

MÚSICA, RAÇA E NAÇÃO: POLÍTICAS CULTURAIS DOS ESTADOS UNIDOS NA ÉPOCA DA GUERRA FRIA E DO BRASIL NA ERA VARGAS

Anne Gillman¹

RESUMO: Como podemos entender o papel do Estado na promoção da música negra como constitutivo da identidade nacional, quando simultaneamente permite políticas e práticas de opressão racial? Qual é o impacto destas políticas culturais sobre as lutas pela igualdade? Para responder a estas questões, este trabalho analisa o cultivo do samba sob o regime Vargas entre 1930 e 1945 por um lado, e o programa de diplomacia de jazz dos Estados Unidos entre 1954 e 1968 por outro. Em ambos períodos, os estados avançavam políticas culturais para cultivar apoio a uma determinada idéia da nação. Por entanto, uma análise cultural complica nossa compreensão da relação entre elites estatais e comunidades negras, destacando o papel ambíguo de artistas negros e observando as maneiras pelas quais eles negociavam esse status de “fora/dentro”.

PALAVRAS-CHAVE: samba, jazz, políticas raciais, política culturais

Na década de 1950, o trompetista de jazz Dizzy Gillespie não teria sido autorizado a utilizar um banheiro "branco" em muitos estados norte-americanos. Ele foi, no entanto, convidado para o White House para ser apresentado pelo presidente Dwight Eisenhower com uma placa de honra por seu serviço como um dos "embaixadores culturais" da nação da Guerra Fria (Davenport, 53). Enquanto “Jim Crow” racismo persistiu nos Estados Unidos, Gillespie e outros artistas de jazz negros estavam viajando pelo mundo como parte dum programa governamental dedicada a demonstrar a superioridade da cultura e dos valores nacionais dos Estados Unidos. Os Estados Unidos não é único em celebrar formas culturais negras como constitutivo da identidade nacional enquanto oprime o povo negro. Sob o regime de Vargas no período do Estado Novo no Brasil dos anos 1940, o gênero musical do samba foi promovido por programas culturais do governo destinados a consolidar uma identidade nacional singularmente brasileiro. Ao mesmo tempo que sambistas negros foram elogiados como heróis nacionais, os negros em geral sofriam discriminação e foram privados de direitos básicos dos cidadãos.

Este paradoxo sublinha o quebra-cabeça que é o foco deste artigo: Como é que a música negra chega a ser promovido como representante de uma nação quando essa nação é definida por discriminação racial? Em particular, como podemos entender o papel do Estado na promoção da música negra como constitutivo da identidade nacional, quando

¹ Estudante de doutorado em Ciências Políticas no Johns Hopkins University; gillman.anne@gmail.com

simultaneamente permite políticas e práticas de desigualdade racial e opressão? A questão secundária deste trabalho é: Qual é o impacto das políticas culturais que sustentam formas artísticas negras sobre a política racial da nação E, em particular, nas lutas pela igualdade racial, como podemos entender o papel dos artistas negros que participam desses programas culturais do Estado?

Para responder a estas questões, este trabalho analisa o cultivo do estado brasileiro do samba sob o regime Vargas entre 1930 e 1945 por um lado, e o programa cultural de jazz entre 1954 e 1968 nos Estados Unidos por outro. Em ambos períodos, a consolidação do Estado era um objetivo fundamental dos elites estaduais que implantaram políticas culturais para cultivar apoio a uma determinada idéia da nação. Especificamente, os elites estaduais promoveram formas musicais desenvolvidos em comunidades negras marginalizadas como icônico da identidade nacional, enquanto os negros permaneceram marginalizados e discriminados em ambas sociedades. Os casos são significativamente diferentes, assim, como estamos comparando democracia contra ditadura e racismo institucionalizado contra discriminação informal. Apesar destas diferenças, o documento identifica padrões globais que sugerem e idéias gerais sobre a relação entre as políticas culturais, a consolidação do Estado-nação e a política racial.

O documento começa por analisar estudos na construção do Estado-nação e da raça, enfatizando as formas em que o exame das políticas culturais podem enriquecer as teorias existentes. A próxima seção apresenta um breve panorama do contexto político, racial e cultural de cada caso e uma análise das políticas culturais implementadas pelas elites estaduais, atraindo principalmente em fontes secundárias para referências históricas. Finalmente, o artigo considera o impacto que a promoção do estado da música negra como o representante de uma identidade nacional pode ter em e política racial ° dia do período e os papéis complexos que artistas negros jogados nessas negociações.

