

# TRILHAS DO ATLÂNTICO NEGRO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA E SUAS POSSIBILIDADES DE ABORDAR E COMPREENDER ASPECTOS DA IDENTIDADE E DA CULTURA NEGRA

Tadeu Jordão Fernandes Giovannetti (PPGTHL-  
Unicamp/CNPq)

## RESUMO

Este ensaio tem o propósito de se aproximar da obra de Paul Gilroy, “Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência” (1993), através de uma breve investigação sobre a música e suas problemáticas implícitas sobre identidade e autenticidade, exploradas pelo autor especialmente no capítulo 3 de seu influente livro. Nesse capítulo, intitulado *“Joias trazidas da servidão”: música negra e a política da autenticidade*, Gilroy usa exemplos de artistas, obras e histórias da música negra – de lugares e épocas distintos – para rastrear os avanços e incongruências que problematizam a relação dessa expressão artística vital da cultura negra com questões de modernidade, identidade, autenticidade e enraizamento racial. Nosso intuito é acompanhar esse percurso teórico e histórico através da abordagem de algumas obras musicais citadas e usadas como exemplos pelo autor.

PALAVRAS-CHAVE: Paul Gilroy; Atlântico negro; música negra; identidade.

## ABSTRACT

This essay aims to get closer to Paul Gilroy's "Black Atlantic – Modernity and double consciousness" (1993), through a brief investigation about music and its implicit problematics involving identity and authenticity, exploited by the author specially in the chapter 3 of his influent book. In this chapter, entitled "Jewels Brought from Bondage: Black Music and the Politics of Authenticity", Gilroy uses examples from artists, works and histories about black music – from different places and times – to track back the advances and incongruities which problematize the relations of black culture's vital artistic expression with modernity, identity, authenticity e racial rooting. Our aim is to follow this theoretic and historic route through the approach of some of the musical works mentioned by the author.

**KEYWORDS:** Paul Gilroy; Black Atlantic; black music; identity.

## PREÂMBULOS

As três epígrafes que antecedem o texto do capítulo 3 do “Atlântico negro” podem ser lidas como uma pista, um preâmbulo inusitado e, no entanto, bastante coerente para o que será tratado no ensaio a elas subsequente. O leitor primeiro é convidado a ler um verso retirado de “Erase Racism” (1992), faixa do álbum “Wanted: dead or alive”, de Kool G Rap (nascido em 1968): “Minha nacionalidade é a realidade”. De fato, essas poucas palavras apontam para uma questão que nitidamente incomoda Gilroy: a da autenticidade da música negra, entendida em contextos que a conectam ao essencialismo ou ao africanismo. Ligada a essa questão – e funcionando como contraponto ou modulador – está a noção da música produzida no Atlântico negro ser quase que inevitavelmente fruto de fluxos e intercâmbios culturais, ou seja, de ter a hibridez, a mistura, o reaproveitamento e a ressignificação na base de sua concepção.

A segunda epígrafe recorre ao pensamento de Theodor Adorno (1903 – 1969) para ampliar o espectro da problemática. A questão do uso da música como ideologia política para justificar um “princípio nacional” é relativizada pelo teórico de Frankfurt com a lucidez característica de suas observações: “No entanto, a música, mais do que qualquer outro meio artístico, expressa também as antinomias do princípio nacional”. (GILROY, 2020, p.157)

Por fim, seguindo uma ordem cronológica invertida, lemos um forte e comovente poema de evocação das vozes escravizadas que primeiro exalaram “aquele confortador suspiro melódico” (GILROY, 2020, p.157), do escritor, poeta, diplomata, advogado e educador James Weldon Johnson (1871 – 1938), figura marcante do movimento Harlem Renaissance, da década de 1920.

Em todos os capítulos de “Atlântico negro”, as epígrafes desempenham papel relevante para a discussão que é desenvolvida em sequência. O que chama a atenção é o fato de Gilroy mesclar excertos de filósofos/historiadores ocidentais (Benjamin, Nietzsche, Hegel, Schopenhauer etc.) com os de autores e críticos negros (Frederick Douglass, Henry Highland Garnet, W.E.B. Du Bois, Richard Wright, James Baldwin etc.), e, ainda, com letras ou depoimentos de músicos como Michael Jackson ou o citado Kool G Rap, considerado um pioneiro no gênero *rap/hip-hop* em Nova York.

