

Racismo na música erudita: uma questão para a psicanálise

Jenifa Nascimento Barreto¹, Aracaju

RESUMO: Esse trabalho apresenta uma reflexão fruto de um encontro tríade. A autora se propõe algumas questões envoltas na interface entre música erudita e racismo se ancorando para tal empreitada no pensamento freudiano através de alguns recortes da vida e obra do pianista e compositor afro-americano Scott Joplin (1868-1917).

PALAVRAS-CHAVES: música erudita, racismo, psicanálise.

“De que magia a música retira este poder de nos transportar de um estado para um outro?”
(DIDIER-WEILL, 1997 p. 57)

Introdução

Esse trabalho apresenta uma reflexão fruto de um encontro tríade. Na música, segundo Marcondes (2018, p.1), “as tríades não são apenas um conjunto de três notas oriundas de uma escala em relação a uma fundamental, ou até duas terças sobrepostas, são parte de um todo que é mar e chão submerso”. Dessa maneira, nos propomos a emergir por meio da presente discussão, algumas questões envoltas na interface entre música erudita e racismo nos ancorando para tal empreitada no pensamento freudiano e o faremos através de alguns recortes da vida e obra do pianista e compositor afro-americano Scott Joplin (1868-1917).

Interessa-nos, portanto, entrecruzar alguns aspectos destes fenômenos música erudita, racismo e psicanálise. Há alguma esquina para esse

1. Aluna da XI turma do Curso de Psicoterapia Psicanalítica do Núcleo Psicanalítico de Aracaju.

encontro? Por que se encontrariam? O que querem contar? E como irei ouvi-los? São alguns dos questionamentos iniciais que nos deparamos. E ainda, quanto de mim estou trazendo? Perceberei ao final que muito mais do que gostaria, muito embora eu deva, já que enquanto investigo não há botão para desligar-me. De tal forma que nos flagramos também nessa esquina, pois o que fazemos é sempre com tudo que somos. Uma esquina chamada Encontro. Frutífera, germinativa de possibilidades.

Buscando descortinar possíveis conexões, trataremos de apresentar um pouco da história do pianista Scott Joplin, sua relação com a música erudita, a influência das raízes culturais africanas e como sua história foi severamente atravessada pelo racismo, valendo-nos da lente psicanalítica, primordialmente, e de outros autores que nos possibilitem triangular tais questões. Justificando-nos acerca da temática pretendida, podemos dizer da fundamental urgência de que a psicanálise desça de sua torre vienense e contemple de forma mais afinada fenômenos como Racismo, Negritude e Branquitude, no mais, podemos apenas dizer que não fomos até ela, ela veio a nós quase que em um clamor.

Em suas reflexões sobre o funcionamento psíquico, Freud afirmou que “o desprazer é sempre a expressão de um grau mais elevado de tensão,” (1914, p. 53). Segundo o pai da psicanálise, o objetivo da pulsão é a satisfação que pode ser obtida com a descarga da estimulação na fonte pulsional (Laplanche; Pontalis, 1995). A vista disso, o inconsciente parece-nos funcionar em alguma semelhança à música, já que desde o Renascimento, conforme aponta Kerr (2007), passa a se estabelecer na música ocidental o Sistema Tonal² baseado no movimento de tensão e repouso. De forma mais genérica, em teoria musical, trata-se do campo envolvendo as emoções e sensações que a música provoca em nós, denominado de Funções Harmônicas. Essa área musical estabelece que, assim como o inconsciente humano teorizado por Freud possui uma força motriz fonte das pulsões, as funções harmônicas semelhantemente são determinadas a partir de um

2. Música tonal é aquela em que existe uma hierarquia de sons, logo envolve um centro de atração e tonalidades implicando em interdependência dos sons em relação ao principal grau/nota da escala (MED, 2017, p. 86-87).

centro, de maneira que os distanciamentos e aproximações com esse centro é que produz sons consonantes e dissonantes, tensionando e resolvendo, enriquecendo a obra musical com diversas nuances.

