

O MÚSICO DE JAZZ E O MAGICAL NEGRO: uma projeção branca

The jazz musician and the magical negro: a white projection

El músico de jazz y el magical negro: una proyección blanca

Gabriel Barth da Silva

Mestrando em Sociologia pela Universidade do Porto (2020-) e Graduado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2019).

gabrielbarths@gmail.com

Fauth Washigton Martin

Mestre em Direito pela UFPR (2020). Graduado em Psicologia pela PUCPR (2019). Especialista em Criminologia pelo ICPC (2015). Membro do Núcleo de Criminologia e de Política Criminal da Pós-Graduação em Direito da UFPR.

danieltranquilo@gmail.com

Resumo

É possível perceber a intrínseca conexão da musicalidade negra como forma de resistência, explorando experiências e sentimentos originados a partir de uma vivência compartilhada de forma intercultural e transnacional. Apesar disso, é possível também elaborar o papel da figura do *Magical Negro* como dispositivo da branquitude, que constitui um sistema em que o sujeito branco é colocado em um lugar central das relações raciais, detendo poder, sendo ele atrelado à indústria cultural, como forma de experiência de prazer própria, resignificando as intencionalidades iniciais dessa produção musical. O fenômeno do *Magical Negro*, no cinema, pode ser percebido na elaboração em que personagens negros são inseridos na trama como superficialmente complexos, porém agem como mecanismos de apenas auxílio ao personagem branco atingir seu prazer e sucesso. Se propõe, então, uma leitura do *Magical Negro* na realidade do jazz, e de como é possível estabelecer essa leitura e projeção do jazzista como uma ferramenta de prazer a partir das projeções de uma audiência branca, apesar de suas intencionalidades de expressividade racial.

Palavras-chave: Jazz; *Magical Negro*; Negritude; Branquitude.

Abstract

It is possible to perceive the intrinsic connection of black musicality as a form of resistance, exploring experiences and feelings originated from an experience shared in an intercultural and transnational way. In spite of this, it is also possible to elaborate the role of the figure of the *Magical Negro* as a device of whiteness, which constitutes a system in which the white subject is placed in a central place of racial relations, holding power, being attached to the cultural industry, as a form of experience of own pleasure, resignifying the initial intentions of this musical production. The phenomenon of the *Magical Negro*, in the cinema, can be perceived in the elaboration in which black personages are inserted in the plot as superficially complex, but act like mechanisms of only aid to the white person to reach his pleasure and success. It is proposed, therefore, a reading of the *Black Magical* in the reality of jazz, and how it is possible to establish this reading and projection of the jazz player as a tool of pleasure from the projections of a white audience, despite its intentionalities of racial expressiveness.

Keywords: Jazz; Magical Negro; Blackness; Whiteness.

Resumen

Es posible percibir la conexión intrínseca de la musicalidad negra como una forma de resistencia, explorando experiencias y sentimientos originados a partir de una experiencia compartida de manera intercultural y transnacional. Sin embargo, también es posible elaborar el papel de la figura del *Magical Negro* como un dispositivo de blancura, que constituye un sistema en el que el sujeto blanco se coloca en un lugar central de las relaciones raciales, teniendo poder, estando vinculado a la industria cultural, como una forma de experiencia de placer, re-significando las intencionalidades iniciales de esta producción musical. El fenómeno del *Magical Negro* en el cine se puede percibir en la elaboración en la que los personajes negros se insertan en la trama como algo superficialmente complejo, pero actúan como mecanismos que solo ayudan al personaje blanco a lograr su placer y éxito. Se propone, entonces, una lectura del *Magical Negro* en la realidad del jazz, y cómo es posible establecer esta lectura y proyección del jugador de jazz como una herramienta de placer a partir de las proyecciones de una audiencia blanca, a pesar de sus intenciones de expresividad racial.

Palabras clave: Jazz; *Magical Negro*; Negrura; Blancura.

Introdução

É possível perceber, no âmbito das artes, diversas manifestações de conteúdos culturais e semióticas sendo expressadas a partir de sua produção. Tais conteúdos manifestam paradigmas das culturas em que estão inseridos, como normas sociais, relatos de vivências, sentimentos gerados na sua realidade e estruturas de pensamentos que permeiam o cotidiano social. Analisar tais obras se torna, então, um movimento de analisar a sociedade e suas estruturas.

