

O jazz condenado da Terra Brasilis:
modernidades dissonoras, raça e nação
em Frantz Fanon e na *intelligentsia*
musical brasileira (1950-1960)

*The wretched jazz of Terra Brasilis:
dissonant modernities, race and nation in
Frantz Fanon and the Brazilian musical
intelligentsia (1950-1960)*

<https://doi.org/10.26512/rhh.v12i25.53571>

Antônio Carlos Araújo Ribeiro Júnior

Universidade Federal do Maranhão

<https://orcid.org/0000-0002-0971-4339>

antoniocarjr.ufma@gmail.com

Resumo

O objetivo central deste ensaio é discutir os diferentes modelos de modernidade e de sociedade a partir das elaborações sobre jazz e identidade cultural formuladas pelo filósofo martinicano Frantz Fanon e pela crítica musical brasileira, entre os anos de 1950 e 1960. Numa abordagem cruzada, o estudo intenta problematizar a instrumentalização da ideia de brasilidade pela *intelligentsia* da música popular brasileira, pondo-a em confronto com a concepção de negritude defendida por Fanon. Sustentado em Ribeiro Júnior, Faustino, Guimarães e Gilroy, entrelaço o contexto de produção das apreciações críticas sobre o jazz no Brasil, destacando como o gênero foi representado, entre 1950-60, com o cenário de recepção das ideias de Fanon no país, pontuando de que maneira o intelectual revolucionário percebia o jazz. Minha hipótese é de que a forma como o pensamento fanoniano foi recebido no Brasil, ao esbarrar na concepção de nação (ou raça e classe) de parte da esquerda brasileira, pode ter constituído processo importante na construção dos critérios de apreciação do jazz pela crítica musical. Discuto como essa opção, no entanto, entrava em contradição com as premissas estético-sociológicas do autor. Ao optar por uma ideologia nacional-popular, devedora do modernismo branco-patriarcal de 1922, estando mais preocupados com a defesa de uma brasilidade “autêntica”, entendo que esses intelectuais acabaram negligenciando os sinais de uma luta antirracista global presente nos diálogos sonoros afroatlânticos da época.¹

Palavras-chave

Frantz Fanon; crítica musical brasileira; modernismos; jazz; identidade cultural

¹ FERNANDES, D. C. A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010; RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. O lugar do jazz na construção da música popular brasileira (1950-1956). Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016a; RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. O julgamento do forasteiro no tribunal da brasilidade: usos e abusos do jazz nos vereditos críticos de José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza (1960-1970). *História e Cultura*, v.13, n.1, agosto/2024b.; FAUSTINO, D. “Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2015; FAUSTINO, D. Frantz Fanon e as encruzilhadas: Teoria, política e subjetividade. São Paulo: Ubu Editora, 2022; GUIMARÃES, A. S. A. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 81, 2008; GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, 2001; CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

Abstract

The central aim of this essay is to discuss the different models of modernity and society based on the elaborations on jazz and cultural identity formulated by Martinican philosopher Frantz Fanon and Brazilian music critics between the 1950s and 1960s. In a comparative approach, the study attempts to problematize the instrumentalization of the idea of Brazilianness by the Brazilian popular music intelligentsia, placing it in confrontation with the conception of blackness defended by Fanon. Based on Ribeiro Júnior, Faustino, Guimarães, Gilroy, I interweave the context of production of critical assessments about jazz in Brazil, highlighting how the genre was represented, between 1950-60, with the scenario of the reception of Fanon's ideas in the country, pointing out how the revolutionary intellectual perceived jazz. My hypothesis is that the way in which Fanon's thought was received in Brazil, when it came up against the conception of nation (or race and class) held by part of the Brazilian left, may have been an important process in the construction of the criteria for the appreciation of jazz by music critics. I discuss how this option, however, contradicted the author's aesthetic-sociological premises. By opting for a national-popular ideology, indebted to the white-patriarchal modernism of 1922, and being more concerned with the defense of an "authentic" Brazilianness, I understand that these intellectuals ended up neglecting the signs of a global anti-racist struggle.

Keywords

Frantz Fanon; Brazilian music criticism; modernisms; jazz; cultural identity

Meu samba faz pandant com jazz/ Do jeito que nunca negão negou.

Alcione

*A partir de agora considero tudo blues/ O samba é blues, o rock é blues,
o jazz é blues...*

Baco Exu do Blues

À guisa de improvisações introdutórias

Em 2025, o intelectual e revolucionário marxista Frantz Fanon (1925-1961) completará seu centenário. Nos últimos anos, tem crescido vertiginosamente a influência de seu pensamento no debate sobre o racismo à brasileira, que vez ou outra precisa voltar à polêmica discussão sobre a questão das identidades. Em meio a esses debates, é possível perceber vozes que ecoam o pensamento freyreano, outras que enxergam a luta de classes e a resistência antirracista como processos hierarquicamente diferenciados. Há quem defenda uma redução economicista dos problemas sociais e aqueles para os quais tudo se resumiria a questões de ordem estritamente cultural. Além disso, a própria produção intelectual brasileira interessada na obra de Fanon tem prosseguido aquilo que Faustino, inspirado em Rabaka², chamou de “fanonismos contemporâneos”³ – reflexo dos usos e abusos das ideias do autor. Paralelamente, tem ocorrido dois fenômenos que, a meu ver, se inter-relacionam, um no campo da música e outro no campo da historiografia do jazz.

Na música, meio que como reflexo das mudanças econômicas fomentadas pelos governos petistas, de uma nova fase de debates sobre racismo no Brasil, da aplicação de políticas afirmativas – a exemplo da lei de cotas 12.711/2012 e das leis 10.639/2013 e 11.645/2018, que propunham respectivamente novas diretrizes curriculares para o estudo da história e cultura afro-brasileira e africana, e história e cultura indígena –, temos presenciado uma espécie de novo *revival* do jazz brasileiro. Diferente do renascimento que ocorreu entre 1970-

2 RABAKA, R. *Forms of fanonism: Frantz Fanon's critical theory and the dialectic decolonization*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2010.

3 FAUSTINO, D. *A disputa em torno de Frantz Fanon: a teoria e a política dos fanonismos contemporâneos*. Coleção Africamundi. São Paulo: Intermeios, 2020a.

1980, estimulado por políticas e ações calcadas na ideia de preservação da música brasileira contra a música estrangeira⁴, essa produção instrumental reafirma uma posição conscientemente afrocentrada, se valendo de amplos recursos musicais que passeiam pelas sonoridades das religiões de matriz africana, *free jazz*, *jazz fusion*, música eletrônica, ritmos afro-cubanos, ritmos afro-brasileiros regionais em linguagem de improvisação jazzística, enfim, sons afrodiaspóricos em idiomas musicais contemporâneos. Basta ouvir músicas como “Baquaqua” do álbum *Sankofa* (2021) do pianista pernambucano Amaro Freitas; as composições “Pindorama” e “Tupy”, primeira e quarta faixas executadas no espetáculo *Emaranhado* do instrumentista afropindorâmico/maranhense Isaías Alves⁵; “Opanijé Xaxará”, música do grupo Alabê Ketujazz presente no primeiro disco do projeto (*Alabê Ketujazz*, 2018); há ainda o álbum *Ayé Òrun* (2023) do conjunto preto feminista Jazz das Minas. Isso para não citar projetos ao estilo do Favela Jazz Festival, Festival Mulambo Jazz Agrário, IKÊ Melanina Jazz, Jazz na Kombi, da Funmilayo Afrobeat Orquestra⁶, além da música experimental negra do duo Radio Diaspora, da mistura de jazz e funk carioca do trombonista Josiel Konrad, da representatividade de mulheres trans negras na trajetória da multiinstrumentista Vênus Garland, entre outros exemplos que atestam essa nova fase do jazz afro-brasileiro.

No campo da produção historiográfica tem havido o aparecimento de pesquisas que buscam examinar os diversos problemas relacionados à trajetória do jazz em solo brasileiro. Se as discussões estético-sociológicas sobre a presença do jazz no Brasil ficaram mais intensas entre os anos 1950 e 1960, coincidindo com a chegada da obra de Fanon ao país (como discutirei neste texto), a academia só começaria a olhar para o tema entre 1990 e início de 2000. Porém, o reposicionamento do jazz como um campo específico de estudos, ao modo dos *Jazz Studies*, só ocorreria a partir do primeiro decênio de 2000, havendo recentemente alguma aproximação dos *New Jazz Studies*⁷, que

4 STROUD, S. The defence of tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira, Burlington – USA, 2008, p. 129.

5 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CK9Ff2t3zMI&t=3s>. Acesso em: 09 abr. 2024.

6 Para saber mais sobre esses artistas, ver o documentário “Periferia Instrumental”. Acessível em: <https://cultspplay.com.br/serie/periferia-instrumental/>. Acesso em: 08 abr. 2024.

7 O campo dos NJS começou a se desenvolver no começo dos anos 1990, estimulado pelos estudos de Scott DeVeaux, músico, pesquisador e professor da Universidade da Virgínia, que, em seus escritos iniciais, investigou os interesses ideológicos na construção da tradição e dos cânones na historiografia do jazz. Como reflexo dessa empreitada, os estudos do jazz nos anos 2000, começaram a buscar, ainda no campo da música e da musicologia, novos temas e problemas de pesquisa. Recentemente, essas investigações se tornaram mais transdisciplinares, não apenas considerando outras regiões fora do eixo EUA/Europa (caso, por exemplo, da coletânea organizada por Everett Taylor Atkins (*Jazz Planet*).

por seu turno pendem para um prisma mais transnacional sobre o tema. Coincidentemente, tal fenômeno ocorre também em meio ao processo de consolidação dos *Fanon Studies*⁸ no Brasil, no sentido de aquele campo finalmente começar a se pensar enquanto campo⁹, acenando para a concretização dos Novos Estudos do Jazz no Brasil.

Tendo isto em conta, uma breve vista dos primeiros estudos do jazz realizados em terras brasileiras mostra que o problema da brasilidade, que circundou a recepção dessa sonoridade atlântica, foi uma preocupação central dessa historiografia, oportunidade em que se rediscutiu a relação entre raça e modernidade no Brasil, tendo como objeto especialmente os discursos e representações do jazz alastrados pela imprensa nacional.¹⁰ Evidentemente, os vestígios do jazz no Brasil já eram mais ou menos mencionados na historiografia da música popular urbana brasileira, mas, à semelhança do que ocorreu com os estudos a partir de Fanon, para parafrasear Faustino¹¹, nem todos os autores que citavam o fenômeno do jazz optaram por ir à guerra com ele.¹²

Jackson – Mississippi: University Press of Mississippi, 2003)), como também concebendo o jazz como uma forma cultural, mais do que música; problematizando, entre outras coisas, os discursos, ideologias, disputas políticas e simbólicas em torno dessa cultura jazzística (O'MEALLY, R. et al., *Uptown conversation: the new jazz studies*. New York: Columbia University Press, 2004; GEBHARDT, N. et al., *The Routledge Companion to Jazz*. New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2019).

8 Sistemáticamente, os FS poderiam ser divididos em cinco fases. A primeira consistiria em produções ideologicamente diversas e controversamente impactadas pela obra de Fanon, especificamente por temas como “a violência, a necessidade de repensar as lutas de classes na situação colonial e o relativo potencial revolucionário dos trabalhadores agrícolas colonizados e do proletariado” (ALESSANDRINI, A. C. Introduction: Fanon Studies, Cultural Studies, Cultural Politics. In: ALESSANDRINI, A. C. *Frantz Fanon: Critical Perspectives*. London: Routledge, 1999, s/p). Nesse grupo, vale destacar as aplicações do seu pensamento nas ações de pensadores revolucionários como Fidel Castro, Che Guevara, Huey Newton e Paulo Freire. A segunda fase, basicamente tratou-se de investimentos biográficos publicados nos anos 1970. A terceira fase, representada por Emmanuel Hansen, Renate Zahar e Adele Jinadu, mais voltada para o uso do pensamento fanoniano na Teoria Política. A quarta, de teor pós-colonial e pós-moderno, com os estudos culturais representados por Homi Bhabha, Edward Said, Gayatri Chakravorty Spivak e Cedric Robinson. A última fase, representada por autores como Lewis Gordon e Ato Sekyi-Otu. Além dessas correntes, o próprio Lewis Gordon aponta a existência de uma sexta fase, à qual atribui “a emergência *stricto sensu* do Fanon Studies”, assumindo a “tarefa de caracterizar os estudos sobre Fanon a partir da prática teórica-político-filosófica da autorreflexão (FAUSTINO, D. “Por que Fanon? Por que agora?”..., op. cit., p. 92).

9 FAUSTINO, D. A disputa..., op. cit., p. 227; GORDON, L. *What Fanon said: a philosophical introduction to his life and thought*. New York: Fordham University Press, 2015.

10 LABRES FILHO, J. P. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro nos anos 20*. 152 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. O lugar do jazz..., op. cit.; RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. O julgamento do forasteiro..., op. cit.

11 FAUSTINO, D. A disputa..., op. cit., p. 228.

12 Segundo Ribeiro Júnior (O lugar do jazz..., op. cit.), isto pode ter relação, ao menos no campo da história, com a própria falta de interesse dos historiadores pela música popular urbana como objeto

Quanto aos trabalhos sobre Fanon, poucos têm destacado seu perfil de “filósofo do jazz”¹³, não atentando, assim, para a íntima relação de seu pensamento com as estéticas jazzísticas da época e, portanto, para o lugar da música em sua abordagem teórica-metodológica sociogênica.

Diante disso, no presente ensaio, privilegiando um momento de simultânea deglutição do jazz e do arcabouço intelectual de Fanon no Brasil, questiono: em quais termos, entre 1950 e 1960, o impacto da recepção da produção fanoniana e dos elementos constitutivos do universo jazzístico podem ajudar a discutir os limites e contradições do projeto de sociedade brasileira imaginado pelos setores oriundos da elite branca letrada?

A problemática indica que o meu principal intuito é propor um encontro entre esses dois campos de estudo (*Jazz Studies* e *Fanon Studies*), seguindo as trilhas da recepção de Fanon e do jazz no Brasil, problematizando, no intervalo de 1950 e 1960, as camadas de dissonância no entrelaçamento entre raça, nação e modernidade nos discursos da *intelligentsia* da música popular brasileira.¹⁴ Ou seja, objetivo examinar os encontros e desencontros teóricos da noção fanoniana de negritude/identidade cultural e a noção de identidade brasileira, me valendo, para tanto, da comparação entre as formulações sobre jazz feitas por Frantz Fanon e aquelas expressas pela crítica musical brasileira.

Sublinho que o recorte escolhido, ao contemplar o cenário descadenciado de absorção das ideias de Fanon e da sonoridade do jazz no país, se dirige ao momento de consolidação de um corpo de críticos especializados, entre os quais estão os primeiros historiadores da música popular urbana brasileira¹⁵, responsáveis por inventar uma forma de narrar a história e a memória das

de análise, o que, segundo o autor, pode ter se agravado para com o jazz, por muito tempo tido como elemento não-nacional.

13 Exceção do filósofo afro-americano Cornell West (Introdução à edição norte-americana de 2021. In: FANON, F. Os condenados da terra. Trad. Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022, p. 359), para quem “[...] tal como a revolução bebop de Charlie Parker na música moderna, as obras e o testemunho de Frantz Fanon romperam e esfacelaram os paradigmas dominantes na filosofia, na cultura e na política modernas”, ou para Faustino, que percebe na obra de Fanon (Frantz Fanon e as encruzilhadas..., op. cit., p. 23) a “busca incessante de uma linguagem que fira a carne e convoque o corpo ao ato, como o vibrato do bebop ou a dissonância agonizante do hard bop”, compartilhando com Lewis Gordon (What Fanon said..., op. cit.) a ideia de que Fanon foi um “filósofo do jazz”.

14 FERNANDES, D. C. A inteligência..., op. cit.

15 MORAES, J. G. V. de. Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil. Coleção Entr(H)istória. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019.

sonoridades urbanas do país, mas também aqueles que, mesmo não integrando esse grupo, atuaram como importantes pensadores musicais/mediadores culturais¹⁶ na arena de disputas estéticas da época.

Por que rediscutir o “nacional” (brasilidade)? Por que agora? Se, por um lado, pode ser um debate datado, de maneira alguma me parece ultrapassado, pois a rediscussão desse problema, uma vez percebido diante das demandas do presente, pode levar a novas reflexões sobre a trajetória do jazz no Brasil. Em tempos globalizados, o avanço de nacionalismos transnacionais de extrema-direita como fenômeno mundial, e por outro lado, as disputas à esquerda pelo sentido do nacional, e mesmo os acirrados debates sobre identidade e identitarismo, reacendem a necessidade de (re)inquirir a formação cultural brasileira. Como dito acima, vivemos num contexto em que novas pretitudes jazzísticas reformulam, na música, o nacional, usando das mais diversas sonoridades identificadas com as populações afroindígenas do Brasil, reelaborando o sentido de “tradição” ao deslocá-lo para uma perspectiva mais afrocêntrica.¹⁷ Mas por que agora e não antes? Uma das respostas me parece residir nas formas de entendimento do nacional e da negritude entre os anos 1950-1960, intervalo marcado, entre outros eventos, pelo Movimento dos Direitos Civis nos EUA, pelas lutas de emancipação asiáticas e africanas e pelos debates sobre modernidade e identidade intensificados na Ditadura Empresarial-Militar no Brasil.

Pondo em diálogo a produção intelectual, musical e o pensamento musical, minha aposta é que, sobretudo a partir dos anos 1960, a forma descontínua com que foi recebido o pensamento radical de Fanon, resultado da obstaculização suscitada pela concepção de nação de parte da esquerda brasileira, se relacionou com a forma problemática com que se estabeleceram os critérios de apreciação do jazz pela crítica de música: o que pode ter contribuído para a obstrução das possibilidades de percepção e maior estímulo de permutas musicais afrodiaspóricas no país. Assim, ao optar por uma linha nacional-

16 SANTOS, D. V. dos. Notas sobre as representações da MPB nos críticos musicais. In: ENECULT, 6., 2010, Salvador. Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

17 Um possível efeito colateral dessas novas tendências historiográficas e musicais é o próprio movimento de rememorar, reavaliar e validar a importância de artistas afro-brasileiros que em diferentes momentos foram fundamentais para a criação de experimentações musicais afroatlânticas, tais como a pianista maranhense Tânia Maria, o pernambucano Moacir Santos, Esmeraldino Salles, Djalma de Andrade (Bola Sete), Johnny Alf, Alaíde Costa, Dom Salvador, entre muitos outros.

popular maniqueísta/binária, ligada ao modernismo branco-patriarcal¹⁸, voltado para a defesa de uma brasilidade pretensamente autêntica, esses escritores negligenciaram os diálogos musicais afroatlânticos e os sinais de uma luta antirracista global.