Permita-nos apresentar, Scott Joplin.

Fomos arrebatadas a pensar o que a vida e obra do Scott Joplin comunica. Todavia, percebemos que essa tarefa seria muito pretenciosa tendo em vista a complexidade que envolve a passagem de uma pessoa, por isso que chamamos de Existência. Mas, decidimos nos arriscar em pensar alguns elementos a partir da sua trajetória. Filho de pais alforriados, músicos e trabalhadores ferroviários de Texarkana (Texas, EUA), Berlim (2012) aponta que Joplin se envolve com a música ainda na infância, “era uma família amante da música seu pai Jiles tocava violino e Florence, a mãe, o banjo e proporcionaram aos filhos uma educação musical elementar” (p. 5).

Segundo nos conta Edward Berlim, principal biógrafo do pianista, o Scott, aos oito anos, já tocava piano na casa de um vizinho que também foi seu professor de música. No final de 1880, ele deixou seu trabalho como operário em estrada de ferro e viajou pelas cidades do Sul nos Estados Unidos como músico itinerante. Em torno de 1890, período em que ainda estava no sul estadunidense, trabalhou como pianista em igrejas, bares e prostíbulos, lugares onde eram aceitos músicos de raça negra. Suas experiências musicais desses anos lhe serviriam como inspiração rítmica e melódica (Berlim, 1994 *apud* Altman, 2013).

Joplin foi a Chicago para a Feira Mundial de 1893 que teve um papel importante em tornar o gênero musical *ragtime*, uma mania nacional, em 1894 mudou-se para o Missouri e ganhou a vida como professor de piano. Foi para St. Louis em 1901, onde continuou a compor e publicar música. Durante essa fase em St. Louis, ele parece ter sofrido descoordenação dos dedos e Berlim (1994) aponta que nessa época o pianista já apresentava tremores e uma incapacidade de falar claramente como resultado da contração de sífilis. Ele continuou a compor e publicar música, e, em 1907,

mudou-se para Nova York em busca de um produtor para uma nova ópera. Joplin tentou ir além das limitações da forma musical que o tornou famoso, alguns anos mais tarde é internado em um hospital psiquiátrico e falece de neurosífilis, em 1917 (Berlim, 1994).

O Scott é considerado o pai do gênero musical *ragtime*, em tradução literal *ragg*, quebrado, e *time*, tempo (Altman, 2013). Com esse gênero, ele inaugura um estilo de composição pianística caracterizado por uma melodia sincopada sobre um baixo ritmicamente estável chamado de *Stride*³ no piano. Para Dobbert (2018), a obra joplina influenciou compositores eruditos como Erik Satie, Claude Debussy e Igor Stravinsky, além de ser fundamental ao lado do *blues* para a evolução do *jazz*.

Música erudita e racismo: uma escuta analítica

Segundo aponta Kurlle (2019), foi a partir dos séculos XVII e início do século XX que a chamada música Erudita começa a se utilizar de modelos mais rebuscados em termos de complexidades harmônicas. A chamada música Tonal, que citamos há pouco, caracteriza-se pela presença de uma nota com função de tônica e as demais se constituindo como graus funcionais em relação a ela, ou seja, a música agora conta com um centro tonal e todo seu desenrolar vai ser em relação a esse centro na forma de tonicizações, modulações e no uso mais amplo de dissonâncias e tensões.

Em *Além do Princípio do Prazer* (1920) e sua sintetização da dinâmica psíquica, Freud aponta que os eventos mentais são regulados pelo princípio de prazer e invariavelmente são colocados em movimento por uma tensão desagradável que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer.