Marco Teórico

O fato de que a raça tem impacto real no mundo político tem sido reconhecida por cientistas políticos, que demonstram as maneiras em que a raça como construção social é usado para definir limites, mobilizar atores, ganhar materiais seguros, ou garantir a estabilidade. Nas suas obras histórica comparativa sobre políticas raciais nacionais, estudiosos Anthony Marx e Mark Sawyer descrevem como "estados criaram raça" para avançar determinados objetivos políticos (Marx, 2). Baseando-se a afirmação de Marx de que os elites estaduais prosseguem políticas de discriminação racial para a consolidação do Estado-nação,

Sawyer enfatiza a natureza contínua e cíclica da consolidação do Estado e a construção de processos raciais. Como as obra de Marx, Sawyer e outros também mostram, no entanto, a raça também tem funções políticos para aqueles que resistem discriminação e opressão. Em particular, as políticas abertamente discriminatórias podem ajudar a promover uma identidade coletiva entre as comunidades negras, que podem servir como um precursor para mobilizações contra a discriminação e repressão.

Os casos analisados aqui demonstram o papel singular que as políticas culturais desempenham nestes processos. Ao analisar estes dois casos, este trabalho vá além das obras de Marx e Sawyer na medida se descreve os mecanismos aos quais os elites estatais usam políticas culturais não só para consolidar o Estado-nação, mas também para promover um imagem específica da nação a ser definida. Políticas culturais desempenham um papel especial no estabelecimento dos limites da comunidade nacional na medida em que podem transmitir mensagens específicas sobre nacionalidade e raça, e os elites estaduais usam ferramentas de censura e patrocínio para moldar esses significados.

Este análise também complica nossa compreensão do relação entre elites estatais e comunidades negras, destacando o papel ambíguo de artistas negros que são elevados como ícones nacionais, mas permanecem membros de uma classe subjugada, e observando as maneiras pelas quais eles negociam esse status de “fora/dentro”.

Tomando as obras de Marx e Sawyer como um ponto de partida, este artigo argumenta que a análise da política cultural, e que envolve música em particular, pode aprofundar nossa compreensão teórica da relação entre a consolidação do Estado-nação e política racial. Em primeiro lugar, um exame das políticas culturais nos permite avaliar mais especificamente os mecanismos pelos quais as elites estatais contribuem para a construção de ambas as identidades raciais e nacionais. Programas culturais e artísticos patrocinados pelo Estado, não só ajudam a determinar quem é "dentro" e que é " fora "da nação, mas também projetar uma noção particular da comunidade a ser definida.

Comparados com outras políticas, políticas culturais contam de forma mais explícita e deliberadamente a história de quem "nós" somos. A arte evoca emoção, transmite idéias, e comunica mensagens. Música em particular, é frequentemente reconhecido como uma forma de "discurso". [1] Músicos "dizem" alguma coisa, não só através de suas letras, mas também através de sua seleção de determinado harmônico, rítmico, ou instrumentais. Elites estaduais podem usar políticas culturais que promovem determinadas formas de música como representante da comunidade nacional, a fim de "descrever" aquela comunidade de maneiras

específicas, bem como para provocar sentimentos específicos sobre essa comunidade entre os ouvintes.

Análise cultural também oferece uma lente para as complexidades e nuances da formação da identidade nacional e racial, revelando a construção da identidade como uma prática contínua e contestada. A música improvisacional, incluindo jazz e samba, destacam-se como formas artísticas espontâneas e interativas em que o público e os músicos participam numa experiência compartilhada que é sempre novo. Mesmo no caso de programas patrocinados pelo Estado musicais concebidas para transmitir determinada mensagem, as mensagens são inevitavelmente parcialmente em forma no momento, como artistas desviam formas musicais e inventam novos padrões melódicos e rítmicos. A improvisação demanda inovação, desafiam tentativas dos patrocinando órgãos estaduais para codificar rigidamente seus significados. Se entendermos a música como "constitutivo da identidade social e não meramente reflexivo" dela (Wade, 25), apresentações de jazz e samba podem ser entendido como atos públicos de negociação de limites que revelam os processos interativos, contenciosas e dinâmicos pelos quais as identidades são formulados e reformulados.

