



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

NEGRO É LINDO:

A música como ruptura do estigma das masculinidades negras

Jonathas Alessandro Raymundo

Rio de Janeiro/RJ

2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

NEGRO É LINDO:

A música como ruptura do estigma das masculinidades negras

Jonathas Alessandro Raymundo

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Lucimara Rett

Rio de Janeiro/RJ

2021

NEGRO É LINDO:

A música como ruptura do estigma das masculinidades negras

Jonathas Alessandro Raymundo

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado por



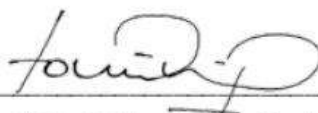
Prof.^ª. Dr.^ª. Lucimara Rett – orientadora

Escola de Comunicação - UFRJ



Prof.^ª. Dr.^ª. Fernanda Ariane Silva Carrera

Escola de Comunicação - UFRJ



Prof. Dr. Tobias Arruda Queiroz

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

Aprovado em: 22 de julho de 2021

Grau: (10) dez

Rio de Janeiro/RJ

2021

CIP - Catalogação na Publicação

r273n raymundo, jonathas alessandro
Negro é lindo: a música como ruptura do estigma das masculinidades negras / jonathas alessandro raymundo. -- Rio de Janeiro, 2021.
56 f.

Orientadora: Lucimara Rett.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda, 2021.

1. música. 2. estereótipo. 3. representação. 4. afeto. 5. homem negro. I. Rett, Lucimara, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Nas horas de desespero, na beira do abismo,
parido pelo ventre do navio que atravessou a
calunga gritando o triunfo da morte, alguém
sobreviveu e bateu um tambor...

Luiz Antonio Simas & Luiz Rufino

AGRADECIMENTO

Este trabalho é dedicado aos meus pais, Rísia e Marcílio, por acreditarem na educação como caminho para a construção de pessoas livres e independentes, e por muitas vezes abdicarem de seus sonhos para que eu pudesse alcançar os meus. Às minhas irmãs Raíssa, por me acompanhar e me conduzir de mãos dadas em todas as escolhas que me transformaram, e Giovanna, por me permitir participar do amadurecimento de uma mulher questionadora e capaz de contribuir politicamente para um mundo mais justo.

Ao meu avô Aristides por, através do seu esforço braçal, possibilitar as palavras escritas neste trabalho. À minha avó, Maria, e minhas tias, pilares que sustentam a história da minha família e meus exemplos de união, força e coragem. Mulheres que se dividiram em mães, irmãs e amigas para dar conta do peso das tarefas que a vida lhes impôs.

À Mari, minha irmã pelos laços de afeto, por dividir comigo sonhos que nos fizeram alcançar vãos nunca imaginados. À sua família, Bia, Dudu e Pedro, por me abrirem as portas de sua casa e me proporcionarem conforto e segurança, sentimentos que só um lar sustentado pelo afeto pode oferecer. Me orgulho em acreditar que, sem essas pessoas, este trabalho não seria possível.

À Barbara, por me impulsionar criativamente ao lugar que escolhi ocupar no mundo. Aos amigos do Marché, pelo carinho do convívio diário e por potencializarem em mim o significado de uma vida baseada nos elos de amizade.

À Escola de Comunicação da UFRJ, pelo conhecimento transmitido muito além da sala de aula e por, através da educação pública, fazer florescer o meu olhar político para toda forma de existência. Especialmente, à professora Lucimara, pelo direcionamento afetuoso no processo de realização deste trabalho e, aos professores Fernanda Carrera e Tobias Queiroz, pela referência de seus trabalhos e pela leitura.

Aos meninos brasileiros. Àqueles que tiveram seus sonhos interrompidos pela violência e pelo preconceito, e aos que ainda podem imaginar um país possível para o futuro que esperam e merecem. Ouso acreditar no Brasil que resiste.

RAYMUNDO, Jonathas Alessandro Raymundo. **Negro é lindo: a música como ruptura do estigma das masculinidades negras**. Orientadora: Lucimara Rett. Rio de Janeiro, 2021. Monografia (Graduação em Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 56f.

RESUMO

Este trabalho trata da contribuição da música para o debate racial no Brasil, considerando o estigma carregado por homens negros. Como contraponto ao preconceito racial, apresenta autoafirmação da negritude nos bailes *soul* do Movimento Black Rio, a troca subjetiva entre pessoas negras e suas formas de expressão estética e comportamental. A representação da masculinidade negra baseada em estereótipos que a associam à violência e ao ideal de virilidade é observada e rebatida com a noção de resistência presente em valores de afeto na vida de homens negros. Através da análise da música *Negro é Lindo*, de Jorge Ben Jor, como exemplo de uma masculinidade negra positiva, o compartilhamento de vivências atravessadas pela questão racial é apontado na prática da escuta em ambientes digitais. Cada homem negro é único, e deve viver sua própria complexidade.

Palavras-chave: música; estereótipos; representação; afeto; homem negro.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. O MOVIMENTO BLACK RIO	12
2.1 - Uma Cena Musical	14
2.2 - A moda Black	17
3. REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPO DO HOMEM NEGRO	21
4. O AMOR NEGRO	28
5. NEGRO É LINDO	35
5.1 - Jorge Ben Jor e a música negra	35
5.2 - Análise da canção	38
5.3 - A presença de Negro é lindo nas ambiências digitais	41
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	50
ANEXO A	54
ANEXO B	54
ANEXO C	55
ANEXO D	55
ANEXO E	56

1. INTRODUÇÃO

O Brasil é um país fundado na escravização e na exploração de negros e indígenas e mantém aberta, na história da Diáspora Negra em solo brasileiro, a ferida causada pelo deslocamento forçado de povos do continente africano. Desde o desembarque do primeiro navio negreiro com africanos escravizados, segue em curso o que (Abdias Nascimento¹) denunciou como o genocídio do negro no Brasil.

De acordo com os indicadores da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD)², realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) no ano de 2015, a soma de pretos e pardos foi correspondente a 54% da população brasileira, mais da metade do país. Dados do Atlas da Violência de 2020³ divulgado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) mostram que, no ano de 2018, pretos e pardos representaram 75,7% das vítimas de homicídio. No recorte da juventude masculina, os homicídios foram a causa de 55,6% dos óbitos de jovens entre 15 e 19 anos.

Ser negro no Brasil representa uma condição de risco mortal, especialmente para a juventude negra masculina, enquanto suas famílias revivem a separação de cinco séculos atrás através de uma necropolítica⁴ que condena jovens como vítimas da violência policial. O Estado que mata deveria garantir direitos básicos para populações negras, pobres e periféricas, assim como integrar maior esforço na educação de meninos negros. Como muito têm a nos ensinar os saberes da África, um provérbio africano nos diz que “para educar uma criança, é necessária uma aldeia inteira”.

A subalternização e a violência dirigida aos homens negros são parte do projeto ficcional de uma democracia racial, uma falsa ideia de harmonia entre raças no Brasil, desmentida pelo apagamento histórico, social, econômico, religioso e cultural da vivência negra no país. Quando o pagamento desse projeto é cobrado através do genocídio e embranquecimento negros, em um país que concentra renda e poder político e simbólico nas mãos da branquitude, como acreditar na sua igualdade racial e étnica?

¹ (1914-2011). Ator, diretor, dramaturgo, ativista, professor universitário e fundador do Teatro Experimental do Negro.

² Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv98887.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

³ Disponível em: <<https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/3519-atlasdaviolencia2020completo.pdf>>. Acesso em: 05 jul. 2021.

⁴ Termo cunhado pelo filósofo camaronês Achille Mbembe em referência a uma política de morte aplicada pelo Estado.

Deve-se ao negro brasileiro a sua história e sua valorização, que são partes fundamentais da tarefa de construir um país de fato igualitário, além do reconhecimento da sua comunidade não apenas pelo sofrimento compartilhado, mas pelas formas de reinvenção e produção de sua própria vida. Ao nos debruçarmos sobre a arte negra, temos a oportunidade de nos aproximarmos de um indivíduo em sua completude. Escutar o que a negritude tem a nos dizer pode nos fazer perceber, muito além da dor, sua beleza. Com esse intuito, a música será utilizada neste trabalho para contrapor os estereótipos que recaem sobre os homens negros, com foco na canção *Negro é lindo*, de Jorge Ben Jor. É importante ressaltar também que este trabalho faz parte de um processo de reflexão e aceitação racial, a partir de estudos acadêmicos e, sobretudo, pelo reconhecimento e compartilhamento de vivências negras.

Abordando a participação do consumo musical dentro do debate racial no Brasil, o principal objetivo é compreender de que maneira a música pode confrontar a representação negativa do homem negro. Por meio da observação da masculinidade negra disseminada nos produtos culturais, pretende-se constatar o papel de contranarrativas produzidas para o reforço da autoestima negra. Pelo exemplo afirmativo, a música *Negro é lindo*, que completa 50 anos em 2021, servirá como objeto de uma análise de conteúdo, e sua presença nas ambiências digitais será observada considerando a noção de escuta conexa.

O delineamento deste trabalho será o contexto do homem negro justamente por sua experiência de violência física e simbólica, institucional e social. Também, pelo reconhecimento de que sobre esse sujeito não recai apenas o peso do seu genocídio, mas também a responsabilização pela violência que sofre. Por isso, a escolha de Jorge Ben Jor, como artista negro, para orientar as discussões propostas. Refletir e contestar uma vivência condicionada pelo racismo tendo a música como percurso pode produzir resultados significativos justamente porque na escuta reside a possibilidade do afeto, como comoção, que vai além de percepções de ordem exclusivamente racional.

No primeiro capítulo, o Movimento Black Rio será examinado com o intuito de demonstrar a autoafirmação da identidade negra nos bailes do subúrbio do Rio de Janeiro, na década de 1970. O agrupamento de jovens promoveu novos discursos sobre o que significava ser negro, articulando expressões estéticas, comportamentais e trocas subjetivas em torno de uma cena de música *soul*.

No capítulo seguinte, a representação racializada da masculinidade servirá de referencial para a compreensão da construção de uma imagem estereotipada. Um regime fechado de perfis concebidos desde o século XVI e reconfigurado em formas contemporâneas

de apreensão em que o viés racista prevalece. A figura violenta, sexualizada e inconfiável disseminada em filmes, livros e músicas que ajudou a conformar a socialização do homem negro será observada no processo de idealização de um sujeito estabelecido a partir do seu oposto, o homem branco. Serão indicados na literatura, publicidade, música e televisão brasileiras alguns exemplos estereótipos e, em oposição à desproporcionalidade entre modelos negativos e positivos, a necessidade de desrepresentação do homem negro.

No terceiro capítulo, o amor. Uma sociedade patriarcal e capitalista prioriza o poder e minimiza a importância da emocionalidade. Na vivência dos homens negros, a privação do que é sensível assume contornos perversos em detrimento de um ideal de virilidade. O negro deve ser viril, pois essa é a sua única alternativa como homem, afastado de qualquer valor que o associe ao feminino. Essa imposição resulta em sexismo, desunião e abandono da própria identidade como meio de ascender socialmente. Neste capítulo, o afeto será apresentado como possibilidade emancipatória e de recomposição da autoestima e do orgulho. Reconstruir a memória de um passado doloroso e negar a permanência do racismo cotidiano, com a união e o afeto da comunidade negra, faz parte de uma resistência política antirracista.

Por último, a canção Negro é lindo será analisada, assim como sua presença nas plataformas digitais, com a proposta de estabelecer uma costura entre autoafirmação identitária, representação e afetividade, temas que serão desenvolvidos nos primeiros três capítulos deste trabalho, como já mencionado. Refletir sobre o homem negro brasileiro por meio dessa música é uma forma de celebrar os seus 50 anos e de valorizar a produção de Jorge Ben Jor e sua presença no debate racial. Também será abordada, antes da análise, a produção do músico nas décadas de 1960 e 1970 e sua contribuição para a pauta racial com temas que valorizaram a figura do negro no Brasil. Assim, será possível compreender parte do impacto de seu trabalho sobre os ouvintes nas plataformas do Youtube e Instagram.

Ainda que como forte resistência e na direção contrária de uma sociedade estruturada sob o racismo, outras perspectivas para esses homens são possíveis, sejam elas baseadas no afeto, na valorização estética e/ou intelectual, na religiosidade e, inclusive, no direito à demonstração da raiva. Como parte do processo de realização deste trabalho, também foi criada uma playlist⁵, intitulada Negro é lindo. O incentivo é para que, através da escuta, possamos nos conectar com a multiplicidade do homem negro.

⁵ Disponível em: < https://open.spotify.com/playlist/19xC025ox5fiHcVIyVvNpC?si=_O06fW-iQGmuWlr7Fpx2Rg&dl_branch=1>.

2. O MOVIMENTO BLACK RIO

Luciana Oliveira (2018) aponta, no Rio de Janeiro da década de 1970, a emergência de novos discursos sobre ser negro com a forte influência da Black Music⁶ no Brasil. As narrativas, principalmente importadas da cultura norte-americana, buscavam se distanciar do ideal de negritude imposto no país e representavam outras possibilidades para além dos estereótipos que não davam conta dos anseios e projeções da população negra. Nascia uma nova expressão dos subúrbios cariocas, a Black Rio, responsável por traduzir o lema *Black is Beautiful*⁷ através de bailes, músicas, cabelos, roupas e expressões comportamentais.

A autora observa que os espaços mais afastados, principalmente os bairros da zona norte da cidade, oportunizaram o nascimento desse movimento que se fez como uma alternativa de lazer e consumo para quem não conseguia acessar os lugares de maior prestígio. Segundo sua pesquisa, a primeira vez que o nome Black Rio apareceu foi em uma reportagem de 1976 do Jornal do Brasil feita pela jornalista Lena Frias, depois de conhecer os bailes *black* da cidade.

Oliveira (2018) explica o uso da palavra movimento como um termo empregado pela imprensa e, em seguida, adotado na linguagem corrente, a fim de se afastar de uma idealização política para a Black Rio. Apoiando-se na concepção de movimento social enquanto um agrupamento organizado e estruturado com lideranças e pretensões de mudanças específicas ou sociais, a autora realça que essa percepção a respeito da Black Rio causava receio em quem fazia parte dela. Oliveira indica sentidos de compreensão de um “caráter aglutinador em torno do lazer, que assumia status político, mas não no sentido convencional; e a sua face comunicativa, que fez da cena um espaço de materialização dos processos de mediação e globalização cultural” (OLIVEIRA, 2018, p. 23).