Tendo isto em vista, discutirei como elementos teóricos similares aos que Fanon defendia, uma vez apropriados e moldados à realidade nacional, podem ter contribuído para a composição de um projeto nacionalista para a música brasileira, e como, na verdade, mesmo que de maneira indireta, contraditoriamente, tal posicionamento se afastava da visão cultural e estética de Fanon. Compreendendo as diferenças de contexto, focarei nos efeitos da sobreposição de ideias; nas relações de contato entre Fanon, jazz e a sociedade brasileira. No caso de Fanon, além de analisar suas obras, utilizarei estudos que trabalharam com a recepção de seu pensamento no Brasil, como o pioneiro no assunto *Cultura brasileira e identidade nacional* do sociólogo Renato Ortiz¹⁹, os escritos de Antonio Sérgio Guimarães²⁰ e, mais recentemente, a produção de Deivison Faustino.²¹ A categoria conceitual do Atlântico Negro²² me será cara para rediscutir os problemas de uma brasilidade pensada nos marcos nacionalistas, e, assim, em diálogo com Fanon, elaborar reflexões finais sobre uma possível brasilidade alternativa, afrodiaspórica, e até mesmo contramestiça²³, portanto, não-essencialista, enunciada por artistas da atualidade.

O perfil metodológico escolhido encontra inspiração nas premissas das Histórias Conectadas²⁴, com enfoque nos contatos e interações – especialmente

18 CARDOSO, R. Modernidade em preto e branco..., op. cit.

19 ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

20 GUIMARÃES, A. S. A. *A recepção...*, op. cit., 2008; GUIMARÃES, A. S. A. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

21 FAUSTINO, D. *A disputa...*, op. cit.; FAUSTINO, D. *Frantz Fanon e as encruzilhadas...*, op. cit.

22 GILROY, P. *O Atlântico Negro*, op. cit.

23 Termo inspirado nas noções de “contramestiçagem” e “contradiscurso da contramestiçagem” observadas pelo antropólogo Márcio Goldman (*Contradisursos afroindígenas sobre mistura, sincretismo e mestiçagem – estudos etnográficos*. Revista de Antropologia da UFSCar (R@U), v. 9, n. 2, jul./dez. 2017), ao destacar que as elaborações e tecnologias das populações afroindígenas movimentam-se para dentro e para fora dos limites identitários, justapondo, manipulando e aliançando, estrategicamente, com os dados culturais alheios (sejam dominantes, sejam de outras alteridades oprimidas imanes) sem se submeter ao violento discurso de síntese fechada do Estado-nação.

24 A perspectiva das Histórias Conectadas, celebrizada pelos estudos de Subrahmanyam (*Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia*. *Modern Asian Studies*, 31, 3, 1997) e Gruzinski (*Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories*. Topoi: Rio de Janeiro, mar. 2001), busca estudar “conexões, movimentos, transferências, influências, relações e até continuidades que há muito são ignoradas ou minimizadas” (DOUKI, C; MINARD, P. *Global*

nas tramas proporcionadas pela circulação de ideias, conceitos e categorias no Atlântico Negro, posicionando Fanon no fluxo do jazz diaspórico.²⁵ Busco fomentar reflexões sobre as diferentes propostas de modernidade, suas aproximações e conflitos, a partir do entrelaçamento entre pensamento musical e identidade cultural. Em termos bibliográficos, no caso da relação jazz/música brasileira, farei uso da historiografia que problematizou essa experiência de contato, sobretudo os estudos que discutiram a trajetória traumática desse encontro cultural. Como fontes primárias, examinarei os primeiros livros brasileiros de história do jazz e algumas edições da *Revista da Música Popular* e da *Revista Civilização Brasileira*, tomados como representativos das condutas da *intelligentsia* musical atuante no período escolhido. Complementarmente, para uma melhor compreensão histórica, fornecerei indícios do contexto musical, especialmente focado na produção fonográfica e nos movimentos musicais de 1950 e 1960.

Ameaça alienígena e *Guerre du Jazz* no Brasil: estéticas e identidades em colisão

Diversos estudos versaram acerca da problemática recepção do jazz no Brasil, entre os anos 1920 e 1940.²⁶ Tais pesquisas fornecem aportes para o entendimento da montagem de uma estrutura de divertimentos musicais urbanos

History, Connected Histories: a shift of historiographical scale?. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Vol. 54-4, Issue 5, 2007, p. 13), podendo ser definida como “uma história social e cultural de ‘situações de contacto’ entre sociedades distantes” (BERTRAND, R. *Historia global, historias conectadas: ¿un giro historiográfico?* *Prohistoria*, 2015, p. 03). Assumindo o papel de historiador-eletricista sugerido por Gruzinski (*O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio*. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, 17 (49): 321-342, 2003, p. 323) – postura metodológica que, inclusive, procura “restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais e as histórias culturais desligaram ou esconderam, entaipando as suas respectivas fronteiras” –, miro na relação identidade x diferença discutindo o impacto desestabilizador sobre certa concepção de nacional fomentada pelo trânsito de ideias afrodiaspóricas. Mais do que um exercício de História Cruzada, lido com encruzilhadas sincrônicas que emanam do encontro, no contexto brasileiro, das formulações de e a partir de Fanon e acerca da presença/influência do jazz no país. Além disso, vale pontuar que se flerto até certo ponto com os Estudos da Diáspora, considero essencial demarcar o papel dos fatores raça e classe no interior das lutas simbolizadas nas elaborações sobre cultura e identidade animadas por essas encruzilhadas.

25 JOHNSON, B. *Jazz Diaspora: Music and Globalisation*. Routledge (Taylor & Francis Group): New York and London, 2020.

26 LABRES FILHO, J. P. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014); RIBEIRO JÚNIOR (O lugar do jazz..., op. cit.; *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB (1962-*

no país em tempos de modernização/industrialização, o lugar do jazz/jazz bands nesse proscênio e ainda a variedade de opiniões (por vezes racistas) em torno da penetração desse produto cultural na Terra Brasilis. Não é meu objetivo retrilhar esse panorama inicial. Vale apenas mencionar rapidamente que as primeiras críticas nas quais é possível rastrear como a presença do jazz foi interpretada por escritores oriundos das camadas privilegiadas começam a surgir em fins da década de 1920, por exemplo, nos escritos de Mário de Andrade para o *Diário Nacional* e presentes na obra *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928); nas apreciações do jornalista Cruz Cordeiro, que foi codiretor da revista *Phono-Arte* (autodeclarada a “Primeira Revista Brasileira do Phonographo”), lembrado sobretudo pelas críticas a Pixinguinha a respeito da suposta americanização de suas composições “Carinhoso”, “Lamentos” e “Gavião Calçudo”, gravadas entre 1928 e 1929.

Se tais discordâncias estavam umbilicalmente ligadas ao modernismo nacionalista aos moldes da Semana de 1922, a partir do segundo pós-guerra, já com as indústrias fonográfica e radiofônica muito bem consolidadas, e com a intensificação das relações diplomáticas e culturais entre Brasil e Estados Unidos devido às intervenções da Política de Boa Vizinhança, essa postura folclorista/protecionista ganhará novos timbres nas transmissões do radialista e compositor Almirante (Henrique Foréis Domingues), a exemplo dos programas *Curiosidades Musicais*, *No tempo de Noel Rosa* e *Pessoal da Velha Guarda*, veiculados entre fins de 1930 e meados de 1950.²⁷ Entrementes, esse debate chegou às páginas ilustradas da *Revista da Música Popular*, periódico carioca que circulou entre 1954 e 1956, visto como “uma espécie de bíblia para nós”, segundo o escritor Hermínio Bello de Carvalho, e a qual se deveu, nas palavras de Ignácio de Loyola Brandão, “a formação crítica da música popular”²⁸ no país. A tirar pelas falas destacadas, a revista teve papel relevante na construção do pensamento musical brasileiro, chegando a reunir um quadro heterogêneo de colaboradores, entre os quais os primeiros historiadores da mú-

1970). Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018) e RUIZ (Jazz no Brasil ou Jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o Longo Modernismo (1920-1980). *História e Cultura*. v. 10 n. 2, p. 51-81, dez. 2021; “O novo rumo para a música popular”: a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920-1980). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, 2023).

27 MORAES, J. G. V. de. Entre a memória e a história da música popular. In: MORAES, J. G. V. de; SALIBA, E. T. (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

28 RANGEL, L. do N. *Samba, jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

sica popular brasileira: Lúcio Rangel, Mariza Lira, Jota Efegê, Orestes Barbosa, Almirante, entre outros²⁹, além de nomes como o do polêmico Cruz Cordeiro.

Logo em seu primeiro número, dizia-se que a RMP nascera com “o propósito de construir”, usando a imagem de Pixinguinha na capa, a fim de saudá-lo “como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras ou pelos ritmos estranhos ao nosso populario”.³⁰ Denunciava-se, assim, que o folclore musical e a música popular brasileira estavam sendo negativamente impactados por “influências estranhas à medida que o progresso - no caso representado pelo rádio -, penetra nas camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização”, tidas como “a fonte de todo o nosso patrimônio musical”.³¹ E a denúncia continuava em outros artigos da revista nos quais se afirmava: “não souberam os nossos músicos reagir às influências estrangeiras; o resultado aí está: choros ‘be-bop’, sambas, boleros, etc... [...] O samba desnacionalizou-se [...]”.³²

Circulando entre fins do governo Getúlio Vargas e início do mandato de Juscelino Kubitschek, período de exponencial difusão radiofônica, sobretudo no Rio de Janeiro, modernização urbana e industrial, ensaiando-se transformações na música brasileira, a RMP se endereçava a uma elite branca “esclarecida”, por vezes boêmia, igualmente alinhada a um projeto de música (e de identidade) brasileira calcada nas “glórias do passado”. Desse modo, o periódico produzia uma interpretação dos produtos culturais baseada numa noção às avessas de vanguarda, que por sua vez era tomada como sinônimo de bom gosto.³³ Curiosamente, o veículo, ao mesmo tempo em que se colocava

29 Também denominados de “folcloristas urbanos”. Em tempo: ao analisar detidamente as ações desses personagens, Moraes (Criar um mundo do nada... op. cit., p. 60 e 122) problematiza tal classificação, percebendo-a como vaga e insuficiente diante da complexidade em torno das práticas dos sujeitos. Além disso, critica certa historiografia cuja visão histórica teleológica conecta linearmente os preceitos deste grupo (que, sim, flertava com noções do folclorismo, adaptando-o, no entanto, a um contexto de desenfreada modernização e de imposições culturais urbanas) com os defensores da ideologia nacional-popular dos anos 60-70. Considero pertinente esta crítica. Por isso, assim como o próprio autor, julgo relevante ter em conta, dialeticamente, tanto as continuidades e descontinuidades nas posturas dos agentes em análise, quanto o fato de utilizar a expressão “folclorista urbano” ciente de sua plasticidade.

30 COLEÇÃO Revista da Música Popular - RJ: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 25.

31 Ibidem, p. 49.

32 Ibidem, p. 90.

33 MORAES, J. G. V. de. Entre a memória e a história..., op. cit., p. 117.

como combatente da música estrangeira, se dedicou em todos os seus números a divulgar o “verdadeiro” jazz, sinalizando, com raras exceções, apoiar ao projeto de revivalismo do jazz tradicional.³⁴ Parte do conteúdo da revista sobre o jazz ficou a cargo do playboy Jorge Guinle (1916-2004), do jornalista Sérgio Porto (1923-1968) e do escritor Vinicius de Moraes (1913-1980). Oriundos das camadas privilegiadas do Rio de Janeiro, estes sujeitos cultivavam o gosto pela música americana, faziam viagens internacionais, tinham contato direto com músicos estrangeiros, acesso a material privilegiado com informações sobre a história e o mundo do jazz. Não por acaso, antes de colaborar na RMP, já haviam publicado textos em jornais e suplementos literários, e livros cuja operação historiográfica se baseava muito mais na compilação de dados e interpretações do jazz no cenário internacional, não oferecendo subsídios consistentes de uma história do jazz no/do Brasil.³⁵ Alinhando-se à visão estético-ideológica da RMP, algo evidente nas colunas “Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional” e “Os Fatores Essenciais da Música de Jazz” de Jorge Guinle, esses autores recorriam a um tipo de interpretação de cunho racialista, em parte fruto das linhas interpretativas que eram cultivadas pela crítica de música dos EUA e da França, mas também, e isto era algo perceptível quando comparavam jazz e música brasileira, em parte atravessadas pela ideia de raça no Brasil.

Nesse ponto, é conveniente compreender tal fenômeno sob um ponto de vista conectado, e a clássica obra do historiador Eric Hobsbawm, *História*

34 No artigo “Apoio a um projeto”, embora o crítico José Sanz critique as “conclusões inteiramente errôneas” de Hugues Panassié, Charles Delaunay, André Hodeir e Barry Ulanov, que, segundo ele, “querem comprimir o fenômeno musical do negro afro-americano em fórmulas válidas apenas para a civilização em que foram educados”, demonstra neste texto assumir uma postura de ‘folclorista urbano’, pois, se por um lado aparenta criticar o romantismo folclórico dos críticos franceses, saindo em defesa da “razão lógica” para explicar as “várias meadas enredadíssimas que compõem o complexo fenômeno musical dos negros afronorte-americanos”, ainda coroa o folclore “e, mais remotamente, a vida social e artística das tribos africanas que forneceram escravos para o jovem Estado do Novo Mundo” como chave para compreender o “verdadeiro” jazz. Assim, se elogia “os primeiros estudos sérios” de alguns pesquisadores, não deixa de ironizar o fato destes verem o jazz como “um fenômeno de superestrutura e, pela própria mesclagem com a música dos brancos, já degenerescente” (COLEÇÃO..., op. cit., p. 268). Por isso louva os estudos de nomes como Ernest Borneman, Nestor Oderigo e Harold Courlander, que através de práticas científicas (antropológicas, etnológicas e sociológicas) superavam o diletantismo da crítica francesa, embora ainda tivessem como foco o estudo das expressões tradicionais/rurais das culturas afro-americanas. Ou seja, ainda estavam em busca das fontes “autênticas”, onde haveriam evidências de retenções culturais africanas.

35 RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). In: ENECULT, 12., 2016, Salvador. Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016b; LABRES FILHO, J. P. Que jazz é esse?..., op. cit.

Social do Jazz, publicada originalmente em 1959, oferece elementos interessantes para tal. Segundo Hobsbawm, o período que vai dos anos 1930 ao final dos anos 1950 foi fortemente marcado por um intenso movimento de renascimento do jazz “puro” nos Estados Unidos e na Europa. As ações em prol desse *revival*, nos diz Hobsbawm, não foram estimuladas nem pela dinâmica de mercado e muito menos entre os músicos de jazz, mas sim por “doutrinas intelectuais destinadas, antes de qualquer coisa, a redescobrir as fontes esquecidas e ‘puras’ do jazz e da música folclórica que havia por trás”.³⁶ Sustentada por frações da esquerda estadunidense, tal inclinação era resultante de um impulso de volta às origens do movimento político norte-americano, o que repercutia na perspectiva cultural desses grupos. Esse fenômeno tinha relação com as disputas políticas e simbólicas que se configuraram na Era Roosevelt (1933-1945), especificamente a partir do *New Deal*, posto que a partir desse período setores liberais e anticomunistas da sociedade americana passaram a reproduzir por meio de revistas especializadas e outros meios de comunicação o discurso enviesado de que o jazz era o símbolo da luta antirracista e anti-totalitária (aí incluídos, segundo essa leitura, os regimes comunistas e o nazismo), do progresso e da modernidade (capitalista).

Nesse intervalo, como resposta a essa instrumentalização liberal em torno do jazz, o que se viu foi “os intelectuais indo ao ‘povo’, coletando, gravando e cantando a sua música com satisfação”, bem como o fato de críticos e colecionadores começarem a “organizar sistematicamente gravações de artistas de blues e jazz esquecidos”, com o objetivo final de “recapturar o jazz quintessencial, que era o de *New Orleans*”³⁷. Foi então que “com afeição crescente, passou-se a valorizar as origens do jazz e o ideal de uma música simples”,³⁸ algo que se agravou com o advento dos estilos modernos de jazz: *bebop* e *cool jazz*, desenvolvidos entre 1940-50. Finalmente, “aconteceu o renascimento do jazz de New Orleans, um revival como se dizia então, que se espalhou pelo mundo”.³⁹

Se antes disso as divergências se davam em torno da “pureza” ou “impureza” do jazz a partir de sua comercialização, com as escolas modernas o rebuliço seria ainda maior, estimulando, segundo Leroy Jones, a criação de “corpos completos de crítica em torno do debate destituído de sentido, a respeito de

36 HOBBSAWM, E. *História Social do Jazz*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 94.

37 *Ibidem*, p. 95.

38 BERENDT, J. E.; HUESMANN, G. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2014, p. 42.

39 BERENDT, J. E.; HUESMANN, G. *O livro do jazz*, op. cit., p. 42.

qual era o verdadeiro jazz”.⁴⁰ Aliás, embora estivesse focado unicamente na experiência dos músicos negros, Leroi Jones foi um dos primeiros intelectuais afro-americanos a publicar uma análise sócio-histórica do jazz que confrontava aquele esquema narrativo binário cultivado pelos críticos brancos, mas isto ocorreria apenas no começo dos anos 1960. Até lá, já pelos idos dos anos 1930, a *guerre du jazz* já havia se espalhado pelos EUA e chegado até a Europa, tanto que essas discussões ganharam as páginas de periódicos como a revista francesa *Le Jazz Hot*, fundada e editada pelos críticos Hugues Panassié e Charles Delaunay, e que contava com o suporte de nomes vinculados ao movimento vanguardista.⁴¹ Por essa época, o controverso Hugues Panassié⁴² lançou uma obra que levava o mesmo nome da revista (*Le Jazz Hot*) e que propagava a visão tradicionalista/revivalista da história do jazz.⁴³ Já em 1939, foi a vez do produtor e escritor americano Frederic Ramsey Jr., juntamente do crítico Charles Edward Smith, lançarem um livro com igual tendência: *Jazzmen*, de 1939.

Contrários a essa perspectiva, demonstrando certo desgosto com a fase “primitiva” da música negra, os defensores apaixonados do jazz moderno reagiram e publicaram suas obras, a exemplo de Leonard Feather, com *Inside Bebop*

40 JONES, L. O jazz e sua influência na cultura americana. Trad. Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967, p. 207.

41 HOBBSBAM, E. História Social do Jazz, op. cit.

42 Panassié era ativo contribuinte da extrema-direita francesa, especificamente do L'Action Française, movimento contrário à democracia, de perfil monarquista e antissemita, liderado por Charles Maurras. Próximo da juventude maurrasiana, o crítico chegou a publicar em veículos como o *Itinéraires*, fundado pelo escritor católico tradicionalista Jean Madiran, membro fundador do LAF. Os adeptos desse movimento defendiam a teoria do nacionalismo integral, baseada em preceitos reacionários como o retorno do domínio da Igreja Católica Romana, repudiando as mudanças políticas e sociais trazidas pela modernidade burguesa. Movido pela crença na “decadência” da sociedade moderna, Panassié se voltou para as ideias do filósofo católico Jacques Maritain que propunha retornar “à filosofia escolástica de São Tomás de Aquino e ao conceito deste último de ‘habitus’, para argumentar que a Escolástica oferecia um antídoto espiritual para a tradição filosófica racionalista e pós-cartesiana, que ele considerava responsável por todos os males do mundo moderno” (LANE, J. Jazz as antidote to the Machine Age: from Hugues Panassié to Leopold Sedar Senghor. In: LANE, J. Jazz and Machine-Age Imperialism: Music, “Race” and Intellectuals in France, 1918-1945. University of Michigan, Michigan, 2013, p. 105). O teor etnocêntrico nas interpretações de Panassié sobre o jazz se sustentava, então, nesse caldo ideológico reacionário e racista que acreditava em hierarquias naturais, talentos distintos designados por Deus, no sofrimento de “povos primitivos” como sinal de uma redenção moral/cristã vindoura, e de que esses “povos primitivos”, pré-capitalistas, com sua suposta ingenuidade e espontaneidade essenciais, simbolizariam a cura para os tempos modernos.