Finalmente, uma exploração de políticas culturais complica o "nós" e "eles" nas interações entre as comunidades negras e as elites estaduais, ilustrando a relação "incerto e contraditório" entre o Estado, os cidadãos e raça (Sawyer, 35). Gestores culturais do estado podem implementar simultaneamente políticas que celebram e oprimem as comunidades negras. Se "estados uniam a nação que dizem representar, institucionalizando identidades de inclusão e exclusão racial," (Marx, 5), em seguida, os artistas que são promovidos pelo estado como ícones nacionais são tanto "dentro" e "fora".

A ambigüidade desta posição apresenta tantos oportunidades e limitações para o avanço da igualdade racial. Enquanto artistas negros podem usar seu status de "dentro" para acessar os benefícios materiais e simbólicos do patrocínio estatal, eles podem em outros pontos optar por ficar em solidariedade com o seu "fora" racial comunidade para protestar contra ações do Estado discriminatórias. Além disso, a música tem sido reconhecida por seu poder de não só reforçar, mas também para transcender os limites "nós" e "eles", criando espaços para novas interações e permitindo que os indivíduos se conectem em formas que muitas vezes desafiam as hierarquias de poder existentes. [2]

Análise dos Casos:

No Brasil durante a era Vargas e os Estados Unidos durante a Guerra Fria, as elites estaduais implantaram as duplas ferramentas de patrocínio e censura para elevar formas

musicais selecionados que ajudavam a consolidar uma identidade nacional e racial particular. Interações entre elites estatais e artistas negros revelaram as várias "ordens institucionais raciais" em jogo em ambas as sociedades, e essas tensões foram refletidas na música que foi produzido e realizado.

Brasil: Estado Novo, "democracia racial" e Samba

Getúlio Vargas assumiu o poder durante um momento de crise do Estado no Brasil. Afirmando que a consolidação do Estado foi um requisito para o crescimento econômico, o regime expandiu rapidamente os poderes do governo central e reprimiu os desafios apresentado por líderes locais e estaduais ou desembarcados elites (Marx, 169). Projeto central do Vargas foi a construção de um chamado Estado Novo, ampliando o alcance e influência do governo federal em todas as esferas, incluindo a educação, a agricultura, a produção econômica e, como discutido em detalhe abaixo, a produção cultural (Williams, 68). A era Vargas também envolveu a mudança dos padrões de produção. Migração urbana criou uma crise de habitação que levou os pobres para as periferias ou morros (morros) da cidade onde eles estabeleceram o que veio a ser conhecido como favelas. Desde a era Vargas, favelas foram desproporcionalmente povoada por afro-brasileiros (Shaw, 17).

O estado de Vargas cultivou uma identidade nacional comum ou "brasilidade", como o regime procurou fomentar um sentimento de unidade, de lealdade para com o Estado, e orgulho cívico entre os brasileiros para apoiar os seus objetivos mais amplos de modernização e industrialização. No âmbito desta política, qualquer reconhecimento de diferenças raciais ou desigualdades estava ativamente suprimido; a Constituição de 1934 declarou que não haveria "nenhum privilégio ou distinção por causa de ... raça" (Davis, 90). O Frente Negra Brasileira, uma organização negra organizada para melhorar as condições para os afro-brasileiros e contra a discriminação, foi denunciado pelo regime para a adoção de posições de distinção racial ao contrário da nova ordem constitucional, e, finalmente, foi banido (Davis, 190). O mito da "democracia racial" floresceu durante este período. Essa idéia foi impulsionada pelos escritos de Gilberto Freyre nos anos 1940, cuja revisionista retratos de escravidão brasileira retratam "uma política racialmente igualitária desconhecido pelo Novo Mundo" (Hanchard, 52). As políticas de homogeneização do regime de Vargas ajudaram a reforçar essa "invisibilidade" dos negros como um grupo distinto e perpetuamente desfavorecidos e perseguidos no Brasil

Os anos 1930s e 40s também foram uma época de mudança cultural dramática, promovido pela— mas também independente do—governo Vargas. A densificação da vida

urbana e mistura de novos grupos demográficos criou um terreno fértil para a produção criativa, e o samba surgiu como um novo gênero musical distinto. A expansão do rádio fez com que esta tendência musical florescente poderia atingir um público maior e mais amplas.