Com a intenção de esclarecer elementos e atores que fizeram parte do surgimento da Black Rio, Braga (2015) apresenta algumas possíveis versões, mas afirma a relevância e centralidade da música tocada nos discos de vinil para o estabelecimento da cena. A *soul music* fazia parte de um repertório de novidades na rádio, nos sons de discotecários e equipes de som com as quais a juventude negra se identificava com o ritmo e estilo proposto. O autor indica “a formação de um campo artístico de produção e consumo de discos que é produto de um contexto social e histórico próprio relacionado com outros contextos nacionais e transnacionais” (BRAGA, 2015, p. 57).

⁶ Gênero musical norte-americano de artistas negros e negras e fortemente baseado pela experiência da diáspora.

⁷ Um dos lemas da luta antirracista norte-americana e da luta pelos direitos civis, que chegou ao Brasil através do Movimento Black Rio.

As festas dos finais de semana reuniam jovens e acionavam formas de sociabilidade por meio dos discos de vinis, da exposição de múltiplas referências e do desejo de distinção. Estilo e postura conferiam um lugar no debate cultural, na cadeia de consumo de bens e informação. O referencial vinha da TV, de artistas internacionais, de revistas, e formava um visual que transmitia confiança e autoafirmação, um conjunto de práticas que reivindicavam participação dentro de uma cultura cosmopolita. Os frequentadores dos bailes *soul* estavam contestando a percepção nacional sobre negritude, pautada por um projeto de integração reducionista, e desmascarando desigualdades raciais e sociais. Sobre o efeito desses bailes, Oliveira (2018) afirma que “[...] a vitalidade e a potência política da cena black se remetiam mais à constituição de um horizonte geral de expectativas geradas nos processos de mediação que tornaram os bailes espaços de partilha de experiência e reconfigurações identitárias por meio do estilo e novas estratégias culturais” (p. 23).

O final da década de 1960 e o início dos anos 1970 marcaram a expansão da indústria fonográfica brasileira, o que revela um cenário de grandes investimentos em bens culturais. Com o apoio do capital privado, o regime militar buscava integrar o país pela produção, distribuição e consumo dessas mercadorias. Muitos discos reuniam músicos e artistas estrangeiros, o que acontecia pela vantagem mercadológica e pela censura imposta aos artistas nacionais. As músicas produzidas no Brasil eram regravações em português de sucessos internacionais feitas por intérpretes que assumiam outros nomes para reforçar a valorização do que vinha de fora. O investimento no *soul* produzido no Brasil veio com o propósito de alcançar outras fatias do mercado musical, já que o ritmo produzido lá fora era bem recepcionado no país.

A recepção e o consumo de estilos musicais vindos de fora misturados com a prática musical brasileira deram início a outros formatos musicais, bem como novos valores e símbolos que passaram a fazer parte do repertório de quem produzia e de quem consumia. Gonçalves (2011) pondera a introdução e estabelecimento do *soul* no Brasil e indica o contato de outros artistas com a música *soul* em experiências anteriores aos bailes *black* da década de 1970. Isso porque alguns artistas como Tim Maia, Dom Salvador e Tony Tornado trouxeram referências da cultura *black* norte-americana para o Brasil depois de viverem por um período nos Estados Unidos.

Como um dos precursores do *soul* em solo nacional, Tim Maia conseguiu maior expressão no cenário musical brasileiro no ano de 1969, depois de algumas tentativas frustradas, interpretando versões em português de ícones da música *black* norte-americana como James

Brown, por exemplo. A partir daí, artistas relevantes da época, Roberto Carlos um deles, renderam-se à novidade e o gênero passou a ser notado pelo público e pela imprensa.

[..] a atenção primeiramente da mídia impressa, posteriormente da indústria fonográfica. Assim, desencadeou-se o que seria denominado de "Fenômeno Black Rio", revelando à grande parte da sociedade carioca, que até então ignorava as manifestações blacks, a possibilidade de uma nova cultura negra, incorporada e ressignificada a partir de referenciais norte-americanos (GONÇALVES, 2011, p. 43).

Ao mesmo tempo que jovens artistas conseguiram incorporar o *soul* em seus trabalhos, jovens se reuniam nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro para escutar e dançar a *black music*. Essas reuniões e manifestações juvenis do subúrbio deram início ao fenômeno Black Rio.

2.1 - Uma Cena Musical

Em seu estudo sobre a Black Rio, Luciana Oliveira (2018) usa o conceito de cena musical para explicar a cadeia relacional de vários atores que compuseram o movimento de música *soul* nos subúrbios cariocas. A ideia de cena apareceu na imprensa musical e foi estruturada nos estudos de comunicação como um “[...] espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo uns com os outros dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variáveis de mudança e fertilização cruzada⁸” (STRAW, 1991, p. 373, tradução nossa).

Straw (1991) propõe a noção de cena musical como uma revisão dos conceitos de comunidade musical e subcultura dos Estudos Culturais, demarcando uma fluidez maior dessas cenas ao articularem “uma gama de práticas musicais projetadas sobre um território, conectadas à sobreposição de experiências subjetivas materializadas em torno da música” (OLIVEIRA, 2018, p. 35). O encontro de subjetividades na cena da Black Rio conseguiu acolher questões pertinentes a grupos minoritários que a política institucional não foi capaz de fazer e, mesmo como alternativa não organizadamente política, o consumo de bens culturais preencheu uma lacuna de discussão e representação das expectativas dos jovens negros. No trabalho sobre agrupamentos juvenis em torno da produção e consumo de rock alternativo no Rio de Janeiro, Freire Filho e Fernandes mencionam que “o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definidos por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 9).

⁸ “[...] space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization”.

A fronteira geográfica que delimitou a Black Rio permite perceber o movimento a partir da ideia de cena musical. No entanto, Janotti (2012) aponta que essa condição espacial não é uma obrigatoriedade quando tratamos de expressões musicais sob domínio coletivo, pois “antes de ser um conceito com contornos precisos, a ideia de cena permite nomear experiências que atravessam aspectos estéticos, econômicos e identitários relacionados aos processos comunicacionais da música popular massiva” (JANOTTI, 2012, p. 1).

Janotti (2012) nomeia como ocupação sensível do espaço urbano o compartilhamento de expressões estéticas, comportamentais e de experiências subjetivas por meio da recepção sonora. É esse o aspecto de maior interesse para este trabalho, refletir sobre o agrupamento de um determinado grupo, nesse caso minoritário, em torno de práticas e experiências capazes de gerar percepções individuais e coletivas, e estratégias de enfrentamento e autoafirmação. Os jovens ouvintes da música *soul* e frequentadores dos bailes do ritmo falavam através, além da música que consumiam, de suas roupas, cabelos e posturas sobre o que viam de si próprios e de que maneira gostariam de ser vistos.

Janotti (2012) e Oliveira (2018) enxergam nessas cenas a relação entre música e identidade. Oliveira observa uma relação de afetos, não necessariamente expressa, mas “de abertura não verbal para o mundo, realizada na consciência dos sujeitos no entorno, que passa pela compreensão da realidade para além dos discursos e narrativas” (SOVIK apud OLIVEIRA, 2018, p. 34). Na mesma direção, Janotti apresenta a identidade como mutável e envolvida na partilha com os outros sujeitos. Sobre essa partilha, o autor afirma que “as ‘identidades culturais’ não podem ser abordadas como identidade em sentido estrito. Na verdade, identidades culturais são possibilidades de ancoragens de experiências em formações culturais coletivas” (JANOTTI, 2012, p. 8).

Ainda que existisse um forte encontro capaz de agrupar todas essas práticas norteadas pela música dentro de uma percepção consistente, isso não significa que todos os participantes da Black Rio buscavam exatamente as mesmas coisas, que tivessem o mesmo propósito. Isso mostra o perfil amplo de todos os indivíduos e fala diretamente sobre o que estava sendo reivindicado: a possibilidade de participar de outras narrativas que não fossem as até então impostas.

Oliveira (2018), Straw (1991) e Janotti (2012) utilizam a concepção de identidade como algo que passa por diversos aspectos mutáveis e fluidos, de acordo com variáveis que podem ser, por exemplo, espaço e tempo. Mesmo com essa fluidez, uma identidade pode ser compartilhada por experiências em comum de pertencimento que geram relações e afetos. Esse pertencimento pode ser visto também, mas não só, a partir de um mesmo território

compartilhado. Nesse sentido, uma cena musical, marcada por um espaço determinado, opera sobre identidades que dividem experiências estabelecidas por territorialidades expressas para além dos limites geográficos, e tem impactos culturais, sociais e políticos. O subúrbio, enquanto espaço concreto da cena Black Rio, produzia encontros identitários e afetivos entre os consumidores e frequentadores das festas de música itálico.

Na sua reflexão sobre a “dimensão comunicativa das práticas musicais”, Simone Pereira de Sá (2011) esclarece, a partir de Straw, dois vetores opostos que fazem parte da percepção de cenas musicais:

[...] o primeiro trabalhando a favor da estabilização de uma tradição musical – como é o caso, num exemplo familiar, da comunidade do samba no Brasil, eternamente engajada na busca das raízes, origens e linhas de autenticidade; e o outro trabalhando no sentido da disrupção das continuidades, buscando um diálogo cosmopolita e relativizador das raízes com o cenário internacional e que tem na mudança, e não na estabilidade estilística, a referência mais importante [...] (SÁ, 2011, p. 151).

Braga (2015) lida também com esses dois vetores expostos por Sá, de tradição e modernidade, e sugere um olhar para a Black Rio através da ótica do Atlântico Negro de Paul Gilroy. O autor explica o Atlântico Negro como uma situação sócio-política “cujas estruturas estão postas desde o comércio negreiro e do estabelecimento da rota marítima entre a África, a Europa e as Américas, e que têm muitos de seus traços mantidos até a contemporaneidade...” (p. 21). Braga ainda sugere uma perspectiva transcultural e internacional da Black Rio reforçada pelo Atlântico Negro:

[...] o esforço teórico é para a não exclusão de expressões culturais modernas de negros brasileiros do corolário nacional, de modo que tentemos entender tais expressões não como estrangeirismo colonizador, mas como manifestação de um código muito mais amplo das culturas expressivas do Atlântico negro, que podem representar, inclusive, resistência à condição de subalternidade (BRAGA, 2015, p. 29).

Freire Filho e Fernandes (2005) reforçam a cidade como determinante na reflexão sobre as cenas, já que as atividades culturais são formadoras do espaço ao mesmo tempo que são formadas por ele. Pela ótica da cidade, os autores apontam a importância em examinar “suas indústrias, suas instituições e a mídia” para apreender quais forças agem sobre as expressões de uma cena. No entanto, os autores sinalizam uma carência nos estudos de Straw sobre cena ao não realizarem um mergulho mais profundo a respeito das ligações entre indivíduos. “Uma abordagem mais adequada das cenas musicais, porém, certamente levaria em conta a coexistência dos critérios tradicionais de formação de identidade (classe, gênero, etnia, etc)” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 8). A proposição passa também pelo estudo de formas afetivas que sustentam a identificação entre sujeitos pela convergência estética e ideológica.

Outra interpretação válida feita com base no conceito de cena musical está no estudo de Tobias Arruda Queiroz (2019). O autor propõe uma “Cena Musical Decolonial” tomando como referência o Valhalla Rock Bar, um bar de metal no interior do Nordeste, e provoca a reflexão sobre a cena fora do contexto da metrópole e do prisma euro-norte-americano. Através da cosmologia negra o autor afirma:

A transculturalidade evocada com o signo Exu nos é mais condizente com as cenas interioranas e mais próxima desse intenso trânsito cultural do que propriamente a menção do termo “cosmopolita”, pois o decolonialismo vai além do “cosmopolitismo estético”, o qual pressupõe uma conexão com um mundo global e uma desconexão das amarras locais, quando os atores se tornam uma espécie de cidadãos do mundo (QUEIROZ, 2019, p. 470).

A cena Black Rio impactou a cidade de forma expressiva na disputa por novos significados. O conjunto de práticas culturais e comunicativas articuladas pela experiência sonora promoveu manifestações coletivas de gosto, distinção e lazer, além da efetivação de ideais em estilos de vida e nas performances desempenhadas na esfera pública. Os bailes de *soul* foram, especialmente, espaços compartilhados de experiências sensíveis e subjetivas, relações afetivas e que deram sentido ao consumo de bens culturais e simbólicos.

2.2 - A moda Black

A camada estética do fenômeno Black Rio é, dentro do apanhado geral da cena, um aspecto válido para este trabalho por tratar da organização de estilos enquanto formas discursivas e de performance no espaço coletivo.

Os movimentos culturais e sociais dos anos 1960, com a enunciação de novos valores e desejo de uma distinção individualista, inverteram o referencial da moda com as ruas que passaram também a ditar o que vestir. O vestuário dos jovens negros da Black Rio comunicava para além de uma experiência simplesmente estética, pois as roupas tinham significados políticos de contestação aos ideais de uma sociedade predominantemente branca.

A roupas e a forma de se apresentar publicamente possibilitavam a aquisição de respeito e demonstravam um domínio de códigos sociais que promoviam uma inserção social em grupos variados, demarcando identidades tanto por meio do exagero e da ruptura, quanto pelo exercício de cópia de determinados padrões como forma de imitação das classes de maior poder aquisitivo, em uma tentativa de subversão de hierarquias de cor e classe (OLIVEIRA, 2018, p. 223).

As capas dos discos de *soul*, as revistas e o cinema inspiravam roupas cheias de detalhes e com cores chamativas, feitas em veludo, nylon e outros tecidos que deixavam os contornos dos corpos em evidência (figura 1). Os cortes mais sensuais conduziam não só à valorização da beleza negra como a novos significados a respeito de sexualidade e gênero.

Figura 1 - Roupas justas que evidenciavam os contornos corporais



Fonte: Sambrasil⁹

Figura 2 - Uso de ternos, acessórios e plataformas



Fonte: Sambrasil¹⁰

Oliveira (2018) que, os cabelos eram volumosos e podiam portar grandes chapéus (figura 2). As mulheres realçavam os olhos com maquiagens brilhantes e vestiam roupas que marcavam o corpo, ou ternos e trajes do armário masculino. Os homens, impulsionados pelo progresso de uma moda unissex, também usavam modelagens bastante justas, o que, antes da década de 1970 era reservado majoritariamente ao vestuário feminino, com muitas cores, bordados e brilhos. Os bailes proporcionavam uma experiência de maior liberdade criativa, em oposição ao ambiente rígido do trabalho e ao possível estranhamento e ridicularização dos mesmos trajes usados em outras situações. Tudo podia ser misturado para trazer um ar de

⁹ Disponível em: <https://sambrasil.net/turismoecultura/2018/11/07/movimento-black-rio-torna-se-patrimonio-cultural-imaterial-do-rio/>. Acesso em: 08 maio 2021.