43 “Publicado pela primeira vez em 1934, *Le Jazz Hot* foi o terceiro livro sobre a música [jazz] escrito em francês. Traduzido para o inglês em 1936, o livro rapidamente se tornou um clássico em ambos os lados do Atlântico, enquanto seu autor adquiriu o status de crítico de jazz francês mais influente da década de 1930, indiscutivelmente o crítico de jazz mais influente do mundo na época” (LANE, Jazz as antidote..., op. cit., 2013, p. 90).

(1949) e André Hodeir, com o livro *Hommes et Problèmes du Jazz* (1954). Trabalhos como *The Real Jazz* (1942), *Jazz Panorama* (1950) e *Histoire du vrai Jazz* (1959), de Panassié, simbolizavam a tréplica da historiografia francesa do jazz de perfil tradicionalista.⁴⁴ O que nos traz de volta ao Brasil, pois, se desde os comentários críticos de Mário de Andrade, datados de fins de 1920, é possível perceber a influência dessa crítica jazzística estrangeira no pensamento musical brasileiro⁴⁵, tal fluxo de consumo cultural prosseguiria nos anos de 1950, quando surge a RMP (que, aliás, chegou a ter contribuições de Frederic Ramsey Jr. e também de Eugene Williams, outro crítico americano alinhado ao tradicionalismo) e quando são lançados os livros *Pequena História do Jazz* (Sérgio Porto, 1953) – obra, inclusive, requisitada e publicada pelo Ministério da Educação e Saúde –, *Jazz Panorama* (Jorge Guinle, 1953)⁴⁶ e ainda os textos de Vinicius de Moraes, publicados entre 1951 e 1953 nas revistas *Flan* (do jornal *Última Hora*), *Sombra*, *Vanguarda*, entre outras.

No primeiro caso, Sérgio Porto cita recorrentemente autores como os folcloristas Alan Lomax, Nestor Oderigo (musicólogo argentino que publicara entre 1951-53 os também influentes *Estética del Jazz* e *Historia del Jazz*) e os críticos Charles Delaunay, Robert Goffin e Hugues Panassié, estruturando sua narrativa em prol da exaltação dos “grandes nomes do jazz”, identificados com as “origens” do gênero em Nova Orleans (Buddy Bolden, Jelly Roll Morton, Coleman Hawkins, Kid Ory, Didi Chandler, Louis Armstrong) e aqueles músicos que migraram do sul para o norte e participaram dos primeiros anos do jazz em Chicago (Jimmie Noone, Johnny Dodds, King Oliver, Zutty Singleton). Ao se remeter ao período que rotula de “pré-jazz”, Porto constrói um mosaico de discursos que por vezes escorregam em certo romantismo, destacando o sofrimento e a revolta escrava⁴⁷, mas em muitos momentos demonstrando repúdio às transformações do jazz a partir de 1940, quando

44 O músico e historiador de jazz Daniel Hardie (*Jazz Historiography: the story of jazz history writing*, iUniverse, edição do Kindle, 2013) desenvolveu uma profunda análise historiográfica dessa produção, destacando suas tendências narrativas, contextos, metodologias, estruturas, contradições, além das disputas políticas e culturais nelas impressas, entre outros fatores.

45 Por exemplo, o crítico francês Henry Prunières. Para saber mais, cf. EGG, A. Modernismo e defesa do jazz em textos na imprensa em 1927 e 1928. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2023, São João del-Rei. Anais do Congresso da ANPPOM. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023.

46 PORTO, S. *Pequena história do jazz*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura - Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1953; GUINLE, J. *Jazz Panorama*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

47 Por exemplo, ao citar um fragmento do artigo “O jazz: sua origem” de Vinicius de Moraes, que diz: “Quanta conversa de amor, quanta senha de aviso, quanto plano de fuga não deve ter corrido a pauta invisível estendida sobre o algodão em flor! Que poder de inflexões novas não deve ter acrescentado

nasce o *bebop*, sobre o qual fala muito pouco, não citando no texto nenhum músico desta vertente. Isto porque trata-se de uma fase que o autor percebe como “acidentada”, “deturpada”, “estagnada”, concordando com a visão de Panassié⁴⁸ e saindo em defesa do revivalismo do “verdadeiro” jazz.⁴⁹

Partilhando da mesma ótica, Vinicius de Moraes escrevia poeticamente sobre o blues rural como expressão do anseio de libertação dos escravizados, de sua “tragédia íntima”, alegando que “[...] na verdade, na história de evolução do jazz, apenas um estilo apresenta características capazes de defini-lo como uma forma imortal: o estilo de New Orleans [...]”, percebendo o *bebop* e o *cool jazz* como “uma tentativa de abstratizar o jazz, dentro da atual fórmula absentista; uma tentativa de despojá-lo do páthos e da revolta que lhe são intrínsecos, de torná-lo erudito e ajustável ao sentimento [...] elíptico da arte moderna”.⁵⁰ O texto acabou se tornando o prefácio do livro *Jazz Panorama* de Jorge Guinle, demonstrando a interconexão dessas narrativas.

A propósito, nesse livro de Guinle, ao menos em sua segunda edição, de 1959, o posicionamento é um tanto distinto, pois o autor defende uma espécie de terceira tendência historiográfica/crítica de apreciação do jazz que podemos chamar de Ecletismo. Tal linha pressupunha uma visão supostamente mais progressista e democrática que as demais, tentando superar os antagonismos e construir uma narrativa mais completa sobre a história do jazz. Apesar de Guinle ainda mencionar um jazz “verdadeiro”, escolas como o *bebop*, o *cool* e mesmo o *free jazz* não são condenadas. Outro detalhe é que diferentemente de Sérgio Porto e Vinicius de Moraes, Jorge Guinle não silencia totalmente acerca do jazz no Brasil⁵¹, rompendo de certa forma com a ideia de que a

à voz crestada de sofrimento e revolta, nos solos, duetos e coros campestres [...]. A única possibilidade de evasão que possuem, a música, vem se unir uma talvez mais forte ainda: a religião. O Céu é para eles tudo o que há de livre e belo, e Deus o Pai a um tempo severo e bom que lhes falta na terra” (PORTO, *Pequena história...*, op. cit., p. 08).

48 “Toda a razão tem o crítico Hugues Panassié, quando afirma num dos seus últimos livros (*Jazz Panorama*, Paris – 1950), que acredito ser o mais esclarecido de toda a sua longa bibliografia dedicada ao jazz: ‘A única relação existente entre o jazz e o bop está nos músicos, pois foram executantes do primeiro que criaram o segundo’” (PORTO, *Pequena história...*, op. cit., p. 46).

49 “Foi por volta de 1940, talvez, que se intensificou o movimento para salvar o jazz. Primeiro por iniciativa de uns poucos críticos e estudiosos, depois com a aprovação de um número amplo de aficionados, iniciou-se a caça às verdadeiras grandes personalidades da música ‘hot’, na esperança de fazer com que os elementos ainda vivos e em condições de tocar, voltassem a atuar e, o que é mais importante, gravar” (PORTO, *Pequena história...*, op. cit., p. 64).

50 MORAES, V. de. *Jazz & Co.* Eucanaã Ferraz (org.). São Paulo: Cia das Letras, 2013, p. 100-101.

51 Guinle (*Jazz Panorama*, op. cit., p. 92-93) menciona dois marcos da introdução do jazz no Brasil: a visita, no começo dos anos 1920, do conjunto do multiinstrumentista euro-americano Harry Kossarin, que, procedente de Buenos Aires, foi “provavelmente o primeiro que introduziu esta novidade dançante entre nós” e de Gordon Stretton (e não “Straight”, como está no livro), nome artístico de William

autenticidade do gênero, embora ainda devesse se legitimar por certos aspectos particulares (presença de elementos associados ao blues, polirritmia e improvisação), não era necessariamente determinada por uma localização geográfica especificada. Percebo também que no esforço de ser coerente com sua escolha estética e metodológica, Guinle por vezes relativiza a ideia de que o jazz “negro” era mais genuíno do que o jazz “branco”, adotando perspectiva mais diversificada, mas sem renunciar à ideia de “essência *hot*”, e da noção de que a contribuição africana para o jazz restringia-se à sua fase “primitiva” – postura não menos problemática. Independente disso, ao que as fontes indicam essa tendência eclética não era das mais populares entre os críticos brasileiros, o que poderia soar curioso para um país onde se exaltava a dita mestiçagem. Válido ressaltar, contudo, que o culto à miscigenação geralmente se dirigia (e restringia) à brasilidade, não sendo, portanto, garantia de uma apreciação mais “heterodoxa” do jazz – este, inclusive, para fins de distinção cultural, era demarcado como produto de uma sociedade racialmente segregada, onde o elemento negro, uma vez isolado, resguardaria dados culturais autóctones “puros”.

Desse modo, no âmbito da lógica estética da crítica musical brasileira, a compreensão de que ao se modernizar, o jazz “verdadeiramente negro”, *hot*, estava em decadência parece ter sido a tese mais aceita, o que fomentou desgostos e posterior deslocamento dos interesses de alguns desses aficionados e pesquisadores de jazz para a “autêntica” música brasileira, exemplo de Vinicius de Moraes (ironicamente um dos “pais” da bossa nova, estilo musical criticado por Lúcio Rangel⁵², exatamente pela tentativa de misturar o samba com o *cool jazz*), Ary Vasconcelos, que assinava a coluna “Um pouco de jazz” do jornal *O Globo* e publicou em 1964 os dois volumes de *Panorama da Música*

Masters (1887-1983), multiartista negro nascido em Liverpool cuja banda (Gordon Stretton Jazz Band) dava suporte à companhia Ba-Ta-Clan, da cantora e atriz francesa Mistinguett (Jeanne Bourgeois). Entre os jazzistas brasileiros, o autor menciona Os Oito Batutas, a orquestra de Romeu Silva (Jazz Band Sul-Americana), a Carlito Jazz (liderada pelo baterista Carlos Blassifera), afora músicos como Zé Povo (trombone), Cirino (pistão), José Arias (sax-alto), e outros; sem falar de músicos estrangeiros radicados no Brasil que foram importantes neste intercâmbio cultural: Booker Pittman, Louis Cole e Claud Austin. Ainda acerca desse tema, importante ressaltar que se em seu livro Sérgio Porto preferiu silenciar sobre o assunto, por outro lado, o crítico chegou a publicar um texto na revista *Sombra* (set. 1951) intitulado “O Jazz no Brasil”, no qual além de destacar alguns músicos brasileiros, que, em seu ponto de vista, conseguiam reproduzir o “jazz hot” – isto é, o “bom jazz” –, como Cipó, K-Ximbinho, Zé Bodega, Laurindo Almeida, arrisca ainda que o motivo de o “verdadeiro” jazz ser tão pouco conhecido no Brasil tinha relação, entre outros fatores, com a popularização do samba, ou seja, com o seu processo de transformação em símbolo nacional. Afora isso, Porto traz um dado interessante: a de que um dos pioneiros críticos de jazz no Brasil teria sido o pianista branco Fats Elpidio, que publicava crônicas sobre música americana no *Jornal dos Esportes*.

52 RANGEL, L. do N. Samba, jazz & outras notas, op. cit., p. 118-119.

Popular; pouco antes, em 1962, Lúcio Rangel publicou *Sambistas & Chorões*⁵³, ano que coincide com a realização do I Congresso Nacional de Samba, no Rio de Janeiro, iniciativa da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, na figura de Edson Carneiro, que contou com a participação ativa de Lúcio Rangel e José Ramos Tinhorão: outro nome importante para o presente estudo. Foi nessa nova conjuntura de combate à presença do jazz (moderno) no país e de intensa campanha para “proteger” a música popular brasileira das estranhas “máculas” sonoras, que os rastros do pensamento do intelectual revolucionário Frantz Fanon aportaram, de forma descompassada, no Brasil.

Atrasando a cadência da explosão: Fanon e a hesitante receptividade brasileira

Entre o início da década de 1950 e o começo da década seguinte, Frantz Fanon publicou diversos textos em prestigiados periódicos franceses que a intelectualidade brasileira, mais do que acessar, lia com afinco, a exemplo da *Présence Africaine*, *Esprit* e *Les Temps Modernes*. Nesse intervalo de uma década, textos como “L’Expérience vécue du noir”, “Le syndrome norde-africain”, “Antillais et Africains”, “Racisme et culture”, “Fondement réciproque de la culture nationale et des luttes de libération”, “La minorité européenne d’Algérie en l’An V de la Révolution” e, por fim, “De la violence” acaloraram os debates nos círculos da *intelligentsia* francesa, merecendo a atenção do olhar analítico de diversos autores, tais como Senghor, Sartre, Césaire, que, por sua vez, eram vastamente lidos pela elite letrada no Brasil.⁵⁴ Para completar, em 1952, Fanon lançou seu primeiro livro, *Peau noire, masques blancs*, que condensava parte de suas preocupações no início da trajetória intelectual. Entretanto, não há indícios concretos de que a classe intelectual brasileira por essa época tenha se interessado pelos escritos de Frantz Fanon. Já nos anos de 1960, o que era incerto se torna vago, na melhor das hipóteses, por vezes

53 No prefácio dessa obra, o folclorista Brasília Itiberê escreveu em tom decadentista: “Em matéria de música popular a coisa foi calamitosa e a devastação total, pois ela foi ferida de morte na sua parte orgânica mais preciosa, atingida no cerne, na medula – isto é, no ritmo. Desaparece o ímpeto dinâmico do sincopado e, privada da sua vitalidade rítmica, a melodia popular se amolentou, tornou-se invertebrada, perdendo os seus caracteres raciais específicos. Começaram, então, a surgir as formas híbridas – samba-rumbas, sambaladas, samboleros – como quistos aderentes ao nosso populário” (Apresentação. In: RANGEL, L. do N. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Coleção Contrastes e Confrontos. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1962, p. 07).

54 FAUSTINO, D. *A disputa...*, 2020a, p. 114.

sem maiores aprofundamentos, situação tão impressionante que levou Antonio Sérgio Guimarães a constatar que “o silêncio da esquerda brasileira sobre Fanon precisa ser entendido, ademais, como discordância política”.⁵⁵ A seguir, o sociólogo oferece mais indícios desse problema – um silenciamento que me parece corroborar com a ideia de que a apropriação cacofônica (e talvez sub-reptícia) do pensamento fanoniano no Brasil constituiu uma espécie de “evento em suspensão”:⁵⁶

No Brasil, a esquerda reverenciava Fanon, mas, se o lia em francês, não o citava; impondo-se um silêncio obsequioso. O mesmo não se passava com os marxistas da *Monthly Review*, cujos artigos eram regularmente traduzidos e publicados por revistas brasileiras. O motivo da reverência e do silêncio sobre Fanon pode ser buscado, como já sugeri, na sua centralidade para as lutas que se desenvolviam nos Estados Unidos daquele tempo. Os rebeldes afro-americanos também se consideram africanos e sujeitos coloniais, atitude muito bem captada pelas palavras dos editores da *Monthly Review* [...]. Significaria Fanon o mesmo para os negros brasileiros?⁵⁷.

Considerando os fluxos afroatlânticos, mesmo de parte das organizações negras situadas nos grandes centros urbanos do país e que tinham quadros em constante trânsito pela Europa, África e Estados Unidos, só se pode especular que houve algum contato com o pensamento de Frantz Fanon, como no caso das associações negras paulistanas.⁵⁸ Mas, mesmo em meio às efervescentes lutas de emancipação na África, nas quais Fanon foi figura central, e mesmo

55 GUIMARÃES, A. S. A. *Modernidades Negras...*, op. cit., p. 175.

56 Michael-Rolph Trouillot (*Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya Editorial, 2016), ao falar dos silêncios sobre a Revolução Haitiana, notou que nas fontes este evento emerge como “não-evento”, pois impensável para os seus contemporâneos, e como isso desembocou noutros silêncios, por fim, em “verdades” sustentadas pelos não-ditos arquivísticos e historiográficos. A posição esquiava e arredia em relação à obra fanoniana no Brasil, fazendo este encontro permanecer, primeiro, no campo do irrealizável, depois em suspensão, provoca a reflexão se alguns elementos teóricos do autor não eram rejeitados por parte da esquerda, fomentando esse “princípio da ausência” (KILOMBA, G. *Fanon, existência, ausência* (prefácio). In: FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 12). Guimarães (*A recepção...*, op. cit., p. 106) oferece pistas quanto a isso, ao afirmar: “se ‘Fanon era um nome cortado na esquerda’ brasileira, nos meados dos 1960 [...], não o era certamente em toda esquerda, sobretudo os de inspiração católica. Estes ganhavam influência à medida que os partidos eram dizimados pela repressão política e não repudiavam totalmente a violência revolucionária dos colonizados e o antirracismo”.

57 GUIMARÃES, A. S. A. *A recepção...*, op. cit., p. 104.

58 SILVA, M. A. M. da. *Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980*. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 369-390, 2013; FAUSTINO, D. *A disputa...*, op. cit.

com o seu impacto nos movimentos políticos afro-americanos, como o movimento *Black Power*, tais trânsitos intelectuais não parecem ter surtido efeito nesses vários gradientes da *intelligentsia* brasileira.

O contexto de 1940-1950, quando parte da população afro-brasileira começou a questionar a perspectiva assimilacionista, embora sem abrir mão da democracia racial⁵⁹ pela via da mestiçagem, e a pensar o problema dos negros como algo específico, contrariando, nesse ponto, a visão programática de frações à esquerda, em evidente expressão da bipartição dos eixos de luta do pós-guerra⁶⁰, não foi capaz de aproximar o público afro-brasileiro das obras de Frantz Fanon, que não chega a ser citado nem nos periódicos e obras de importantes intelectuais que discutiam sobre as relações étnico-raciais no Brasil como Guerreiro Ramos, Octávio Ianni, Roger Bastide, Florestan Fernandes, Clóvis Moura e Virgínia Bicudo.⁶¹ Nesse contexto, Faustino⁶² percebe que organizações como a Associação Cultural do Negro (ACN), à beira do final dos anos 1950, tinham maior proximidade com o Movimento de Negritude, representada por autores como o senegalês Léopold Sédar Senghor⁶³, estando, desse modo, muito mais interessadas em construir uma imagem positiva do negro, driblando a memória negativa da escravidão, com o objetivo de que os racializados pudessem, enfim, ser incorporados à sociedade de classes da modernidade burguesa. Ou seja, sem rastros de inclinação ao teor revolucionário expresso por intelectuais como Fanon, por exemplo. Tal constatação já é um bom indício de que tipo de concepção de negritude, e de

59 Para uma análise acerca da polissemia desse conceito e de seus diversos usos pelos segmentos sociais da população brasileira, entre 1930-1970, cf. GUIMARÃES, Modernidades Negras, op. cit.