Levando em conta que empregamos esforço em refletir sobre esses dois fenômenos, pareceu-nos importante levantar o seguinte questionamento: O que há de comum entre eles, entre música e psicanálise? Pois,

3. Técnica pianista surgida em 1920 com James P. Johnson em que a mão esquerda executa baixos e acordes em diferentes regiões do piano, se origina a partir do *ragtime* e do chamado tempo de marcha (pulsação regular presente na música erudita europeia), (Dobbert, 2018).

o que discutimos até aqui tem demonstrado que a música, em especial a ocidental, possui alguma ressonância do funcionamento psíquico humano. Visto que a música envolve dissonâncias e consonâncias, tensão e resolução, ela usa de coloridos, matizações e alternâncias melódicas e harmônicas naquilo que pretende expressar através de sua arte. Assemelhando-se a ambivalência presente em nosso psiquismo caracterizada por uma relação conflitante entre prazer e desprazer que rege, por consequente, nossas relações e devir⁴ humano. Nessa direção, é oportuno dizer ainda que a “arte ocasiona uma reconciliação entre os dois princípios” (Freud, 1911, p.139). Dado essas possíveis aproximações, interessou-nos interrogar, preliminarmente, quem seria o artista para a psicanálise? Segundo Freud:

O artista é originalmente um homem que se afasta da realidade por não poder aceitar a renúncia à satisfação dos instintos que ela inicialmente requer, e concede a seus desejos eróticos e ambiciosos inteira liberdade nas fantasias. Mas encontra o caminho de volta desse mundo de fantasia para a realidade, ao transformar suas fantasias, por meio de dons especiais, em realidades de um novo tipo, valorizadas pelos homens como reflexos preciosos do real (1911, p.139).

Nesse ano de 1911, quando Freud se aventurava em investigar as forças que regem nosso funcionamento psíquico, Scott Joplin se afastava da música comercial dedicando-se à música artística. Lança sua segunda ópera chamada *Treemonisha*. O enredo tem como bojo Treemonisha, uma mulher negra de 18 anos “que é ensinada a ler por uma mulher branca e em seguida, lidera sua comunidade contra a influência de mágicos que se aproveitam da ignorância e da superstição” (Berlim 1994, p. 203). Aqui, parece-nos uma tentativa do Joplin de resgatar e trazer para o centro de sua produção a temática racial, suas raízes culturais e ancestrais. Todavia, a

4. Trata-se do devir segundo Nietzsche “Aquilo que para nós, homens, se chama vida e experiência — gradualmente veio a ser, está em pleno vir a ser” (2005, p.17)

ópera não obteve sucesso de público nem de crítica, levando-o a perceber que sair do lugar de Margem⁵ para Centro, requer mais que talento, paixão. Treemonisha foi:

um fracasso miserável para um público que não estava pronto para formas musicais negras “grosseiras” - tão diferentes da grande ópera europeia da época. Joplin havia abandonado a música comercial em favor da música artística, um campo fechado para os afro-americanos. Ele estava falido, desanimado e exausto. (Berlin, 1994 pp. 226;230)

Segundo Abreu, “o campo musical passou a expressar talvez como em nenhum outro lugar, os impasses e os conflitos sociais e políticos vividos no pós-abolição, entre o final do século XIX e o início do XX” (2015, p.178). O cenário musical norte-americano é marcado nesse período pela influência da música negra, as canções escravas e seu legado musical em diferentes regiões. O chamado Som do Cativo⁶ era constante nas senzalas tornando-se um caminho fundamental de luta contra a opressão e dominação racial (Abreu, 2015). As canções do povo negro constituíam uma mensagem, um lamento ao mundo sobre seu sofrimento diaspórico, literalmente “canções de dor”⁷. O sociólogo e escritor William Du Bois, relatando uma experiência de escuta dessas canções, conta: “numa escura noite de domingo, podia escutar vagamente...a cadência rítmica de uma canção suave, emocionante, potente que invadia os nossos ouvidos e depois cessava, plena de dor” (1999, p.240).