Essa estratégia metodológica ou, melhor dizendo, discursiva, aparentemente, é inspirada na obra de W.E.B. Du Bois, “The Souls of Black Folk”, analisada por Gilroy no capítulo 4 do “Atlântico negro”:

A inovação estilística representada por *The Souls of Black Folk* é expressa no modo como o poder da música era invocado e as citações musicais utilizadas para estruturar e qualificar o que o texto escrito poderia transmitir. Cada capítulo era prefaciado por duas epígrafes. A primeira era geralmente tirada dos cânones da literatura europeia, ao passo que a outra era um fragmento extraído de uma das “canções de tristeza” (*sorrow songs*) às quais o capítulo final era inteiramente dedicado. (GILROY, 2020, p. 246 - 247)

Esse procedimento expositivo/discursivo de Du Bois oferece a Gilroy uma configuração teórica que possibilita abarcar todas as questões complexas envolvendo etnia, raça, identidade, gênero, autenticidade e modernidade, entre outras, partindo da análise da produção, circulação e consumo da música do Atlântico negro. Como veremos, através da análise de uma canção/gravação ou do surgimento (híbrido) de um gênero como o *hip-hop*, o autor nos desvela perspectivas surpreendentes que englobam algumas ou mesmo todas as complexidades mencionadas acima. Faz parte do fulcro da obra que essas questões delicadas e problemáticas sejam abordadas através do uso de todos os recursos disponíveis: textos ocidentais canônicos e não-canônicos de história, filosofia, sociologia e teoria cultural; obras ficcionais, teóricas, biográficas e autobiográficas de autores negros e obras musicais produzidas por artistas negros de gêneros, épocas e procedências os mais variados.

O resultado é um trabalho de riqueza quase inesgotável para a compreensão da arte musical negra e de tudo o que a envolve, de fins do século XIX até o início da década de 1990. Mas nosso recorte é uma breve abordagem de como a música é utilizada no capítulo 3. Vamos a ele.

## INDIZIBILIDADE

Um dos primeiros aspectos da criação artística/musical do Atlântico negro é identificado por Gilroy no *topos* de indizibilidade. Trata-se de um fenômeno decorrente do terror racial e das barbáries infligidas aos escravizados. Entretanto, o que poderia ser entendido apenas como choque traumático (afásico) ganha implicações distintas no texto de Gilroy:

Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência

humana. O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. (GILROY, 2020, p.160)

Para Gilroy, essa situação em que a língua não mais consegue pôr em funcionamento seus conceitos e referenciais, devido ao conflito interminável entre senhores e escravizados, dá ensejo à criação e à proeminência da linguagem musical negra, bem como de seu acompanhamento gestual, corporal. Um parágrafo de “As palavras e as coisas” (*The Order of Things*), de Foucault, é citado de forma muito pertinente numa nota de rodapé dessa página, corroborando a perspectiva de Gilroy:

“O limiar entre o classicismo e a modernidade (...) havia sido definitivamente atravessado quando as palavras cessaram de se entrecruzar com representações e de fornecer uma grade espontânea para o conhecimento das coisas.” (GILROY, 2020, p.160)

Há, então, uma conexão (subentendida) entre o silenciamento imposto aos escravizados e o surgimento das manifestações musicais, gestuais, de dança e canto. Impedidos de acessar e utilizar as formas tradicionais e comuns de conhecimento, expressão e arte, os negros desenvolveram sua própria arte com os recursos corporais que lhes restavam, arte que ao mesmo tempo funcionava como expressão (política, de lamento, de dor) e (auto) conhecimento.