Considerando esses fatores, se justifica uma análise que contemple a complexidade da expressão do sistema de branquitude nas obras artísticas, tanto enquanto obra em si quanto a vivência dos sujeitos que a criam. A partir desse fenômeno, foram escolhidos dois pontos do espectro de obras que envolvem a negritude na arte: o Jazz, que é uma expressão artística intrinsecamente negra, mas que também acaba sendo inserida em uma sociedade de dominação branca, se relacionando com seus mecanismos; e o fenômeno do *Magical Negro*, que acaba sendo gerado a partir de uma produção de uma indústria cinematográfica branca sobre o lugar do sujeito negro na sociedade, seu papel acessório à branquitude, e toda a complexidade desse movimento.

Espera-se fomentar a reflexão acerca dessa multiplicidade expressiva das artes inseridas em um sistema de branquitude, e de como é possível estabelecer um diálogo em diversos pontos em comum que manifestações distintas podem ter. Nesse movimento pode-se

ampliar as noções de como diversos mecanismos desse sistema podem vir a se manifestar, e de como eles permeiam as criações ou leituras dos objetos artísticos.

A Música Negra no Ocidente

Ao iniciar um diálogo acerca das produções artísticas de origem negra, se torna indispensável abordar a obra “O Atlântico Negro” de Paul Gilroy (2012). É a partir do autor que pode-se conceber uma noção de diáspora a partir do Atlântico, em que ele se torna “uma unidade de análise única e complexa” (p. 57), discutindo a negritude a partir de um paradigma transcultural intercultural. No que envolve as expressões artísticas desenvolvidas por negras, em especial em situação diaspórica, sendo um dos exemplos a música, se cria “uma nova topografia de lealdade e identidade na qual as estruturas e pressupostos do estado-nação têm sido deixados para trás porque são vistos como ultrapassados” (p. 59).

A arte, como apresenta Gilroy (2012), principalmente na forma de música:

Era oferecida aos escravos como um substituto para as liberdades políticas formais que lhes eram negadas no regime da *plantation*. As culturas expressivas desenvolvidas na escravidão continuam a preservar em forma artística as necessidades e desejos que vão muito além da mera satisfação de desejos materiais (GILROY, 2012, p. 128).

Há, então, a partir de Gilroy (2012), uma “contemplação inevitavelmente subjetiva das funções miméticas da apresentação artística nos processos de lutas rumo à emancipação, à cidadania e, por fim, à autonomia” (p. 129). A arte assume uma função central nessas culturas políticas, e ao longo de suas histórias culturais. Como o autor afirma:

As músicas do mundo atlântico negro foram as expressões primárias da distinção cultural que esta população capturava e adaptava a suas novas circunstâncias. Ela utilizava as tradições separadas mas convergentes do mundo atlântico negro, se não para criar a si mesma de novo como conglomerado de comunidades negras, como meio para avaliar o progresso social acusado pela autocriação espontânea sedimentada pelas intermináveis pressões conjuntas da exploração econômica, do racismo político, do deslocamento e do exílio. Essa herança musical gradualmente se tornou um importante fator facilitador da transição de colonos diversos a um modo distinto de negritude vivida (GILROY, 2012, p. 173).

Em um relato sobre sua própria experiência, Gilroy (2012) ressalta como a música negra fornecia a ele um “meio de ganhar proximidade com as fontes de sentimento” a partir das quais suas concepções locais de negritude eram construídas. Ressalta também como elas eram importantes fontes de discurso de negritude com os quais se balizavam sua luta e experiência. É explicitado pelo autor:

Mesmo quando a rede utilizada para comunicar seu conteúdo volátil tem sido um coadjuvante na venda da música popular negra, há uma relação direta entre a comunidade de ouvintes construída no curso da utilização dessa cultura musical e da

constituição de uma tradição que é redefinida aqui como a memória viva de um mesmo que é mutável (GILROY, 2012, p. 370).

Parte-se dessa percepção acerca da produção musical negra no Ocidente para desenvolver acerca dos fenômenos que surgem a partir do contato da audiência branca com tais manifestações. Compreende-se o papel central da expressão musical negra como forma de expressão da realidade subalterna, que age em um movimento intercultural e transnacional, sendo de imensa importância tanto para identificação dos sujeitos que compõem tais culturas, quanto para sua emancipação social.