60 Como explica Guimarães (Modernidades Negras, op. cit., p. 173): “[...] é preciso lembrar que o mundo do pós-guerra se polarizara rapidamente em dois eixos [...]. O primeiro eixo é marcado pelas raças e pela descolonização; o segundo, pela luta de classes e pelo anti-imperialismo [...]. No Brasil dos anos 1950 e 1960, entretanto, esses dois eixos não se encontravam: como vimos nos capítulos anteriores, liberais e marxistas, brancos e negros, uns e outros, tinham o mesmo projeto antirracista de construção de uma nação mestiça, brasileira e pós-europeia, que ultrapassasse a polaridade entre brancos, de um lado, e negros e indígenas, do outro. O que os dividia era apenas a defesa da ordem burguesa ou a aposta na luta de classes. As raças desapareciam, assim, na superexposição conceitual e política das classes sociais”.

61 GUIMARÃES, A. S. A. A recepção..., op. cit., p. 100; FAUSTINO, D. Frantz Fanon e as encruzilhadas..., op. cit., p. 163-168.

62 FAUSTINO, D. A disputa..., op. cit., p. 128.

63 Algo que perdurou até a década seguinte, como percebido por Guimarães: “também a imprensa negra paulistana dos anos 1960, formada por homens e mulheres com situação de classe mais precária que Guerreiro [Ramos], parecia desconhecer Fanon em sua campanha de solidariedade aos movimentos de libertação africana, continuando sintonizada com o discurso da negritude de Senghor e de Sartre dos anos 1948, a quem citam diretamente” (A recepção..., op. cit., p. 103).

maneira mais ampliada, que tipo de modelo de sociedade (leia-se, Estado) se propagava com mais força no Brasil.

Só no final dos anos 1960, precisamente depois de 1968, é que intelectuais negros como Abdias do Nascimento, em seu exílio nos Estados Unidos, se deparariam com a obra de Fanon, tendo contato não com *Peau noir, masques blancs*, mas *Les Damnés de la terre*.⁶⁴ Como efeito lógico desse eco abafado, as próprias considerações do filósofo sobre a música negra, especificamente o blues e o jazz, que começam a surgir mais enfaticamente, ainda que esparsas, no livro *Pele negra, máscaras brancas* (que, aliás, só começaria a ser lido no Brasil a partir de 1980), e que no entanto prosseguem em *Os condenados da terra*, podem ter sido simplesmente obstadas – o que, por sua vez, pode ter sido crucial para a definição do rumo das reflexões estéticas da *intelligentsia* brasileira – algo que discutirei mais adiante.

Por ora, importa sublinhar que esse retardamento na penetração do pensamento fanoniano no Brasil, como defende Antonio Guimarães, poderia se sustentar, por um lado, pelo tipo de “formação nacional e racial totalmente avessa aos conflitos raciais e muito entranhada numa classe média intelectual mestiça e branca, que não se definia racialmente”, e por outro lado, pela ausência de pessoas negras em lugares de poder nos centros de produção de saber e cujo foco fosse “a formação da identidade negra ou a afirmação de sujeitos racialmente oprimidos”.⁶⁵ São teses que conversam com a proposta deste ensaio, como mostrarei adiante. Mas antes de examinar melhor de que maneira esses desencontros nada casuais podem ter se relacionado com o sentido estético-ideológico do pensamento musical brasileiro, importa retomar os ditos de Fanon sobre a *Black Music*.

64 Antes disso, especificamente em 1966, embora Abdias tenha se distanciado do ideal de democracia racial (desmistificada em 1964 por Florestan Fernandes em *A integração do negro na sociedade de classes*), seu posicionamento ainda era de defesa por uma negritude à la Senghor, com discursos que falavam do “chamado primitivo”, “apelo telúrico”, do jeito e ótica específicas, profundos e intocáveis do negro. Já no exílio, Abdias formula seu conceito de quilombismo não a partir de Fanon, mas das noções de revolta e resistência nos termos do filósofo franco-argelino Albert Camus, integrando-as, no entanto, “à velha matriz da identidade negra brasileira, à negritude brasileira, com suas inclinações nacional-populistas, seu anticolonialismo e anti-imperialismo” (GUIMARÃES, A. S. A. *Modernidades Negras*, op. cit., p. 147).

65 *Ibidem*, p. 169-170.

Black Music, negritude e identidade nacional na aurialidade fanoniana

Começo esta seção ousando afirmar que a música, entre outras formas de arte e entretenimento, foi um dos elementos fundamentais no desenvolvimento da arquitetura sociogênica do pensamento de Frantz Fanon e de sua constituição como oxímoro radical.⁶⁶ Para além da calibanização da estética jazzística em sua escrita dramaturgica⁶⁷, ou mesmo nos posteriores usos sociológicos e políticos da música em seus textos, é possível perceber isso inclusive na sua experiência clínica.

O historiador Jean Khalifa, por exemplo, ao abordar a relação entre socioterapia e cultura na trajetória médica de Fanon, informa que em sua experiência de práxis psiquiátrica, a partir de 1953, especificamente no Hospital Psiquiátrico de Blida-Joinville (Argélia), o pensador, juntamente de seu interno Jacques Azoulay, chegou a utilizar para suas experimentações terapêuticas mecanismos como a criação de um jornal institucional, um cineclube e uma associação de música, todos gerenciados por pacientes tidos como “incuráveis”.⁶⁸ A partir da concepção organodinâmica não essencialista da doença mental e da experiência com a terapia institucional, Fanon e Azoulay perceberam que os resultados terapêuticos positivos no uso de elementos como a música, ao menos na ala dos pacientes europeus, residia no fato de estes funcionarem como “instrumentos que davam a eles [alienados] a possibilidade de reaprender a atribuir sentido aos elementos constitutivos de um ambiente”.⁶⁹ Assim como para o cinema, é possível supor que Fanon propunha um entendimento acurado sobre o conteúdo sonoro; uma escuta ao mesmo tempo fruída e crítica dos fonogramas, posto que os pacientes eram incentivados a comentar sobre essa e outras vivências no jornal do hospital. A música, ou o evento musical, funcionava, então, como meio, mirando a sociabilidade, e não como um fim em si mesmo (fins meramente contemplativos).

66 SEKYI-OTU, A. *Fanon's Dialectic of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996; FAUSTINO, D. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. 1. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

67 FAUSTINO, D; GAYÃO, N. Estranhas harmonias: a vida, a morte e o tempo na linguagem dramaturgica de Frantz Fanon. *Fólio - Revista De Letras*, 14(2), p. 41-66, maio 2023; RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. *It's nation time! Jazz, raça e política nos escritos de Frantz Fanon e Amiri Baraka (1950-1970)*. *Revista de História*, São Paulo, n. 183, p. 01-38, 2024a.

68 KHALIFA, J. Fanon, psiquiatra revolucionário (introdução). In: FANON, F. *Alienação e Liberdade: escritos psiquiátricos*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 42-43.

69 *Ibidem*, p. 43.

Quanto ao insucesso com os pacientes argelinos, atormentados pela violência das armas e dos códigos coloniais, logo perceberia Fanon, advinha da ausência de identificação destes com os produtos culturais até então apresentados. Adotando uma perspectiva mais estrutural, que considerava os contextos geográfico, histórico, cultural e social dos sujeitos, tratou-se de, em seguida, introduzir (numa ação potencialmente anticolonial) formas de divertimento que eram mais familiares aos pacientes nativos, como “a abertura de um café mouro, celebrações de festas tradicionais, encontros com contadores de histórias e *grupos de música locais*, envolvendo cada vez mais a participação dos pacientes”.⁷⁰ Com isso, o problema, concluiu Fanon, não era de ordem puramente racial, mas, sim, algo culturalmente determinado. Nesse sentido, era a determinação da função social da música, complementada por seu conteúdo e grau de identificação com os ouvintes que produziam os avanços. Nesses moldes, a vivência musical se tornava aliada no processo de desalienação dos pacientes, pois, ainda que em grave estado clínico, estes não eram ouvintes passivos. E assim, os efeitos começaram a ser positivos através da ponte criada pela proximidade cultural das formas musicais apresentadas.

Vejamos agora como a questão musical, focada no jazz e no blues, enquanto sonoridades de matriz africana, despontavam nos livros do autor.

De antemão, é possível afirmar que um exame atencioso dos comentários de Fanon sobre a música afro-americana é uma boa forma de esboçar alguns pilares de seu pensamento, visto que, como bem pontuam Lane⁷¹ e Ribeiro Júnior⁷², essas exemplificações aparecem em suas obras como ilustrações-chave para, através de imagens que partiam de artefatos populares, maximizar o alcance e a compreensão de seus argumentos. É por isso que em *Pele negra, máscaras brancas*, antes de introduzir pela primeira vez sua perspectiva sobre o jazz, Fanon diz que “diante do branco, o negro tem um passado a valorizar, uma vingança a obter; diante do negro, o branco contemporâneo sente a necessidade de evocar o período antropofágico”.⁷³ Anos depois, a mesma premissa, dita de outra forma, seria usada em *Pour la Révolution Africaine*, publicada em 1959, na qual o autor afirma que “é o homem branco que

70 Ibidem, p. 45 (grifos meus).

71 LANE, J. Leaving the South: Frantz Fanon, Modern Jazz and the Rejection of Négritude. In: MUNRO, M; BRITTON, C. (ed.) American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

72 RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. It's nation time!..., op. cit.

73 FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020. p. 237.

cria o Negro, mas é o Negro que cria a negritude”.⁷⁴ Ao sobrepor os dois raciocínios, é possível perceber que estes apontam para noções de história, de representação, de cultura e de identidade: conceitos fundamentais na formação dos sentidos e significados sobre o nacional e o popular, especialmente sobre a questão da identidade, que desponta enquanto fenômeno que, no pensamento de Fanon, pode ser mais bem compreendido se considerado dentro das conexões “com as localizações interligadas da África, do Sul da América e do Caribe francófono”,⁷⁵ transatlântica fundamental, como veremos neste tópico, no entendimento da negritude para Fanon.

Com isso em mente, retomando o fragmento de *Pele negra*, observamos que o filósofo prossegue seu pensamento fazendo um curioso relato. O autor conta que, anos antes, possivelmente entre meados de 1940 e começo de 1950, quando fez o trânsito Martinica – Paris – Lyon, a Associação Lionesa de Estudantes da França Ultramarina (*Association lyonnaise des Étudiants de la France d’outre-mer*) havia lhe consultado para saber qual era a sua opinião acerca de um artigo no qual o jazz era tratado como “uma irrupção do canibalismo no mundo moderno”, expressando, assim, a negrofobia (a outra face da negrofilia) que o mundo europeu conhecia bem desde o começo do século XX: contexto de montagem de uma indústria de espetáculos e divertimentos musicais embalada pelas artes afrodiáspóricas.

Não podemos deixar de atentar para alguns aspectos importantes na contextualização do relato de Fanon: primeiro, a experiência histórica do autor quanto à questão racial/situação colonial;⁷⁶ o impacto que o jazz continuava exercendo sobre a França daquele período, considerando o estabelecimento de músicos negros migrantes na Paris do segundo pós-guerra;⁷⁷ a proliferação do jazz pela África, a exemplo da cena de jazz sul-africana que começou a se desenvolver nos anos 1950 e era composta por bandas como a The African Jazz Pioneers e a Jazz Epistles, e anteriormente na África anglófona, especialmente na Nigéria, onde a cena jazzística local iniciara por volta dos anos 1940 com o retorno de músicos nigerianos expatriados, até então exilados na

74 FANON, F. *A dying colonialism*. Translation from French: Haakon Chevalier. New York: Grove Press, 1967, p. 47.

75 LANE, J. *Leaving...*, op. cit., p. 130.

76 Refiro-me à experiência assimilacionista dos martinicanos, especialmente a classe média a qual Fanon pertencia e que se cria francesa; a posterior deflagração do racismo antinegro dentro e fora das Antilhas e o processo traumático de construção da negritude (negrura), fenômeno problematizado pelo autor.

77 BRAGGS, R. *Jazz Diasporas: race, music, and migration in post-World War II Paris*. Oakland/California: University of California Press, 2016.

Europa, tais como Soji Lijadu, Tunde Amuwo, Bobby Benson, entre outros; de volta à Europa, válido recordar da “Guerra do Jazz” que prosseguia sendo travada intensamente (também) por Modernistas e Tradicionalistas franceses. Por fim, lembrar que Frantz Fanon mantinha estreita relação com a produção cultural afro-americana⁷⁸, sem contar que, como antilhano, cedo o pensador deve ter tido contato com a música negra americana, possivelmente observando os diálogos de ritmos populares afro-caribenhos, a exemplo do *beguine*, com o jazz.⁷⁹ Depois, atentar para o fato de que a resposta de Fanon tinha vários endereços, mas era especialmente orientada para aquela instituição de ensino, cujo quadro de alunos possivelmente era formada por brancos e negros, europeus e africanos, ainda que àquela época Lyon possuísse, em comparação com Paris, uma menor presença de negros oriundos das Índias Ocidentais.⁸⁰ Enfim, em maior ou menor grau, tratava-se de um espaço estudantil transatlântico.

Diante disso, o filósofo então explica: “sabendo aonde queria chegar, rejeitei as premissas do interlocutor e pedi ao defensor da pureza europeia que se livrasse de um espasmo que nada tinha de cultural”.⁸¹ Assim, em primeiro lugar, na ótica de Fanon, todo o argumento alheio se baseava em impressões particulares, sem lastro na realidade; isto é, na visão de Fanon, o (des)gosto

78 Em nota editorial ao texto “Escuta, homem branco!, de Richard Wright”, de 1959, no qual Fanon tece duras críticas ao escritor Richard Wright, fala-se de uma carta que Fanon enviou ao escritor afro-americano, em 1953. Diante dos elogios que este faz à obra de Wright, o editor destaca que a missiva demonstra “a importância da cultura afro-americana para o Fanon da primeira fase, na linha de influência do Harlem Renaissance sobre os autores da negritude”. Acertadamente, pontua-se que “essa influência, pelo menos para Wright, começou a se apagar com o engajamento nas revoluções africanas” (FANON, F. Escritos Políticos. Trad: Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 124, grifos meus). Justifico este destaque: pensando o aspecto estético como peça-chave na arquitetura da escrita fanoniana, partilho da concepção de Faustino (A disputa..., op. cit.) de que é equivocado dividir a obra de Fanon em duas fases, sendo uma dimensionada numa espécie de imaturidade revolucionária, supostamente pequeno-burguesa, e outra, aí sim, madura e combativa. Tanto que como se verá adiante, suas referências ao jazz não se limitaram à Pele negra, prosseguindo nos escritos seguintes, com as devidas adequações contextuais.

79 Há relatos que comprovam a grande afeição de Fanon pelos discos 78rpm de Alexandre Stellio (DAILY, A. M. “It is too soon... or too late.” Frantz Fanon’s Legacy in the French Caribbean. *Karib: Nordic Journal for Caribbean Studies*. 2(1): 3. Nov. 2015, p. 42; MACEY, D. Frantz Fanon: a biography (versão eletrônica). New York/London: Verso, 2012, s/p), nome artístico de Fructueux Stellio Alexandre (1885-1939), clarinetista e maestro que popularizou o *beguine* na França na década de 1930. Nascido em Anses d’Arlet, Martinica, Stellio começou sua trajetória musical na Guiana Francesa, chegando a Paris no final da década de 1920. Liderou conjuntos como L’Orchestre Antillais, Stellio Et Son Orchestre Créole, Orchestre Du Bal Antillais, entre outros, nos quais jazz, *beguine*, mazarca e outros ritmos se misturavam.

80 HUDIS, P. Frantz Fanon: philosopher of the barricades. London: Pluto Press, 2015, p. 20.

81 FANON, F. Pele negra, máscaras brancas, op. cit., p. 237.

estético alastrado naquela nota apenas exprimia a visão preconceituosa e racista do tal autor. “Há homens que querem inchar o mundo com o seu ser. Um filósofo alemão descreveu esse processo como a patologia da liberdade”, sentencia Fanon.⁸² Expondo inicialmente a fragilidade do raciocínio do autor e percebendo-a como mera opinião pessoal, sem fundamentação histórica-sociológica, e mais do que isso, cuja linguagem se estruturava a partir de uma lógica delirante, atravessada pela alienação colonial, Fanon⁸³ então argumenta, em coerência com seu humanismo radical⁸⁴, que “o que eu tinha de fazer não era tomar posição em favor da música negra contra a música branca, mas sim ajudar meu irmão a abandonar uma atitude que em nada era benéfica”. Dando indícios de sua concepção histórica, Fanon alerta que “o problema aqui considerado se situa na temporalidade”. Finaliza, então, explicando que “serão desalienados negros e brancos que se recusarem a se deixar enclausurar na Torre Substancializada do Passado”. Por outro lado, “para muitos outros negros, a desalienação virá, ademais, da recusa em considerar a atualidade definitiva”.⁸⁵ Devir histórico, desse modo, é o termo-chave nesse raciocínio.

Várias páginas antes, precisamente no capítulo “A Mulher de Cor e o Branco”, ao comentar sobre a obra *Je suis Martiniquaise* (“Eu sou martinicana”), de Mayotte Capécia, Fanon analisa que “o branco e o negro representam para ela [Mayotte] os dois polos de um mundo, polos em constante luta: uma verdadeira concepção maniqueísta do mundo; a palavra foi lançada, é preciso lembrar – branco ou negro, eis a questão”. Uma vez introduzida a sua crítica a esse olhar maniqueísta, o autor parodia criticamente uma tendência metafísica, mistificante e primitivista que a concepção de *négritude* assumira no pós-guerra e que se reproduzia em certas produções culturais e na crítica musical, como vimos no caso de figuras como Hugues Panassié, que, aliás,

82 Ibidem.

83 Ibidem.

84 Ao destacar esse elemento, exprimo que me incluo entre aqueles interessados na obra de Fanon que percebem em seus escritos “a recusa de um humanismo abstrato de caráter eurocêntrico burguês e a afirmação de um novo humanismo, voltado à articulação contingente de demandas particulares e universais da agência humana” (FAUSTINO. *A disputa...*, op. cit., p. 71).