¹⁰ Disponível em: <https://sambrasil.net/turismoecultura/2018/11/07/movimento-black-rio-torna-se-patrimonio-cultural-imaterial-do-rio/>. Acesso em: 08 maio 2021.

modernidade ao visual, com óculos escuros, coletes, gravatas borboletas, suspensórios, bengalas e chapéus. Havia, ainda, espaço para elementos da cultura africana, como batas e calças coloridas, assim como acessórios de madeira, feitos com contas e o uso de turbantes.

O vestuário estava intimamente ligado à performance. Calças justas, mas curtas para não comprometer os passos de dança, e sapatos muito altos para destacar o dançarino na pista, com várias cores e chapas de metal no solado para facilitar os passos de dança. A customização das roupas era uma alternativa econômica para fazer parte de um código de estilo e criatividade, e contribuía para a distinção individual. Oliveira (2018) relata que, devido ao alto custo de roupas novas, roupas antigas e já usadas eram transformadas com a ajuda da família. Algumas camisetas eram pintadas com imagens de discos e frases como “Black is beautiful”, do movimento negro americano.

Se vestir bem com roupas diferentes e chamativas, muitas vezes peças sofisticadas como terno e gravata, fazia com que os negros se sentissem parte de um grupo não marginalizado. Abdias do Nascimento (2016), ao tratar do racismo na sociedade brasileira, explica um processo discriminatório com traços sofisticados e afirma que, mesmo com a Lei Afonso Arinos¹¹, de 1951, a exclusão da população negra se manteve operante.

Até 1950, a discriminação em empregos era uma prática corrente [...]. Em geral, os anúncios procurando empregados se publicavam com a explícita advertência: “não se aceitam pessoas de cor”. [...] Depois da lei, os anúncios se tornaram mais sofisticados que antes: requerem agora “pessoas de boa aparência”. Basta substituir “boa aparência” por “branco” para obter a verdadeira significação do eufemismo. Com lei, ou sem lei, a discriminação contra o negro permanece: difusa, mas ativa (NASCIMENTO, 2016, p. 76).

Sobre a redefinição da beleza e a busca por uma autoestima, Carrera e Oliveira registram contornos muito mais amplos do que o da apreensão estética através de cabelos exibidos com volume e exuberância. “A despeito de toda a carga simbólica e ideológica depositada sobre o cabelo negro, entendemos que o cabelo em si assume um papel decisivo sobre configurações identitárias variadas, para além da aparência” (CARRERA; OLIVEIRA, 2013, p. 71). A discussão das autoras no âmbito publicitário contemporâneo tem relação direta com os cabelos *black power*¹² da Black Rio, como “uma estratégia que se relaciona a uma demanda por reconhecimento de uma autoimagem construída positivamente, em um contexto de segregação étnico-racial e social” (CARRERA; OLIVEIRA, 2013, p. 71).

¹¹ Lei que incluiu entre as contravenções penais a prática de discriminação racial no Brasil, proposta por Afonso Arinos de Melo Franco e promulgada por Getúlio Vargas.

¹² Nome dado aos cortes e penteados que exibem os fios de cabelos “naturais” e volumosos.

A vivência diaspórica estava impressa na moda Black Rio. Não se tratava apenas de distinção estética e expressão criativa, mas também da contestação de relações de poder e de construção de um espaço material e simbólico de valorização da identidade negra, de participação social e autoafirmação de um outro ideal de beleza.

3. REPRESENTAÇÃO E ESTEREÓTIPO DO HOMEM NEGRO

O olhar que recai sobre pessoas negras e outras minorias pode ser entendido pelas circunstâncias de um processo histórico de colonização e apagamento, que resulta hoje, não só no Brasil, em situações de violência física e simbólica. Na tentativa de esclarecer e aprofundar o que foi exposto no capítulo anterior, o consumo musical como ferramenta de valorização identitária e racial, este capítulo abordará, principalmente no contexto brasileiro e, através do homem negro, os estereótipos raciais.

Ao tratar da experiência do negro, Frantz Fanon (2008) narra a vivência de um sujeito objeto, como será detalhado adiante, no contato com o outro branco:

O negro é uma besta, o negro é mau, o negro é malicioso, o negro é feio; olhe, um negro, faz frio, o negro treme, o negro treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do negro, o negro treme de frio, aquele frio de torcer os ossos, o belo menino treme porque acha que o negro treme de raiva, o menino branco corre para os braços da mãe: mamãe, o negro vai me comer (FANON, 2008, p. 94).

O autor esclarece uma dificuldade de compreensão do que é o ser negro em uma sociedade colonizada, pois o “[...] negro já não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco” (FANON, 2008, p. 91). Contrário a essa fixação de um negro universal, Fanon afirma que “[...] a experiência do negro é ambígua, pois não existe *um negro*, mas sim *negros*” (p. 113).

Para explicar esse processo de redução, Kimmel (1998) propõe uma relação entre hegemonia e subalternidade nas masculinidades, que são socialmente construídas e variáveis de acordo com tempo, cultura, experiência individual e, além disso, pautadas por variadas condições como gênero, raça, etnicidade e sexualidade. A masculinidade única e hegemônica, dada a partir de condições históricas, está apoiada em uma subalternidade desvalorizada, configurando um “outro”. O autor expõe que o conceito de masculinidade não pode ser tomado como algo essencial, constante e universal, já que um modelo único não dá conta de preencher todas as possibilidades do que pode significar “[...] diferentes coisas para diferentes grupos de homens em diferentes momentos” (KIMMEL, 1998, p. 106).

Stuart Hall (2016), em *Cultura e Representação*, explica a racialização do “outro” e a marcação da diferença através do que define como “regime racializado de representação”. O autor considera, primeiramente, o contato das sociedades ocidentais com a África Ocidental, no século XVI, como um momento relevante para a produção de significados, oposições e binarismos firmados na discriminação racial. Nessa relação de oposição, a ideia de civilidade estava ligada aos indivíduos brancos, enquanto aos negros cabia a percepção oposta de selvageria. Hall sinaliza a persistência desse sistema de representação quando observa o regime de trabalho escravo nas plantações dos Estados Unidos.

[...] a ligação entre “raças” negras e tudo o que é instintivo - a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de “requisite civilizado” na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, tudo isso ligado à “Natureza” (HALL, 2016, p. 168).

O esforço de demarcar uma essência para a população negra foi assegurado por teorias racializadas que, amparadas pela diferença corporal da pele negra, lábios grossos, cabelos crespos e outras características, garantiram um lugar fixo e imutável para o que constituía o perfil dos negros. O que estava ligado ao corpo, e não ao comportamento, era impossível de ser transformado.

Os negros não eram apenas representados em termos de suas características essenciais. Eles foram *reduzidos à sua essência*. A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo protagonizado por negros (*coonin*), a malandragem e a infantilidade pertenciam aos negros *como raça, como espécie* (HALL, 2016, p. 173).

Hall mostra que, mesmo o discurso abolicionista norte-americano, mudou a posição de um negro selvagem para um negro suplicante e bondoso, uma transferência sentimentalizada de estereótipos. Após a abolição, alguns estereótipos ainda persistiram: o negro bondoso e submisso, os malandros e inúteis, a mulata aceita por sua branquitude parcial, mas condenada por sua negritude incorrigível, as mães pretas domésticas e devotas aos patrões brancos e, os negros mal-educados, violentos e sexualizados. Um conjunto de representações que foi carregado para o cinema norte-americano e que, depois, encontrou colapso nas décadas de 1980 e 1990, com a emergência de cineastas negros, como Spike Lee, por exemplo. Além do cinema, o movimento de direitos civis e o crescimento de uma afirmação da negritude foram também contribuintes para a ampliação do “[...] regime de representação racial: o resultado de uma luta histórica em torno da imagem - de uma política de representação [...]” (HALL, 2016, p. 189).

O autor explica que “[...] a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a diferença” (HALL, 2016, p. 191) e, esse caráter delimitador e de exclusão marca fronteiras simbólicas e sociais do que é ou não aceitável, vinculando parecidos e excluindo os diferentes, em relações desiguais de poder, entre dominador e dominado. O estabelecimento desse poder de um sobre o outro não acontece, apenas, de forma física e coercitiva, mas também se dá no campo simbólico e cultural. Quem tem mais poder, controla o jogo de representação, que não opera em um único sentido, como de cima para baixo, mas que circula entre todos. Sobre esse controle, Hall (2016) acrescenta, através do corpo negro e sua hiperssexualização, a representação investida de fantasia e fetichismo, da “[...] substituição do *todo* pela *parte*, de um *sujeito* por uma *coisa* – um objeto, um órgão, uma parte do corpo [...]” (HALL, 2016, p. 205). Por intermédio dessa repartição, torna-se possível concretizar o desejo tabu de observação do corpo negro erotizado.

Considerando, assim como Hall (2016), o papel da cultura em torno das representações, Douglas Kellner (2001) faz uma leitura crítica, a partir dos filmes do cineasta Spike Lee e sua perspectiva negra, das representações sobre a população negra estadunidense e defende a participação de negros em produções que abordam pontos de vistas próprios. Ao perceber um campo vasto de diversas formas representativas, o autor indica um processo de identificação, que “[...] é mediado por imagens produzidas para a massa na sociedade contemporânea em que predomina a mídia, enquanto a imagem e o estilo cultural são cada vez mais fundamentais para a construção de identidades” (p. 212).

A observação de Kellner sobre os filmes de Spike Lee nota os aspectos representativos que, são positivos por oferecer aos negros um referencial menos estereotipado de suas vivências, mas que, por outro lado, acabam reforçando algumas formas de opressão como, por exemplo, a figura da mulher negra em alguns filmes. Essa dubiedade também pode ser percebida nas canções dos grupos de rap norte-americanos. No entanto, o autor pontua a problemática em tornar o conteúdo sobre violência, drogas e sexo das letras de rap como causa contribuinte da real violência e não como uma expressão sintomática de problemas reais e estruturais. O que fica claro por meio dessa condição é a forma como a própria mídia e o poder público lida com a manifestação de grupos oprimidos, reforçando os estereótipos que as canções de rap e filmes como os de Spike Lee, na verdade, estão discutindo e combatendo.

No Brasil, as condições de representação do homem negro possuem contornos semelhantes aos enunciados por Fanon (2008), Kimmel (1998), Hall (2016) e Kellner (2001). No entanto, guardam traços específicos do processo de formação da sociedade brasileira em sua perspectiva racial e algumas particularidades dos meios de comunicação e produção característicos da cultura do país.

Proença Filho (2004) verifica a presença do negro enquanto objeto visto de forma distanciada na literatura brasileira, como uma figura ameaçadora:

[...] em relação à produção literária do último século e do começo do atual, predomina o estereótipo. O personagem negro ou mestiço de negros caracterizado como tal ganha presença ora como elemento perturbador do equilíbrio familiar ou social, ora como negro heroico, ora como negro humanizado, amante, força de trabalho produtivo, vítima sofrida de sua ascendência, elemento tranquilamente integrador da gente brasileira, em termos de manifestações (PROENÇA FILHO, 2004, p. 174).

Os estereótipos presentes na produção literária, como indica o autor, estão ancorados no processo de construção da sociedade brasileira, na marcação da diferença a partir da “estética branca dominante”, que situa o sujeito negro como o outro.

[...] não busca a especificidade cultural e psicológica do negro; ao contrário, assimilando-lhe o caráter aos ideais de comportamento da raça dominante, branqueia a figura moral do preto, facilitando-lhe assim a identificação simpática das plateias

burguesas com os sofrimentos dos escravos. (MERQUIOR apud PROENÇA FILHO, 2004, p. 164)

O afastamento do negro pela construção de sua figura antagonica ao que deve ser tomado como ideal é investido de uma condição dúbia e complexa de fetiche, como Hall (2016) enuncia, e Freire (2004) também observa ao tratar de passagens das crônicas e reportagens de João do Rio:

Uma regra fundamental da lógica do processo de estereotipagem parece ser que tudo aquilo que foi ostensivamente excluído se torna o conteúdo simbólico de novos desejos. Alijado, posto à margem, por imperativos identitários, civilizatórios, o popular (sinônimo do inculto, do tradicional, do distante no tempo e/ou espaço) se converte, então, no foco polimórfico de toda sorte de idealizações, incitando ansiedades, invejas, suspiros poéticos e saudades... (FREIRE, 2004, p. 60-61).

Freire (2004, p. 49) afirma que “os meios de comunicação de massa são a grande fonte de difusão e legitimação dos rótulos, colaborando decisivamente, deste modo, para a disseminação de pânico morais”. O autor contextualiza esse pânico moral como oportunidade e prática partidária de localizar um universo simbólico como antagonico, sendo esse universo o local onde se projeta medo e fantasia. Freire (2004) pontua a importância da dimensão histórica na construção da crítica sobre os estereótipos.

O processo e a prática de estereotipagem e de construção da alteridade estão relacionados, [...] a questões centrais de pertencimento no mundo moderno (à nação e ao passado cultural nacional; a diferentes estágios do progresso civilizacional, mensurados em termos de evolução social e hierarquização racial), como também a questões de poder e autoridade no contexto da construção nacional, do colonialismo e do imperialismo (FREIRE, 2004, p. 51).

A representação estereotipada do homem negro o categoriza em grupos subalternos, capturando esse sujeito como menos inteligente, necessitado de amparo e condicionado pelo seu corpo em uma hierarquia racial. Esses tipos são questionados por Corrêa (2006) em uma avaliação da presença de indivíduos negros em imagens publicitárias veiculadas em revistas, possibilitando perceber o homem negro localizado à margem do homem branco no campo visual que compõe o conteúdo de comunicações publicitárias. Quando ao negro é reservado o lugar de destaque, ele está a serviço dos estereótipos. Segundo a autora, “estão relacionados ao negro as características e habilidades ‘naturais’, como força e sexualidade, enquanto que ao branco cabem atividades ‘intelectuais’ ou da cultura” (CORRÊA, 2006, p. 88). As representações categorizadas mostram as figuras do negro assistido (Anexo A): como sujeito passivo e que precisa de assistência para alcançar melhor posição social; o negro máquina (Anexo B): a força corporal como principal atributo; o negro gato (Anexo C): indivíduo com um corpo admirável e que acessa experiências de prazer através do seu corpo e não de sua intelectualidade; o negro atleta e músico: representações do que parecem ser algumas das

poucas vias de sucesso para indivíduos negros no Brasil por meio de habilidades natas, não conquistadas através de esforço e comprometimento; o negro risível (Anexo D): uma figura engraçada e sem inteligência exposta ao ridículo; o negro quase integrado: representação com figuras multirraciais, mas que preserva o negro no lugar de subalternidade. A autora apresenta, ainda, uma categoria de representação positiva de um indivíduo negro bem sucedido, mas aponta a escassez desse recorte.