Em “Memórias da Plantação” (2020), Grada Kilomba descreve a força terrível desse silenciamento imposto de forma absurdamente cruel, entre outros modos, através da *máscara do silenciamento*:

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. (KILOMBA, 2020, p. 33)

A mesma boca silenciada<sup>1</sup> com ódio e violência irá entoar *spirituals* e canções de tristeza, dor e redenção extraídas do mais fundo do coração, do corpo e da alma: “Ó bardos negros e desconhecidos de tempos atrás, / Como seus lábios vieram a tocar o fogo sagrado?...” (GILROY, 2020, p.157)

## DOS JUBILEE SINGERS AO HIP-HOP (1871 – 1990)

O fato de a música dos negros escravizados ter surgido ou se desenvolvido a partir do silenciamento infligido pelo sujeito branco parece ser um indício a mais de sua importância fundamental como expressão e afirmação da identidade e da cultura negra.

Ao decidir acompanhar a história dessa expressão nascida da dor e do silenciamento num período que cobre mais de um século, Paul Gilroy nos guia numa viagem transatlântica de fluxos e intercâmbios incessantes, partindo de exemplos paradigmáticos (nem sempre) para chegar à compreensão e/ou problematização das questões que se propõe investigar – modernidade, identidade, autenticidade, dupla consciência, entre outras.

A primeira história dessa longa travessia, literal e simbólica, da arte musical negra da *plantation* para a cultura das massas (brancas) é identificada por Gilroy nas viagens dos Jubilee Singers ao Reino Unido, nos anos 1870. A história dos Jubilee Singers pela Europa costuma ser narrada e interpretada como uma espécie de desbravamento pioneiro do território da cultura popular (branca) pelos artistas negros recém libertos ou filhos de escravizados. Certamente, isso procede. Certamente, também, é uma história que vai além disso.

No cerne da formação e concepção dos Jubilee Singers encontramos Ella Sheppard (1851 – 1914) e George Leonard White (1838 – 1895). Sheppard foi uma mulher negra que, graças à intervenção de uma escravizada idosa, escapou de ser morta pela própria mãe quando criança<sup>2</sup>. Uma vez salva, entretanto, Ella acabou tendo a oportunidade de se educar

---

<sup>1</sup> Sobre esse assunto, visto de uma perspectiva um pouco distinta, há um assertivo e comovente artigo de Audre Lorde intitulado “A transformação do silêncio em linguagem e em ação”, in: LORDE, Audre. *Irmã Outsider – Ensaios e Conferências*. (Páginas 51-55). Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2019.

<sup>2</sup> Situação que imediatamente nos remete à história terrível de dor e desespero de Margaret Garner (1834 – 1858), a escravizada que matou sua filha num ato extremo, para evitar que ela fosse outra vítima da escravidão. A história de Margaret Garner, como é bem sabido, foi recontada por Toni Morrison em seu romance *Beloved*, de 1987. Edição brasileira: MORRISON, Toni. *Amada*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

e se aprimorar na arte musical – tocava piano, órgão e violão, compunha, arranjava e regia – chegando à respeitosa posição de *assistant choir director*<sup>3</sup> do coro da Fisk<sup>4</sup>.

White era um ativista que tinha como função manter a Fisk University viável para educar a população negra recém-emancipada da escravidão. A Fisk University era uma instituição educacional fundada em 1868 voltada para o resgate e recuperação dos estragos que o sistema escravista causara nas vidas da população negra. Apesar de todo o poder afirmativo e redentor da educação, inclusive da educação musical, a Universidade funcionava em situações precárias – o ‘campus’ era improvisado no prédio de um velho hospital de guerra abandonado e não havia dinheiro para comprar instrumentos, pagar funcionários e manter toda a estrutura funcionando.

Selecionado e orientado por White, que possuía um interesse profundo pela música e um grande conhecimento, o coro da Fisk inicialmente performava um repertório tradicional de canções populares. Os *spirituals* eram entoados pelos membros do coro somente quando achavam que estavam “cantando para si mesmos”<sup>5</sup>, em momentos de introspecção e/ou tempo livre entre as aulas. Ou seja, não faziam parte do repertório original. Foi White que, intrigado e envolvido pelos sons misteriosos e tocantes entoados pelos negros, resolveu aproveitar esse repertório espontâneo trazido por seus alunos: “They were called cabin songs, plantation melodies, spirituals, and jubilees – folk hymns composed by slaves for worship and solace<sup>6</sup>.”