Jazz e a recepção branca

Desenvolvendo o argumento de Gilroy para o contexto do Jazz, se justifica abordar a obra de Baskerville (1994), que explicita a vinculação da *New Black Music* com o movimento do *Black Power*. Nesse contexto, se percebe o ímpeto de reconexão do movimento com a descendência africana, o que incluiu o Jazz como expressão dessa identidade, e como forma de resistência por conta dos abusos sofridos pelos músicos por parte da indústria cultural. Inclusive, aí se insere a lógica de uma estética negra em que apenas os empáticos a essa causa a poderiam julgar, desmerecendo as opiniões dos críticos por serem, predominantemente, brancos e atrelados à indústria musical.

O Jazz, como apresenta Kofsky (1971), expressava a “batalha por democracia” vivenciada nos Estados Unidos em 1940, o que permeava a música negra no geral. Além desses fatores sociais, havia também a motivação da transformação da música negra por conta da indignação de músicos negros jovens sobre músicos brancos tirando proveito de composições negras, o que foi um fator essencial para a criação do bebop. Essa criação representa uma insatisfação negra com o *status quo*, fazendo com que o autor reitere como a música negra é indissociável de seus aspectos sociais. Por conta desses diversos fatores, o Jazz, junto com o Blues, como explicita Anderson (2004), representam as únicas formas originais de representação americana no mundo da música.

Parte-se dessa realidade para explorar os mecanismos e os movimentos da branquitude em relação à produção musical jazzística, compreendendo os diversos mecanismos de controle e proveito exercidos sobre os músicos como forma coextensiva de uma cultura racista de exploração. Esse movimento se faz necessário para ilustrar essa realidade projetiva, para então investigar seus diálogos com o fenômeno do *Magical Negro* (MN) (GLENN & CUNNINGHAM, 2009; HUGHEY, 2009).

No que envolve os críticos, Kofsky (1971) explícita como eles definiam o que era “bom” ou “ruim” das produções musicais da época, o que fazia com que músicos que fossem colocados em uma situação de baixa apreciação crítica tivessem maiores dificuldades em conseguir trabalhos. Anderson (2004) explora o papel dos críticos no início do surgimento do jazz de forma negativa, já que eram, em quase totalidade, brancos, que mantinham uma crítica ao estilo musical como projeção de seu desgosto por afro-descendentes americanos.

É apresentado por Anderson (2004) como críticos brancos se utilizavam de estereótipos negros para justificar a fascinação do mundo com o jazz, inclusive descrevendo como o jazz “plagiou e então mutilou” trabalhos de música clássica de compositores brancos. O músico de jazz era tido como “selvagem”, “agressivo” e até mesmo “retardado”, sendo feitas comparações de personagens negros da época que também apresentavam esses estereótipos, como no filme *O Nascimento De Uma Nação* (de 1915, do diretor D.W. Griffith).

Essa indústria branca é explicitada por Baskerville (1994) em diversas situações, como o descaso dos donos dos clubes com a música, focando apenas no lucro das apresentações, como a venda de bebidas. Além disso, os músicos, na maioria dos casos, não detinham os direitos sobre as composições, tendo que entregar elas para as companhias para poder publicar o material.

Como Kofsky (1971) apresenta, os músicos negros raramente recebiam de acordo com suas produções musicais, geralmente recebendo pouco e trabalhando em circunstâncias “anti-artísticas”. Isso fez com que os músicos estivessem confinados a clubes que promoviam péssimas condições, apesar da música sofisticada que produziam.

No que envolve o público branco, Monson (1995) explicita como o movimento de libertação e conscientização a partir da produção musical negra nos EUA foi elaborado, por parte desse público, como a “negritude como ausência”. Nesse contexto, tal ausência pode ser percebida como fruto tanto da moralidade quanto da pretensão burguesa, em que “esta visão de negritude, paradoxalmente, se insere no legado histórico do primitivismo e seu concomitante exotismo do ‘Outro’” (p. 398). Se forma então uma versão “romantizada” do racismo, sendo exemplificado na noção do “gênio natural” sobre o jazzista, que retoma uma noção primitivista do sujeito americano-africano “intocado pela cultura ou civilização”.