A inspeção de Corrêa (2006) mostra como resultado uma publicidade marcada por estereótipos, o que, em um trabalho acerca de bancos de dados de fotografias Carrera (2021) questiona pelo viés da construção e disponibilização dessas formas de representação, expondo uma percepção racista e sexista em imagens digitais usados na produção de materiais publicitários. A análise de imagens encontradas em buscas feitas através de palavras-chave na língua inglesa, por não marcarem o gênero nos substantivos, demonstra como esses bancos contribuem para a permanência de representações estereotipadas de homens e mulheres, negros e negras. Carrera (2021) mostra que, no topo dessa cadeia de representação, a figura do homem branco ocupa o lugar mais elevado e está associada ao sucesso profissional e riqueza, enquanto mulheres negras são muito mais recorrentes, acompanhadas de homens negros e indígenas (Anexo E), como resultado de buscas por imagens usadas para representar pobreza e uma outra condição de subalternidade nos espaços de trabalho. A observação desses bancos confirma uma escala de desigualdade composta, em ordem decrescente, por homens brancos, mulheres brancas, homens negros e, por último, mulheres negras, o que indica, não apenas, a questão étnica, mas a de gênero também. Além da representação de contextos concretos, como o de situações de trabalho, a autora também sinaliza que a mesma situação se estende para o campo de representações subjetivas e indica os riscos da manutenção dessa dinâmica:

Se palavras-chave que representam estados subjetivos e condições de vida (como felicidade, riqueza, pobreza, beleza etc.) são conectadas a imagens de raças, gêneros e corporalidades específicas, pode-se dizer que esta conexão é tanto uma produção espelhada da realidade social quanto ajuda a reforçá-la. Se a alguns indivíduos é negada a representação da vivência da felicidade, da beleza e da opulência, enquanto a outros não se considera existência fora destes parâmetros, não são deixadas saídas para representações e experimentações de vida mais justas (CARRERA, 2021, p. 162-163).

Além de formas textuais e do uso de imagens estáticas, a representação estereotipada do homem negro pode ser percebida em outros recursos narrativos e meios midiáticos, como na TV e na música. Faria e Fernandes (2007) discutem a presença de negros e negras na telenovela brasileira, considerando a relevância da teledramaturgia diária para a construção de pautas no debate público. Como afirmam, a TV não está desvinculada da vivência real, mas faz

parte de sua construção, que é “[...] perpassada nitidamente por processos de controle político da realidade que objetivam homogeneizar o coletivo” (FARIA; FERNANDES, 2007, p. 4).

Na análise das autoras, por exemplo, por meio do personagem Foguinho¹³, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, na novela Cobras e Lagartos¹⁴, é verificada a repetição de estereótipos que recaem sobre homens negros, como malandros, preguiçosos e fracassados e, quando acontece, a ascensão de personagens como esse se dá através da aproximação de um conduta ligada ao homem branco, como figura de sucesso, respeito e riqueza financeira. As autoras indicam, ainda, um padrão recorrente em que para atores e atrizes negras cabem apenas os papéis que estejam vinculados ao tópico étnico, já que, se a história de um personagem não perpassa essa temática, ele provavelmente será interpretado por uma pessoa branca.

Considerando a manutenção dos estereótipos raciais na esfera musical, Souza (2017) analisa o conteúdo da música Lá vem o negão¹⁵, do grupo Cravo e Canela, e descreve a permanência da figura do homem negro atrelado à sua sexualidade. Por meio dessa música, que teve grande sucesso na década de 1990, o autor questiona a masculinidade hegemônica “[...] que, no Brasil, em linhas gerais, é racializada, classista e heteronormativa” (SOUZA, 2017, p. 2-3). É possível perceber na canção temas, alguns mais explícitos e outros menos declarados, em torno da figura do homem negro enquanto uma ameaça ao homem branco hegemônico, seu poder de encantamento sexual através do seu próprio corpo e libido tabus, sua inferioridade enquanto possibilidade afetiva e sua ocupação no espaço material e social atrelada ao que é desprezioso e festivo.

Fica claro que as dificuldades em encontrar o homem negro em sua pluralidade são maiores do que a disposição de representações apoiadas em estereótipos raciais. Na direção de contornar esse quadro, Hall (2016) propõe como forma de subversão do regime racializado de representação a substituição de imagens negativas por outras positivas, que mostrem a vida e cultura de pessoas negras. Segundo o autor, essa estratégia “expande muito a *gama* de representações raciais e a *complexidade* do que significa ‘ser negro’, desafiando assim o reducionismo dos estereótipos [...]” (HALL, 2016, p. 216, grifos do autor).

Tendo como referência o contexto brasileiro, um dos exemplos para compreender essa subversão é o Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944 no Rio de Janeiro, por Abdias do Nascimento. O projeto foi idealizado para, através da prática teatral, valorizar negros e

¹³ Ver: Personagens Cobras e Lagartos. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/cobras-lagartos/personagens/>. Acesso em: 09 maio 2021.

¹⁴ Novela de João Emanuel Carneiro, exibida na Rede Globo no horário das 19h, no ano de 2006.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kW-skR1yhaE>. Acesso em: 09 maio 2021.

negras marginalizados, assim como heranças da cultura africana. Alguns dos objetivos organizados por Nascimento (2016) foram:

[...] erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando a personagem negra exigia qualidade dramática do intérprete; tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pais Joões e lacrimogêneas Mães Pretas [...] (NASCIMENTO, 2016, p. 127).

A atuação do Teatro Experimental do Negro “[...] se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da brancura [...]” (NASCIMENTO, 2016, p. 128). Ao propor a experimentação criativa de pessoas negras como meio de combate ao racismo, Nascimento (2016) afirma ter percebido uma geração de jovens mais contestadores, mesmo com a condição do regime militar no Brasil da década de 1960 e usa como exemplo o consumo do *soul* por parte da juventude negra, [...] utilizando a música, a dança, o vestuário, o corte de cabelo e outros símbolos como demonstrativos de inconformismo e confrontação” (NASCIMENTO, 2016, p. 129).

Outra dimensão fundamental da discussão sobre a representação dos homens negros está em reconhecê-los em sua multiplicidade além do homem heterossexual. Dentro desse espectro maior, os homens negros não ocupam, no jogo de hegemonia e subalternidade, posições fixas. Osmundo Pinho (2004) questiona, considerando o caráter múltiplo de masculinidades negras, qual a identidade do homem negro. O autor primeiro localiza o “macho adulto branco” e afirma que, sob ele “[...] pode-se observar a existência social de outras posições de sujeito masculinas subalternizadas, que seriam, em termos gerais, aquelas identificadas com homens negros, pobres ou homossexuais” (PINHO, 2004, p. 66). Em seguida, ao tratar de uma crise do masculino impulsionada por debates sobre igualdade de gênero, indica uma crise mais longa do que essa inadequação do modelo masculino viril:

[...] definida pela relação das posições de gênero com a estrutura das classes, o racismo, a violência e aspectos brutalizantes e alienadores do mercado. Essa crise do masculino atinge, desde muito tempo, homens negros, jovens e pobres e está claramente definida pelo viés de gênero presente nos números da violência urbana e suas cifras apocalípticas (PINHO, 2004, p. 68).

Como Pinho (2004) sugere, é necessário “desrepresentar” os homens negros, pois os estereótipos a eles atribuídos operam de forma perversa, ao mesmo tempo os reduzem em sistemas fechados e conformam suas experiências de sociabilidade. Essa circunstância traz como questão a possibilidade de um homem negro projetar-se em um lugar de sucesso e de plena satisfação afetiva, já que ele apenas se vê representado e aprisionado de modo subalternizado, arrancado de sua inteligência e proibido de seus afetos. No domínio da cultura da mídia, a tarefa é libertar esse homem de sua condição limitada e restrita.

4. O AMOR NEGRO

A professora, escritora e ativista norte-americana bell hooks (2001) trata da importância do amor para as pessoas negras tomando sua própria experiência como referencial e considera os modelos diversos de masculinidades presentes na sua vida, através do seu pai, avôs, irmão e tios. Ao contrário do exemplo amplo de masculinidade negra com o qual conviveu, a autora afirma o encontro, por meio da literatura e produção acadêmica, com a figura de um sujeito descrito como irresponsável, preguiçoso e castrado.

Ao retomar o histórico da luta antirracista e da luta feminista nos Estados Unidos, hooks (2001) aponta que não só a supremacia branca foi considerada a inimiga do homem negro, mas a própria mulher negra foi vista como enfraquecedora da virilidade do homem de sua mesma raça, contestando a sua função patriarcal. Com o poder econômico e político ainda nas mãos dos homens brancos, uma possível via de salvação para autoestima do homem negro veio por meio da exploração e opressão de gênero, o que deu forma à figura do *pimp* (cafetão), o homem autoafirmado por meio da opressão feminina, livre de responsabilidades e glamourizado em letras de *hip-hop* e filmes.

Para a autora, uma sociedade machista e patriarcal desvaloriza a importância da dimensão do amor na vida dos homens, principalmente dos homens negros. Ao observar a figura paterna dentro dessa estrutura, hooks (2001) indica a presença do pai desvinculada de uma participação afetiva na vida dos seus filhos, priorizando a imagem do provedor autoritário, o que na vida de meninos negros é tido como ainda mais importante considerando o estigma dessas crianças “[...] como ameaças perigosas à segurança de todos os outros, cujos espíritos devem ser domados ou abatidos cedo em suas vidas¹⁶” (HOOKS, 2001, p. 150, tradução nossa). A oposição a essa cultura do medo e da construção de homens destituídos de afeto contribui para o amadurecimento de sujeitos capazes de amar os outros e a si mesmos.

Dentro de patriarcado capitalista de supremacia branca, homens negros que abraçam os valores dessas ideologias têm enorme dificuldade com a questão do amor próprio. Pensamento patriarcal, certamente não incentiva os homens a se amarem. Em vez disso incentiva-os a acreditar que o poder é mais importante do que o amor, particularmente o poder de dominar e controlar outros¹⁷ (HOOKS, 2001, p. 145, tradução nossa).

¹⁶ “[...] as dangerous threats to the safety of everyone else, whose spirits must be tamed or broken early in life”.

¹⁷ “Within white supremacist capitalist patriarchy, black males who embrace the values of these ideologies have enormous difficulty with the issue of self-love. Patriarchal thinking certainly does not encourage men to be self-

bell hooks (2001) reconhece o amor como o tópico principal ao tratar das vidas negras e o explica através de uma ética que combina valores de cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, no entendimento de que esse amor investido na percepção de si mesmo e direcionado aos outros estabelece a autoestima e desperta resistência política. Além da centralidade do amor na reflexão da autora, o consumo hedonista característico de uma vida capitalista assume o seu papel de contribuição negativa ao distanciar as pessoas negras de questões mais importantes, amortecendo feridas impostas pelo racismo através da autoafirmação pelo poder de compra. Desse modo, hooks (2001) situa o amor em sua potência de transformação política, na quebra de um sistema causador de crises profundas:

O amor é profundamente político. Nossa revolução mais profunda virá quando entendermos esta verdade. Só o amor pode nos dar a força para seguir em frente em meio ao desgosto e à miséria. Só o amor pode nos dar o poder de reconciliar, de redimir, o poder de renovar espíritos cansados e salvar almas perdidas. O poder transformador do amor é a base de todas as mudanças sociais significativas. Sem amor nossas vidas não têm sentido. O amor é o coração da questão. Quando tudo desmorona, o amor se mantém¹⁸ (HOOKS, 2001, p. 16-17, tradução nossa).

No Brasil, a restrição da emocionalidade do homem negro faz parte, também, do processo de contenção de uma identidade em detrimento da assimilação de valores hegemônicos da branquitude. Ao tratar da ascensão social do negro na sociedade brasileira, Souza (1983) afirma um processo de mobilidade atrelado à construção da emocionalidade como “[...] um elemento particular que se subordina ao conjunto mais geral de injunções da História da formação social onde ele se inscreve” (SOUZA, 1983, p. 19). A autora percebe a movimentação social do negro no Brasil através de um distanciamento da própria condição de negritude, pois quanto maior a associação de valores do cidadão branco, maior a oportunidade de se desfazer do vínculo estabelecido entre raça e miséria.

Souza (1983) também destaca que o sistema escravocrata se decompôs em formas de inferiorização do negro através da ordem capitalista competitiva e indica uma ambiguidade nas estruturas raciais, ao imporem barreiras ou concederem certa flexibilização para a ascensão social. No entanto, mesmo esse caráter ambivalente, que permitiu o movimento de ascensão, contribuiu para a fragmentação identitária e, inclusive, instaurou divergências entre negros. A autora nota uma divisão entre os conformados com a “vida de negro” e aqueles que

loving. Instead it encourages them to believe that power is more important than love, particularly the power to dominate and control others”.

¹⁸ Love is profoundly political. Our deepest revolution will come when we understand this truth. Only love can give us the strength to go forward in the midst of heartbreak and misery. Only love can give us the power to reconcile, to redeem, the power to renew weary spirits and save lost souls. The transformative power of love is the foundation of all meaningful social change. Without love our lives are without meaning. Love is the heart of the matter. When all else has fallen away, love sustains.

experenciaram a mobilidade social, o que produziu entre esses dois grupos uma relação hostil pautada pelo afastamento e assimilação dos ideais da branquitude.

A partir do negro que ascendeu, Souza (1983) reitera que, “enquanto exceção, ‘confirmava a regra’, já que seu êxito não trazia como consequência uma reavaliação das condições de possibilidade do negro enquanto grupo, nem uma mudança de sua posição na ordem social vigente” (SOUZA, 1983, p. 23). A contrapartida da ascensão social significava a renúncia da própria identidade, o que a autora explica como uma associação ao modelo e referencial brancos. Essa “nova identidade”, ainda, tinha a demanda contínua de sua comprovação, o que reforçava uma recusa em âmbito individual e coletivo, já que o negro deixava de participar do seu próprio grupo.