Um dos aspectos mais marcantes da música negra que influenciaria as produções de Joplin, bem como de outros compositores do *ragtime* da época, é o aspecto *swingado*, característico da cultura musical africana

5. Referimo-nos a esse conceito em beel hooks “estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal” (2019).

6. Ver White; White, 2005 *apud* Abreu, 2015.

7. Du Bois, 1997.

representado na figura rítmica, semicolcheia- colcheia- semicolcheia, é a síncope mais comum encontrada no *ragtime*. Ela vem do *cakewalk*, uma dança popularizada no palco por menestréis no fim do século XIX que, muitas vezes, servia como final do show e relacionam-se ainda com o *blackfaces*⁸ (Dobbert, 2018).

Sincopação na música diz respeito a um “deslocamento da acentuação métrica quando o tempo ou parte fraca do tempo se estende, se prolonga para o tempo ou parte de tempo forte” (Med, 2017, p.141). Atrevemo-nos a dizer que a síncope é revolucionária. Ela subverte a lógica métrica⁹ tradicional, quando acentua partes de menor importância na dinâmica musical, a saber, a fraca. A obra joplina, a nosso ver, é marcadamente atravessada por essa mesma lógica da síncope, insurrecta, contrapontística. Ela, pode, deve, afinal bebeu dos cantos de escravos negros nas plantações de algodão estadunidenses (Moore, 2011).

Pode o Joplin tocar?

Em sua obra, *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*, a psicóloga e psicanalista portuguesa Grada Kilomba (2020), já no segundo capítulo, traz-nos uma importante indagação: “Pode o Subalterno falar?” (p.47). Para a autora, o subalterno ocupa um lugar de não sujeito, sem fala, mesmo seu grito não é escutado pelo sujeito de poder. Isso nos levou a uma dada experiência quando estávamos presentes em um almoço familiar e fora levantada a temática das questões raciais, nesse ensejo, comentamos sobre nosso recente processo de identificação enquanto mulher negra, e, rapidamente, uma das presentes, a saber, uma mulher branca, retrucou-nos: “_ mas você não é preta, imagina! Você é morena, quase da minha cor”. Negando nossa negritude, nos inserindo nessa categoria de morena,

8. Pintados com graxa preta e com lábios exagerados, os *blackfaces* ridicularizavam nos palcos, pelas vestimentas e pela *performance* de gestos e falas, a pretensa ingenuidade e alegria musical dos escravos (brahams, 1992, p.133. *apud* Abreus 2015).

9. A Métrica musical determina compasso e ritmo, implica em cada compasso musical já possuir tempos fortes e fracos ordenados e preestabelecidos, sendo esperado o acento métrico no tempo/parte de tempos fortes.

artifício usado pela branquitude para apagamento identitário de pessoas negras com raízes no mito da democracia racial brasileira, ela afirma seu racismo. Tendo em vista ainda, conforme reflete Paim Filho, que “no sentido de ratificar a força do reverso: o branco é a negativa do preto (2021, p.25). Isso denuncia muito do sintoma social do racismo, e, ainda, aquilo que fora versado pelo poeta Paul Celan, de que o não aparece como a sombra do sim. Mais amiúde, “fala – mas não separa o não do sim. Dá ao teu falar também o sentido: Dá-lhe a sombra” (1920).

No encontro do branco com o negro durante as Navegações Europeias, cria-se a categoria de Negro como o outro do Branco¹⁰. Parece então que nesse momento histórico temos a negação do negro homem, humano, par, a negação do altero, da *outridade hominis*. Isso nos leva a minuta cirúrgica do poeta Carlos Drummond de Andrade, quando nos recitou que “para suprimir o racismo seria necessário suprimir a noção de raça” (2007, p.136).