85 FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 237.

influiu nos escritos de Senghor sobre o jazz.⁸⁶ Assim diz Fanon no mesmo trecho:⁸⁷

Sou negro, corporifico uma fusão plena com o mundo, uma compreensão simpática da terra, uma perda do meu eu no âmago do cosmos, e o branco, por mais inteligente que seja, seria incapaz de compreender [Louis] Armstrong e os cantos do Congo. Se sou negro não é em decorrência de uma maldição, mas sim porque, tendo estirado a minha pele, consegui captar todos os eflúvios cósmicos. Sou realmente uma gota de sol sob a terra...⁸⁸

Anos depois, precisamente em 1956, a figura do músico Louis Armstrong retorna no texto “Racismo e cultura”, resultado de uma intervenção de Fanon no I Congresso dos Escritores e Artistas Negros, realizado em Roma. Dessa vez, mirando naquela que é considerada a base do jazz, forma musical que remete às suas origens, o pensador versa sobre o blues. Mas antes de expor sua analogia, Fanon aconselha que “é preciso buscar incessantemente as repercussões do racismo em todos os níveis da sociabilidade”, e nessa busca, o autor percebe que, àquela altura, as formas de racismo se sofisticavam e se mantinham através de maquilagens discursivas: “a empreitada comercial da escravização, da destruição cultural, progressivamente perde terreno para

86 De início, como bem examina Lane (Jazz as antidote..., op. cit.), partindo da premissa da iterabilidade – receptividade que modifica o conteúdo original –, Senghor se apropriara da argumentação de Panassié sobre o jazz hot, sobretudo quanto aos fins políticos e à posição diante do racismo nos Estados Unidos. “A primeira coisa a notar aqui”, explica Lane, “é que, embora Panassié certamente tenha criticado o racismo nos EUA, isso de forma alguma refletia sua crença na inerente igualdade política ou intelectual dos afro-americanos. Pelo contrário, ele criticou a sociedade americana branca pelo seu fracasso em reconhecer e valorizar a diferença essencial do povo e da cultura afro-americanos, a sua posse de uma simplicidade e espontaneidade instintiva que se definia em oposição à ciência e ao progresso europeus” (Jazz as antidote, op. cit., p. 94). Já Senghor, desde sua concepção primeira de negritude, vislumbrava no contato com a música afro-americana a confecção de “uma identidade negra transatlântica, que havia sido reprimida por uma longa história de imperialismo ocidental e racismo estadunidense”, vendo no jazz “uma ferramenta para forjar uma consciência negra transnacional progressiva” (ibidem). Infelizmente, “nos anos que se seguiram à II Guerra Mundial [...], a negritude de Senghor seria cada vez mais criticada pelas suas tendências para o primitivismo e o essencialismo, pelas suas evocações nostálgicas de uma África Ocidental edênica e pré-industrial, promovida como modelo e fonte de regeneração para os povos do Ocidente e também da diáspora africana” (ibidem).

87 FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*, op. cit., p. 60.

88 A partir dos fragmentos com esse teor, convém dizer que em Fanon, ao menos no olhar de Paul Gilroy (Introdução à Edição inglesa. In: FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 305), “a identidade, sempre em construção, é deslocada pela identificação e, então, remapeada psicossocialmente nas configurações de diferença de raça, de classe e de gênero”, elementos esses que diferenciam “a vida na colônia antes de suas reiterações nos circuitos diários dos centros metropolitanos”, circunstância em que “os sujeitos coloniais começam a aparecer inesperadamente ou quando suas imagens distorcidas e caricaturizadas enfeitam embalagens de produtos de consumo”.

uma mistificação verbal”, irrompendo na indústria cultural e na mídia como “técnica publicitária”.⁸⁹ Consciente do papel dos críticos musicais como agentes que ajudavam a construir valores, imaginários e consensos sobre os produtos culturais, e que, ao optarem pelo viés tradicionalista, geralmente invocavam o blues como mero produto do sofrimento negro, rememorando tempos escravistas, Fanon dispara: “é assim que o *blues*, ‘lamento dos escravos negros’, é apresentado à admiração dos opressores. É um pouco de opressão estilizada, que agrada ao explorador e ao racista. Sem opressão e sem racismo não há *blues*”.⁹⁰

Dando indícios de suas leituras, Fanon prossegue, dessa vez citando o historiador britânico Arnold Joseph Toynbee⁹¹, autor do clássico *A Study of History* (trabalho de história global cujos volumes foram escritos entre 1934 e 1961 e no qual há uma seção sobre o tema “raça”) e *East to West: A Journey Round the World* (1958), no qual supostamente haveria uma menção ao *melting pot* à brasileira. Confrontando este autor, Fanon lança a provocação: “o fim do racismo seria o toque de finados da grande música negra... Como diria o demasiadamente célebre Toynbee, o *blues* é uma resposta do escravo ao desafio da opressão”. E finaliza, denunciando sutilmente o adesismo de pessoas negras a uma ideologia racista, objetificante e fetichizante, sorrateiramente hospedada nessa interpretação: “ainda atualmente, para muitos homens, mesmo os ‘de cor’, a música de Armstrong só tem *verdadeiro* sentido nesta perspectiva”.⁹²

No final dos anos 1950, o tema da identidade dos racializados e as analogias com o universo jazzístico encontrariam um novo tom no pensamento fanoniano, dessa vez, se entrelaçando à questão nacional. Isto se deu no II Congresso de Escritores e Artistas Negros, ocorrido em Paris, em 1959, quando Fanon proferiu a palestra “Fundamentos Recíprocos da Cultura Nacional e das Lutas de Libertação”, mais tarde incluída na seção “Sobre a cultura nacional” do livro *Os condenados da terra*. Retomando os exemplos artísticos por

89 FANON, F. Por uma revolução africana: textos políticos. Trad. Carlos Alberto Medeiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 76.

90 Ibidem.

91 Autor, inclusive, lido por Abdias do Nascimento, que o cita em artigo dos anos 1960. Neste texto, Abdias “traça influências do movimento negro, analisa a conjuntura internacional, enfatiza a négritude, a cultura negra, fala do estupro de origem da miscigenação brasileira, menciona as lutas de libertação na África, o ‘fermento do negro norte-americano’, mas nada diz sobre Fanon: ‘Parafrazeando Toynbee, e em virtude de certas condições históricas, um decisivo papel está destinado ao negro dos Estados Unidos num rumo novo - político e cultural - para os povos de cor de todo o mundo [...]’ (GUIMARÃES, A. S. A. A recepção..., op. cit., p. 105).

92 FANON, F. Por uma revolução africana, op. cit., p. 76-77.

seu valor pedagógico na explicação sobre a modelação das formas e do conteúdo das expressões culturais como reflexo de uma luta anticolonial (e por conseguinte, de confecção de novas subjetividades)⁹³, Fanon, primeiro, fala da literatura escrita e oral, depois, sobre os efeitos do despertar da consciência nacional no campo da artesanaria e da música, sublinhando as suas consequentes reformulações estéticas em resposta às novas demandas conjunturais de uma realidade processualmente descolonizada/emancipada.⁹⁴ Nesse ponto, aproveita para alertar acerca das vozes defensoras do *status quo* colonial, corporificadas numa *intelligentsia* especializada (nomeadamente, os especialistas metropolitanos e os etnólogos): “os especialistas colonialistas não reconhecem essa[s] nova[s] forma[s] e vêm em socorro das tradições da sociedade autóctone. São os colonialistas que se tornam defensores do estilo nativo”.⁹⁵ Usa então o jazz moderno para ilustrar seu raciocínio:

Lembramo-nos perfeitamente – e o exemplo adquire uma certa importância, porque não se trata de uma realidade totalmente colonial – das reações dos especialistas brancos do jazz quando, depois da Segunda Guerra Mundial, novos estilos como o bebop se tornaram estáveis e cristalizados. Pois o jazz não deveria ser senão a nostalgia enferma e desesperada do negro velho preso entre cinco uísques, sua própria maldição e o ódio racista dos brancos. A partir do momento em que o negro se apreende e apreende o mundo de maneira diferente, faz nascer a esperança e impõe um recuo ao universo racista, é claro que seu trompete tende a se desobstruir e a sua voz a desenrascar. Os novos estilos, em matéria de jazz, não nasceram somente da concorrência econômica. É preciso ver aí sem dúvida uma das consequências da derrota, inelutável embora lenta, do universo sulista nos Estados Unidos. E não é utópico supor que, daqui a cinquenta anos, a categoria jazz-lamento soluçado de um pobre negro maldito será defendida somente pelos brancos, fiéis à imagem imobilizada de um tipo de relação, de uma forma de negritude.⁹⁶

93 Como reforça o historiador Jones Manoel (A batalha pela memória: reflexões sobre o socialismo e a revolução no século XX. Recife: Editora Ruptura, 2024, p. 208), que retoma o pendor socialista de Fanon: “o teórico da Revolução Argelina sublinhava como a luta de libertação nacional já criava um novo ser humano, explodia os complexos ideológicos de dominação do colonialismo; como a práxis forjava em ato o ‘homem novo’ - nesse sentido, a luta de libertação nacional era uma destruição revolucionária da subjetividade colonizada”.

94 Não gratuitamente, esta seção é aberta com uma citação do líder político guineano Sékou Touré, defensor da modernização da tradição musical guineense, que inicia: “não basta escrever um canto revolucionário para participar da revolução africana, é preciso fazer essa revolução com o povo. Com o povo, e os cantos virão” (FANON, F. Os condenados da terra. Trad. Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022, p. 207).

95 Ibidem, p. 243.

96 Ibidem, p. 244.

Nesse fragmento, Fanon indica mais diretamente que se havia, na sua aura-
lidade, um tipo de jazz – ou melhor, certas condutas, classificações e repre-
sentações relacionadas ao gênero – *condenado* por carregar em seu código ge-
nético os vícios e violências coloniais, havia outro cujos músicos recusavam
se submeter ao reducionismo racista da indústria musical. Refiro-me a no-
mes como Charlie Parker (sax alto), Thelonious Monk e Horace Silver (pi-
ano); Charlie Christian (guitarra), Sonny Rollins e Hank Mobley (sax-tenor);
Dizzy Gillespie, Miles Davis, Lee Morgan e Donald Byrd (trompete); Art Bla-
key, Elvin Jones, Kenny Clarke e Max Roach (bateria), e outros.⁹⁷ Como se
pode perceber, as notas musicais de Fanon foram escritas precisamente en-
quanto esses músicos revolucionavam o mundo do jazz, ficando ainda mais
categóricas quando da Guerra da Argélia (1954-1962), que contou com sua
ativa colaboração, a exemplo de sua atuação no órgão de propaganda revolu-
cionária da FLN (Frente de Libertação Nacional), o periódico *El Moudjahid*,
por meio do qual pôde agir como intelectual orgânico da luta de libertação
argelina, analisando concretamente a dinâmica concreta do situação colo-
nial.

A questão da identidade (étnica e nacional, dessa vez) tornou-se crucial para
Fanon em meio à experiência profilática da revolução, antes de tudo porque,
do ponto de vista político interno (isto é, em território argelino) se tratava
de “afirmar um nacionalismo secular e humanista no interior de uma revo-
lução baseada na identidade mulçumana”⁹⁸ e, por outro lado, como podemos
desprender do trecho supracitado, se conectam àquilo que o autor já vinha
denunciando desde *Pele negra, máscaras brancas*, em relação à constituição de
identidades raciais coloniais.

Assim, se em textos como “Antilhanos e Africanos”, publicado originalmente
no *Al Moudjahid*, em 1955, Fanon precisa retrilhar o impacto do processo co-
lonizador nas Antilhas, distinguindo-a da experiência colonial africana, a

97 Músicos ligados às escolas de jazz modernas surgidas entre 1940 e 1960: bebop, cool e hard bop. Nessa profilaxia estética revolucionária, vale citar também aquela que foi a tutora dos jovens bebop-
pers: a pianista, arranjadora e compositora Mary Lou Williams, sem contar musicistas como Melba Liston (trombone) e Paul Braddy (bateria). Já para o caso do free jazz, poderíamos incluir Ornette Coleman, Alice Coltrane, entre outros. Fanon, porém, faleceu no exato ano em que o disco de Coleman (Free Jazz: a collective improvisation), que batizava o estilo e continha algumas de suas principais bases, foi lançado.

98 FAUSTINO, D. A política dos “escritos políticos” de Frantz Fanon (prefácio). In: FANON, F. Escritos Políticos. Trad. Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 14; Questão evidenciada no texto “Carta a Ali Shariati” (FANON, Escritos Políticos, op. cit., p. 145-147).

fim de desmistificar uma noção alienada e essencializada do “negro”⁹⁹, em “Sobre a cultura nacional” o autor reforça que, apesar das semelhanças quanto ao dilema relacional-subjetivo diante das populações brancas, as diferenças de agenda dos afro-americanos (América Latina, América Central e América do Norte) em relação aos africanos irrompiam no momento em que se deparavam com os problemas objetivos existentes em suas regiões. Nessa lógica, tal como concebia a luta nacional em África, as disputas em torno do jazz, e sobretudo o discurso musical antirracista defendido pelos instrumentistas vinculados às escolas jazzísticas modernas, apesar de apontarem para um contexto com demandas específicas, despontavam, dentro de uma perspectiva ampliada e solidária das lutas de libertação dos povos africanos e da diáspora, como eventos importantes. Observando dialeticamente as aproximações e distinções das lutas no Atlântico Negro, mas também atento à importância tática da solidariedade entre os condenados do mundo para o processo revolucionário, as elaborações sobre o jazz em Fanon, visavam, assim, driblar uma concepção fixa e *especificada* de identidade cultural.¹⁰⁰ Desse modo, repudiava tanto uma negritude metafísica, mística e caricatural (expressa, por exemplo, na dinâmica racial e cultural dos EUA de então¹⁰¹ e perfeitamente simbolizada na produção crítica sobre o “verdadeiro” jazz),

99 Neste texto (Escritos Políticos, op. cit., p. 54), Fanon pontua a especificidade das relações étnico-raciais nas Antilhas, especialmente na Martinica, no intervalo entre 1939 e 1945, isto é, antes e depois da II Guerra. Antes de explicar historicamente como se (re)formulou a noção de identidade racial nas Antilhas – quer dizer, quando a tensa e trágica combinação entre a pele negra e as máscaras brancas saltou aos olhos dos racializados antilhanos –, atenta para o fato de que na Martinica a questão racial era ocultada por uma discriminação de natureza econômica. O autor logo adianta, a partir desse exemplo, que se trata da “prova de que as histórias raciais não passam de uma superestrutura, uma cobertura, uma surda emanção ideológica revestindo uma realidade econômica”. Narra, então, que por séculos o antilhano, sob domínio francês, se considerava um europeu, no máximo um noir (“negro”), partilhando, a partir de sua aproximação com os brancos, de relativa distinção em relação ao africano, visto pejorativamente como “preto” (nègre). Com o impacto do discurso de positividade da negritude de Aimé Césaire, a derrota francesa para a Alemanha, fomentando crises socioeconômicas e drásticas mudanças nas relações raciais na região, e, já em 1943, com uma reação proletária contra os alemães, agora sob o signo da classe, mas também do aceno à negritude, o antilhano passou a cultivar anseios metafísicos por uma identidade preta/africana “autêntica”. Fanon coloca que após 1945 começa, então, o segundo drama do antilhano desiludido com a brancura impossível: a busca árdua, nas paragens de uma África mítica, pelo reconhecimento de sua negrura por parte dos povos africanos.

100 LANE, J. Leaving..., op. cit., p. 138.

101 Ironizando a fetichização da cultura negra pela branquitude estadunidense, a fim de problematizar a dinâmica retroalimentativa de uma sociedade racista, Fanon não hesita em denunciar a orientação do consumo musical numa estrutura opressiva, dando mais indícios de seu olhar sociológico sobre o mundo do jazz: “o negro oferece à madame os novos ‘tons crioulo-escuro’ para as suas meias de puro náilon [...], cera para calçados, roupa branca como a neve [...] transporte rápido de bagagens; jazz, jitterburg, jive [...]. O serviço prestado com o sorriso de sempre...” (Pele negra..., op. cit., p. 64-65). A seguir, afirma: “como o branco se comporta de forma insultante em relação ao negro, ele se dá conta de que, no lugar do negro, não teria nenhuma piedade de seus opressores. Não surpreende, portanto,

quanto uma identidade nacional capturada pelas armadilhas de um nacionalismo também essencialista: isolacionista e preso em mitos de origem. Quanto a isso, alertava: “o nacionalismo, se não se toma explícito, se não se enriquece e se aprofunda, se não se transforma rapidamente em consciência política e social, em humanismo, conduz a um beco sem saída”. Acrescentando ainda o problema da influência da classe dominante na orientação simbólica e prática do nacional: “a direção burguesa dos países subdesenvolvidos limita a consciência nacional num formalismo esterilizante”.¹⁰² Ao contrário, “a consciência nacional, que não é o nacionalismo, é a única que nos dá a dimensão internacional [...]. É no cerne da consciência nacional que se eleva e se vivifica a consciência internacional”,¹⁰³ motivo pelo qual via no significado político do jazz moderno afro-americano uma referência cultural relevante para uma Argélia emancipada. Curiosamente, considerando a influência de Fanon no movimento negro estadunidense e, numa dimensão particular, no meio jazzístico, a circulação de suas ideias num período em que o meio musical afro-americano aderiu fortemente a preceitos do nacionalismo negro¹⁰⁴ levou a tensões específicas, como discutido por Ribeiro Júnior¹⁰⁵ ao aproximá-lo da trajetória do escritor Amiri Baraka, figura de proa na história da *New Black Music*.

Em vista do exposto, compreendo que já ficam evidentes as tensões entre as elaborações de Frantz Fanon e aquelas sustentadas pela crítica musical brasileira dos anos 1950 sobre jazz e blues – na condição de objetos revestidos ideologicamente. Levando em consideração a influência do discurso da RMP nas percepções estéticas que emergiram nos anos 1960, chega o momento de analisar, dessa vez em um contexto no qual os ecos da existência de Fanon começam a ser mais audíveis, como essas desarmonias se materializaram num contexto de reatualização da identidade brasileira.

vê-lo identificar-se com o negro: orquestras brancas de hot, cantores de blues, de spirituals [...]” (ibidem, p. 189). Trata-se de uma crítica à identificação ‘masoquista’ e fetichizada de certos músicos brancos com o jazz, não de uma defesa do “jazz puro”. Aliás, Gilroy (Introdução à Edição inglesa. In: FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 300-301) afirma que Fanon pode ter lido a autobiografia do clarinetista branco Mezz Mezzrow, *Really the Blues* (1946), coescrita por Bernard Wolfe, autor de textos na *Les Temps Modernes* sobre a psicologia racial dos EUA e citados por Fanon em *Pele negra*. Nessa autobiografia, Mezzrow, que curiosamente era um defensor apaixonado do jazz de New Orleans e averso ao bebop, fala de “sua escolha de passar a vida ‘aparentando’ ser um homem negro” (ibidem), destilando uma série de estereótipos racistas.

102 FANON, F. *Os condenados da terra*. Trad. Serafim Ferreira. 1. ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961, p. 211.

103 FANON, F. *Os condenados da terra*, op. cit., 2022, p. 248.

104 Para saber mais sobre esse assunto, cf. BASKERVILLE, J. D. *The Impact of Black Nationalist Ideology on American Jazz Music of the 1960s and 1970s*. Lewiston, New York: E. Mellen Press, 2003.