Cantos de adoração e de consolo. O corpo é violentado e a voz silenciada. O espírito, então, e, no entanto, se eleva, como no poema de James Weldon Johnson:

O coração de qual escravo verteu uma melodia  
Como “Roubado para Jesus?” Em sua labuta  
Seu espírito deve ter flutuado noturno e livre,  
Embora ainda em suas mãos ele sentisse suas cadeias<sup>7</sup>.

Foi com esse repertório de *spirituals* e cantos oriundos dos escravizados, performados (pela primeira vez) em apresentações, em palcos, para plateias brancas, que os Jubilee Singers

---

<sup>3</sup> A história de Ella Sheppard, George Leonard White e do nascimento dos Jubilee Singers é narrada de modo conciso em [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_jLGZrUuMI](https://www.youtube.com/watch?v=g_jLGZrUuMI)

<sup>4</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Ella\\_Sheppard](https://en.wikipedia.org/wiki/Ella_Sheppard)

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_jLGZrUuMI](https://www.youtube.com/watch?v=g_jLGZrUuMI)

<sup>6</sup> *Idem* – 5min04. (“Elas eram chamadas canções da cabana, melodias de plantation, spirituals, e jubileus – hinos folclóricos compostos por escravizados para adoração e consolo”.)

<sup>7</sup> In: GILROY. 2020, página 157.

se tornaram célebres e partiram em turnê pela Europa a fim de angariar fundos para sua *alma mater*, a Fisk University.

Através da história dos Jubilee Singers no Reino Unido, Gilroy investiga os primórdios difíceis da introdução da música negra no mundo do entretenimento de massa:

As viagens dos Jubilee Singers pelo mundo inteiro fornecem um exemplo pouco conhecido, porém importante, das dificuldades que, desde os momentos iniciais, aguardavam a passagem de formas populares africano-americanas para as emergentes indústrias culturais-populares dos países superdesenvolvidos. (GILROY, 2020, p. 184)

Não nos aprofundaremos nas implicações sociais e raciais contidas nessa rica história. É difícil acompanhar e assimilar razoavelmente a miríade de conceitos, adjetivações e teorizações desenvolvida por Gilroy em seu ensaio (e em todos os demais presentes no “Atlântico negro”). Mas podemos registrar, para concluirmos esse ponto, outro aspecto importante da contribuição dos Jubilee Singers para a cultura negra destacado por Gilroy:

O caso extraordinário dos Jubilee Singers e suas viagens também é digno de consideração porque ele produziu uma grande impressão sobre sucessivas gerações de analistas e comentaristas culturais negros. Du Bois, que foi aluno em Fisk, dedicou um capítulo a suas atividades em *The Souls of Black Folks*. (GILROY, 2020, p. 185)

Como foi mencionado, o livro de Du Bois é muito importante para a compreensão do trabalho de Gilroy. E o motivo principal parece estar, de fato, na música:

(...) *The Souls* é um texto-chave. Ele é a base de tudo o que vem a seguir e sua importância é marcada pelo modo como Du Bois situa a música negra como *signo central* do valor, integridade e autonomia cultural negra. (...) *The Souls* é o lugar onde a música escrava é sinalizada em sua posição de *significante privilegiado* da autenticidade negra. (GILROY, 2020, p. 189) (grifos adicionados)

Para Du Bois, a música negra é “signo central” e “significante privilegiado” para o acesso e a compreensão da autenticidade, do valor e da autonomia da cultura negra, mas também da dupla consciência, um dos temas fundamentais desenvolvidos no “Atlântico negro”: “A dupla consciência (...) é em si expressa no duplo valor dessas canções que sempre são, a um só tempo, americanas e negras” (GILROY, 1993, p. 190)



Quando começa a enveredar pelos caminhos da análise de posicionamentos teóricos como o essencialismo, o africanismo, o pluralismo e outras concepções limitadas da arte e da identidade negras, Gilroy menciona e aborda eventualmente dezenas de artistas, casos, obras e canções no intuito de fundamentar a exposição de suas perspectivas críticas e estéticas. Ele o faz com sofisticação e erudição. A viagem musical proporcionada por essas referências é um tempero a mais, que faz o leitor decidir acompanhar a leitura munido de celular, fone de ouvido (ou caixa *bluetooth*) e uma boa plataforma de streaming que o permita escutar os sons do Atlântico negro<sup>8</sup>.