Grada Kilomba (2019), artista interdisciplinar, escritora e teórica portuguesa, recorre ao passado traumático da escravização por meio da metáfora da “plantação” para explicar uma ferida histórica, na dimensão coletiva e individual, assim como Souza (1983), e expor uma memória vivenciada por meio do racismo cotidiano. A autora verifica uma prática comum entre os povos da diáspora, a troca de saudações entre pessoas desconhecidas, como uma reunificação do que foi separado, apontando para “[...] a existência de uma família imaginária, uma família onde todas/os as/os integrantes são irmãs e irmãos, crianças do mesmo continente-mãe – a África” (KILOMBA, 2019, p. 210). A autora (2019) identifica uma sensação interna de perda no passado e no presente, abordando a separação vivenciada por aqueles que foram escravizados no passado e uma dinâmica persistente de separação na qual pessoas negras são colocadas como outras, um grupo à parte. “Uma história centrada no drama da desunião, da separação e do isolamento” (KILOMBA, 2019, p. 221).

A autora descortina o racismo cotidiano como um ato de colonização, em que acontece o controle e a exploração de corpos negros como “colônias metafóricas”. É dessa percepção que vem a proposta de se desfazer do colonialismo.

A ideia de descolonização pode ser facilmente aplicada no contexto do racismo, porque o racismo cotidiano estabelece uma dinâmica semelhante ao próprio racismo: uma pessoa é olhada, lhe é dirigida a palavra, ela é agredida, ferida e finalmente encarcerada em fantasias *brancas* do que ela deveria ser (KILOMBA, 2019, p. 224).

Em uma sociedade que nega o racismo cotidiano, Kilomba (2019) sugere uma inversão como forma de desvincular a existência de pessoas negras ligada ao sujeito branco. Em vez de responder “o que foi feito diante do racismo?”, responder “o que o racismo fez com você?”. Ademais, outra “[...] tarefa importante para o sujeito *negro* [é] despedir-se da fantasia de ter de se explicar ao mundo *branco*” (KILOMBA, 2019, p. 230), estabelecendo um limite nessa

relação, pois mais importante do que ser compreendido ou compreendida, é compreender o racismo cotidiano:

Muitas vezes confundimos sentimentos; por vezes o que sentimos é raiva inflamada e irritação, mas em vez disso expressamos tristeza e impotência. Ou carregamos uma ferida profunda, mas expressamos raiva e irritação constantes. Nós confundimos sentimentos, não porque não os entendemos, mas porque desejamos ser compreendidos (KILOMBA, 2019, p. 231).

Kilomba (2019) também confere importância ao reconhecimento da negritude a partir da identificação positiva com outras pessoas negras, por meio de suas histórias e experiências. Através do processo de descolonização, a autora indica um indivíduo “tornando-se sujeito” em toda sua complexidade, condição defendida, inclusive, para compreender a não existência de um combate ideal frente ao racismo, já que as pessoas deveriam ser livres para serem complexas dentro de suas circunstâncias e estado de espírito.

Com o foco sobre uma masculinidade negra, Ribeiro (2015) aborda, também, aspectos emocionais dos homens negros combatendo a ideia de uma masculinidade única e sugerindo a interseccionalidade do feminismo negro para “[...] propor a correlação entre raça, gênero e classe (sexualidade e nacionalidade) e indicar maneiras de mapear diferentes masculinidades racializadas conforme a vivência de distintas experiências sobre a vida social que não se atrelem ao status subordinado” (p. 54).

Segundo o autor, a interseccionalidade empregada no debate contra uma masculinidade negra exclusiva tem sua efetividade ao fragmentar uma possibilidade restrita e ao construir outras narrativas a partir do próprio sujeito, um ponto de vista privilegiado sobre si, que combina a experiência vivida, de modo abrangente, com a prática da teorização.

No que diz respeito a aspectos sensíveis dos homens negros, Ribeiro (2015) propõe uma perspectiva interseccional ao perceber que a construção da masculinidade negra não está baseada apenas na contraposição ao ideal branco, mas também em oposição ao feminino. Dentro desse mecanismo acionado pelo sexismo, é possível identificar a rejeição de dores e fragilidades em um sujeito que, então, apresenta-se como uma ficção baseada nas características cristalizadas dos homens negros. Nesse sentido, a virilidade exerce “[...] um bloqueio valorativo que dificulta a expressão de complexidades emocionais, suscetibilidades, complexos e fraquezas psicológicas que precisam ser explicitados como algo existente e reconhecido publicamente, resgatando a humanidade e desafiando a animalização. (HOOKS apud RIBEIRO, 2015, p. 61). A condição do homem negro viril pode ser vista como um atributo positivo e, ao mesmo tempo, como um traço animalizante:

[...] um valor comportamental que serve para confinar, represar e conter um conjunto de emocionalidades e afetividades vistas como fragilidades e subtrações do eu racial

masculino necessário para viver os problemas da vida. Ser frágil é parecer suscetível ao jogo da disputa racial (RIBEIRO, 2015, p. 64).

Ribeiro (2015) reflete também sobre a ideia de um anti-intelectualismo, pois a prática da reflexão e intelectualidade é vista como comprometedora da virilidade do homem negro “[...] afastando a possibilidade de inscrever a heterossexualidade entre masculinidades negras a partir de atributos como sensibilidade, emocionalidade, afetuosidade e perspicácia intelectual” (RIBEIRO, 2015, p. 66).

Para o autor, valer-se da interseccionalidade para o estudo das masculinidades negras é um caminho para superar uma realidade que conforma os homens negros e suas relações em um conjunto maciço e restrito. Além disso, Ribeiro (2015) afirma que uma perspectiva interseccional revela dinâmicas do racismo às vezes silenciadas em detrimento do destaque da violência, discriminação e estereótipos raciais, como “[...] fragilidades, vulnerabilidades, sofrimentos e suscetibilidades [que] são proibidas de existir, sobre como tais elementos são expressão de complexos que envolvem a negação e a permissão para sentir as próprias dores” (COATES apud RIBEIRO, 2015, p. 70).

A privação de fragilidades e da expressão de emoções e afetos está presente, como apresentado, no conjunto de relações sociais que submetem homens negros e que confirma estereótipos de violência, insuficiência intelectual e psicológica, transmitidos em produtos culturais. Contrariando essa ausência emocional no exame de uma sociedade registrada pela comunicação e informação, e estruturada para corresponder a interesses de ordem econômica, Sodré (2006, p. 17) pondera “[...] a possibilidade de existência de uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida, para além, portanto, dos cânones limitativos da razão instrumental”. Segundo o autor:

Profundamente imersos num processo civilizatório em que as imagens exercem um poder inédito sobre os corpos e espíritos, começamos de fato, a nos inquietar com o mistério da realidade sensível de todos esses signos visíveis e sonoros que administram o afeto coletivo, e também a indagar sobre o encaminhamento político de nossas emoções. É aqui então que o agir ético-político, quando acontece, faz emergir o ser como possibilidade de inscrição do diverso na trama das relações sociais, para além das medidas fechadas da razão instrumental e da lei estrutural do valor, o capital (SODRÉ, 2006, p. 15).

Em concordância com Sodré (2006), Janotti (2003) e Cardoso (2004) consideram, na incidência de um material sensível, a ideia de afeto no contexto musical, valendo-se do gênero rock como prática social e discursiva, e como fenômeno cultural. Ao tratar de um envolvimento afetivo, Janotti (2003) leva em conta as condições que permitem a produção de afetos:

Afetar aqui se refere à qualidade e quantidade de energia investida em determinados lugares, coisas, pessoas, sentidos e assim por diante. É o lugar que ancoramos e navegamos no mundo, mas não individualista e desestruturado; e também não é somente pura energia psíquica escoando por entre as estruturas sociais de poder. O

'afeto', é articulado e estruturado de maneira complexa, produzindo configurações não só de prazer e desejo (através de narrativas econômicas), mas também de volição (ou de vontade), de disposições e paixões. Estas descrevendo a organização do que realmente importa. As paixões apontam para o fato de que as pessoas experimentam coisas, vivem diferentes identidades, práticas, relações, em diferentes níveis e de diferentes modos (GROSBURG apud JANOTTI, 2003, p. 1-2).

No estudo sobre a produção de sentidos, Cardoso (2004) defende que a análise dos afetos, através de expressões musicais, deve ser feita a partir da experiência proporcionada por determinado artefato, e não pelo artefato em si, “[...] que se analise o fenômeno como uma relação estabelecida entre o artefato midiático e o ouvinte de música popular massiva” (CARDOSO, 2004, p. 114). O autor propõe uma interpretação “pragmático-semântica”, que incorpora tanto as condições práticas e objetivas que pautam os gêneros musicais, a importância contextual do pós-guerra no caso do rock, por exemplo; quanto as marcas narrativas que pressupõem valores expressos nos produtos em si. “Nesse ponto, a relação entre gênero musical e afeto fica ainda mais evidente, pois é o gênero musical a manifestação material desse ‘horizonte de expectativas’ no qual os afetos são identificados” (CARDOSO, 2004, p. 117).

Em contraste ao direcionamento da análise dos afetos defendido por Cardoso (2004), Gaia, Silva, Scorsolini-Comin e Vitória (2020) examinam a emocionalidade do homem periférico por meio do estudo de conteúdo da canção *Jesus Chorou*¹⁹ do grupo Racionais MC's. Partindo “[...] do que Sodré (2017) concebe como endoperspectiva, ou seja, com o pesquisador íntimo de seu campo de estudo” (GAIA *et al.*, p. 166), os autores observam a expressão da fragilidade do homem negro periférico em um sistema que cobra resistência e, ao mesmo tempo, produz com o racismo sua vulnerabilização.

A análise da canção considera a experiência pessoal do interlocutor e alcança a proposta de um indivíduo negro falando sobre si mesmo, e não retratado como tema. Além da assimilação da lágrima como sintoma fisiológico da dor emocional, outro aspecto da ordem dos afetos expresso na música é o da perspectiva matriarcal, através “[...] da figura da mãe, que surge como aquela mais velha, detentora de saberes ancestrais, mas sobretudo como uma mãe preocupada com o futuro de seu filho [...]” (GAIA *et al.*, 2020, p. 176). Para os autores, ao assumir e expressar suas frustrações e vulnerabilidades, recusando “[...] a imagem do negro imbatível, forte e resistente a tudo, o que, por consequência, o leva à interiorização de um ideário masculino prejudicial [...]” (GAIA *et al.*, 2020, p. 184), o interlocutor negro confirma e reforça a sua humanidade.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HIYTKuED--M>. Acesso em: 30 jun. 2021.

Contestar a negação do afeto e da emocionalidade ao homem negro é uma via para a construção de masculinidades mais saudáveis, em âmbito individual e coletivo. Articulado, nesse rumo, as proposições de hooks (2001), Souza (1983), Kilomba (2019) e Ribeiro (2015), o avesso da figura do homem negro impossibilitado de sua emocionalidade está presente na masculinidade preenchida de amor próprio capaz de se desdobrar em afeto por outras pessoas, encontrada em sua própria negritude e afastada da dependência do referencial branco, livre do racismo e da opressão de gênero, e aberta para o exercício de uma humanidade complexa.

5. NEGRO É LINDO

Com apoio do referencial apresentado nos três capítulos anteriores, nas discussões sobre autoafirmação identitária, representação e afetividade, este capítulo abordará a canção Negro é lindo, de Jorge Ben Jor. Primeiro, com a finalidade de contextualização, uma breve biografia do músico e alguns aspectos de sua obra nas duas primeiras décadas de sua carreira serão apresentados. Em seguida, uma análise de conteúdo da música citada, aproveitando-se da noção do Atlântico negro, de Paul Gilroy (2001), utilizada por Braga (2016) no seu estudo sobre a Black Rio. Por último, uma análise observacional da presença de Negro é lindo nas plataformas digitais, valendo-se do conceito de escuta conexa, proposto por Janotti (2020).

5.1 - Jorge Ben Jor e a música negra

Assim como os anos de 1970 viram o desencadeamento da Black Rio, movimento apresentado no primeiro capítulo, a década anterior foi marcada por acontecimentos de grande relevância para a história da música brasileira. Rezende (2012) afirma em sua análise das duas décadas iniciais da carreira de Jorge Ben Jor que, no período correspondente aos anos de 1960, o cenário musical brasileiro observou a consolidação da Bossa Nova enquanto manifestação moderna que aspirava reconhecimento e prestígio, o trabalho de artistas da Jovem Guarda inspirados pelo rock internacional e a proposta de ampla articulação do Tropicalismo. Uma década atravessada por festivais televisionados, canções de protesto contra o regime militar e, também, por músicas desvinculadas de um compromisso político.

Ao examinar a identidade negra na obra do cantor, compositor e instrumentista que ficou conhecido como Jorge Ben²⁰ e, depois, Jorge Ben Jor, o autor apresenta a biografia do artista e os encaminhamentos de sua carreira. Rezende (2012) registra que Jorge Duílio Menezes (nome de nascimento de Jorge Ben Jor) nasceu no ano de 1942, no bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, e teve seu primeiro contato com a música aos 13 anos de idade, através de um pandeiro e, depois disso, como integrante do coral do Seminário São José, onde estudou.

O autor também indica que o desejo inicial de Jorge Duílio Menezes era seguir a carreira esportiva como jogador de futebol, tema que faria parte de suas composições anos depois. No entanto, o sonho foi interrompido pela convocação para servir o exército, sendo sob essa circunstância que recebeu, como presente de sua mãe, um violão, instrumento que aprendeu a tocar sozinho e que viria a ser uma das principais características de sua identidade como artista.

²⁰ Nome adotado pelo músico até 1989, ano em que lançou o disco Ben Jor pela Warner Music e alterou seu nome artístico em para Jorge Ben Jor em função da sua mudança de gravadora.

Depois de apresentações bem sucedidas no exército, o músico passou a se apresentar em bares de Copacabana, quando foi descoberto por um diretor artístico da gravadora Philips, em 1963, o que deu início à sua carreira musical.