Políticas culturais eram um componente crítico do projeto de consolidação do Estado sob o regime de Vargas. A expansão do aparelho administrativo do Estado sob o Estado Novo incluiu o estabelecimento de cerca de duas dezenas de instituições dedicadas a subsidiar, apoiar e orientar as atividades culturais, e os gastos públicos com cultura e educação cresceu mais de 250 por cento entre 1932 e 1943 (Williams, 68). [3] Entre as formas artísticas variadas, que foram apoiadas, a música, em especial, foi visto pelos gestores culturais federais como útil em cultivar o patriotismo e unidade por causa de sua capacidade de envolver as pessoas em um nível profundamente emocional (Shaw, 36).

Como observado anteriormente, as políticas culturais servem como ferramentas refinadas para projetos de construção da nação. Gestores culturais Federal sob o regime Vargas escolherem promover o samba em particular como nacional forma de arte, não só por causa de sua crescente popularidade, mas também porque era visto como uma forma de arte única e autenticamente brasileiro. As origens do samba nas comunidades pobres e negras do Rio de Janeiro deram esconderijo simbólico como um representante da música indígena da tradição e enraizamento. (McCann, 42). Artistas negros de origens pobres, como Geraldo Pereira, foram concedidos subsídios estatais para compor e executar, e suas obras foram difundidas em todo o país pela Rádio Nacional estatal. Depois de 1935, o Estado também apoiou "escolas de samba" para participar de desfiles e competições oficiais organizadas pelo Estado (Shaw, 36).

No entanto, os elites estaduais também estavam preocupados com a promoção de uma identidade nacional que encarnava, a modernidade, trabalho duro, e lealdade ao Estado. Na medida em que o samba que emergiu das favelas, ele também representou marginalidade, tendo mesmo sido banido como uma forma de arte subversiva nos primeiros anos do regime, então tinha que ser transformado para atender às necessidades do Estado (Shaw, 12). Extenso aparato de censura do estado trabalhou para tirar do samba seu conteúdo insubordinado e, particularmente, sua tendência para celebrar o estilo de vida boêmio e o "malandro", uma figura que astutamente engana autoridade e resiste ordens estabelecidas. Muitos artistas cumpriram com os ideais do regime, a fim de evitar a censura e colher os frutos de acesso ao mercado expandido através da rádio nacional (Shaw, 52). Eles introduziram em suas letras a figura do "malandro regenerado" - o rebelde reformado que se torna um trabalhador honesto (Shaw, 12).

Usando a cenoura de subvenção e a vara de censura para moldar samba para caber dentro dum ideal nacional, gestores culturais federais não só promoverem uma versão particular da "nação", mas também ajudaram a construir uma versão particular de "negritude" no Brasil. Ao tentar retirar formas culturais negras de elementos que desafiaram o estabelecido "ordem institucional racial," o Estado reforçou o mito da "democracia racial", em que os negros permaneciam inferiores, mas também felizmente integrados.

Estados Unidos: "Jazz Diplomacy" e a Guerra Fria

Diplomacia cultural era um componente importante da "guerra psicológica" dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, que visou consolidar o poder do Estado norte-americano no exterior e conter a influência do comunismo. Entre 1954 e 1968, o Departamento de Estado dos EUA, em colaboração com a Agência de Informação dos Estados Unidos (USIA), organizaram toures envolvendo centenas de músicos, grupos de dança, artistas plásticos, e outros para demonstrar ao mundo que o domínio da América estendeu para além das esferas militares e econômica e chegaram na arena cultural. O objetivo foi destacar não só a excelência artística cultivada dentro dos Estados Unidos, mas também o apelo universal de formas culturais da América.