Seria ótimo dedicar um trabalho de fôlego apenas sobre a importância de todo esse material musical para as teorias e análises de Paul Gilroy, que, aliás, também é músico. Nos limites deste ensaio, entretanto, nos aproximaremos de apenas mais dois ou três exemplos investigados pelo autor no capítulo 3 do “Atlântico negro”.

Depois de nos levar em sua viagem de reconhecimento do trabalho e da relevância dos Jubilee Singers, Gilroy avança um século e passa algumas páginas interpretando o som e a figura ambíguos de Jimi Hendrix, outro músico negro americano que atravessou o Atlântico para conceber sua síntese sonora na Europa, especificamente em Londres. Dentre outros aspectos, interessa ao autor destacar aí a questão da autenticidade da arte musical negra quando vai de encontro às massas:

A oposição criativa em seu trabalho entre a reverência óbvia pelas tradições baseadas no blues e uma espiritualidade *high-tech* e futurista destila um conflito mais amplo não só entre o pré-moderno ou antimoderno e o moderno mas, também, entre as definições rivais da autenticidade que são apropriadas à criação cultural negra em sua passagem para a mercantilização pop internacional. (GILROY, 1993, p. 195)

Apesar de, mais adiante no texto, confessar sua admiração pelo guitarrista<sup>9</sup>, Gilroy não desenvolve uma imagem mitificada de Hendrix. Pelo contrário, ele identifica aspectos problemáticos no artista em relação a questões centrais da música e da cultura negra:

Músico de *rhythm and blues*, maduro mas indisciplinado, Hendrix foi reinventado como a imagem essencial daquilo que as plateias inglesas

---

<sup>8</sup> Preparamos uma pequena playlist com algumas das obras musicais citadas por Gilroy ao longo do livro: [https://open.spotify.com/playlist/75wEeAxAiPtKmYCucxAv8X?si=hDwA7kAWSJiyQbf5PvFSWg&dl\\_br anch=1](https://open.spotify.com/playlist/75wEeAxAiPtKmYCucxAv8X?si=hDwA7kAWSJiyQbf5PvFSWg&dl_br anch=1)

<sup>9</sup> “Rememorando as horas de adolescente que eu passava tentando dominar as complexas técnicas de Albert King e Jimi Hendrix (...)”, in: GILROY, 2020, p. 221.

achavam que devia ser um artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso<sup>10</sup>. (...)

A relação instável de Jimi com as formas culturais e os movimentos políticos negros provocou problemas substanciais quando ele voltou a se apresentar nos Estados Unidos e foi denunciado como “negro de alma branca” por alguns ativistas do Poder Negro (...) (GILROY, 2020, p. 194-195)

Ainda nos anos 1960, encontramos nos Estados Unidos um trio vocal muito popular e influente chamado The Impressions, que Gilroy identifica com sagacidade no cerne do surgimento do reggae. Sim, é possível afirmar que o reggae nasceu da imensa popularidade dos Impressions na Jamaica. O sucesso do The Impressions foi decisivo na onda de trios vocais que tomou conta da música jamaicana na virada dos anos 1960 para os 1970. Numa nota de rodapé na página 197, Gilroy elenca nada menos que 20 trios vocais jamaicanos originados nessa onda. Quem tiver a paciência de procurar pelas produções desses artistas terá a chance de notar algumas recorrências temáticas<sup>11</sup>. Em termos sonoros, basicamente todos tocavam reggae, ska ou dub, com harmonias vocais bastante elaboradas, facilmente identificadas com as do The Impressions.