105 RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. *It's nation time!...*, op. cit.

Modernidade calibanizada *versus* modernidades canibalizadas: Fanon, jazz e as máscaras mestiças da brasilidade musical dos anos 1960

No final dos anos 1960, Fanon e o jazz foram ambos temas de discussão na *Revista Civilização Brasileira*, importante espaço de debates em tempos de ditadura empresarial-militar. No caso do filósofo martinicano, seu conteúdo intelectual era interpretado na pena de autores como Nelson Werneck Sodré e Thomas Buchanan¹⁰⁶ como referência positiva para o contexto brasileiro, especialmente associando (e denunciando) o colonialismo e as práticas criminosas da ditadura, bem como, ao reconhecer a influência que o pensador teve nas lutas do movimento negro norte-americano, o entendimento de que seu pensamento, uma vez absorvido pelos movimentos sociais nacionais poderia ser “explosivo tanto para a luta de classes, quanto para o projeto de democracia racial”.¹⁰⁷ Não gratuitamente, em 1968, em plenos Anos de Chumbo, a obra *Os condenados da terra*, que aborda mais enfaticamente a ideia de violência revolucionária, foi tirada de circulação pelos censores, atuando em favor da penetração cacofônica do autor no Brasil.

Com o jazz, o comportamento era totalmente distinto. Se a presença dessa sonoridade não incomodava os censores, cuja ideia de música subversiva centrava-se na canção popular¹⁰⁸, não se podia dizer o mesmo do seu tratamento por parte da esquerda. Antes de Fanon ser citado na RCB, em debates sobre a situação da música popular brasileira na revista (“Música Popular: Novas Tendências”¹⁰⁹, “Confronto: Música Popular Brasileira”¹¹⁰; “Nova Geração do Samba” e “Que caminho seguir na música popular brasileira? (Debate)”¹¹¹ e “O Universalismo e a Música Popular Brasileira”¹¹² – este último, aliás, ulterior ao texto em que Werneck Sodré menciona Fanon), era o dilema da brasilidade musical, estimulado pela polêmica da influência estrangeira, que

106 Ver os textos: “O momento literário” e “Revolta Colonial” (REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1968, número 21-22 e 1968, número 19-20).

107 GUIMARÃES, A. S. A. Modernidades Negras..., op. cit., p. 177.

108 Cf. Ruiz (“O novo rumo para a música popular”..., op. cit.).

109 Revista Civilização Brasileira, v.1, n. 01, março, 1965, p. 232-237.

110 Revista Civilização Brasileira, n. 03, vol. 01, jul. 1965, p. 305-312.

111 Revista Civilização Brasileira, ano 1, n. 07, maio, 1966, p. 364-374; 375-385.

112 Revista Civilização Brasileira, n. 21-22, Set./Dez. 1968, p. 207-221.

dava o tom. Mas, diferente dos anos 1950, como se verá, a dissonância ganharia um viés marcadamente político.

Envolvendo nomes como Nelson Lins Barros, Ferreira Gullar, João Carlos Capinam, o crítico Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nara Leão, José Ramos Tinhorão, Edu Lobo, Sidney Miller, entre outras figuras de destaque, os debates aconteceram entre 1965 e 1968. Se antes, na RMP, se falava em “decadência” da música brasileira, na RCB se falava em “crise”.¹¹³ Vale lembrar que era uma época de popularização dos festivais da canção e de consolidação da MPB, inicialmente MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), assim batizada com o objetivo de se distinguir de sua antecessora MPM (Música Popular Moderna), que no início dos anos 1960 era um acrônimo associado àqueles artistas que fomentavam misturas do samba com o jazz moderno. Refiro-me aos adeptos do “samba novo”, dos conjuntos de sambajazz e do sambalongo, que objetivavam modernizar ainda mais a música brasileira pautados no legado de músicos como Johnny Alf, Laurindo Almeida, e mais fortemente daqueles ligados à BN. No caso do sambajazz, bandas como Jongo Trio, Quarteto Iansã, Quarteto Paulo Moura, Sambrasa Trio, Tamba Trio e Rio 65 Trio miravam nas experimentações improvisadas unindo samba, *bop* e *hard bop*.¹¹⁴ Dom Salvador e Dom Um Romão foram alguns dos músicos negros criadores do estilo. Adicionando às experimentações ritmos afro-caribenhos, estavam os praticantes e cultores do sambalongo, entre os quais o pianista maranhense Luiz Reis, Wilson das Neves, Elza Soares, Djalma Ferreira, Fats Elpídio, Orlann Divo, Ed Lincoln e outros (Souza, 2016). Não obstante seu sucesso nos bares e boates do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e alguma proliferação por outros cantos do país, as novas tendências despertavam opiniões divergentes.¹¹⁵

113 “[...] em virtude da crise atual da música popular brasileira a ‘Revista Civilização Brasileira’, reuniu músicos, compositores, intelectuais e estudiosos de música popular para um debate sobre os caminhos da música popular” (Revista Civilização Brasileira, 1966, p. 375).

114 Joana Saraiva (A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2007) oferece um panorama consistente sobre o processo de formação da MPM. Percorre o ambiente das boates cariocas entre os anos 1950 e 1960, destacando os principais nomes e repertórios tocados (samba-canção, músicas francesas, jazz, blues, standards). Um dos primeiros registros fonográficos em que jazz e samba se misturavam foi o LP Turma da Gafieira (Musidisc, 1957), contando com a participação dos músicos negros Raul de Souza (1934-2021) e Maestro Cipó (1922-1992).

115 Vinicius de Moraes chegou a dizer que “o que se convencionou chamar de ‘samba-jazz’ nada tem a ver com a bossa nova; nem, para ir mais longe, com samba ou com jazz. É um híbrido espúrio” (Para uma menina com uma flor. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 117). João Gilberto, por sua vez, teria dito: “é melhor tocar iê-iê-iê do que este jazz retardado” (CALADO, C. Tropicália: a história de uma revolução musical. SP: Editora 34, 1997, p. 72). Para Caetano Veloso (Verdade tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 226), a MPM simbolizava uma “americanização algo tola”, ao contrário

Nos acirrados debates musicais da RCB, por exemplo, quando se falava no jazz, os raciocínios demonstravam clara releitura dos pressupostos modernistas, como no caso do compositor Edu Lobo (1943-), que expressou: “lembrando as influências iniciais do jazz, cabe aqui uma citação de Mário de Andrade: ‘A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa’”.¹¹⁶ O músico e sociólogo Sidney Miller (1945-1980), adepto da bossa nova engajada, chegou a refutar a visão de Edu Lobo, entendendo que as forças do mercado internacional tinham invertido a lógica antropofágica e “descaracterizado” a música brasileira, caso da bossa nova, vista como “alienada”.¹¹⁷ Fora dos debates da RCB, personagens como o poeta concretista Augusto de Campos (1931-) saíam em defesa da tal modernização musical brasileira e de seu livre contato com a cultura massificada, interpretando tal movimento como vanguardista. Campos, incansável defensor do universalismo musical, sustentava que a música brasileira passara de influenciada a “influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos bem acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos) [...]”.¹¹⁸ Posição convergente com a de Caetano Veloso (1942-), mais voltado para uma visão neoantropofágica.

Para outros autores, como José Ramos Tinhorão (1928-2021), conhecido desde o começo daquela década por seus posicionamentos nacionalistas radicais e que possuía sua própria concepção de “linha evolutiva” da música popular¹¹⁹, absorver o jazz significaria ingerir um veneno mortal. Mas não parava por aí. Para ele, ainda mais fatal do que esse ‘suicídio estético autoconsciente’, seria apresentar o ‘cadáver’ da música brasileira como símbolo de sua vitalidade e originalidade. Transpondo seus argumentos do *Jornal do Brasil* para o livro *Música Popular: um tema em debate* (1966), em primeiro lugar, se por um lado, Tinhorão observava que o samba e o jazz tinham trajetórias comuns¹²⁰, por outro, partilhava com seus pares da ideia de que, diferente do jazz, o samba havia se desenvolvido num contexto de discriminação

do som de João Gilberto, que lhe teria aplicado “uma espécie de rasteira estética” (CALADO, C. *Tropicália: a história de uma revolução musical*, op. cit., p. 56).

116 LOBO, E. *Confronto: Música Popular Brasileira*. Revista *Civilização Brasileira*, op. cit., p. 309.

117 MILLER, S. *O Universalismo e a Música Popular Brasileira*. Revista *Civilização Brasileira*, op. cit., p. 207-221.

118 CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 143.

119 RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. *Polifonia de vozes...*, op. cit.

120 “A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos” (TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1970, p. 20-21).

social, e não racial: mestiçagem como sustentáculo da autenticidade musical brasileira e razão pela qual o samba tinha de ser preservado.¹²¹ Além disso, Tinhorão, que tinha entre suas fontes as edições da RMP, repudiava aquilo que se apresentasse como “música moderna”, entendendo-a como sintoma da obliteração dos “elementos populares”, apegando-se, assim, a certa imagem estereotipada, folclórica e monolítica de “cultura popular”.¹²² Enquanto Tinhorão aplicava uma mistura de marxismo ortodoxo, ‘folclorismo urbano’ e nacionalismo para condenar o “colonialismo musical”¹²³, Augusto de Campos, na condição de “crítico estético”,¹²⁴ recorria às ideias de Marx justamente para confrontar o “tacanho e autocomplacente [...] nacionalismo-nacionalóide”, saindo em defesa de um nacionalismo mais “crítico e antropofágico”.¹²⁵ Tais exemplos discursivos traduzem os diagnósticos dissonantes de uma classe letrada que buscava entronizar seu projeto de modernidade alternativa brasileira. De certa forma, era como se os debates musicais no Brasil

121 “Se o desenvolvimento do jazz esteve sempre ligado às suas fontes, dada a segregação racial dos negros norte-americanos, de modo a poderem ser consideradas sem autenticidade, e mera imitação, as incursões dos brancos naquele campo, o mesmo não pode ser dito a respeito do samba. Também de origem negra, tomou forma, entretanto, quando os negros brasileiros eram negros por uma questão econômica, e não por questão de cor. Assim, criou personalidade não em ambiente reservado aos homens daquela raça (como ocorreu nos Estados Unidos), mas em camadas da população onde eles predominavam em decorrência de comporem pelo maior número uma classe social, da qual agora (como até agora) não tinham conseguido livrar-se. O samba é, portanto, produto do proletariado carioca com predominância negra, dentro de um quadro social em que a segregação era econômica e não racial. Desse modo, pôde ser facilmente assimilado por aqueles elementos da pequena burguesia em fase de proletarianização (?) e sem predominância racial, negra, tornando-se um gênero de música popular tão próprio dos primeiros como dos segundos” (Ferreira apud Tinhorão, *Música Popular...*, op. cit., p. 44-45).

122 Não deixa de ser curioso o seguinte comentário do autor: “[...] no fundo – e é bom lembrar que os norte-americanos componentes do Modern Jazz Quartet são negros – o problema se prende, fundamentalmente, a um complexo de inferioridade, que deve ser vencido pela demonstração de que ‘os modernos músicos têm categoria’, ‘têm cultura’, ‘tocam o popular, mas também estudam o clássico’, etc. (TINHORÃO, *Música Popular...*, op. cit., p. 59). Aparentemente, o que incomodava Tinhorão poderia ser algum tipo de cooptação etnocêntrica e elitista da música negra americana. Porém, o autor, ao tomar o popular como antagonico ao clássico, opondo tradicional e moderno, prendendo-se a tais binarismos, não escapou do esquema lógico colonial. Desconsiderava ainda a diversidade e hibridez das práticas que as populações negras, nos EUA e no Brasil, cultivavam, como reflexo da própria diversidade dessas populações.

123 Para uma análise mais aprofundada do pensamento de Tinhorão cf. BASTOS, M. D. Um marxismo sincopado: método e crítica em José Ramos Tinhorão. *Tempos Históricos*, [S. l.], Vol. 15, n. 1, p. 289-314, 2011; LAMARÃO, L. Q. As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2008.

124 BOLLÓS, L. H. Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007, p. 250.

125 CAMPOS, A. de. Balanço da bossa..., op. cit., p. 161.

se assemelhassem àqueles travados na Europa/Estados Unidos sobre o “verdadeiro” jazz. O próprio Augusto de Campos assim entendia: “a polêmica travada no Brasil entre adeptos da velha guarda e bossanovistas, tem muito em comum com a que ocorreu, na década de 40, no mundo jazzístico, entre os partidários do estilo antigo (New Orleans) e os do be-bop [...]”.¹²⁶

A afirmação nos leva a questionar o que tais dissonâncias poderiam sugerir sobre as relações de raça e classe no Brasil; de como, a contrapelo, elas se expressam no discurso dessa intelligentsia. Em primeiro lugar, semelhante ao que ocorria no campo da crítica de jazz, as vozes negras não predominavam nesses debates, deixando em aberto qual teria sido a orientação das discussões caso o quadro fosse diferente.¹²⁷ Depois, as figuras invocadas na polêmica jazz *versus* música brasileira geralmente eram Dick Farney, João Gilberto e Tom Jobim. À exceção de Johnny Alf – visto como “brasileiro-americanizado” por Tinhorão –, Moacir Santos e Tânia Maria (ambos negros e nordestinos), Alaíde Costa, Rosa Maria, Erlon Chaves, Dom Salvador, Dom Um Romão, Wilson das Neves ou a “Bossa Negra” de Elza Soares e Wilson Simonal, sem contar instrumentistas negros como Waltel Branco, Astor Silva, José Roberto Branco, Paulo Moura não eram mencionados (negativa ou positivamente) entre as mentes vanguardistas. O foco era (um tipo de) canção popular. Ou melhor, certos rostos da canção, tida como símbolo musical por excelência da identidade nacional.

Mas de que maneira o espectro de Fanon rondaria os debates estéticos no Brasil dos anos 1960? Uma rápida contextualização se faz necessária.

Findava-se o período de ufanismo modernizante do governo JK. Nos rádios e na TV anunciavam-se os morticínios da Guerra Fria e da Guerra do Vietnã. O terceiro-mundismo da Conferência de Bandung (1955) punha no banco dos réus o imperialismo e o colonialismo, tendo no pan-africanismo anti-imperialista de Fanon sua principal inspiração para as lutas de libertação nacional.¹²⁸ No Brasil, as desigualdades sociais no campo e na cidade chegavam a níveis galopantes, o que só piorou após o golpe militar de 64, cujo projeto de modernização conservadora se iniciava com apoio de latifundiários, setores empresariais e a classe dominante dos Estados Unidos. Como

126 *Ibidem*, p. 185.

127 O historiador Petrônio Domingues tem discutido o lugar do jazz na imprensa afro-paulistana, entre 1920-1930. Seria interessante verificar com isto se deu em outros contextos e recortes. Sobre os estudos de Domingues cf. DOMINGUES, P. Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, jul./set. 2018, p. 66-98.

128 FAUSTINO, D. A política dos “escritos políticos” de Frantz Fanon (prefácio), *op. cit.*, p. 09.

bem trabalhado pelo historiador Marcelo Ridenti no importante *Em busca do povo brasileiro*¹²⁹, é nesse interim (1950-1960) que se desenvolveu no seio das classes médias brasileiras, especialmente entre as esquerdas, uma *estrutura de sentimento* que se refletiu em propostas de modernidades alternativas. Essa “brasilidade revolucionária”, segundo Ridenti¹³⁰, alinhava-se aos anseios terceiro-mundistas, que miravam numa modernização que não fosse nem capitalista nem baseada na experiência soviética. A partir das formulações de Michael Löwy e Robert Sayre, Ridenti¹³¹ entende que se tratava de um *romantismo revolucionário*, pois enquanto projeto utópico, essa visão histórica procurava o conteúdo das transformações sociais em práticas do passado. Da arte nacional-popular adotada pelo quadro cultural do PCB a partir dos anos 1950, passando, já em idos de 1960, pelas ações de seus dissidentes e de outros movimentos culturais e artísticos de esquerda (Centro Popular de Cultura [CPC], Teatros Opinião, Oficina e Arena, Cinema Novo, MPB), o diagnóstico, que não era necessariamente passadista, focalizava na idealização do “povo brasileiro”: em suma, numa projeção romântica, nostálgica sobre a dita cultura popular; como se de seu âmago se pudesse extrair dados pré-modernos para superar o capitalismo e reformular a identidade nacional. No Brasil, essa noção de brasilidade era irradiada por dois setores: o PCB e o Instituto Superior de Ensino Brasileiro (ISEB).¹³²

Esses pilares ideológicos estimularam o desenvolvimento da canção participante, em cujas letras se podia encontrar uma concepção teleológica de história que apostava na “mitificação dos chamados novos lugares da memória: o morro (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados)” e também “o sertão (populações famintas, manipuladas pelo imagi-

129 RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

130 RIDENTI, M. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

131 RIDENTI, M. *Em busca do povo brasileiro...*, op. cit.

132 Vale ressaltar que o ISEB passara por uma nova fase ideológica, iniciada no final dos 1950, como explica Domingos (Quando éramos “irreconhecivelmente inteligentes”: o nacionalismo dos primeiros anos 60 no Brasil. *Diálogos - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá*, vol.18, n. 1, jan./abr., 2014, p. 384): “mesmo com a crítica realizada por alguns membros do ISEB ao nacional-desenvolvimentismo, pela sua associação ao imperialismo e ao desenvolvimento associado com o capital estrangeiro, é nesse período que a crítica ao imperialismo se reforça, contribuindo para uma mudança no nacionalismo no Brasil, levando-o mais para a esquerda no espectro político. Se o nacionalismo, por pressuposto, oculta as contradições de classe – e essa era uma análise que poucos conseguiam vislumbrar naqueles finais da década de 1950 – ele pode reforçar o anti-imperialismo”.

nário conservador, o messianismo religioso - catolicismo + culturas afro-brasileiras - e o mandonismo político local - coronelismo) ”.¹³³ Essa proposta estética pautada no nacionalismo musical, vale ressaltar, extrapolou o campo da canção e alcançou também o campo da música instrumental¹³⁴, e assim, atizado pela brasilidade revolucionária, o nacional-popular passou a se pautar sob alguns prismas temáticos estruturais, tais como folclore, ufanismo, brasilidade; patriotismo, populismo conservador; modernismo nacionalista, Mário de Andrade, populismo de esquerda, mas também estimulando uma visão à direita de vários desses aspectos.¹³⁵

Ressalto novamente a profunda influência do ISEB na esfera cultural nesse contexto¹³⁶, impactando não apenas músicos e compositores, mas também, como indica Coutinho¹³⁷, “as diversas tendências presentes no debate ideológico sobre a música popular nos anos 60 - populista, folclorista e vanguardista”. Todas essas posturas tinham como sustentáculo “o fato de se afirmarem como um projeto nacional, divergindo [apenas] em relação à forma como articulam nação e povo, ou ainda, pelo sentido que atribuem ao sujeito da tradição”. Por isso, a proposta isebiana era

passível de ser assimilada, de alguma forma, pelos diferentes projetos nacionais - de Tinhorão a Augusto de Campos, de Geraldo Vandré a Caetano Veloso. Projetos que pretendem definir a essência do ser nacional brasileiro, mas que divergem em relação à perspectiva a partir da qual operam e atualizam os signos do passado: o folclorismo concebe o popular como objeto; o populismo, ora como objeto (o povo-alienação), ora como um sujeito idealizado (o povo-revolução); o tropicalismo concilia o folclórico e o massivo-industrial

133 CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60). Revista Brasileira de História [online]. São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998, s/p. Ademais, os artistas vinculados a essa interpretação histórica viam aquele contexto como expressão de uma “crise estrutural” causada pela “aliança harmônica entre a presença do capitalismo norte-americano no Brasil e a concentração de terras nas mãos dos latifundiários”. Na condição de militantes/simpatizantes do PCB, estes adotaram o entendimento de que existia “uma burguesia progressista e nacionalista nos grandes centros urbanos - São Paulo, Rio de Janeiro” e outra “entreguista e conservadora, favorável à preservação das grandes propriedades rurais concentradas nas mãos de uma pequena elite senhorial” (ibidem).