Funcionários do governo rapidamente vieram os benefícios de incluir os músicos de jazz nos passeios. Jazz foi rapidamente ganhando popularidade global incluindo nos países de Leste - ou seja, a música já fez parte do "trabalho" de promover sentimentos boas para a América nas regiões onde os EUA esperava ganhar influência (Davenport, 45). Jazz também foi considerada como um música autenticamente americana que, como samba, foi desenvolvido como uma forma de arte "indígena". Enquanto a URSS se destacou na área de ballet e música clássica, música jazz era "uma forma de arte americana único com que os soviéticos não podiam competir" (Von Eschen, 22). Como uma música de improvisação, o jazz era visto como simbólico da liberdade e da assim útil para ressaltar um discurso que promoveu a América como o líder do mundo "livre" (Saulo, 15).

Mais importante ainda, as autoridades estaduais identificaram jazz diplomacia como uma ferramenta fundamental para defender contra a principal fraqueza dos Estados Unidos na batalha ideológica da Guerra Fria: segregação e racismo nos EUA. Em declarações públicas e campanhas de propaganda, os soviéticos sempre destacaram a hipocrisia de defender de liberdade e igualdade dos Estados Unidos no estrangeiro, enquanto reprimir populações negras em casa. Por exemplo, quando o Secretário de Estado James Byrnes criticou negação soviética dos direitos de voto na região dos Balcãs, em 1946, os soviéticos rapidamente

responderam que os negros no estado natal de Byrnes, Carolina do Sul, foram negados os mesmos direitos (Saunders, 291). Ao incluir nos passeios culturais músicos negros, como Duke Ellington, Dizzy Gillespie, e Louis Armstrong, assim como as bandas de jazz integrados de Benny Goodman e Dave Brubeck, funcionários tentaram cultivar uma imagem de harmonia e igualdade racial nos EUA. Como um oficial USIA afirmou, artistas negros oferecerem uma "demonstração viva do negro americano como parte da vida cultural da América" (Saul, 291). "Contendo" crítica soviética do regime racial dos Estados Unidos foi particularmente importante para conquistar nações "não alinhados" recém adquirindo independência, como Gana, Etiópia e Tanzânia (Davenport, 57).

Mas a "negritude" de jazz também provocou resistência entre as elites estaduais investidos na preservação do domínio da nação branca." Como o samba, o nascimento do jazz dentro de comunidades negras marginalizadas tornou não só "autêntico", mas também um "forma de arte estigmatizada "associado a" banalidade, o caos, a desordem, e as pessoas de má reputação "(Davenport, 24). Enquanto funcionários do Departamento de Estado e de alguns membros do Congresso defenderem a idéia de promover o jazz no exterior, outros membros ameaçaram suspender o financiamento para o programa de diplomacia cultural se artistas de jazz negros foram incluídos (Von eschen, 6).

Em última análise, o jazz foi incluído e promovido dentro dos passeios, tornando-se o componente de maior e mais importante do programa de diplomacia cultural. Mas o jazz foi feito para operar dentro de um conjunto oficialmente proscrito de significados de "nação" e "raça". Censura, neste caso, foi realizada através da seleção de participantes do passeio, que foi controlado pelo Departamento de Estado. Funcionários do Departamento de Estado deliberadamente escolheram músicos para fazer avançar uma versão neutralizada da negritude e uma versão idealizada da nação (Davenport, 59). O sorridente rosto de Louis Armstrong transmitiu um conjunto de significados muito diferente de "negritude" e "nacionalidade" do que as harmonias dissonantes do free jazz ou os discursos "subversivos" do movimento pelos direitos civis.

Impactos das Políticas Culturais na política racial

Finalmente, voltamos para uma reflexão sobre as formas pelas quais as políticas culturais que celebram a música negra como símbolo da identidade nacional impactam a política racial daquela nação. Como é que o estado-promoção de samba sob Vargas desafiou ou reforçou racial hierarca y do Brasil? Que influência teve programas de diplomacia do jazz da Guerra Fria sobre a luta contra o racismos institucional dos EUA? Como enfatizam

Anthony Marx e Mark Sawyer, as políticas estaduais sobre raça desempenham um papel fundamental nos modos de resistência. Como as políticas culturais aqui examinados influenciaram lutas para a igualdade racial

Artistas como agentes duplos

Em 1955, um agente da USIA escreveu uma carta ao seu colega aconselhando-o a não tentar usar "embaixadores do jazz" como fontes de inteligências, observando "Eu não acho que essas pessoas são emocionalmente capaz de desempenhar um papel duplo" (Saunders , 291, nota 42). Na verdade, os músicos negros que participaram de programas culturais do Estado, tanto no Brasil e nos EUA, claramente desempenharam papéis duplos, mantendo sua condição de "dentro" - como ambos representantes e patrocinadores do estado- enquanto persistindo "fora"- como membros de uma comunidade racial que ocupava uma posição inferior dentro da política. Músicos negros foram selecionados para promover um ideal simbólico de uma nação em que foram relegados a um status de cidadão de segunda classe, mesmo quando eles foram elevados a um status de ícone nacional.