Uma canção do The Impressions em especial serve para Gilroy iluminar uma de suas preocupações constantes ao longo da obra, que é a do fluxo incessante da música pelo Atlântico negro e de seu inevitável entrecruzamento e sua hibridez fundamental. Não é esse nosso foco, mas é um ponto incontornável na configuração do livro. As questões de autenticidade da música negra, identidade e modernidade são todas contempladas sob esse viés fragmentário (fractal) e misturado (híbrido). Em vários insights brotados de seu tecido teórico, o autor reafirma e expande a ideia da música negra como centro de convergência das culturas de África, Américas e Europa. Porém, claro, não em termos simplistas como os que usamos para resumir seu trabalho. Essa travessia incessante do Atlântico negro fornece material quase inesgotável para Gilroy desenvolver seu estudo. Voltemos à canção do The Impressions. Trata-se de “I’m so proud”, de 1964. O timbre e as técnicas vocais (especialmente de Curtis Mayfield) lembram muito os de Marvin Gaye e a canção é singela e delicada (“I’m so proud of being loved by you...”).

---

<sup>10</sup> A problemática da representação masculina negra é examinada detidamente por bell hooks no ensaio “Reconstruindo a masculinidade negra”, in: hooks, bell. *Olhares Negros – Raça e Representação*. Páginas 170 – 213. São Paulo. Ed. Elefante, 2019.

<sup>11</sup> Temas bíblicos são muito explorados, bem como canções de resistência e autoafirmação. Exemplos: “Wall of Jerusalem”, The Melodians; “Roll River Jordan”, The Itals; “Eli, Eli”, The Gladiators; “Message from a Black Man”, The Heptones e “Never Never Give Up”, Tamlins, entre dezenas ou centenas de outros.

Duas décadas depois, em 1983, a cantora negra norte-americana Deniece Williams a regravaou, usando e abusando de técnicas virtuosísticas, melismas, beltings e vibratos. Essa regravação serviu de base para uma nova versão, de 1990, re intitulada “Proud of Mandela”, gravada por Macka B e Kofi em homenagem ao grande líder negro sul-africano. Para Gilroy, esse percurso todo, por si só, sintetiza e exemplifica de modo eloquente a complexidade inerente ao fluxo do Atlântico negro:

Não pretendo fazer nenhuma defesa especial dos méritos formais e musicais desta gravação em particular, mas acho que ela é um exemplo útil, porque liga em uma só música África, América, Europa e Caribe. Ela foi produzida no Reino Unido pelos filhos dos colonos caribenhos e africanos, a partir de matérias-primas fornecidas pela Chicago negra, mas filtradas pela sensibilidade kingstoniana a fim de prestar tributo a um herói negro cujo significado global reside fora dos limites de sua cidadania sul-africana parcial e da impossível identidade nacional que a acompanha. (GILROY, 2020, p. 197-198)

Além desse, o autor menciona outros “exemplos úteis” que intensificam a ideia de que a complexa origem híbrida da música do Atlântico negro é indissociável da noção de modernidade e, em consequência, da escravidão. Mas não iremos investigá-los aqui.

## CODA

Escrevendo no início da década de 1990, Gilroy trata de algumas questões ligadas às técnicas de mixagem e sample, bem como de possibilidades decorrentes do suporte físico (o single de 12 polegadas, então bastante popular na Inglaterra e nos Estados Unidos, e o ‘espaço’ para incluir versões *remix*) e de estratégias comerciais de grandes gravadoras que soam mais como registro histórico a essa altura do século XXI, quando nossa relação com a circulação e o consumo da música foi bastante alterada. O livro menciona um ou outro caso marcante, envolvendo a novidade agressiva e misógina do *hip-hop* de artistas como 2 Live Crew ou a criatividade inspiradora de De La Soul e A Tribe Called Quest, mas não chega a abarcar, por exemplo, a polêmica do *gangsta rap* ou mesmo a rivalidade entre Tupac Shakur (1971 – 1996) e The Notorious B.I.G. (1972 – 1997), que se converteu numa disputa nacional e territorial entre a Costa Oeste (Los Angeles, Tupac) e a Costa Leste (Nova York, B.I.G.), terminando com a morte trágica dos dois personagens principais, um em seguida do outro.