134 GEROLAMO, I. de O. Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do quarteto novo. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2014.

135 CONTIER, A. Edu Lobo e Carlos Lyra..., op. cit., s/p.

136 ORTIZ, R. Cultura brasileira..., op. cit., p. 47.

137 COUTINHO, E. G. O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. In: INTERCOM, 24., 2001, Campo Grande. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2001, p. 05.

numa combinação insolúvel que alegoriza o *espírito do povo*. Todas essas estratégias adotam, como fundamento de seus projetos nacionais, o popular necessariamente mistificado, incapaz de transformar a realidade ativamente, como sujeito da história. Desconsiderando o papel da ação humana na reelaboração do acervo cultural do passado, as posições envolvidas no debate sobre a música popular nos anos 60 são, portanto, fortemente marcadas por uma concepção metafísica que compreende a tradição não como um processo, mas como uma essência que transcende aos seres humanos reais.¹³⁸

Curiosamente, o ISEB acabou seguindo rumos teórico-metodológicos parecidos com os de Frantz Fanon, no sentido de pensar questões como identidade nacional, luta anticolonial e autenticidade social. Como pontua Ortiz¹³⁹, “o que chama atenção nos escritos de Fanon e do ISEB é que ambos se estruturam a partir dos mesmos conceitos fundamentais: o de alienação e o de situação colonial”, partindo de autores como Hegel, o jovem Marx, Sartre e Balandier, com vistas para pensar a dominação social, cultural e econômica pelo esquema da dialética do senhor e do escravo - discussão que “terá influências diretas em Fanon, que não hesitará em pensar a libertação nacional em termos de uma humanização universal do homem”. No caso dos pensadores do ISEB, é um debate que nitidamente os influenciou de forma específica.¹⁴⁰ Acrescente-se ainda a coincidente influência do historiador Toynebee tanto em Fanon, Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos, quanto para os isebianos, sendo estes simpáticos à sua leitura sobre a posição dos países subdesenvolvidos como “proletariado externo”.¹⁴¹ Por isso, segundo Renato Ortiz, a despeito de suas diferenças¹⁴², de fato é na sobreposição de ideias, e

138 Ibidem. A propósito, esta análise de cunho gramsciano curiosamente destoa da visão do historiador Marcos Napolitano (*Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001), que entendeu ter havido justamente a aplicação gramsciana do nacional-popular no meio artístico. A despeito disso, vale reconhecer que ao fazer uso da interpretação gramsciana de cultura popular, Coutinho deu uma grande contribuição ao debate histórico sobre as disputas estético-ideológicas no seio da música popular dos anos 1960, demonstrando o teor desistoricizante e mistificador dessas formulações. Numa estratégia escolhida da obra de Paulinho da Viola, o método pressupõe que a saída para o impasse modernista residia na voz dos subalternos. Contudo, pelas forças sociais e relações de poder do contexto, mesmo Paulinho se viu na posição de defesa da tradição do “verdadeiro” samba frente à música negra internacional.

139 ORTIZ, R. *Cultura brasileira...*, p. 50-51.

140 Ibidem, p. 51.

141 Paiva apud Guimarães, A. S. A. *A recepção...*, op. cit., p. 106.

142 Embora aproxime Fanon e o ISEB, no sentido de que ambos pensavam as ações anticoloniais do ponto de vista da práxis, Ortiz (*Cultura brasileira e identidade nacional*, op. cit.) traça distinções entre eles: por exemplo, o papel de certa burguesia na orientação das lutas de emancipação no Brasil defendido pelo ISEB. Fanon discordava dessa aliança ao falar da situação colonial em África. Esse desencontro, na visão de Ortiz, se dava por existir no Brasil uma suposta sociedade civil, ao contrário da realidade colonial a partir da qual enunciava Fanon. Isto leva Ortiz a interpretar o nacional em Fanon –

não em termos de filiação direta, que esses dois agentes, Fanon e o ISEB, se defrontam.

Considerando esses encontros e desencontros com as ideias de Fanon entre 1950-1960, poderíamos concluir de antemão que os críticos de jazz se relacionaram com o pensamento fanoniano por meio de sua não confessada rejeição. Realmente, não me parece crível afirmar que estes escritores especializados tiveram contato direto com a obra de Fanon, especialmente com os seus raciocínios estético-musicais – não obstante seja tentador imaginar que alguns deles possam ter ao menos conhecido o autor no momento em que este fora invocado por Werneck Sodré e Buchanan na RCB. No entanto, a despeito disso, analiso que é justamente nessa trama ideológica descontínua que ambos os personagens (Fanon e ISEB) se misturam e se chocam no interior do dilema da presença do jazz no Brasil repercutido pela *intelligentsia* da música brasileira, pois, por influência em parte do PCB, em parte do próprio ISEB, a chave hegemônica de leitura sobre o jazz era a de considerá-lo pura e simplesmente agente do imperialismo norte-americano¹⁴³, e, portanto, este deveria ser ou repudiado ou controlado pela absorção (tese antropofágica/tropicalista). Possivelmente, a associação do jazz não a uma música negra/diaspórica, mas antes lido como mero *commodity* da cultura de massa e a tese da suposta diluição de sua “essência negra”, devido à apropriação cultural branca, falava mais alto no seio da crítica brasileira.

De fato, existia esse problema, que apontava, no entanto, não para a cooptação total do jazz, mas para a relação entre a luta de classes, exploração e desigualdades raciais no campo musical estadunidense.¹⁴⁴ Necessário recordar

para ele, categoria com duplo significado: sociopolítico [Estado emancipado/unidade nacional] e ontológico [humanismo radical] – como “mito-utopia” (idem, p. 64), isto é, como projeto desvinculado de sua própria realidade nacional (Frantz Fanon: um itinerário político e intelectual. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v. 4, n. 02, jul./dez. 2014, p. 440): visão que faz refletir não só sobre as divergências político-ideológicas entre o romantismo revolucionário fanoniano (FAUSTINO, D. Posfácio. In: FANON, F. Pele negra, máscaras brancas. São Paulo: Ubu Editora, 2020b, p. 249) e o romantismo revolucionário das esquerdas dos anos 60, mas também sobre a própria posição do autor, que demonstra maior simpatia pela tese reformista do ISEB, não sendo afeto do papel da violência no processo revolucionário nem achando cabível a (auto)destituição da burguesia brasileira nesse processo.

143 Reforça Francischini (Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood [online], São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p. 61-62): “já no período entreguerras, na medida em que os Estados Unidos firmavam-se no cenário mundial como uma superpotência – fazendo dos veículos de comunicação em massa um instrumento de difusão de seu ‘American way of Life’ –, os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista desse país – e do jazz como um símbolo desse imperialismo – o seu alvo preferido”.

144 KOFFSKY, F. Black Music, White Business: illuminating the history and political economy of jazz. New York: Pathfinder, 1998.

ainda que a partir de meados de 1950, o governo norte-americano tentou utilizar o jazz como ferramenta de propaganda ideológica, a fim de disputar influência econômica, política e cultural com o socialismo soviético, visando também construir uma imagem positiva das relações raciais no país. Através do programa *Jazz Ambassadors*, figuras como Louis Armstrong, Dizzy Gillespie e Duke Ellington foram enviadas para países da África, Ásia, América do Sul, Europa e Oriente Médio. Episódio complexo no qual, embora esses músicos soubessem que estavam sendo usados em prol dos interesses do governo na Guerra Fria, por vezes trataram de, na medida do possível, burlar as regras, aproveitando-se dos investimentos estatais para “transmitir um sentido de solidariedade e de interligação diaspórica”¹⁴⁵, como ocorreu, por exemplo, no encontro entre Louis Armstrong e Kwame Nkrumah, em Acra, Gana, em 1956, ou mesmo no ano subsequente, com a vinda de Armstrong ao Brasil, ocasião em que o jazzista afro-americano, após atuar por vários dias em São Paulo – onde chegou a se apresentar com a cantora Angela Maria –, protagonizou, sob os cuidados nada desinteressados de Juscelino Kubitschek, um momento histórico no Palácio das Laranjeiras, Rio de Janeiro, encontrando-se com os músicos Sivuca, Elizeth Cardoso, Dorival Caymmi e Pixinguinha: este último personagem fundamental na história do choro, no debate acerca das interpretações do jazz no Brasil e, portanto, da própria experiência brasileira na elaboração da(s) chamada(s) modernidade(s) negra(s).¹⁴⁶

Novamente, em 1956, resalto a vinda de Dizzy Gillespie ao Brasil – oportunidade na qual o trompetista, em vez de seguir à risca a agenda oficial do programa *Jazz Ambassadors*, aproveitou para se aproximar do samba e dos músicos afro-brasileiros, vistos como “irmãos africanos”.¹⁴⁷ Além do mais, esses jazzistas não se furtaram em criticar os episódios de violência racial que sucediam nos Estados Unidos.¹⁴⁸ Para além desses ocorridos, a ligação de muitos músicos afro-americanos com os movimentos sociais e políticos parece ter passado despercebida pela crítica brasileira da época, desfocada da questão negra/afrodiaspórica. Aliás, é curioso como em momento algum essa *intelligentia*, mesmo estando a par das lutas afro-americanas, não esboçava

145 MONSON, I. *Freedom sounds: civil rights call out to jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 2007, p. 118.

146 ABREU, M. Modernismos, modernidades negras e racismo na história da música brasileira. In: GALANTE, R; BITTENCOURT, R. (org.). *Música e modernismos negros - formação a partir do Acervo do IMS (livro eletrônico) / Instituto Moreira Salles, São Paulo: IMS, 2024, p. 56-68.*

147 VON ESCHEN, P. *Satchmo Blows up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge MA.: Harvard University Press, 2004, p. 40.

148 MONSON, I. *Freedom sounds...*, op. cit.; VON ESCHEN, P. *Satchmo Blows up the World...*, op. cit.

saber que muitos jazzistas participavam dessas ações, tanto com atitudes cotidianas quanto amplificando a ideia de uma resistência anticolonial através de suas performances e trabalhos fonográficos.¹⁴⁹

A controversa forma de recepção das ideias de Fanon novamente pode expressar uma faceta deste problema, pois como bem analisou Faustino¹⁵⁰, para esses pensadores brancos de esquerda que se aproximaram de seu pensamento, “a questão colonial seria confrontada pela mobilização de uma identidade nacional”, mirando numa autenticidade brasileira que se revelaria a partir da defesa dos oprimidos, sem no entanto haver maiores interesses com “a problematização estrutural sobre o racismo, a racialização da experiência e seus efeitos sobre a subjetividade”. Essa interdição do debate racial se estendia ao pensamento da crítica de música, que examinava os fenômenos musicais sob prismas nacionalistas, com variações folcloristas, economicistas ou estetizantes, nas quais “raça”, ou o problema racial, se manifestava – no caso da música brasileira –, de forma algo sub-reptícia, ocultada na diluição cultural mestiça. No caso do jazz, por outro lado, tais narrativas tendiam a reproduzir os reducionismos, mitos e naturalizações racistas cultivadas por certa historiografia estrangeira, sem maiores preocupações com a historicidade (e complexidade) da dinâmica dos contatos raciais nas tramas e dramas na história do gênero musical¹⁵¹, muito menos com a natureza integrada da luta de classes e a faceta atlântica da luta antirracista.

149 Exemplos: a participação do Bill Dixon Quartet e de Archie Shepp no VIII Festival Mundial de Jovens e Estudantes: evento com objetivos anticoloniais e socialistas ocorrido em Helsinque, em 1962, que contou com o apoio do Partido Comunista da Finlândia; o disco *The Freedom Riders* (Art Blakey & Jazz Messengers, 1964), que referenciava ativistas que lutavam contra a segregação nos ônibus interestaduais; Em solidariedade aos indígenas e antecedendo a moda punk, Sonny Rollins passou a usar o cabelo ao estilo moicano (Mohawk), além de ter gravado o disco *Freedom Suite* (1958), pioneiro a sugerir a ligação entre jazz e protesto social. “Alabama” de John Coltrane (Live at Birdland, 1964), composta em reação à morte de quatro crianças negras durante um ataque da Ku Klux Klan à 16th Street Baptist Church (Birmingham, Alabama); “Fables of Faubus” (Charles Mingus presents Charles Mingus, 1960) de Charles Mingus, que denunciava a exclusão de nove crianças da Little Rock Center High School, Arkansas: situação também denunciada por Louis Armstrong. *We Insist – Freedom Now Suite* (que conta com a participação fundamental da cantora e ativista Abbey Lincoln), *It’s Time e Force* (Max Roach, 1961; 1962; 1976); *Poem for Malcolm*, *Attica Blues* e *U-jaama – Unité* (Archie Shepp, 1969; 1972; 1975), são alguns dos discos “que faziam comentários políticos sobre a libertação negra nos EUA, mas também em favor do socialismo, panafricanismo, nacionalismo negro e anticolonialismo” (RIBEIRO JUNIOR, A. C. A. *It’s Nation Time!...*, op. cit., p. 30).

150 FAUSTINO, D. *A disputa...*, op. cit., p. 257.

151 Refiro-me aos fatores raça e classe na relação por vezes conflitante entre músicos creóles (fração mestiça de Nova Orleães) e instrumentistas negros pobres (COLLIER, J. L. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p. 193-202; Hobsbawm, E. *História Social do Jazz*, op. cit., p. 260-261); a interação entre brancos e negros na periferia da cultura popular estadunidense (black-and-tan clubs, dance halls, orquestras integradas), isto é, “perto e longe dos transitórios centros de poder” (VIANNA, H. *O mistério do samba*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, p. 183-184); enfim,

De outra forma, a noção de que o jazz era um tipo de música alienígena, alienada e alienante parecia sobressair muito por conta da maneira como se deu sua mediação no Brasil, com a filtragem elitista de informações e circulação de imaginários atribuídos ao gênero baseados em um tipo de narrativa histórica; em certo esquema mental hegemônico preso em discussões, a princípio eivadas de etnocentrismo, sobre autenticidade, verdadeira tradição, cânone legítimo, progressiva decadência do gênero (fosse lido como música comercial ou anticomercial). Para agravar, a nível nacional, tal noção se consumava diante do próprio apagamento de artistas negros que desenvolviam uma música instrumental afro-brasileira moderna. O historiador Bruno Moraes¹⁵², ao estudar a obra de artistas negros brasileiros sob o prisma da Nova História Política e se valendo das elaborações de Fanon e Lélia Gonzalez, menciona as exclusões feitas pelos discursos nacional-popular e tropicalista (infelizmente reproduzidas por certa historiografia), discutindo o conteúdo contestador das desigualdades raciais nas experimentações jazzísticas afro-brasileiras desses agentes.

O olhar mais atento para a *Black Music* só se consolidaria nos anos 1970, quando, como bem pontua Naves¹⁵³, a tendência modernista/nacional-popular perderia sua força diante de outra proposta de identidade: a negritude. A ascensão da *black music* brasileira, decorrente da internacionalização do debate antirracista e anticolonial, é bom lembrar, não se deu sem conflitos com alguns setores da esquerda, e, claro, à direita – contraditoriamente unidos no culto à mestiçagem e na visão paternalista das classes subalternizadas.¹⁵⁴ A propósito, não é coincidência que Gilberto Freyre, que foi uma das vozes contrárias à *soul music* brasileira, tenha sido contra a presença do jazz no Brasil.¹⁵⁵

fatores que ajudam a relativizar certos mitos confortáveis em torno da história do jazz nos EUA, evidentemente sem apagar de modo algum a questão do racismo antinegro e as lutas nessa história. Além disso, poderia acrescentar a negligência com as histórias do jazz na América Latina e em África, como efeito da reprodução da narrativa canônica estadunidense, e da tara pela ideia de “autenticidade”.

152 MORAIS, B. O swing da cor: a linguagem política do orgulho negro na Black Music brasileira (1960-88). Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas, Belo Horizonte, 2022.

153 NAVES, S. C. Canção Popular no Brasil: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 30.

154 PEIXOTO, L. F. de L.; SEBADELHE, Z. O. Movimento Black Rio. 1. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

155 Em seus textos para o *Diário de Pernambuco*, Freyre, que fora aluno do antropólogo Franz Boas (conhecido defensor do *melting pot* estadunidense), curiosamente também demonstrava reprovar a presença do ritmo afro-americano no Brasil, chamando as danças americanas de “bárbaras” e os estilos musicais, jazz e ragtime, de “horrorosos”, embrutecedores, posição que manteria em 1936, no livro *Sobrados e Mocambos*, ou seja, tempos depois da publicação de *Casa Grande & Senzala*, de 1933.

Esse momento, entre 1970-1980, em que se inicia o processo de consolidação do chamado Jazz Brasileiro (ou Música Popular Instrumental Brasileira), paralelamente da *Black Music* brasileira, de criação do Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUDR), de exaltação da cultura negra e de uma nova fase das leituras sobre Fanon – quando, então, a polarização *colonizado x colonizador* será vista, dessa vez, sob o prisma racial, havendo interpretações mais refinadas de *Pele negra* e da relação entre racismo à brasileira, subjetividades negras, colonialismo e capitalismo dependente por parte de Clóvis Moura, Lélia Gonzalez e Neusa Santos¹⁵⁶ –, parece conter outras pistas da experiência racial da música instrumental brasileira. Em seu contexto, muito embora os músicos afro-americanos não apenas tivessem sido pioneiros como permaneciam, nos anos 1970, no front da luta antirracista, flertando com o *soul*, o *rock* e o *funk*, e a despeito do discurso musical jazzístico de grupos afro-brasileiros como a Banda do Bando, Senzala, Dom Salvador & Abolição e banda Black Rio, aparentemente a pecha de que o jazz tinha se embranquecido, abandonado suas raízes e se elitizado dificultou a ascensão, e, sobretudo, a formatação de uma música instrumental brasileira com um discurso estético afrocentrado. Por ultrapassar os limites deste artigo, tal discussão merecerá um maior aprofundamento em trabalhos futuros.