Para Pontalis (1991), “o racista separa, cliva, há nele um amor pelo seu ódio” (p. 39). O negro historicamente foi animalizado, subalternizado. Colocado pelo branco num lugar sub-humano, uma zona do não ser, conforme apontou o psiquiatra e filósofo francês Frantz Fanon (2008). Dessa maneira, é oportuno refletirmos que o sujeito negro nem sempre estará ao divã sentindo-se no lugar de pessoa, mas como um corpo que transita diariamente pela zona do não pessoa, não humano, não gente.

Arriscando-nos a olhar mais esmiuçadamente, é possível considerar que para afirmar ou negar envolve um trabalho de reconhecimento do fenômeno em questão. Logo, quando o branco classifica o negro não como o diferente, mas como um ser inferior a ser subjugado, permiti-nos perceber que tal reconhecimento não é do diferente, senão do igual. E ainda, quando o branco diz que esse negro é selvagem, não-humano, não civilizado, ele o faz a partir de um ponto de referência, ele está falando não sobre o negro, pois ele não o conhece, mas de si.

10. Refere-se ao branco enquanto, grupo social dominante, bem como a categoria de branquitude conforme Bento, 2002.

Esse movimento que o branco faz se tomando como base comparativa, leva-nos para o narcisismo das pequenas diferenças, a partir do que Freud apresentou quando discutiu questões como intolerância em seu texto *Psicologia das Massas e Análise do Ego* (1969), demonstrando que até mesmo aversões indistigáveis, falta de identificação ou rejeição de um outro pode tratar-se na verdade, do amor narcísico do sujeito a si mesmo, escoando propensa agressividade. Nesse sentido, o branco europeu não apenas se coloca narcisicamente como centro e padrão para os demais, mas, negando o diferente, ele na verdade o afirma. Se é preciso reconhecer para comparar a selvageria delegada ao negro foi reconhecida, sendo-lhe, portanto, familiar. A animalização, inferioridade descarregada sob o negro, serve-lhe ainda de licença para exploração e enriquecimento, opressão e violências, desvelando-nos não somente a sua incapacidade de descentralizar seu lugar do *Anthropos*, mas, sobretudo, da negação de sua *outridade*, de si mesmo.

Quando o Scott trouxe uma tentativa operística de ressonar sua negritude, a ferida¹¹, seu sofrimento, a dor indizível do racismo, ainda muda em seus *ragtimes* alegres, transcritas em sons e teatro, essa não foi aceita nem acolhida pelo público. Consequente desse fracasso, ele entra em profunda tristeza, depressão. Para Freud (1915), o estado depressivo é quando o sujeito não elabora o luto, pois, no entendimento freudiano, a melancolia é atravessada por um sentimento de perda semelhante ao do luto, a perda do objeto amado.

Em sua obra *A Nota azul*, Alain Didier-Weill discute sobre o que ele chamou de tempos lógicos, subjetivantes, quando a música consegue provocar no sujeito inconsciente um estado de gozo. Segundo ele, sob o impacto da Nota Azul, usada em alusão ao compositor e pianista Chopin, tudo a nossa volta, o mundo, as coisas, falam conosco, passam a ser percebidos, “os significantes da cadeia inconsciente, de mudos que eram, despertam e começam, causados pela Nota Azul, a nos contar casos” (1997, p.61).

11. Usada aqui no sentido conforme apresentado em Laplanche e Pontalis, 1988, derivada do grego “trauma”

Essa experiência nos parece algo próximo do sublime quando as coisas de dentro podem ganhar voz, sentido. Em face disso, retornamos a pergunta feita há pouco: pode o Scott tocar?

Levando em conta que o modo operante do racismo ainda estrutura nossas sociedades (Almeida, 2018), rebuscando-se, recalçando-se, mas mantendo seu *status quo* dominante, podemos dizer que as Treemonishas ainda transitam diariamente na zona do não ser fanoniana, sem pode contar casos, notas. Em 1916, sofrendo de sífilis terciária e da consequente saúde deteriorada, Joplin adquiriu demência. Ele foi internado em uma instituição psiquiátrica em janeiro de 1917, e morreu três meses depois, aos 49 anos.