Além de tais aspectos, Monson (1995) elabora acerca da vinculação de sexualidade com os corpos negros, no contexto do músico de jazz. Nesse caso, é possível perceber a

leitura branca hipersexualizada sobre tais sujeitos, inclusive se utilizando de James Baldwin acerca de tal obsessão, em que o homem negro se torna “um símbolo fálico andante”.

A tipificação e simplificação subjetiva dos músicos é explorada por Monson (1995) nos casos de Charlie Parker e Charles Mingus. No caso de Parker, ele elabora como entre sujeitos próximos ele era percebido como um “ávido leitor que gostava de falar de política e filosofia” (p. 414), porém esse fato era menos interessante que seus abusos de drogas e excessos sexuais, o reduzindo a esses aspectos e eliminando sua complexidade. Ao elaborar acerca de Mingus, o autor explicita como o músico reiterava que adotar os trejeitos dos músicos “nunca compensaria a inabilidade de compreender as implicações musicais, sociais e políticas do argumento modernista musical” (p. 415).

O Magical Negro

O fenômeno do *Magical Negro* pode ser percebido como uma manifestação de alguns mecanismos do sistema de branquitude nas artes e na mídia, atuando em conjunto no campo do cinema. Nesse contexto, Glenn e Cunningham (2009) elaboram como os filmes usam “exagerada caracterização e papéis limitados” de personagens negros para apelar para uma maior audiência, demonstrando uma melhor interação entre sujeitos de diferentes culturas. Os autores demonstram como essa aceitação por parte dos indivíduos brancos não se dá reconhecendo os sujeitos negros como iguais, mas mantendo padrões de superioridade branca.

O *Magical Negro* é definido por Hughey (2009) como¹:

O MN se tornou um personagem modelo que geralmente aparece como uma pessoa negra de classe baixa e sem educação, possuindo poderes sobrenaturais ou mágicos. Esses poderes são usados para salvar e transformar personagens (praticamente exclusivamente brancos) desganhados, aculturados, perdidos ou quebrados em pessoas competentes, de sucesso e contentes, dentro do contexto do mito Americano de redenção e salvação (HUGHEY, 2009, p. 544).

Tais filmes surgem, como apresenta Hughey (2009), por conta de uma necessidade da indústria cinematográfica a partir da preocupação com as relações de raça, com a narrativa de ataque à branquitude, e o reconhecimento de Hollywood sobre sua história racista. Surge então um movimento de reconciliação racial livre de problemas, não mencionando as formações raciais, sociais e culturais. Apesar do sujeito negro muitas vezes ser a “estrela” dos filmes, o personagem branco “quebrado” é quem, na verdade, assume o centro da narrativa.

¹ Tradução livre do excerto: “The MN has become a stock character that often appears as a lower class, uneducated black person who possesses supernatural or magical powers. These powers are used to save and transform disheveled, uncultured, lost, or broken whites (almost exclusively white men) into competent, successful, and content people within the context of the American myth of redemption and salvation”.

O surgimento de tais personagens nos filmes, explicado por Hughey (2009), já revela um importante ponto de racismo nos longas, já que ocorrem de forma súbita. Em tal contexto, há uma inserção súbita do *Magical Negro* na vida do personagem branco, sendo concluída com seu sacrifício ou desaparecimento para o bem desse indivíduo. Esse movimento reitera como esse personagem atua como um mecanismo em um mundo normalizado a partir da branquitude. Além disso, se percebe como esses personagens negros são designados a “suprir” as faltas do indivíduo branco, o inserindo também nessa lógica previamente citada.

Nesse fenômeno, como Glenn e Cunningham (2009) apresentam, os personagens negros possuem a função de ajudar o personagem branco a atravessar uma crise, tendo como três funções principais: prestar apoio esse personagem; ajudar ele a descobrir ou utilizar sua espiritualidade; utilizar de uma sabedoria popular para resolver o dilema apresentado pelo indivíduo branco. Esses sujeitos negros são, principalmente, colocados em posição de serviço a esse personagem branco, exibindo um conhecimento popular em detrimento a uma “cognição intelectual”, fato reiterado por Hughey (2009), possuindo pouco conhecimento fora do campo de “guia mágico/espiritual” (GLENN & CUNNINGHAM, 2009), além de não poder usar tais poderes para ajudar a si mesmo. Em conjunto com sua ajuda para com os brancos, e da ausência de auxílio para com outros personagens negros, há uma expectativa do *Magical Negro* esperar pouco ou nada em troca, apesar de seus sacrifícios.