Ensaio sobre dois estranhos afrodiáspóricos no ninho: conflagrações finais

Este texto buscou problematizar de maneira conectada as consequências da recepção e circulação do pensamento de Fanon e do jazz no Brasil em dois

Quanto a isso, Vianna (O mistério do samba, op. cit., p. 85) lança uma provocação: “Gilberto Freyre não cita nem uma vez, nesses artigos, a origem negra do jazz. Será que o fato lhe era desconhecido?”. Décadas depois, ao reagir contra a *soul music*, as razões para tal silêncio ficariam mais evidentes: “será que estou enxergando mal? Ou terei realmente lido que os Estados Unidos vão chegar ao Brasil [...] norte-americanos de cor [...] para convencer os brasileiros também de cor de que seus bailes e suas canções afro-brasileiras teriam de ser de ‘melancolia’ e de ‘revolta’? E não, como acontece hoje [...], os sambas, que são quase todos alegres e fraternos. Se o que li é verdade, trata-se, mais uma vez, de uma tentativa de introduzir, num Brasil que cresce plena e fraternalmente moreno – que parece provocar ciúme nas nações que também são birraciais ou trirraciais –, o mito da negritude, não do tipo do de Senghor, da justa valorização dos valores negros ou africanos, mas do tipo que às vezes traz a ‘luta de classes’ como instrumento de guerra civil, não do Marx sociólogo, mas do outro, do inspirador de um marxismo militante que é provocador de ódios [...]” (apud PEIXOTO; SEBADELHE, O Movimento Black Rio, op. cit., p. 224).

156 FAUSTINO, D. Posfácio. In: FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020b, p. 257.

níveis que se cruzam: equiparando o pensamento estético-sociológico de Fanon ao da crítica musical brasileira dos anos 1950, para contemplar temas como identidade nacional, *négritude*, mestiçagem e jazz. No segundo, observando as continuidades e rupturas dessa postura na crítica musical dos anos 1960, bem como os conflitos e contradições de seus pressupostos estético-ideológicos ao aproximá-los das formulações fanonianas. Nesse nível, em que curiosamente os agentes estão mais próximos de preceitos afins dos de Fanon, prorrompem nacionalismos estéticos que, ao minorizar o problema racial em seus raciocínios musicais, colidiram contraditoriamente com as ideias anticoloniais do autor.

Para efeitos de comparação, enquanto para Frantz Fanon a glorificação do jazz e do blues “primitivos”, feita por certa crítica tradicionalista, era uma evidente expressão cultural do racismo, no Brasil, isto sugeriria a defesa da verdadeira música negra norte-americana, de sua proteção contra as diluições do mercado capitalista. Se para Fanon, pois, os estilos de jazz moderno eram referências culturais interessantes para os sons de uma Argélia pós-revolucionária, já com uma cultura nacional em processo de construção/descolonização, esse mesmo jazz era veementemente repudiado pelos nacionalistas mais radicais no Brasil. Se na RMP, as influências estrangeiras eram um perigo para a pureza da música brasileira a partir de critérios abstratos/subjetivos, agora pesava o conceito, por influência isebiana, de “alienação cultural”. Assim, no impulso de uma repulsa esboçada em 1950, a década seguinte veria o jazz como prática totalmente capturada e capitulada pela burguesia empresarial branca; fruto de uma espécie de embranquecimento irrestrito via mercado; de suposta diluição e apagamento de seus dados étnico-raciais, tornando-se mero símbolo dos interesses dominantes; de uma identidade ianque. Fanon e o jazz, nesse fluxo cruzado, despontavam como estranhos no ninho. Dois perigos para a democracia racial. Um, por ser supostamente símbolo do imperialismo. O outro, justamente por seu perfil de anti-imperialismo. Um, potencial ameaça para a brasilidade musical. O outro, incomodo para o projeto de harmonia social.

Retomando a ideia de *iterabilidade*¹⁵⁷, é preciso distinguir a posição política de Hugues Panassié da dos críticos brasileiros dos anos 1950, pois semelhante a Senghor, embora cultuassem o jazz tradicional, também criticavam a segregação nos EUA (sobretudo Vinicius de Moraes, que era comunista). Porém, ao serem, em menor ou maior grau, seduzidos pela narrativa histórica

157 LANE, J. Leaving..., op. cit. & LANE, J. Jazz as antidote..., op. cit.

revivalista, indicavam nesse apego sentimental/nostálgico aderirem contraditoriamente a uma visão primitivista do jazz; uma romantização das próprias relações sociais de opressão que haviam criado o “hot” jazz. Desconsiderava-se o conteúdo antirracista das correntes jazzísticas modernas, numa espécie de esvaziamento histórico-sociológico, de reducionismo estético daquele fenômeno cultural. Dessa trama, surgiram vozes em prol e contra a modernização musical brasileira, iniciando outro momento de contradições, dessa vez a partir do discurso nacional-popular dos anos 60, que por seu turno mutou o problema das desigualdades raciais em seu esquema interpretativo dos fenômenos socioculturais. O movimento de repúdio ao jazz moderno (em favor do jazz “autêntico”) voltou-se contra a bossa nova (em favor do “verdadeiro” samba), opções diretamente relacionadas à noção de “popular” e o significado das práticas negras para essas camadas. Por isso mesmo, se o discurso em prol da bossa (e do jazz moderno) desconsiderou os conflitos raciais, nos EUA e no Brasil, a postura contrária à BN recaiu na mesma armadilha, aderindo a um anti-imperialismo sem antirracismo, posto que semelhantemente atravessada por um nacionalismo apegado ao culto da mestiçagem. Uma vez aproximadas com as formulações sobre o significado da *Black Music* para as lutas panafricanas feitas por Fanon (autor cujos fundamentos, repito, se equiparavam até certo ponto com o repertório político-intelectual absorvido pela crítica musical), as contradições de tais práticas-discursos se tornam ainda mais gritantes.

Como metáfora da fusão dos dois agentes, o *jazz fanoniano*, imagem possível a partir das proposições estético-sociológicas do autor martinicano e, portanto, representante de outra forma de negritude, de uma modernidade negra alternativa, nem adepta do essencialismo étnico nem compromissada com nacionalismos populistas-pequeno-burgueses, incomodava em dobro a *intelligentsia* brasileira, pois pressupunha tanto a ruptura com uma forma de negritude quanto de identidade nacional brasileira.

A percepção de uma modernidade afro-atlântica, a comunicação sonora dos racializados nas Américas como expressão de solidariedade e das lutas travadas por esses sujeitos em seus contextos de racialização e as próprias armadilhas em torno de uma autenticidade mestiça, sem contradições internas, não estavam no radar dessa esquerda.

Atualmente, jovens intelectuais negros, entre os quais Allan da Rosa, Romulo Alexis, Rosa Couto, Tonny Araújo, Nathalia Grilo, Maria Luiza de Barros, Rafael Queiroz, Deivison Faustino, tem, de diferentes formas, estabelecido diálogos com importantes pensadores afro-periféricos, tais como Salloma Salomão e Spirito Santo, além de se aquilombarem com seus pares

artistas, levando o debate estética *versus* identidade para o campo da ação antirracista/anticolonial, e entendendo identidade/pertencimento como devir, não como essência; como relação dialética concreta, não como unidade estanque. Mentalidade potencialmente contramestiça que cria rizomas com a produção musical.

A propósito, não me parece gratuito que o último lançamento de Amaro Freitas tenha sido Y'Y (2024), cujo título, oriundo do idioma dos Sateré Mawé (povo originário da Amazônia), significa “água”, numa resposta ao genocídio indígena; contra as violências de um Estado burguês e colonial, em favor de um “Sonho Ancestral” – nome que batiza uma de suas faixas. Mensagem que se aqui-lomba com a composição instrumental “Marighella” do duo afro-paulistano Radio Diaspora, em que há o chamado para a revolução brasileira.

Nada gratuito que essa nova consciência (ou *atitude/postura* radicalizada, nos termos de Amiri Baraka/Leroi Jones (2023)) se configure em tempos de popularização das ideias de pensadores revolucionários da diáspora negra, a exemplo do próprio Frantz Fanon.

Referências Bibliográficas

Fontes

Livros de Frantz Fanon e produções da crítica brasileira de música

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COLEÇÃO Revista da Música Popular - RJ: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Serafim Ferreira. 1. Ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FANON, Frantz. *Por uma revolução africana: textos políticos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MORAES, Vinícius de. *Jazz & Co*. Eucanaã Ferraz (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PORTO, Sérgio. "O Jazz no Brasil". *Sombra*, n. 114, ano 11, set. 1951, p. 56-61 e 94.

PORTO, Sérgio. *Pequena história do jazz*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura - Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1953.

REVISTA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. Edições: v.1, n. 01, março, 1965, p. 232-237; n. 03, vol. 01, jul. 1965, p. 305-312; ano 1, n. 07, maio, 1966, p. 364-374; 375-385; n. 21-22, Set./Dez. 1968, p. 207-221.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1970.

Bibliografia

ABREU, Martha. Modernismos, modernidades negras e racismo na história da música brasileira. In: GALANTE, Rafael; BITTENCOURT, Renata. (org.). *Música e modernismos negros - formação a partir do Acervo do IMS* (livro eletrônico) / Instituto Moreira Salles, São Paulo: IMS, 2024, p. 56-68.

ALESSANDRINI, Anthony C. Introduction: Fanon Studies, Cultural Studies, Cultural Politics. In: ALESSANDRINI, Anthony C. *Frantz Fanon: Critical Perspectives* (Londres, Routledge, 1999, s/p).

ATKINS, Everett Taylor (org.). *Jazz Planet*. Jackson - Mississippi: University Press of Mississippi, 2003.

BASKERVILLE, John D. *The Impact of Black Nationalist Ideology on American Jazz Music of the 1960s and 1970s*. Lewiston, New York: E. Mellen Press, 2003.

BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo sincopado: método e crítica em José Ramos Tinhorão. *Tempos Históricos*, [S. l.], Vol. 15, n. 1, p. 289-314, 2011.

- BERENDT, Joachim-Ernest; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2014.
- BERTRAND, Roman. Historia global, historias conectadas: ¿un giro historiográfico? *Prohistoria*, 2015, 24: 3-20.
- BOLLOS, Liliana Harb. *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. 2007. 285 f. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.
- BRAGGS, Rashida. *Jazz Diasporas: race, music, and migration in post-World War II Paris*. Oakland/California: University of California Press, 2016.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. SP: Editora 34, 1997.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- COLLIER, James Lincoln. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60). *Revista Brasileira de História* [online]. São Paulo, vol. 18, n. 35, 1998.
- COUTINHO, Eduardo Granja. O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. In: INTERCOM, 24., 2001, Campo Grande. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2001, s/p.
- DAILY, Andrew M. “It is too soon... or too late:” Frantz Fanon’s Legacy in the French Caribbean. *Karib: Nordic Journal for Caribbean Studies*. 2(1): 3. Nov. 2015. Disponível em: <https://karib.no/articles/10.16993/karib.28>. Acesso em: 09 mar. 2024. Doi: 10.16993/karib.28.
- DOMINGOS, Charles Sidarta Machado. Quando éramos “irreconhecivelmente inteligentes”: o nacionalismo dos primeiros anos 60 no Brasil. *Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, Universidade Estadual de Maringá, vol.18, núm. 1, jan./abr., 2014, p. 381-400.

DOMINGUES, Petrônio. Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, jul./set. 2018, p. 66-98.

DOUKI, Caroline; MINARD, Philippe. Global History, Connected Histories: a shift of historiographical scale? *Revue d'histoire moderne et contemporaine*. Vol. 54-4, Issue 5, 2007, p. 07-21. Disponível em: https://www.cairn-int.info/article-E_RHMC_545_0007--global-history-connected-histories.htm#. Acesso em: 10 mar. 2024.

EKG, André. Modernismo e defesa do jazz em textos na imprensa em 1927 e 1928. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 33., 2023, São João del-Rei. *Anais do Congresso da ANPPOM*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023.

FANON, Frantz. *A dying colonialism*. Translation from French: Haakon Chevalier. New York: Grove Press, 1967.

FANON, Frantz. *Escritos Políticos*. Trad. Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

FAUSTINO, Deivison. “Por que Fanon? Por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. Tese (Doutorado em Sociologia). 2015. 260 f. Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2015.

FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon: um revolucionário particularmente negro*. 1. ed. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2018.

FAUSTINO, Deivison. *A disputa em torno de Frantz Fanon: a teoria e a política dos fanonismos contemporâneos*. Coleção Africamundi. Prefácio de Valter Roberto Silvério. São Paulo: Intermeios, 2020a.

FAUSTINO, Deivison. Posfácio. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020b, p. 245-263.

FAUSTINO, Deivison. A política dos “escritos políticos” de Frantz Fanon (prefácio). In: FANON, Frantz. *Escritos Políticos*. Trad. Monica Stahel. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 09-23.

FAUSTINO, Deivison. *Frantz Fanon e as encruzilhadas: teoria, política e subjetividade*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FAUSTINO, Deivison; GAYÃO, Nicolau. Estranhas harmonias: a vida, a morte e o tempo na linguagem dramaturgica de Frantz Fanon. *Fólio - Revista De Letras*, 14(2), p. 41-66, maio 2023. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/12262>. Acesso em: 13 jan. 2024. Doi: <https://doi.org/10.22481/folio.v14i2.12262>.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 254 p. ISBN 978-85-7983-035-8.

GEBHARDT, Nicholas *et al.* (ed.). *The Routledge Companion to jazz studies*. New York/London: Routledge Taylor & Francis Group, 2019.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do quarteto novo*. 2014. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, 2001.

GILROY, Paul. Introdução à Edição inglesa. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 293-310.

GOLDMAN, Márcio. Contradiscursos afroindígenas sobre mistura, sincretismo e mestiçagem – estudos etnográficos. *Revista de Antropologia da UFSCar (R@U)*, v. 9, n. 2, jul./dez. p. 11-28, 2017.

GORDON, Lewis. *What Fanon said: a philosophical introduction to his life and thought*. New York: Fordham University Press, 2015.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. p. 175-195, 2001.

GRUZINSKI, Serge. O historiador, o macaco e a centaura: a “história cultural” no novo milênio. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, 17 (49): 321-342, 2003.

- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. *Novos Estudos – CEBRAP*, São Paulo, n. 81, p. 99-114, 2008.
- GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.
- HARDIE, Daniel. *Jazz Historiography: the story of jazz history writing*. iUniverse. Edição do Kindle, 2013.
- HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.
- HUDIS, Peter. *Frantz Fanon: philosopher of the barricades*. London: Pluto Press, 2015.
- ITIBERÊ, Brasília. Apresentação. In: RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Sambistas e chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. Coleção Contrastes e Confrontos. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1962, p. 06-08.
- JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora: Music and Globalisation*. Routledge (Taylor & Francis Group), New York and London, 2020.
- JONES, Leroi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Trad. Affonso Blacheyre. Rio de Janeiro: Editora Record, 1967.
- JONES, Leroi. *Black Music: free jazz e consciência negra (1959-1967)*. Trad. André Capilé. São Paulo: Sobinfluência Edições, 2023.
- KHALFA, Jean. Fanon, psiquiatra revolucionário (introdução). In: FANON, Frantz. *Alienação e Liberdade: escritos psiquiátricos*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 21-56.
- KILOMBA, Grada. Fanon, existência, ausência (prefácio). In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 11-16.
- KOFSKY, Frank. *Black Music, White Business: illuminating the history and political economy of jazz*. New York: Pathfinder, 1998.
- LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro nos anos 20*. 2014. 152 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
- LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB: as idéias de José Ramos Tinhorão*. 2008. 155 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de História, Niterói, 2008.

LANE, Jeremy. Leaving the South: Frantz Fanon, Modern Jazz and the Rejection of Négritude. In: MUNRO, Martin; BRITON, Celia (ed.). *American Creoles: The Francophone Caribbean and the American South*. Liverpool University Press, 2012, p. 129-146. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjd80.12?seq=9>. Acesso em: 23 jan. 2024. Doi: <https://doi.org/10.2307/j.ctt5vjd80.12>.

LANE, Jeremy. Jazz as antidote to the Machine Age: from Hugues Panassié to Leopold Sedar Senghor. In: LANE, Jeremy. *Jazz and Machine-Age Imperialism: Music, "Race" and Intellectuals in France, 1918-1945*. University of Michigan, Michigan (USA), 2013, p. 90-125.

MACEY, David. *Frantz Fanon: a biography* (versão eletrônica). New York/London: Verso, 2012.

MANOEL, Jones. *A batalha pela memória: reflexões sobre o socialismo e a revolução no século XX*. Recife: Editora Ruptura, 2024.

MONSON, Ingrid. *Freedom sounds: civil rights call out to jazz and Africa*. New York: Oxford University Press, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Entre a memória e a história da música popular. In: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 217-265.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. Coleção Entr(H)istória. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019.

MORAES, Vinícius de. *Para uma menina com uma flor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORAIS, Bruno. *O swing da cor: a linguagem política do orgulho negro na Black Music brasileira (1960-88)*. 2022. 475 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas, Belo Horizonte, 2022.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

O'MEALLY, Robert *et al.* (ed.). *Uptown conversation: the new jazz studies*. New York: Columbia University Press, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. Frantz Fanon: um itinerário político e intelectual. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, v. 4, n. 02, jul./dez. p. 425-442, 2014.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, Zé Octávio. *Movimento Black Rio*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

RABAKA, Reiland. *Forms of fanonism: Frantz Fanon's critical theory and the dialectic decolonization*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2010.

RANGEL, Lúcio do Nascimento. *Samba, jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira (1950-1956)*. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016a.

RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). In: ENECULT, 12., 2016, Salvador. *Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016b.

RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB (1962-1970)*. 2018. 233 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. It's nation time! Jazz, raça e política nos escritos de Frantz Fanon e Amiri Baraka (1950-1970). *Revista de História*, São Paulo, n. 183, p. 01-38, 2024a. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2024.213752>.

RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. O julgamento do forasteiro no tribunal da brasilidade: usos e abusos do jazz nos veredictos críticos de José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza (1960-1970). *História e Cultura*, v.13, n.1, p. 362-398, agosto/2024b. Doi: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v13i1.3987>.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou Jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o Longo Modernismo (1920-1980). *História e Cultura*. v. 10 n. 2, p. 51-81, dez. 2021. Doi: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3425>. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425>. Acesso em: 08 jan. 2024.

RUIZ, Renan Branco. “O novo rumo para a música popular”: a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920-1980). 2023. 485 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, 2023.

SANTOS, Daniela Vieira dos. Notas sobre as representações da MPB nos críticos musicais. In: ENECULT, 6., 2010, Salvador. *Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

SARAIVA, Joana. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. 2007. 109 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SEKYI-OTU, Ato. *Fanon's Dialectic of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 52, p. 369-390, 2013.

SOUZA, Tárík. *Sambalanço: a bossa que dança – um mosaico*. São Paulo: Kurarup, 2016.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. *Modern Asian Studies*, 31, 3 (1997), p. 735-762.

STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. (Ashgate popular and folk music series), Burlington – USA, 2008.

TROUILLOT, Michael-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya Editorial, 2016.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VON ESCHEN, Penny. *Satchmo Blows up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge MA.: Harvard University Press, 2004.

WEST, Cornell. Introdução à edição norte-americana de 2021 (anexo). In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022, p. 357-364.

Recebido em 19 de abril de 2024
Aprovado em 22 de outubro de 2024