No estudo feito sobre a produção de Jorge Ben, Rezende (2012) localiza a obra do músico dentro das mudanças ocorridas na indústria musical, decompondo seus trabalhos em algumas fases e dividindo-as de acordo com as referências de maior força em cada álbum. O autor observa que a carreira do artista começou com muita influência da bossa nova de João Gilberto, com três álbuns lançados nos anos de 1963 e 1964: Samba esquema, Sacundin Ben Samba e Ben é Samba Bom. No primeiro deles, Jorge Ben Jor dialoga com o ritmo de João Gilberto, como um recurso de modernização do samba, além de introduzir outros ritmos, como o de grupos estadunidenses.

Na fase posterior, iniciada com o disco Big Ben, de 1965, Jorge Ben manteve relação com a música norte-americana aproximando-se, junto com a Jovem Guarda, do rock internacional de cantores como Elvis Presley, por exemplo. O contato com os arranjos de metais fez com que ele se tornasse o principal representante de um estilo denominado samba-rock, um samba moderno com referências da guitarra, mas tocado com o violão. Rezende (2012) indica, mesmo considerando o artista como principal expoente do ritmo que uniu o rock ao samba, outros nomes da mesma época, como Wilson Simonal e Bebeto.

O regime militar da década de 1960 dividiu artistas da música brasileira entre engajados nas canções de protestos e outros percebidos como alheios ao contexto de repressão, os representantes da Jovem Guarda. A aproximação de Jorge Ben desse grupo de artistas desengajados, o otimismo de suas canções, e até a sua passagem pelo exército colocaram em questão a sua posição política. Entretanto, esse mesmo otimismo que lhe rendeu críticas e sua experimentação e mistura musical o fizeram também um representante da Tropicália de Gilberto Gil e Caetano Veloso, o que contribuiu para que opiniões negativas a respeito de sua posição política fossem diluídas. A associação ao movimento tropicalista fez com que Jorge Ben também fosse visto a partir de um viés intelectual, da mesma forma como outros representantes do movimento.

De acordo com Rezende (2012), a raiz de Jorge Ben sempre esteve ligada ao samba e, a partir dessa base, o artista fluiu por outros ritmos brasileiros, como rock, *soul* e *funk* estadunidense e por outros ritmos de origem afro. O universo apresentado era lúdico e ingênuo, sem o compromisso e desejo de ser visto como uma figura intelectual, e suas canções propunham a vontade de participar da música que gostava, de experimentar o novo e misturar.

A fase que demonstra a expressão de conteúdo mais crítico no seu trabalho durante essas duas décadas se relacionou ao tema da negritude. Em 1971, com o álbum *Negro é Lindo*, Jorge Ben fez contato com o *soul* norte-americano, o que se deu mais pela temática do que pelo ritmo de suas composições. Nesse disco, Jorge Ben reverenciou a cultura e a beleza da negritude, e almejou criticamente uma vida melhor para a população negra. É nesse álbum que está presente a música analisada neste capítulo. No ano seguinte, Jorge Ben lançou o álbum *Ben*, em que, apesar de não tratar tão explicitamente da temática negra, se aproxima da estética dos artistas da música norte-americana ao estampar a capa do disco com um cabelo *black power*.

Após *Ben*, os dois álbuns seguintes apresentaram sua atração pela alquimia e ritmicamente também indicaram com mais clareza sua afinidade sonora com a música *soul*. Em *A tábua de esmeralda*, Jorge Ben também criticou a situação histórica dos negros na canção *Zumbi* e, depois de dedicar-se ao tema da alquimia, em 1976 lança *África Brasil*, disco em que trata da negritude de forma mais explícita:

Jorge explicita a sua valorização da cultura negra, propondo uma grande integração entre os afro-descendentes espalhados pela diáspora atlântica. Seja pelo apelo do título *África Brasil*, seja pela estética *soul* (predominante no disco), Jorge finalmente se sente à vontade para explorar a potencialidade do que sua música possuía de mais “afro” (REZENDE, 2012, p. 78).

O disco rendeu uma boa recepção da crítica, inclusive no cenário internacional, e expôs sua proximidade com a negritude em vários aspectos: no ritmo, na estética e no campo ideológico. Em sua análise, Rezende (2012) retoma um trecho de uma entrevista²¹ de Jorge Ben em que ele revela o seu processo de autonomia para tratar de questões relativas ao lugar do negro brasileiro. Na entrevista, Jorge Ben afirma que, depois de alcançar uma estabilidade enquanto músico, sentiu-se confortável para impor o que sempre esteve presente de alguma forma em seu trabalho, uma influência afro.

Assim como o fenômeno *Black Rio* movimentou estruturas e proporcionou diálogos através do consumo musical e estético sobre identidades pautadas pela negritude, a produção musical de Jorge Ben nas décadas de 1960 e 1970 seguiu por um caminho bastante parecido, em concordância temporal, temática, ideológica e rítmica. Analisando algumas canções do músico nessas duas décadas, Rezende (2012) afirma que Jorge Ben ofereceu novos significados para a comunidade negra e delimita três assuntos principais: a mulher, o herói e o lugar social do negro. A análise ainda demonstra referências ao sincretismo dos rituais afro-brasileiros, com transações simbólicas de santos católicos e orixás. Além disso, Jorge Ben cantou sobre ídolos do futebol, heróis afro-brasileiros, heróis africanos, utilizou termos originários da língua iorubá,

²¹ Folha de São Paulo de 9/01/1978 – Jorge Ben, um tímido na terra da mulher e samba.

explicitou a sabedoria da figura do Preto Velho e colocou ao lado dessa figura o lugar do negro numa sociedade pós-escravocrata, lidando com a condição periférica vivenciada pelos negros não escravizados.

Ao demonstrar a dimensão e a complexidade da obra de Jorge Ben, Rezende (2012) torna clara a sua posição como um expoente da música brasileira e sua representatividade como um artista negro, o que na época pode ter funcionado “como farol para toda uma comunidade negra que podia se identificar com um dos jovens ídolos da canção popular” (p. 120).

5.2 - Análise da canção

A canção Negro é lindo faz parte do oitavo disco de vinil de Jorge Ben Jor (na época Jorge Ben) lançado pela Philips, em 1971. Com o mesmo título do disco, Negro é lindo tem duração de 3’04”. Composta pelo músico e produzida por Paulinho Tapajós, vemos na música a autoafirmação da negritude:

“Negro é lindo/ Negro é amor, negro é amigo/ Negro também é Filho de Deus/ Negro também é filho de Deus/ Eu só quero que Deus me ajude/ A ver o meu filho nascer e crescer/ E ser um campeão/ Sem prejudicar ninguém, porque/ Negro é lindo/ Negro é amor, negro é amigo/ Negro também é filho de Deus/ Negro também filho de Deus/ Preto velho tem tanta canjira/ Que todo o povo de Angola/ Que todo o povo de Angola/ Mandou preto velho chamar/ Eu quero ver preto velho dizer/ Eu quero ver preto velho cantar e dizer/ Negro é lindo/ Negro é amor, negro é amigo/ Negro também é filho de Deus [...]” (JORGE BEN JOR, 1971).

Analisando a canção através do seu conteúdo textual, será possível compreender alguns contornos dessa postura afirmativa. Como Bardin (2016) explica, a proposta dessa metodologia é “[...] uma busca de outras realidades *por meio* das mensagens” (p. 50). Como pontua, essa análise corresponde ao arranjo estabelecido entre os significantes e significados de uma mensagem, e os sentidos observados por uma outra ordem, que pode ser, por exemplo, psicológica e/ou histórica. Em resumo, “a leitura efetuada pelo analista, do conteúdo e das comunicações, não é, ou não é unicamente, uma leitura “à letra”, mas antes o realçar de um sentido que figura em segundo plano” (p. 47).

Ao esclarecer os processos da análise, a autora explica que a tarefa inicial consiste em descrever resumidamente o objeto de análise no apontamento de suas características e, por fim, em sua interpretação. Como também orienta, a passagem de uma etapa para outra ocorre através da inferência, que corresponde à observação lógica do que fica evidente por meio do trabalho descritivo. Deste modo, com a análise de conteúdo, torna-se possível apreender quais as condições de produção de uma mensagem e os efeitos provocados por ela. Bardin (2016) afirma que o objeto da análise “[...], é a fala, isto é, o aspecto individual e atual (em ato) da linguagem”

(p. 49). Por isso, partindo do referencial teórico apresentado, a análise da música estrutura-se na discussão de dois tópicos: beleza e afetividade.

Com o trecho “negro é lindo” indica-se a figura de um indivíduo com características físicas que o atribuem beleza, e que correspondem, com possibilidade de variação, a traços como tom de pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios grossos. É provável também que Jorge Ben Jor tenha se referido exclusivamente a um homem negro, não só pelo uso das palavras no gênero masculino, mas, por tratar também de outras figuras correspondentes, sendo essas o preto velho e o filho campeão. Outra percepção importante é o fato de que este trecho é uma tradução do lema “*Black is beautiful*”, referência norte-americana trazida ao Brasil com a Black Rio.

Sobre esse trecho, que se repete na música, infere-se a contraposição ao estigma da feiura do homem negro e sua inferiorização em detrimento do padrão de beleza branco e europeu. Como o primeiro capítulo mostra, a expressão estética foi uma camada significativa da cena Black Rio no reforço e valorização da beleza negra como formas de recusa aos estereótipos limitadores. A liberdade criativa na produção visual, como mostra Oliveira (2018), estava conectada à performance e diferenciação na esfera pública.

As condições da produção de Negro é lindo podem ser vistas sob o mesmo contexto histórico e social dos bailes de *soul*, e sob emprego de estratégias visuais e simbólicas para reivindicar novos espaços e significados para a negritude dentro do jogo de representações. Isso permite inferir que, no campo dos significados, o objetivo de Jorge Ben Jor com o trecho “negro é lindo” foi o de combater a beleza atribuída apenas ao ideal de branquitude e de afirmar a autoestima e identidade negras. Num cenário de representações estereotipadas, a recepção da canção pode ter encaminhado e, ainda hoje, encaminhar seus ouvintes ao reconhecimento da própria beleza.

Rezende (2012), em sua análise de Negro é lindo, indica a opção de Jorge Ben Jor por não deflagrar um conflito com o “branco”, combatendo o racismo pelo plano da afirmação. No entanto, a escolha do músico por uma via “amigável” pode ser interpretada, não invalidando a proposta do autor, como a simplificação de um contexto complexo, nesse caso os desdobramentos do preconceito racial, em uma indicação óbvia da beleza negra. Ao confrontar o que Hall (2016) esclarece como “regime racializado de representação”, a exposição massiva que atrela homens negros a características negativas, Jorge Ben Jor pode ter optado pelo uso de um “*slogan*” afirmativo capaz de absorver muitos domínios além do estético.

Além da autoafirmação por meio da beleza, Jorge Ben Jor percorre em sua composição o tema da afetividade com o trecho “negro é amigo, negro é amor” e, na apresentação desses

valores, insere emocionalidade na vida dos homens negros. Levando em conta a figura do amigo, tem-se como oportunidade algumas reflexões sobre o sentido dessa palavra na canção. Um deles pode ser encontrado na construção de um homem que não representa perigo e/ou ameaça. Um segundo sentido pode ser a proposição de afeto, não necessariamente ligado ao relacionamento amoroso, distanciando-se de uma figura com sua sexualidade incontrolável. Ainda, é possível uma correlação da palavra amigo a outro sentido, direcionada ao contexto do encontro entre homens e à união da comunidade negra.

Em busca dos significados que produziram um sentido global para este trecho, e tendo em vista dinâmicas das relações raciais expostas neste trabalho, fica novamente visível a contestação do negro estereotipado, dessa vez pela reafirmação de suas emoções. No momento em que testemunha a amizade e o amor, Jorge Ben Jor segue os passos de bell hooks (2001), no que diz respeito à importância do afeto na vida dos homens negros, e mostra sua predileção pela emoção.

A música, de modo geral, e o trecho destacado, não aspiram um novo lugar para o negro por meio da ascensão através da posse financeira. Como Souza (1983) destaca, a busca pelo rendimento material fez, no Brasil, com que a emocionalidade do homem negro fosse comprometida. Como visto no terceiro capítulo, a autora sugere uma relação hostil entre os que conseguiram ascender socialmente e os que não obtiveram sucesso nessa tarefa. Com Negro é lindo, Jorge Ben Jor atenua esse impasse contribuindo para a interrupção de uma lógica competitiva.

Para ampliar as formas de compreensão da canção estudada e do papel da obra de Jorge Ben Jor no debate racial, a contribuição de Braga (2016) no trabalho sobre a cena Black Rio e a identidade negra, tendo como entrada analítica a música, situa as expressões artísticas da Diáspora negra utilizando o conceito do Atlântico negro (2001), de Paul Gilroy, que projeta sobre os dois lados do Atlântico uma percepção transcultural e transnacional. Dessa ideia, Braga (2016) verifica que:

Os desejos utópicos, porque historicamente oprimidos e reprimidos, encontraram na dança, na música, na performance artística a sua melhor e mais eficaz forma de expressão. Através destes meios opacos, mais dissimulados, os povos do Atlântico negro aprimoraram a sua cultura expressiva, e o código que quer dizer o indizível e realizar o irrealizável (no contexto do terror racial), encontrou uma maneira mais eficiente de ser produzido e compartilhado (BRAGA, 2016, p. 33).

Aprofundando, ainda, a perspectiva do Atlântico negro nas circunstâncias de produção e circulação musicais, o autor apresenta duas políticas enunciadas por Gilroy (2001), uma de realização e outra de transfiguração. A primeira como a “[...] noção de que uma sociedade futura será capaz de realizar a promessa social e política que a sociedade presente tem deixado

irrealizada.” (GILROY, 2001, p. 95) e a segunda, sobre “[...] os desejos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistência e, também entre este grupo e seus opressores do passado” (GILROY, 2001, p. 96).

Deparando-se com a canção Negro é lindo, enquanto proposição de valores e associações positivas para a figura e afetividade dos homens negros, e com a sua possibilidade em abraçar expectativas de uma “promessa” ainda não alcançada, podemos observar, além dos significados expressos em seu conteúdo, a sua reverberação após cinquenta anos de seu lançamento.

5.3 - A presença de Negro é lindo nas ambiências digitais

Como foi apresentado, Jorge Ben Jor articula em sua música algumas das circunstâncias que atravessam os homens negros no Brasil. Diante da legitimidade dos temas apresentados, podemos questionar, ainda, de que maneira Negro é lindo reverbera nos ouvintes após cinquenta anos do seu lançamento, dado o contexto contemporâneo de permanência de estruturas de preconceito racial e as mudanças ocorridas nas práticas de escuta com o consumo de música em plataformas digitais.