Como explicitado previamente por Hughey (2009), esses personagens negros são colocados, normalmente, em posições desprivilegiadas sociais, como zeladores e prisioneiros, mantendo esse imaginário de sujeitos pobres, sem educação, e o solidificando. Apesar dessa situação, se reitera que há um ímpeto de auxiliar o personagem branco antes de si mesmo.

É também apresentado por Glenn e Cunningham (2009) como os personagens negros, enquanto não auxiliando os brancos, apresentam uma falta de sentido, necessitando dos sujeitos brancos para guiar e direcionar suas habilidades. Isso possibilita aprofundar uma noção de uma narrativa em que indivíduos negros possuem as habilidades para transformar sua situação social, porém não sabem como utilizar suas habilidades para isso.

Por fim, é possível analisar, a partir de Hughey (2009), como o *Magical Negro* ensina ao personagem branco sobre, por exemplo, estilo e sexualidade. Esses exemplos encaixam os ensinamentos do sujeito negro em uma lógica “naturalista” e “pré-moderna”, que seriam características que a civilização “retirou” do homem moderno branco.

A Branquitude

Assim como a literatura científica há muito já descartou o caráter racializado da humanidade (biologicamente existe apenas a raça humana, ou *homo sapiens sapiens*), não faria sentido caracterizar branquitude como uma essência, uma ontologia racializada dos seres. O ser branco é, antes de tudo, uma identidade assumida e performada, um lugar cultural (re)fundado a partir de sua encenação, consciente ou não, por determinados sujeitos. Daí a importância de se estudar a branquitude que, até não muito tempo, permaneceu quase intocada em termos de estudos raciais. É nesse sentido que Schucman (2012, p. 22) afirma que *o intuito dos trabalhos sobre branquitude é preencher a lacuna nos estudos sobre as relações raciais que por muito tempo ajudou a naturalizar a ideia de que quem tem raça é apenas o negro.*

A branquitude então é constituída por um ideal, ou melhor, por ideais que se relacionam com o significante da pele branca, com o atrelamento de características morais, culturais, psicológicas, biológicas, históricas e assim por diante à tez clara (Schucman, *idem*). Tal construção varia histórica e localmente, mas tem por característica comum essa narrativa racializada segundo a qual 1. o branco possui traços distintos de outras “raças” e 2. o branco ocupa, ainda que de maneira não declarada, o vértice da pirâmide da humanidade. Dito de outra forma: aquilo que a branquitude reclama para si enquanto qualidade (cultura racionalista, sexualidade controlada, retidão de caráter, aptidão natural para o comando e para o trabalho intelectual) coincide com o que haveria de mais evoluído no desenvolvimento humano.

Assim, se por um lado ser branco pode ser considerada mais uma das identidades forjadas no seio de um pensamento racializado, por outro não se pode esquecer que essa racialização é, também, racista, ou seja, embute em tal divisão uma hierarquização que coloca o branco no topo. Logo, o branco não é “só” mais uma cor de pele, uma identidade entre muitas, mas sim “a” identidade humana por excelência no pensamento ocidental. Pode-se dizer, inclusive, que o ideal do eu ocidental é branco, ou seja, que aquela imagem interna em relação à qual o sujeito mede seu valor estético, ético, econômico etc. é racializada. E como afirma a psicanalista Neuza Santos Souza (1983, p. 33), *realizar o ideal do Ego é uma exigência – dificilmente burlável – que o Superego [instância de controle moral do sujeito] vai impor ao Ego. E a medida de tranquilidade e harmonia interna do indivíduo é dada pelo nível de aproximação entre o Ego atual e o Ideal do Ego.*

Parte da estratégia de imunização discursiva e naturalização da posição da branquitude é a negação desse caráter vertical. Inclusive, não raro, mesmo teóricos progressistas assumem uma posição defensiva quando questionados acerca dos efeitos de tal privilégio identitário. Isso advém do fato de que a branquitude não é nem mesmo nomeada em conversações, produções artísticas, teóricas e assim por diante (Dyer, 2008, p. 11). Tome-se como exemplo a produção *Jazz: a film by Ken Burns* (Burns, 2000), no qual, ao longo de 1140 minutos (dez episódios de aproximadamente duas horas), se pode ver uma história do Jazz que em diversos momentos fala da relação do Jazz com as culturas negras sequestradas para os EUA, suas elaborações de suas origens, de sua situação, seus modos de subversão e assimilação. Fala-se inclusive de vivências judias, como a do clarinetista e maestro Benny Goodman.

