deve portanto ser avaliado em dois níveis: enquanto idioma musical, o seu traço distintivo é a sincopação; enquanto fenómeno social, metaforizado arena em que digladiam valores palpáveis de enaltecida moderação racional, de comedimento pendular, valores ancorados num Vitorianismo importado, em preconceitos raciais ou julgamentos morais, que esta música parecia ameaçar.

Em resumo, qual é o grande pecado do Jazz? Ter incorporado a sincopa como principal elemento estilístico. O recurso à sincopa não constitui, só por si a novidade. A novidade reside na sua utilização sistemática, e no seu constante efeito subversor, aliada aos instrumentos, vozes e contextos performativos. Em geral a sincopa é apenas parcial, no sentido em que surge apenas num momento particular, parte ou secção da peça (por exemplo, no baixo ou na melodia), enquanto que nos restantes momentos, partes ou secções se mantém a pulsação normal, ou mesmo se enfatiza a regularidade métrica habitual. Beethoven foi um dos primeiros compositores a usar a sincopação completa, ou seja, a deslocação sistemática das acentuações durante toda a textura da Sonata para Piano op.101, por exemplo. Semelhante procedimento vai criar no ouvinte uma sensação de desequilíbrio, o que causa desconforto, quebra das expectativas físicas de regularidade, promovendo portanto a insegurança rítmica. Este efeito de confusão ocorre muitas vezes em Schumann e outros compositores românticos. Na música moderna, e no jazz em especial, quando usada sistematicamente, o efeito é de choque.

Qual é o pecado da sincopa? O facto de ser uma figura perturbadora, criando desequilíbrio na normal pulsação métrica, acentuação, ritmo. Mas a pecaminosa sincopa cria um efeito rítmico extraordinário, surpreendendo o ouvido ao acentuar-se uma nota que não se esperava ouvir acentuada. Cria imprevisibilidade e faz a música avançar. A deslocação dos acentos fortes não suprime o lugar ou releva para plano secundário a acentuação normal, muito pelo contrário: é indispensável para o desejado sentido do elemento estético que deriva dessa deslocação.

O jazz é uma música de músicos, exigente, desprotegida, arriscada. É sobretudo um símbolo, um significante com uma panóplia de significados. Conforma atitudes, associações variadas e muitas vezes contraditórias, quer do ponto de vista estético,

racial, político, epistemológico, individual, social, filosófico. É uma música iconoclasta, idiossincrática, utópica, visceral. Incómoda. «Música de câmara perseguida», como lhe chamou Virgil Thompson. De facto, o jazz pode ser um estilo, definindo-se por aspectos tangíveis como a textura, o colorido sonoro, o fraseado, os instrumentos. Caracterizam o jazz a liberdade de improvisar de acordo com certos limites pré-estabelecidos, a base melódica nutrida pelos «standards», as especificidades no tratamento rítmico. Local, modo e contexto de performance são igualmente importantes para a análise do jazz. Mas também o que do jazz se diz, onde, quando e como se diz. Mas também a síncopa, enquanto emblema, estandarte, escudo e alvo.

**Syncopation, Syncopation...**

**It's when the accent's not on the beat;  
It's when the music picks up its feet,  
the way these 4-notes-over-3 give this song a kick;  
A single note can qualify too,  
Part of the tune or out of the blue  
(eg. This oddball piano chord's syncopated here:)  
We think you get the general idea!  
Songs where dull and lifeless till the world discovered  
Syncopation, Syncopation, Syncopation, RIGHT ON!**

*Locked up in a dark concert hall,  
Wrapped around in theories and all,  
Western Music sat on a wall,  
Western Music had a great fall...*

Extraído de *Syncopation* for Children's Chorus and Piano,  
de Vern Pat NELSON,  
interpretado pelo Austin Children's Choir

---

## Bibliografia

---

- ANON. 1919. «A Negro Explains Jazz», *Literary Digest*, April 26: 28-29.
- BERLIN, Edward A. 1980. *Ragtime: A Musical and Cultural History*. Berkeley.
- BIRRER, F. A. J. 1985. «Definitions and Research Orientation: Do We Need a Definition of Popular Music?» D. HORN, (ed.) *Popular Music Perspectives*, 2 (Gothenburg, Exeter, Ottawa and Reggio Emilia) pp.99-105.
- DREISER, Theodore. 1923. *The Color of a Great City*. New York: Liveright.
- ESMAN, A. H. 1951. «Jazz: a Study in Cultural Conflict», *American Imago*, 8:2, pp.219-26.
- FAULKNER, Anne Shaw. 1921. *Ladie's Home Journal* August 1921 (pp.16-34).
- FEINSTEIN, Sascha. 1997. *Jazz Poetry: from the 1920's to the Present*. Westport, CT, London: Praeger
- FRITH, S. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Schirmer Books.
- JOYNER, David. 1998. «Jazz from 1930 to 1960», NICHOLLS, David. (ed.). *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: C.U.P.
- KINGMAN, Daniel. 1990. *American Music: A Panorama*. New York, London: Schirmer Books.
- MARGOLIS, N. M. 1954. «A theory on the psychology of jazz», *American Imago*, 2:3, pp. 263-91.
- MATES, Julian. 1985. *America's Musical Stage: Two Hundred Years of Musical Theatre*. Westport, C.T.: Greenwood Press.
- MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes, Philadelphia: Open University Press.
- MONSARRAT, Alice English. 1961. «Music – Soothing, Sedative or Savage?», *American Mercury*, September 1961. p. 47.
- NICHOLLS, David. (ed.). 1998. *The Cambridge History of American Music*. Cambridge: C.U.P.
- OSGOOD, Henry O. 1926. *So This Is Jazz*. Boston: Little, Brown.
- SCHULLER, Gunther. 1968. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: O.U.P.
- SCOTT, Cyril. 1958. *Music: Its Secret Influence Throughout the Ages*. New York: Aquarian Press.
- TAWA, Nicholas E. 1990. *The Way to Tin Pan Alley: American Popular Song, 1866-1910*. New York, London: Schirmer Books
- TIRRO, Frank. 1979. *Jazz, A History*. New York: J. M. Dent & Sons.
- STERNS, M. 1968. *Jazz Dance: the Story of American Vernacular Dance*. New York.