Por meio de uma análise observacional da música estudada nas plataformas do Youtube e do Instagram, será verificado o entrelaçamento e sobreposição de narrativas proporcionados pelas mídias de conectividade. Como Antônio Carlos Gil (2019) aponta, a prática da observação consiste na fonte de várias formas de conhecimento, considerando desde a atenção que dedicamos a várias coisas diferentes até a produção de conhecimento científico, submetida a planejamento e verificação. O autor ainda indica que, podem ser observados “Significados: produtos verbais e não verbais que definem ou direcionam ações; Participação: envolvimento global ou adaptação a uma situação ou posição que está sendo estudada; Situações: a completa situação concebida dentro do estudo como unidade de análise” (GIL, 2019, p. 117).

Na observação de Negro é lindo, realizada no dia 12 de julho de 2021 nas plataformas citadas, buscou-se encontrar vestígios e referenciais para as questões relativas ao tema da beleza e identidade negras e da afetividade dos homens negros. Vale destacar também que, o Spotify, plataforma de *streaming*, não foi observado na análise por não possibilitar comentários e *likes*, como nos outros dois canais analisados. Entretanto, é possível aferir que Jorge Ben Jor possui quase dois milhões de ouvintes mensais²² em seu perfil na plataforma e a música Negro é lindo conta com 387.360 reproduções²³.

²² Aferição realizada em: 12 jul. 2021.

²³ Aferição realizada em: 02 ago. 2021.

Para a análise observacional da música no YouTube, plataforma audiovisual, foi escolhida a reprodução com o maior número de visualizações²⁴, 150.601 mil. O vídeo, inserido na plataforma em abril de 2013 tem como imagem a capa do disco Negro é lindo e faz parte do canal Pete Falco, com 4,91 mil inscritos²⁵e, que conta com outras reproduções de Jorge Ben Jor e de artistas como Stevie Wonder e Marvin Gaye. Vale destacar ainda que esta reprodução, com 75 comentários, 1,5 mil reações de “gostei e outras 25 de “não gostei”, tem mais visualizações que a do canal oficial do próprio músico, disponibilizada no Youtube em junho de 2018 e que teve, até o momento da observação, 43.217 *views*. Essa diferença entre o canal escolhido para a análise e o canal de Jorge Ben Jor, indica a participação de ouvintes na propagação de conteúdo.

Para examinar o envolvimento dos usuários da plataforma com a reprodução escolhida, algumas categorias foram criadas para observar a presença de temas específicos (quadro 1). A primeira delas foi examinar a incidência dos temas beleza e identidade negras, afetividade, e a combinação desses dois tópicos. Nessa observação, foi visto que, do total de 75 comentários feitos pelos usuários, 12 fizeram referência à beleza e identidade negras, quatro à afetividade e, outros quatro combinando esses dois temas. Foi observado também, a ocorrência de comentários com algum tipo de engajamento a partir do compartilhamento de experiências pessoais e, como resultado, foi visto que 12 comentários correspondiam a esse tipo de participação. Por fim, verificou-se que a exaltação de Jorge Ben Jor como artista estava presente em 12 comentários.

Quadro 1: Repetição temática de comentários na reprodução no Youtube

Tema do comentário	Repetição
Beleza e identidade negras	12
Afetividade	4
Combinação beleza e identidade negras e afetividade	4
Engajamento a partir do compartilhamento de experiências pessoais	12
Exaltação de Jorge Ben Jor	12
Total de comentários = 75	

Fonte: o autor (2021)

Alguns dos comentários podem ser destacados para esclarecer a escolha das categorias de análise. Um dos usuários da plataforma escreveu:

²⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8sz3Ffp0Qz4>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

²⁵ Aferição realizada em: 12 jul. 2021.

Hoje é o dia da consciência negra! Eu nativo do Garcia Salvador Bahia, e morando em São Paulo, saúdo a todos os afrodescendentes do passado, presente e futuro! Obrigado por todas as famílias negras da Bahia e do Brasil, por tudo que nos deixaram, e nos doou de cultura e costumes do amor e sabedoria da arte de viver! Obrigado a TIA XICA da Bahia! Valeu ZUMBI! GRATIDÃO.

O comentário, correspondente ao tópico da afetividade, nos remete ao que Kilomba (2019) apresenta no hábito do cumprimento entre pessoas negras, como a reunificação de uma família separada.

Em outro comentário, uma usuária reafirma a canção através de uma crítica ao processo de abolição dos escravizados no Brasil: “Foram libertos, mas não incluídos como cidadãos, tampouco empregados com salário. Depois de quase 500 anos de exclusão, agora não tem volta: Negro é lindo, Negro é livre, Negro é pop. Lugar de Negro e Negra é onde ela/ele quiser! P.S: e que seja extensivo aos povos originários - muitas etnias também chamadas de indígenas.” Categorizado no tema da beleza, nesse comentário vemos, além da repetição do trecho “negro é lindo”, a frase “negro é pop”, o que pode indicar uma referência à ocupação do negro dentro de um espaço de renovação e expressão criativa.

Por último, na categoria destinada aos comentários contendo engajamento a partir do compartilhamento de experiências pessoais, vale destacar o comentário: “Sinto muito orgulho, meu povo tem raiz, tem história, tem raça e tem beleza!”. O usuário reafirma o orgulho de suas origens, através da música Negro é lindo, associando-a a uma ideia de negritude positiva.

A mesma observação feita no Youtube foi realizada em uma postagem²⁶ da conta oficial de Jorge Ben Jor no Instagram²⁷, plataforma que permite o compartilhamento de imagens, textos, conteúdos sonoros e vídeos. Nessa plataforma, o perfil do músico possui 134 mil seguidores²⁸ e a postagem nela analisada trata-se de um trecho da canção Negro é lindo, com a imagem que ilustra o disco e um trecho da música como legenda: “Negro é amor, é amigo. Negro também é filho de Deus. Um Salve a todo o povo africano. Negro é Lindo”. Com 10.151 visualizações, a postagem até a data da última consulta teve 3.550 curtidas e 128 comentários.

Sob a mesma categorização temática realizada na primeira observação, foi visto que, no total de 128 comentários deixados no Instagram, a repetição mais expressiva do mesmo tema correspondeu à exaltação do artista (quadro 2), com 21 comentários, enquanto o tema da beleza e identidade negras apareceu uma única vez, e os temas de engajamento pessoal e a combinação beleza e afetividade apareceram, cada um, quatro vezes nos comentários. Como exemplo de

²⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B5F4eWQpU_4/?utm_source=ig_web_copy_link>. Acesso em: 12 jul. 2021.

²⁷ Disponível em: <<https://www.instagram.com/jorgebenjoroficial/>>. Acesso em: 12 de jul. 2021.

²⁸ Aferição realizada em: 12 jul. 2021.

comentário com o tema que mais se repetiu: “Você é nossa referência Jorge!”. Ainda vale ressaltar que a postagem foi feita no dia 19 de novembro de 2019, Dia Nacional de Zumbi e Dia da Consciência Negra. Nesse dia, Jorge também realizou uma um show gratuito na Praça da República, em São Paulo.

Quadro 2: Repetição temática de comentários na reprodução no Instagram

Tema do comentário	Repetição
Beleza e identidade negras	1
Afetividade	0
Combinação beleza e identidade negras e afetividade	4
Engajamento a partir do compartilhamento de experiências pessoais	4
Exaltação de Jorge Ben Jor	21
Total de comentários = 128	

Fonte: o autor (2021)

Com o intuito de enriquecer a observação da presença de Negro é lindo no ambiente digital, o conceito de escuta conexa, proposto por Janotti (2020), oferece suporte para a observação de outras dinâmicas, além das de visualização, curtidas e comentários. O autor defende a ideia de escuta conexa como:

“[...] uma tessitura da intriga (narrativização) que, a partir da sonoridade musical, acopla elementos heterogêneos, os quais vão desde o aparelho auditivo como disparador dos processos de escuta até suas modulações por objetos como fones, caixas acústicas, aplicativos e plataformas. A narrativização da escuta conexa incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, likes, dislikes, sistemas de recomendação, etiquetagens, compartilhamentos e criação de playlists como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, videocliques, entrevistas, apresentações ao vivo, lives, biografias e modos de acesso aos conteúdos em streaming através dos aplicativos das plataformas digitais” (JANOTTI, 2020, p. 30).

Janotti (2020) propõe uma ambiência digital em que a música está inserida como um ecossistema de mídias conectadas, formado pela combinação de microssistemas que são as diferentes plataformas. Dentro desse universo, o autor afirma que “escutar música também é partilhar conexões e sentir-se agrupado através de sonorizações e categorizações musicais [...]” (JANOTTI, 2020, p. 38). Pelos exemplos observados, fica explícita nos comentários dos usuários essa ideia de pertencimento dada pela escuta, uma partilha de significados estabelecida pela conexão de uma comunidade negra maior, além dos limites nacionais, e inclusive, estabelecida pela aproximação do ouvinte ao próprio Jorge Ben Jor.

Apontando o entrelaçamento entre música, tecnologia e relações sociais, o autor também menciona um conjunto de valores conferido por elementos característicos das ambiências digitais, capaz de estabelecer o que chama de coerência expressiva, pois o “[...] que é performado nas músicas e publicado nas redes sociais (histórias de vida, posicionamentos políticos, affairs, likes/dislikes) traduz-se em valores acoplados às escutas musicais” (JANOTTI, 2020, p. 31). Buscando essa coerência para a música Negro é lindo, podemos nos aprofundar no trabalho de Jorge Ben Jor por meio de sua presença nas mídias, seja no seu perfil do Instagram, onde essa concordância se expressa em postagens que tratam do tema da negritude; em entrevistas, como a concedida ao Programa Roda Viva²⁹, no ano de 1995; e, inclusive, fora do ambiente digital, no show realizado no Dia da Consciência Negra, citado anteriormente.

A noção de escuta conexas foi empregada por Janotti e Queiroz (2020) para compreender a amplitude de articulações estético-políticas e socioculturais possibilitadas pelo ato da escuta nas *lives* no Instagram durante a pandemia³⁰ em um trabalho sobre as transmissões em tempo real da cantora Teresa Cristina. Da mesma forma que as *lives* da cantora, a música de Jorge Ben Jor pode ser vista em seu potencial de proporcionar o que os autores afirmam como “[...] modos de habitar o mundo através de diferentes mediações territoriais agenciadas pela música” (JANOTTI; QUEIROZ, 2020, p. 5). O estabelecimento de territorialidades nessas ambiências de conectividade permite a noção de pertencimento, através de ouvidos que são mais do que receptores do som.

Estabelecendo uma relação entre o recorte temático deste trabalho com o direcionamento proposto pelos autores, para pensar a música no contexto de conectividade digital, surge “[...] uma oportunidade para perceber como as questões de classe, gênero, raça e territorialidade são articuladas nas práticas de escuta conexas” (JANOTTI; QUEIROZ, 2020, p. 2). Deste modo, a música de Jorge Ben Jor pode estabelecer, entre os ouvintes, vínculos comunicacionais não necessariamente expressos, mas proporcionados pela sensação de pertencimento.

Janotti e Queiroz (2020) atribuem à variedade de ambientações a ideia de inúmeros dispositivos “[...] (malhas elásticas, pervasivas e conexas) que delimitam e transformam a materialidade da produção, circulação, consumo e apropriação do que se nomeia como música”

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0&t=562s>. Acesso em: 12 jul. 2021.

³⁰ Durante os primeiros meses da pandemia de Covid-19, observou-se um fenômeno massivo de apresentações artísticas em meios digitais com a impossibilidade de proximidade física comum de apresentações em espaços físicos.

(p. 4). Como exemplo de formas de apropriação, temos uma resenha do disco Negro é lindo³¹ no Spotify e, e em um ponto mais extremo, um vídeo postado no Youtube em 2015³², com a filmagem de crianças da Vila de Mugurameno, na Zâmbia, reagindo à música Ponta de lança africano, também de Jorge Ben Jor. Mesmo não se tratando da música analisada neste trabalho, esse vídeo serve de indicação para as muitas maneiras de reverberação musical.

Com a análise observacional de Negro é lindo no Youtube e em uma postagem do Instagram, observamos a sua capacidade em promover o que Janotti e Queiroz (2020) sugerem como a constituição de territorialidades nas ambiências digitais. Essa territorialidade abre, com a escuta, espaço para vínculos, formas de pertencimento e de enfrentamento, no caso deste trabalho, aos estigmas de raça e gênero.

³¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5cdlQJNm3biOgX8GRBfXja?si=qqTYzos6Q02ysENX_OWJeQ&dl_branch=1>. Acesso em: 12 jul. 2021.

³² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z22thq1DQCE>>. Acesso em: 12 jul. 2021.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música pode desempenhar um papel importante no questionamento das estruturas raciais do Brasil. Escutar o que as pessoas negras têm a nos dizer nos encaminha para a superação de um país fundado na exploração e marcado pelo racismo. No caso dos homens negros, reconhecer a cristalização de um estigma de ameaça e desvinculá-los desse ideal os possibilita outros modos de viver e ocupar o mundo.

Como visto, a Black Rio trouxe a chance de novas narrativas e permitiu um cenário onde os jovens puderam ser protagonistas e interlocutores, pelo consumo musical, de um horizonte autônomo. Perceber o impacto que esse movimento teve no mercado da música e na esfera social só mostra a plena capacidade de pessoas negras para construírem expressões singulares sustentadas pela valorização e reconfiguração de referências vindas de sua própria cultura e vivência.

Como reflexo do lugar reservado aos indivíduos negros e da insuficiência do poder público em pautar uma agenda em combate às estruturas racistas, as manifestações comportamentais, a dança e o agrupamento da população nos bailes do subúrbio foram demonstrações políticas de desejos por mudanças que redefiniram o quadro racial no Brasil. A cena Black Rio mostra que autoafirmar-se esteticamente, compartilhar gostos e ocupar espaços concretos pela troca subjetiva e sensível fazem parte da construção de uma identidade negra positiva.

No recorte da representação, vemos a figura de um homem negro preso em um regime secular que o condenou a face negativa de um binarismo, reservando para a sua essência inalterável a violência, a preguiça, a desconfiança, a incapacidade intelectual e emocional e a sexualidade incontrolável. Questionar essas formas de representação é, também, conceber o papel dos aparelhos culturais como formadores de identidades. Uma oposição a essa masculinidade deve vir por meio da viabilização e do aumento de referenciais positivos e diversos.