Entretanto, em momento algum dessa colossal antologia do Jazz se nomeia a branquitude, seus impactos na produção jazzística. Tudo se passa na cena do Jazz como se o branco não existisse como nada além de humano. Teríamos o homem, e teríamos também o homem *negro*, esse adjetivo que denota a necessidade de nomeação de algo *a mais* além da humanidade para que tal sujeito entre na linguagem. Essa adjetivação do homem negro já revela como este será introduzido na cena fantástica branca, como personagem agregado, como aquele que está ali *para* uma determinada função. Seja como complemento físico de força (através do mito da superioridade física do negro), seja como antítese da racionalidade branca (como selvagem perigoso ou como sujeito mais próximo do primitivismo humano), seja, no que nos interessa aqui, como complemento mágico à racionalidade branca.

O que se percebe é que já na construção estereotipada do negro como sendo *O Negro*, ou seja, como um personagem unívoco, plano, bidimensional, um bloco de subjetividades que se replicam, temos uma massificação objetal de sujeitos a rigor muito diferentes. Não custa nunca lembrar: a África é um continente, e apesar dos sujeitos trazidos no processo de sequestro colonial para as Américas partilharem uma mesma cor de pele, estes eram oriundos de regiões, culturas, povos, etnias bastante diferentes, que não deixaram de mudar em seus locais de origem e nos lugares onde aportaram, misturando-se, resistindo, adequando-se, enfim, reinventando-se constantemente.

Talvez esteja aí a ferida narcísica da branquitude: perceber quão pobre é ser reduzido a um traço físico. Se no caso da negritude, o ser negro pode ser convertido em identidade política de contraposição à subsunção de si ao desejo de uma sociedade racista (Souza, 1983), no caso do branco a assunção da branquitude é o primeiro passo de reconhecimento de uma incômoda, porém igualmente confortável, posição de privilégio social.

Rita Segato (2006), por exemplo, aponta como, no Brasil, a mãe negra fornece um duplo materno, um resto da maternidade casta e civilizada da mãe branca que, uma vez tendo cumprido sua função de cuidado, se inscreve na história do sujeito como memória de carinho, invisibilizando seu lugar de subalternidade e a violência desse lugar. Como afirma a autora (Segato, 2000, p.12):

Se o contrato hoje retira da mãe-babá sua condição humana, a imagem da mãe preta terna e seu retrato de feição amaciadora são utilizados para minimizar a violência da escravidão. Estamos frente a um “crime perfeito” baudrillardiano: os aspectos exteriores da cena parecem preservar-se como uma casca ou epitélio, enquanto aspectos determinantes do seu conteúdo são removidos e substituídos subrepticamente por outros através de uma estratégia de verossimilitude.

Assim, a estratégia da branquitude de colocar o negro enquanto parte de si é, por um lado, atribuir elementos ao Outro (o negro é forte, a negra é carinhosa, o negro é malandro e esperto, a negra é ferosa, e assim por diante) e, depois, confortavelmente gozar destes elementos tanto para enaltecer quanto para complementar a si mesmo. A mãe negra, essa glorificada em obras como a do integralista Monteiro Lobato na figura de Tia Nastácia, é mais uma das expressões dessa figura do negro como *membro* da sociedade branca, como braço, peito, boca, perna, mas nunca como sujeito inteiro (Mbembe, 2018).

Achille Mbembe sinaliza que o negro entra na sociedade branca em função, ou seja, como sendo aquilo que denota, de maneira especular, um traço daquele que o olha. Assim, o mito do negro como hiperviril, esbanjando potência sexual (Faustino, 2014), apenas reforça o branco como portador de uma potência sexual normal. A ideia da negra como hiperferosa reitera a ideia de que a branca possui um sexualidade “equilibrada” e assim por diante. Não bastasse isso, é a violência realizada contra o negro (em nível simbólico ou físico - ainda que toda violência física seja, em toda medida, simbólica) que reafirma o mito branco de superioridade. Do espetáculo de carnificina da escravidão à atual política de genocídio da população negra (Flauzina, 2006), a morte negra representa a continuidade da vida branca e, por isso, sua aparente irracionalidade é plenamente racional.