Berlim (2013) destaca que, nos anos seguintes, o *ragtime*, junto com outros estilos, evoluiu como um subgênero do *jazz*. Sua música foi redescoberta e voltou à popularidade no início dos anos 1970 com o lançamento de um álbum contendo seus *rags*, gravado por Joshua Rifkin, que vendeu um milhão de cópias. A ópera *Treemonisha* foi finalmente produzida e concluída com grande êxito em 1972 e, no ano seguinte, em 1973, o filme *Um Golpe de Mestre*, que contou com várias de suas composições como *The Entertainer*, que foi a trilha sonora principal e vence o Oscar. Em 1976, Joplin foi postumamente condecorado com o Prêmio Pulitzer da música. Ter alcançado alguns reconhecimentos importantes que tanto galgou, mas não saboreou em vida, remete-nos ao traiçoeiro gozo do discurso musical dado que seu apogeu está no que há de vir, está na espera.

In- conclusão

Tratamos de apresentar em nosso trabalho algumas reflexões sobre a vida e obra do compositor afro-americano Scott Joplin sob a lente psicanalítica. Interessou-nos demonstrar que o racismo foi um forte marcador em sua trajetória e obra. Dessa maneira, enfatizamos a importância e urgência da desnaturalização do racismo nos espaços, de modo que quanto mais privilegiado, social, econômica e intelectualmente o espaço mais ocupado

pela branquitude, sendo a solidude do Joplin característico daquilo que Paim Filho (2021) chamou de Síndrome do negro único, quando não encontramos outros negros e negras nos espaços.

Consequente dessa presença, sempre de maioria branca, diversos questionamentos surgem a respeito da nossa presença: Onde estão as pessoas negras? Se não estão aqui onde estão? Interrogamo-nos sobre o onde, em razão de já termos o porquê. Somos bem-vindos aqui? Esse espaço é para nós? A música Erudita, a Psicanálise são espaços social e historicamente sedimentados sob uma égide elitizada, eurocêntrica, branca e traz toda vez que chegamos diante da ausência de nossos pares pretos, esses questionamentos. Aproximando-nos de encerrar nossa discussão, parece-nos que esse trabalho foi sobretudo a resposta a um bramido. O clamor, e até mesmo qualquer tentativa de resposta, possivelmente são da ordem de algum afã, daquela corrente que arranca do desprazer e aponta ao prazer que Freud (1900), chamou também de ‘desejo’.¹²

Certa feita, assistindo um debate sobre estraneidade, uma mesa composta só por brancos, chegou até nós uma incômoda estranheza, ela caminhou vertiginosamente por nossos ossos enquanto nossos olhos percorriam o quadrado da tela, dávamos conta de que isso nos era estranho, não por ser algo novo, conforme abordado em Freud (1996), mas por ser a repetição compulsória de uma ferida social racista encravada nas sociedades desde a Modernidade.

Pensávamos, estão falando sobre fronteiras, estranho, encontro, soava-nos existencialmente muito mais poético do que outra coisa, mas a inquietude ainda caminhava sobre nós, percebemos, fundamentalmente então que, quanto mais racializado o corpo negro, mais poroso¹³ é. Perguntávamo-nos: estão falando sobre estraneidade mas não se estranham, estando só entre brancos, não estranham a ausência de pessoas negras nesses lugares de fala, logo, de poder? Não nos chegou respostas

12. Ver Sanches, 2010.

13. Em referência da Psiquiatra e Psicanalista Neusa Santos Souza, em sua reflexão sobre o corpo na psicose, ser aberto, frágil, sem defesa, presente em Anexos, o corpo na psicanálise de Tornar-se Negro, 2021.

tão somente, mais das cirúrgicas indagações de Kilomba (2020). Quem pode falar? E sobre o que se pode falar?