Alguns poderão argumentar que os músicos negros em ambos os programas eram meramente cooptado pelo Estado, trocando o ganho material por cumplicidade na agenda racial hipócrita perseguido pelas elites estaduais. Até certo ponto e, em alguns casos, os participantes músico se reforçavam o discurso oficial sobre a raça, como evidenciado, por exemplo, por uma citação de Dizzy Gillespie: "Eles podiam ver [o racismo] não era tão intenso porque tínhamos meninos brancos e eu era o líder da banda "(Davenport, 49). Como mencionado anteriormente, muitas vezes sambistas modificavam as suas letras para se conformar com a exigência do regime de Vargas. Alegações de cooptação, no entanto, deixam de reconhecer a complexidade do duplo papel dos artistas, os atos de equilíbrio delicado necessários para gerenciar a ambigüidade de sua posição, e os episódios de resistência por parte de artistas particionadas.

Em primeiro lugar, os significados que as elites estaduais queriam comunicar através de jazz e samba não foram simplesmente reproduzidos por artistas negros. Apesar dos esforços para "purificar" o samba e jazz para uso nacional, eles continuaram a servir como meio através do qual as noções de "raça" e "nação" foram formuladas e reformuladas em interações entre músicos, ouvintes e clientes. Artistas encontraram maneiras de desafiar a hierarquia racial dominante; por exemplo, sambistas patrocinados pelo Estado conseguiram subverter a censura oficial e preservar os elementos de resistência em sua música, o que questionavam a "democracia racial" do Brasil e revelaram os injustiças (Williams, 87). A

música "Falsa Baiana", de Geraldo Pereira, com seu ritmo saltitante e grande melodia, parece uma melodia lúdica sobre uma mulher que dança samba. No entanto as letras inteligentemente criticam aqueles que tentam sambar mas, ao contrário das verdadeiras reais afro-brasileiras da Bahia, não são verdadeiros membros da comunidade a partir do qual deriva de samba (McCann, 82).

Além disso, através do aumento da visibilidade e ganhos materiais dos artistas que apoiaram, os programas patrocinados pelo Estado contribuíram para a influência de artistas populares e ampliaram o público que poderiam alcançar. Ethnomusicologista Bryan Mc Mann descreve como sambistas negros ganharam uma "influência cultural sobre a nação que estava em contraste marcante com a sua marginalização que contínua nas esferas política econômica e formais" (McMann, 12). Embora qualquer crítica à democracia racial do Brasil expressou na área acadêmica ou política teria sido ignorados ou reprimidos, as objeções de Pereira a "democracia racial" transmitida através das letras de samba foram ouvidas por milhões (McMann, 86).

Em alguns casos, os artistas negros que participaram de programas estaduais realmente perderam o seu estatuto de "dentro" para criticar o tratamento do estado de corrida. Talvez o exemplo mais dramático de tal desafio foi quando Louis Armstrong cancelou sua turnê programada com o Departamento de Estado para a União Soviética por causa do fracasso inicial do Estado para intervir na crise de Little Rock. Armstrong disse, "O forma como eles tratam o meu povo no Sul, o governo pode ir para o inferno", e "está ficando tão ruim que um homem de cor não tem qualquer país", afirmando a sua identidade racial quando a nação que ele foi selecionado para representar cruzou uma linha de discriminação que ele achou intolerável (Davenport, 64). Armstrong também condenou diretamente Eisenhower por sua inação inicial (Davenport, 64). Quando Eisenhower finalmente decidiu enviar tropas federais para Little Rock, Armstrong seguiu com um telegrama laudatório, afirmando: "Você tem um bom coração" (Davenport, 65).