Jazz, branquitude e negro místico

Onde se encaixam, portanto, tais reflexões sobre o negro mágico e a branquitude no universo do Jazz? Retomando alguns conceitos, percebemos que o negro mágico representa aquela figura mais próxima do ser humano primitivo, aquele que traz “verdade” da natureza,

se comunica com espíritos e elementos e, o que é mais importante, o faz para auxiliar o branco em sua jornada. Seja enquanto curandeiro, conselheiro, coadjuvante, o negro mágico protege, incentiva, fortalece, em suma, torna-se um membro da narrativa do branco, emulando tantos outros lugares auxiliares ao branco, desde o trabalho escravo ao trabalho doméstico, das amas de leite às mulatas de corpos supostamente disponíveis.

O que se propõe na presente reflexão é tomar a ideia desse negro mágico e estendê-la ao Jazz, pensado aqui enquanto forma de expressão artística que é atribuído à cultura negra norte americana mas que, desde sua popularização, foi francamente apropriado (ao menos em seus lucros no início, e cada vez mais em sua produção direta) por pessoas brancas. O negro no Jazz é, antes de tudo, um trabalhador, alguém que transforma a natureza a partir de marcos de cultura, que dota de sentido o Real do som, que não apenas subverte, mas verdadeiramente cria, e cria valor nesse processo, valor apropriado em sua grande maioria das vezes por gravadoras, agentes e assim por diante.

O negro funcionaria, no Jazz, como o elemento místico de toque com a “verdadeira” música, a expressão de uma musicalidade “crua”, uma musicalidade que tomaria o racionalizado clássico branco e infundiria com vida, com cores, com selvageria, com sexualidade, com todos aqueles elementos que faltariam a uma prática musical intelectualizada. O que tal visão do Jazz esconde é que, em geral, músicos negros de Jazz praticam, e praticam muito, e que os mais diversos estilos dentro do próprio Jazz (do Big Band ao Bebop, do New Orléans ao Fusion) não são estranhos à composição, à teorização, à racionalização e assim por diante. O Jazz não tem nada de “animal” ou “sensual” a mais do que qualquer outro estilo de música, e se por um lado a cultura branca enxerga nele o seu “outro” é porque está habituada a ver apenas a si mesma em manifestações estranhas a si mesma (Mbembe, 2018).

Assim, a percepção de músicos de Jazz como talentos natos, perturbados e brilhantes oculta todos os processos de subjetivação e as realidades circundantes dos músicos. Os abusos de substâncias, as biografias conturbadas, as tentativas de autoafirmação pelo excesso e pela ostentação, tudo isso se torna mais escuro se inserimos o significante negritude na equação, se pensamos nas pressões sociais sofridas em especial por músicos negros em suas carreiras, e na necessidade de destaque para serem vistos, ainda que minimamente como iguais. Tanto é assim que nos anos 60 surge uma gíria na comunidade negra: *man*, homem, para se contrapor à denominação de *boy*, garoto, que era a forma racista pela qual se denominava os homens negros.

Atribuir ao negro um misticismo ou uma habilidade física, artística, religiosa ou qualquer coisa do tipo que lhe seja inerente por razões de raça (que, como visto, é um conceito político, e não biológico) equivale a novamente naturalizá-lo como ser em função de sua cor de pele. Pessoas negras são pessoas, e por mais óbvia que tal afirmação possa parecer, muitas vezes se atribui o talento de um artista negro à sua pele (negra) e não a sua história (pessoa), suas práticas, vivências, estudos, movimentos de criação e recriação de si mesmo, de maneira localizada, biográfica, pessoal, plural, tão plural quanto os sujeitos existentes.

Ler o Jazz como “expressão de negritude” é correto pois, por um lado, há muito de politização e questionamento nas expressões artísticas negras. Não é necessário conhecer a fundo o estilo para lembrar de nomes como Nina Simone, Miles Davis, Billie Holiday, dentre outros, que trazem músicas francamente de protesto e valorização da estética negra, da pele, cabelos, nariz, origens, culinária e assim por diante. O Jazz é a expressão da luta de um grupo de pessoas que viu sua humanidade ser excluída, pessoas transformadas em mercadoria, em meio de gozo através do trabalho físico, do entretenimento, do corpo à disposição e à exposição (como no caso dos zoológicos humanos ou linchamentos exemplares).