Os espaços de saber demonstram-nos estar tão familiarizados com essa vista, que, mesmo estando em esquina, não vêm que não tem Sul, nem Treemonisha, nem Joplin. Não estranham sua falta de estranheza de tão intravenoso que está seu racismo. Chorar é vaziar pra fora, mas se a lágrima só ameaça e não sai? O Scott Joplin foi pai de um gênero musical alegre, vivo, tais aspectos na música relacionam-se com os campos da Dinâmica, Expressão, Articulação e Andamento, que vão delinear sentimentos, velocidade, intensidades, emoções a serem expressas, mas tanta vivacidade, alegria, na maioria de suas composições, levou-nos a pensar onde estaria sua tristeza, as feridas que o racismo lhe cravou, delegaram-lhe tocar apenas em prostíbulos, rejeitaram sua ópera inestimável, para onde foi sua mágoa?

Não se foge de quem se é. O Scott Joplin viveu, fez e foi música, a música é arte. Ele foi altamente subversivo, incrementando um estilo excêntricamente sincopado. Pensamos desse modo, na comunicação que ele faz, qual tempo ele quebrou? Porventura foi o da métrica musical, insurgindo vigorosamente o fraco sobre o forte? Que fortaleza então ele deslocou? E, sobretudo, quem quebrou? O tempo ou o próprio Joplin? Entendendo que ninguém sabe mais sobre nós, do que nós mesmos, destacamos, portanto, que sem ouvir diretamente do Joplin sobre suas coisas, as reflexões apresentadas aqui trataram-se de nossa aventura em exercitar conjecturações a respeito dos fenômenos e pensares que trabalhamos sendo estes ainda a partir de alguns recortes de sua história.

Desse modo, permitindo-nos, tão somente, o inconcluso desenredo de que a Arte traz a audácia do eterno. Visto que ela possibilita encontro em esferas outras, quando através da biografia, vida e obras do Scott Joplin torna possível pensarmos algumas questões. Á guisa de encerrar, e, atendendo ao último clamor de Fanon, quando encerra sua obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*: “Oh! Meu corpo, faz sempre de mim um homem que questiona” (2008, p.191). Encarregamo-nos ainda, considerando que a

rejeição a *Treemonisha*, pareceu-nos ter sido tão castrativa, de interrogarmos, enfim: Por onde então, escapou sua dor? Para dentro também derrama? O Joplin vazou para dentro?

RACISM IN CLASSICAL MUSIC: A QUESTION FOR PSYCHOANALYSIS

ABSTRACT: This article presents a reflection resulting from a triad encounter. The author proposes some questions involved in the interface between classical music and racism, anchoring himself in Freudian thought through some excerpts from the life and work of the African American pianist and composer Scott Joplin (1868-1917).

KEYWORDS: classical music, racism, psychoanalysis.

EL RACISMO EN LA MÚSICA CLÁSICA: UNA CUESTIÓN PARA EL PSICOANÁLISIS

RESUMEN: Este artículo presenta una reflexión resultante de un encuentro de tríada. El autor propone algunas cuestiones involucradas en la interfaz entre la música clásica y el racismo, anclándose en el pensamiento freudiano a través de algunos extractos de la vida y obra del pianista y compositor afroamericano Scott Joplin (1868-1917).

PALABRAS CLAVE: música clásica, racismo, psicoanálisis.