Homens negros precisam ser vistos e encontrar-se, através da mídia, atrelados à felicidade, à independência emocional, financeira e intelectual e ao sucesso pessoal e material. Além disso, expandir esse espectro deve envolver a atenção para masculinidades deslocadas da ordem heteronormativa. Mais importante do que o reforço de representações positivas, deve ser a abertura de espaços que permitam a expressão de masculinidades negras com sujeitos que possam falar por si próprios, em primeira pessoa.

Investir a vida de homens negros com afeto é uma estratégia indispensável para a reconstrução de uma identidade fragmentada, pois na autoestima e na entrega emocional residem resistência política para reagir a um sistema que prioriza o poder material, subordina pessoas negras e as coloca em conflito. O amor negro cura feridas, descoloniza e abre possibilidades para existir de forma complexa valendo-se do sensível como modo de enfrentar a vida e deslocando a força da masculinidade viril para a potência de existir afetivamente.

Histórias afirmativas, como a canção Negro é lindo, nos servem de instrumento para refletir sobre o lugar reservado aos homens negros no Brasil e, a partir disso, pautar posicionamentos correspondentes a uma postura antirracista. Dentro dessa atitude, faz parte conceder a devida importância a Jorge Ben Jor e seu trabalho, e reconhecer a arte negra como tal, em expressões passadas, como a da música analisada, e no trabalho de artistas da atualidade. As próprias mídias de conectividade nos encaminham para esse universo sem uma temporalidade demarcada, com seus dispositivos de recomendação e listas temáticas. Apesar da mídia, em geral, reforçar negativamente estereótipos e representações raciais, ela pode ser utilizada de maneira positiva, abrindo espaço para a presença de referenciais mais diversos e promovendo o debate racial.

Utilizando-se dessas ferramentas tecnológicas, podemos denunciar e combater o racismo e a violência contra o homem negro, que são também ferramentas das mais tecnológicas no Brasil, no sentido de assumirem em todas as esferas possíveis essa figura como inimiga. Isso se reflete na sociabilidade e na autoimagem que a juventude negra pode ter de si mesma. Ser negro no Brasil é ser tido como objeto, como coisa, estar desligado de sua própria humanidade. Por isso, é necessário estabelecer com urgência um projeto que rompa as correntes que ainda aprisionam o homem negro. Contrariando uma perspectiva racista, a produção acadêmica negra nos serve ferramentas de entendimento para a vivência de sujeitos negros. Ao longo da realização desta monografia, o contato com o trabalho de intelectuais negros permitiu não só sustentação teórica, mas a abertura para um encontro profundo com experiências de dor e alegria comuns aos negros brasileiros.

Homens negros devem ter o direito de ser livres para o amor e para a expressão de sua sensibilidade. Pensar a complexidade das experiências e afetos dessas masculinidades está longe de ser uma fonte esgotável e aceita outras camadas de observação além da perspectiva heterossexual. Deste modo, a decisão por não adentrar as questões de gênero e sexualidade estabeleceu-se como uma delimitação importante para este trabalho, tendo em vista a amplitude de reflexões possíveis para as relações raciais no Brasil.

Por fim, como proposta de continuidade desta pesquisa, outros questionamentos podem ser levantados. No caso, para estudos futuros poderia ser analisado o papel das plataformas digitais como agenciadoras de territorialidades raciais, além de um aprofundamento no tópico das masculinidades negras. Outros encaminhamentos para a continuidade do trabalho podem vir também pela reflexão sobre uma atitude antirracista por parte da mídia no estabelecimento de uma agenda em combate aos estereótipos raciais, e no questionamento dessa postura como de fato proativa, ou apenas como uma estratégia de lucratividade no aproveitamento de pautas minoritárias.

REFERÊNCIAS

BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. 1. ed. São Paulo: Edições 70, 2016.

BRAGA, A. G. **A cena black Rio: circulação de discos e identidade negra**. Natal, 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19732>. Acesso em: 12 maio 2021.

CARDOSO FILHO, J. L. C. Afeto na análise dos grupamentos musicais. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v.7, n.2, p. 111-119, ago/dez. 2004. Disponível em: **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v.7, n.2, p. 45-71, ago/dez. 2004. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1120. Acesso em: 21 jun. 2021.

CARRERA, F. Racismo e sexismo em bancos de imagens digitais: análise de resultados de busca e atribuição de relevância na dimensão financeira/profissional. In: SILVA, T. (org.). **Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: Olhares afrodiaspóricos**. São Paulo: LiteraRUA, 2021. p. 147-165. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/341767578_Racismo_e_sexismo_em_bancos_de_imagens_digitais_analise_de_resultados_de_busca_e_atribuicao_de_relevancia_na_dimensao_financeiraprofissional. Acesso em: 07 jun. 2021.

CARRERA, F. A. S.; OLIVEIRA, L. X. D. “Cabelo de Bombri!”? Ethos publicitário, consumo e estereótipo em sites de redes sociais. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 67-75, jun. 2013. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/57042>. Acesso em: 13 maio 2021.

CORRÊA, L. G. De corpo presente: o negro na publicidade em revista. Belo Horizonte, 2006. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VCSA-6WHMDM>. Acesso em: 05 jun. 2021.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIA, M. C. B.; FERNANDES, D. A. Representação da identidade negra na telenovela brasileira. **E-Compós**, [S. l.], v. 9, 26 jun. 2007. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/178>. Acesso em: 02 jun. 2021.

FREIRE FILHO, J. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **Revista ECO-Pós**, [S. l.], v.7, n.2, p. 45-71, ago/dez. 2004. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1120. Acesso em: 31 mai. 2021.

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F. M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28,

2005, Rio de Janeiro. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1261-1.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2021.

GAIA, Ronan da Silva Parreira; VITÓRIA, Alice da Silva; SILVA, Cristina Aparecida; SCORSOLINI-COMIN, Fabio. O coração vulnerável: a masculinidade negra do sujeito periférico brasileiro cantada pelos Racionais MC's em Jesus Chorou. **PerCursos**, Florianópolis, v. 21, n.46, p. 162 - 189, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/17306>. Acesso em: 30 jun. 2021.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

GILROY, P. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, E. G. **Banda Black Rio: o soul no Brasil da década de 1970**. Campinas, 2011. 228 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284466>. Acesso em: 10 maio 2021.

HALL, S. **Cultura e representação**. 1.ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

HOOKS, B. **Salvation: Black people and love**. 1 ed. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2001.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Afeto, autenticidade e sociabilidade: uma abordagem do rock como fenômeno cultural. *In*: GOMES, Itânia M. Mota; JACOB DE SOUZA, Maria Carmen. **Media & Cultura**. Salvador: Edufba, 2003. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1261.pdf. Acesso em: 21 jun. 2021.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Partilhas do comum: cenas musicais e identidades culturais. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35., 2012, Fortaleza. **Anais**. São Paulo: Intercom, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.

JANOTTI JÚNIOR, J. S. Reconfigurações do pop e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. *In*: SÁ, S. P.; AMARAL, A.; JANOTTI JUNIOR, J. S. (org.). **Territórios afetivos da imagem e do som**. Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020. p. 23-40. Disponível em: <https://tecnoculturaaudiovisual.com.br/e-book-territorios-afetivos-da-imagem-e-do-som/>. Acesso em: 02 jul. 2021

JANOTTI JÚNIOR, J. S.; QUEIROZ, T. A. Deixa a Gira Girar: as lives de Teresa Cristina em tempos de escuta conexa. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 43, 2020,

Virtual. **Anais...** Virtual: INTERCOM, 2020. Disponível em: https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/lista_area_DT6-ME.htm. Acesso em: 02 jul. 2021.

KELLNER, D. **A Cultura da mídia** - Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001

KILOMBA, G. **Memórias da plantação** - Episódios de racismo cotidiano. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KIMMEL, M. S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, n. 9, p. 103-117, out. 1998. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/B5NqQSY8JshhFkpgD88W4vz/?lang=pt>. Acesso em: 07 jun. 2021.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 1.ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, L. X. **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. [online]. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26088>. Acesso em: 07 maio 2021.

PINHO, O. Qual é a identidade do homem negro? **Democracia viva**, Rio de Janeiro, n.22, p. 64-69, jun./jul. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro. Acesso em: 03 jun. 2021.

PROENÇA FILHO, D. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.18, n.50, p. 161-193, jan./abr. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/i/2004.v18n50/>. Acesso em: 04 jun. 2021.

QUEIROZ, T. A. . A cosmologia negra para os estudos de comunicação e música . **Quaestio - Revista de Estudos em Educação**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 455–472, 2020. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/quaestio/article/view/3772>. Acesso em: 10 maio 2021.

REZENDE, R. S. **Jorge Ben**: um negro na MPB nas décadas de 1960 - 1970. Rio de Janeiro, 2012. 174f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11319>. Acesso em: 19 maio 2021.

RIBEIRO, A. A. M. Homens Negros, Negro Homem: sob a perspectiva do feminismo negro. **REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas**. v.2 , n. 2 , p. 52-75. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/reia/issue/view/2234/showToc>. Acesso em: 01 jul. 2021.

SÁ, S. P. D. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, J.; GOMES, I. M. M. (org.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 147-161. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/5536>. Acesso em: 08 maio 2021.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SOUZA, H. R. C. Lá vem o negão: discursos e estereótipos sexuais sobre homens negros. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, 11-13., 2017, Florianópolis. **Anais eletrônicos**. Florianópolis: 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11, 2017, p. 1-12. Disponível em: <http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/site/anaiscomplementares#L>. Acesso em: 06 jun. 2021.

SOUZA, S. N. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, London, v. 5, n. 3, p. 361-388, oct. 1991. Disponível em: https://www.academia.edu/4636565/SYSTEMS_OF_ARTICULATION_LOGICS_OF_CHANGE_COMMUNITIES_AND_SCENES_IN_POPULAR_MUSIC. Acesso em: 09 maio 2021.

ANEXO A

Propaganda com representação do negro assistido

Dia do Professor
15 de outubro de 2004

Conjugo o verbo aprender
Venho do talento de ensinar.
Não tem dia
Não tem hora
Venho da vontade de doar.

Ele tá na minha
Educação!
Ele tá na minha
Profissão! muito obrigado!

É o amigo na escola.
Muito jeito pra explicar.
Que nos leitos e na vida.
A questão é decidir.
Avançar!

Ele tá na minha
Obrigado!
Ele tá na minha
Profissão! muito obrigado!
Educação é minha estrada
Professor! muito obrigado!

O saber é meu tesouro
Deixei muito aplicar
Comigo eu
Comigo você
O Brasil vai melhorar!

Ele tá na minha
Obrigado!
Ele tá na minha
Profissão! muito obrigado!
Educação é minha estrada
Professor! muito obrigado!

O MEC concluiu dois censos sobre
o professor brasileiro. Conheça e
salve os dados para valorizar o
seu trabalho e a educação.

Sexo	Nº de professores
Educação Básica	2.545.194
Educação Superior	356.782

Mais informações, acesse www.inep.gov.br ou 0800 - 616161

Ministério da Educação

Fonte: Corrêa (2006)

ANEXO B

Propaganda com representação do negro máquina

Amianto Crisotila. Respeitando a vida, fazendo o Brasil crescer. O Amianto Crisotila do Brasil, diferente de tipo e da forma como foi utilizado na Europa e nos Estados Unidos, é um dos mais importantes minerais do país. A sua versatilidade de aplicação é fundamental para a vida moderna e para um país que precisa de matérias-primas essenciais para a promoção de mudanças importantes no seu atual quadro social. Hoje, na Brasil, sua exploração, comercialização e aplicação em produtos são altamente controladas e estão de acordo com as mais exigentes normas da Organização Internacional do Trabalho. Com o apoio de trabalhadores e empresários, o Amianto Crisotila gera mais de 200 mil empregos e garante renda e direitos para o Brasil, sendo exportado para diversos países do mundo, como México, China e Índia. É o mais importante, o Amianto Crisotila está no mercado há mais de 60 anos e tem sido utilizado para produzir telhas, calças d'água, telhas, lonas de freio, entre outros. O Amianto Crisotila é um mineral de exploração e aplicação controladas, responsável e bom para o Brasil.

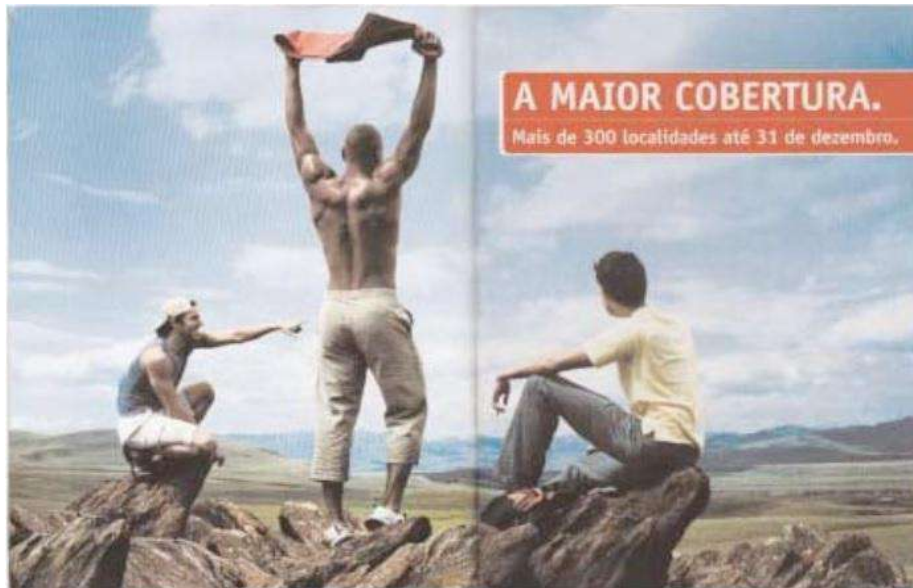
CRISOTILA Brasil
www.crisotilabrasil.org.br

**ESTA VERDADE NÃO TEM DOIS LADOS:
O AMIANTO CRISOTILA GERA
MAIS DE 200 MIL EMPREGOS NO BRASIL.**

Fonte: Corrêa (2006)

ANEXO C

Propaganda com representação do negro gato



Fonte: Corrêa (2006)

ANEXO D

Propaganda com representação do negro risível



Fonte: Corrêa (2006)

ANEXO E

Resultados relevantes de busca para palavra-chave “poverty”.



Fonte: Carrera (2021)