O Jazz é a expressão negra porque em riqueza musical cria um outro mundo, toma notas e as rearranja, fala nos interstícios das cidades até se fazer ouvir nos centros. Mas não é a expressão negra enquanto voz da essência negra porque essa essência é exatamente o que o Jazz busca recuperar, o direito à pluralidade, à polifonia, a saída da escala racista de hierarquização para uma leitura cromática sem cores, uma música em que o sujeito seja livre para definir sua clave, pauta e andamento. Assim, a magia do Jazz está em romper com a “mágica” do negro que “naturalmente” toca e mostrar um humano potente, completo, criativo, consciente de seu momento histórico e disposto a se colocar nele como ser humano, estendendo generosamente esse reconhecimento àquelas e àqueles igualmente afetados por tal achatamento identitário.

Considerações finais

A presente reflexão possibilita, então, conceituar a branquitude enquanto o conjunto de ideais que se relacionam com a pele branca, seguindo um atrelamento de diversas características que a compõem. Isso permite com que o ser branco se caracterize de forma distintas de outras “raças”, se colocando no pináculo do desenvolvimento humano. O ser branco se torna, então, “a” identidade humana por excelência.

O homem negro se torna o sujeito que existe, então, para complementar a narrativa histórica fantástica branca enquanto agregado, cumprindo uma determinada função específica. Exemplos de sua função nessa narrativa podem ser encontrados como complemento físico de força e a antítese da racionalidade branca, resultando em um complemento mágico.

Esses aspectos fantasiosos-narrativos da branquitude se explicitam ao se analisar relatos sobre a recepção do jazz em conjunto com o fenômeno do negro mágico nos filmes, sendo ambas formas de expressões artísticas negras apropriadas por indivíduos brancos para serem inseridos no sistema da branquitude. No caso do jazz, ele se manifesta em forma da narrativa da “verdadeira” música, como uma expressão primitiva inata, com elementos que faltariam à racionalidade branca. Se nutre, então, expressões que mantêm a retórica de aspectos inerentes à raça, o delegando funções e tratamentos a partir dessa ótica.

Referências

ANDERSON, Maureen. The white reception of Jazz in America. **African American Review**, 2004, vol. 38, no 1, p. 135-145.

BASKERVILLE, John D. Free jazz: A reflection of black power ideology. **Journal of Black Studies**, 1994, vol. 24, no 4, p. 484-497.

BURNS, Ken. Jazz - A Film by Ken Burns. **Florentine Films**, 2000.

DYER, Richard. The matter of whiteness. **White privilege: Essential readings on the other side of racism**, v. 3, p. 9-14, 2008.

FAUSTINO, Deivison Mendes. O pênis sem falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidade e racismo. **Feminismos e masculinidades**. Eva Alterman Blay (org.). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro**. 2006. 145 f. Dissertação (Mestrado em Direito)-Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: **34/Universidade Cândido Mendes**, 2012. 427p.

GLENN, Cerise L.; CUNNINGHAM, Landra J. The power of black magic: The magical negro and white salvation in film. **Journal of Black Studies**, v. 40, n. 2, p. 135-152, 2009.

HUGHEY, Matthew W. Cinethetic racism: White redemption and black stereotypes in "Magical Negro" films. **Social Problems**, v. 56, n. 3, p. 543-577, 2009.

KOFSKY, Frank. The jazz tradition: Black music and its white critics. **Journal of Black Studies**, 1971, vol. 1, no 4, p. 403-433.

LAJOLO, Marisa. A figura do negro em Monteiro Lobato. **Presença pedagógica**, v. 4, n. 23, p. 23-31, 1998.

MBEMBE, Achille. **Politiques de l'inimitié**. La découverte, 2018.

MONSON, Ingrid. The problem with white hipness: Race, gender, and cultural conceptions in jazz historical discourse. **Journal of the American Musicological Society**, v. 48, n. 3, p. 396-422, 1995.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SEGATO, Rita Laura. **O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça**. Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, 2006.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Graal: Rio de Janeiro, 1983.

Recebido em: 29/07/2019
Aprovado em: 17/10/2019