REFERÊNCIAS

- Abreu, M. O legado das canções escravas nos Estados Unidos e no Brasil: diálogos musicais no pós-abolição. In: *Revista Brasileira de História*. Rio de Janeiro, 2015. v. 35. n. 69. p.177-204.
- Almeida, S. *O que é racismo estrutural*. Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2018. Coleção Feminismos Plurais.
- Andrade, C. *O Avesso das Coisas*. 6ª Edição, 2007.
- Altman, M. Hoje na História: 1917: Morre Scott Joplin, o compositor dos 'ragtimes'. 2013. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/historia/28114/hoje-na-historia-1917-morre-scott-joplin-o-compositor-dos-ragtimes>.
- Bento, M. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 25-58. Texto disponível em <http://www.media.ceert.org.br/portal-3/pdf/publicacoes/branqueamento-e-branquitude-no-brasil.pdf>.
- Berlim, E. Scott Joplin: Breve esboço biográfico. [s.l.] 2012.
- _____. *Rei do Ragtime: Scott Joplin e Sua Era*. Universidade de Oxford, 1994.
- Celan, P. Fala Também Tu. Trad. João Barrento; Y. K. Centeno. Roménia, 1920. Disponível em: Poemas sobre Sombra de Paul Celan - Poetris.
- Didier-Weill, A. Nota azul: Freud, Lacan e a arte. Trad. Cristina Lacerda; Marcelo. J. de Moraes. Contracapa: Corpo Freudiano, Seção Rio de Janeiro, 1997.

- Dobbert, F. O Piano Ragtime. 2018 Disponível em: <https://blog.fritzdobbert.com.br/escolas/pianoragtime/#:~:text=O%20ragtime%20%C3%A9%20um%20estilo,sobre%20um%20baixo%20ritmicamente%20est%C3%A1vel.> -
- DU BOIS, W. *As almas da gente negra*. Trad. Heloisa Toller. Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- Fanon, F. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA, 2008.
- Freud, S. Psicologia de grupo e análise do ego. 1969. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas* (J. Salomão, trad., vol. 18, pp. 89-179). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1921)
- Freud, S. (1919). O estranho. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Imago, Rio de Janeiro, 1996.
- Freud, S. (1911). Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Imago, Rio de Janeiro.
- Freud, S. (1914). Sobre o narcisismo: uma introdução. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Imago, Rio de Janeiro.
- Freud, S. (1920). Além do Princípio do Prazer. In: *Edição standard brasileira das obras completas*. Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, S. (1917). Luto e Melancolia. 2011. In *Luto e Melancolia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Freud, S. Resumo da psicanálise. In: *Edição standard brasileira das obras completas* Companhia das letras, São Paulo, 2011.
- Fixer, S. *Biografia Scott Joplin*. [s.d.]. Disponível em: [Scott Joplin \(stringfixer.com\)](http://stringfixer.com)
- Hooks, B. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- Kerr, D. Música ou músicas? Pedagogia cidadã. In: *Cadernos de formação Artes*. 2. ed. São Paulo: UNESP/ Pró-reitoria de Graduação, 2007. p 56-6.
- Kilomba, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Cobogá: Rio de Janeiro: 2020.
- Kuler, A. Progresso e Historicidade da Escuta Musical em Hegel e Schoenberg. Anais do SENFIM: Simpósio de estética e Filosofia da Música. 2019. v. 4, n. 1.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B. *Vocabulário de Psicanálise*. ed. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- Laplanche, J., Pontalis, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes. 1998. ed.3.
- Marcondes, J. O que são Tríades? In: O que são Tríades? Souza Lima, São Paulo, 2018.
- Med, B. *Teoria da Música*. 5. ed. Vade Mecum da Teoria Musical. Brasília: Musimed, 2017. -
- Moore, R. *O teatro bufo: teatro blackface cubano*. LOPES et al. (Org.). 2011. p.357-382.
- Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. –
- Sanches, P. A alteridade na conceituação freudiana de desejo e pulsão. *Rev. bras. psicanál.* São Paulo, v. 44, n. 4, p. 97-108, 2010. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2010000400009&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 maio 2022.
- Souza, N. *Tornar-se negro: |As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*

social. ed. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Paim Filho, I. *Racismo por uma psicanálise implicada*, 2019.

Pontalis, J.-B. (1991). Uma cara que não agrada. In: *Perder de vista*. Rio de Janeiro: Zahar. 1991, p.34-4.

jenifanascimento@gmail.com