Certamente, Gilroy extrairia desses episódios questões indiscerníveis para a maioria de nós, mas o “Atlântico negro” foi publicado um pouco antes desses eventos.

Perto do final do ensaio, ele aborda a figura e parte da obra de Quincy Jones (nascido em 1933), em especial o álbum “Back on the block” (1989), produzido e lançado num momento em que o *rap/hip-hop* ascendia ao panteão pop norte-americano, gerando inevitáveis discussões sobre todos os temas já mencionados (autenticidade, misoginia, identidade, modernidade), entre outros:

A hibridez formalmente intrínseca ao *hip-hop* não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial. É significativo que quando isso acontece o termo “*hip-hop*” seja muitas vezes abandonado em favor do termo alternativo “*rap*”, preferido exatamente porque é mais etnicamente marcado por influências africano-americanas do que o outro. (GILROY, 2020, 216 – 217)

O álbum de Quincy Jones analisado por Gilroy (“Back on the Block”) não é tão bem avaliado:

O potencial significado na hibridez interna do *hip-hop* e o sincretismo externo das formas musicais que torna plausível a síntese de Jones chega a um fim abrupto e prematuro. Ele acaba por ser um retrato de adolescentes que, de volta ao seu quarteirão, resistem aos processos genocidas do centro da cidade por meio do poder redentor de sua arte racial autêntica. (GILROY, 2020, p. 219 – 220)

No entanto, a identificação de Jones como “gênio musical negro” e suas conseqüências sobressai:

A história do desenvolvimento criativo negro intuitivo é personalizada nas narrativas de figuras como Jones. Ela demonstra os frutos estéticos e comerciais da dor e do sofrimento e tem um significado especial porque os músicos têm desempenhado um papel desproporcional na longa luta para representar a criatividade, inovação e excelência negras. Jones (...) é o mais recente modelo em uma longa seqüência que descende da escravidão e do heroísmo representativo de homens como Frederick Douglass. (GILROY, 2020, p. 217)

A discussão envereda por outras sendas, como o conflito estético-político entre tradição e modernidade, pureza/autenticidade versus fusão/incorporação representado pelos trabalhos de Wynton Marsalis e Miles Davis, respectivamente. A *Soul Music* também é abordada em sua relação com o antiessencialismo e suas decorrências culturais e sociais.

Em suma, o fluxo do Atlântico negro continua incessante na era da música consumida sem suporte físico. Como James Baldwin escreveu, “A música é nossa testemunha e nossa aliada. A batida é a confissão que reconhece, muda e conquista o tempo.” (in: GILROY, 2020, p. 378) Essa expressão artística tão vital, entretanto, enfrenta um novo desafio, segundo Gilroy:

Parece importante enfatizar que a força da música e do som está recuando não apenas em relação ao poder do texto e do artista, mas também à medida que se expande o poder inexorável das culturas visuais. A cultura emergente da imagem negra não oferece nenhuma experiência comparável de execução com a qual focar a relação étnica crucial entre artista e multidão, participante e comunidade. (GILROY, 2020, p. 378 – 379)

A música, como expressão que transcende a própria forma e o conteúdo na configuração de sua força, parece recuar em tempos de predominância expressiva visual. Paul Gilroy, através desse ensaio – e dos demais presentes no “Atlântico negro” – nos oferece possibilidades alternativas e auspiciosas de compreendê-la melhor, em meio a tanto barulho...

## REFERÊNCIAS

GILROY, Paul. **O Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2020.

HOOKS, Bell. **Olhares Negros – Raça e Representação**. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider – Ensaio e Conferências**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

Chapter 1 / Jubilee Singers – [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_jLGZrUuMI](https://www.youtube.com/watch?v=g_jLGZrUuMI)

*Trilhas do Atlântico Negro* – Playlist:

[https://open.spotify.com/playlist/75wEeAxAiPtKmYCucxAv8X?si=hDwA7kAWSJiyQbf5PvFSWg&dl\\_branch=1](https://open.spotify.com/playlist/75wEeAxAiPtKmYCucxAv8X?si=hDwA7kAWSJiyQbf5PvFSWg&dl_branch=1)