Significativamente, mesmo depois de criticar o Presidente, Armstrong foi convidado a participar de um Departamento de Estado passeio cultural, o que demonstra o poder relativo que os músicos de jazz adquiriam devido ao seu talento artístico. Da mesma forma, sambistas negros adquiriam uma forma de "cidadania popular" que se estendeu para além da esfera cultural e garantia um conjunto de direitos que superaravam as que caso contrário teriam tido como membros de um grupo racial subjugado (McMann, 13).

Conclusão: A definição de um ideal ou mascarando uma realidade?

Como é que os programas estaduais da promoção da música negra impactam o discursos e práticas raciais em cada um dos períodos revisto? Em que medida essas políticas culturais contribuem para o avanço de uma "ordem institucional racial igualitária" no Brasil e nos Estados Unidos? Embora este papel presente respostas inconclusivas para estas perguntas, duas possibilidades podem ser consideradas.

Por um lado, os programas culturais que celebram a música negra para promover a imagem de uma identidade nacional unificada podiam ter servido para ofuscar ainda mais as realidades de desigualdade e discriminação racial nos dois países. De fato, as mesmas agências americanas que organizaram excursões de jazz diplomacia no exterior trabalharam para suprimir literatura que revelou as duras realidades do regime racista da América em casa. Certamente, o surgimento do samba como um dos símbolos principais da cultura nacional brasileira "emprestou credibilidade a uma retórica da democracia racial, que apontava para estimar para a cultura afro-brasileira como prova de que o racismo não existia no Brasil" (McCann, 43).

Por outro lado, no entanto, a imagem de harmonia e igualdade racial exemplificada por programas culturais do Estado, que reconhecem e apoiam os talentos de músicos negros, bem como dos grupos musicais que apresentam-se artistas brancos e negros criando e tocando juntos, podem servir como um ideal a que a realidade pode aspirar. Além disso, a maior visibilidade que o estado-patrocínio ofereceu músicos negros no Brasil e os EUA expandiu oportunidades para que os artistas demonstrassem seus talentos e capacidades para públicos amplos. Percepções populares de inferioridade racial são desafiados a explicar o brilhantismo de uma figura como Louis Armstrong ou Geraldo Pereira, e qualquer um que já tenha jogado um instrumento musical pode apreciar não só o gênio, mas também a disciplina necessária para alcançar esse grau de maestria musical.

Bibliografia

Davenport, Lisa. Jazz diplomacia: promover a América na época da Guerra Fria . University Press of Mississippi, 2009.

. Davis, Darien Evitando escuro: raça ea criação da cultura nacional no Brasil moderno . Ashgate, 1999. Pesquisa em migração e relações étnicas série.

. Eschen, Penny Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Jogue a Guerra Fria . Harvard University Press, 2006.

Hanc duro, Michael. Orfeu eo poder: o movimento negro do Rio de Janeiro e São Paulo, Brasil, 1945-1988 . Princeton University Press, 1998.

King, Desmond e Rogers Smith. "Ordens raciais no desenvolvimento político americano" American Political Science Review, 99:1, Fevereiro de 2005.

Marx, Anthony. Fazendo raça e nação: uma comparação da África do Sul, os Estados Unidos eo Brasil . Cambridge University Press, 1998.

McCann, B ryan. Olá, olá Brasil: a música popular na confecção do Brasil moderno . Duke University Press, 2004.

Mickey, Robert. "The Beginning of the End para Autoritária Rule na América: Smith v Allwright ea Abolição da Branca primária no sul profundo, 1944-1948 ", Estudos em Desenvolvimento Político americano, 22, Fall 2008.

Sawyer, Mark. política racial em Cuba pós-revolucionária . Cambridge University Press, 2006.

Saul, S. A liberdade é, a liberdade não é: jazz ea fabricação da década de sessenta . Harvard University Press, 2005.

Saunders, Frances. Cultural A Guerra Fria: A CIA eo Mundial de Artes e Letras . D Iane Publishing Company, 2006.

Shaw, L isa. A história social do samba brasileiro . Ashgate, 1999.

Wade, P. Música, raça, nação e: musica tropicais na Colômbia . University of Chicago Press, 2000.

Williams, Daryle. guerras culturais no Brasil: o primeiro regime Vargas, 1930-1945 . Duke University Press, 2001.