

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PPGCOM
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

KYWZA JOANNA FIDELES PEREIRA DOS SANTOS

**DOS ORIXÁS AO BLACK IS BEAUTIFUL: A ESTÉTICA DA
NEGRITUDE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

RECIFE
2014

KYWZA JOANNA FIDELES PEREIRA DOS SANTOS

**DOS ORIXÁS AO BLACK IS BEAUTIFUL: A ESTÉTICA DA
NEGRITUDE NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA**

Tese apresentada como requisito final para a
obtenção do título de Doutora em Comunicação
pela Universidade Federal de Pernambuco.

Orientador: Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta.
Linha de Pesquisa: Estética e Cultura da Imagem
e do Som.

RECIFE
2014

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

S237d Santos, Kywza Joanna Fidelis Pereira dos
Dos orixás ao black is beautiful: a estética da negritude na música popular brasileira / Kywza Joanna Fidelis Pereira dos Santos. – Recife: O Autor, 2014.
184 f.

Orientador: Felipe da Costa Trotta.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação, 2014.
Inclui referências.

1. Comunicação. 2. Música popular – Brasil. 3. Negros – Identidade social. I. Trotta, Felipe da Costa (Orientador). II. Título.

302 .23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015-101)

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autora do trabalho: Kywza Joanna Fideles Pereira dos Santos.

Título: “Dos Orixás ao *Black is Beautiful*: a estética da negritude na música popular brasileira”.

Tese apresentada no dia 23 de maio de 2014 ao curso de Pós-Graduação em Comunicação, como requisito final para a obtenção do título de Doutora pela Universidade Federal de Pernambuco, sob orientação do Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta, tendo sido aprovada nesta mesma data.

BANCA EXAMINADORA.

Orientador: Prof. Dr. Felipe da Costa Trotta

Membro interno 1: Prof^ª. Dr^ª. Angela Prysthon (PPGCOM/UFPE)

Membro interno 2: Prof. Dr. Jeder Janotti Junior (PPGCOM/UFPE)

Membro externo 1: Prof. Dr. Carlos Sandroni (PPGA/UFPE)

Membro externo 2: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (PPGS/UFPE)

RECIFE

2014

A Maria Nilce Pereira dos Santos, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

A Capes pelo fomento da pesquisa através da Bolsa de demanda social e do Programa de Estágio Doutoral no Exterior -PDSE.

Ao Professor-Orientador Felipe Trotta, pela paciência, bom humor e criticidade, durante essa empreitada muitas vezes difícil que é orientar.

Ao Professor co-orientador Christopher Dunn, pela disponibilidade e compreensão, além do compromisso com a co-orientação da pesquisa, durante o estágio de doutorado sanduíche, na Tulane University, New Orleans, EUA.

A Tulane University pelo acolhimento e aprendizado proporcionado.

Aos secretários do Programa de Pós Graduação em Comunicação, José Carlos, Cláudia e Lucy, sempre solícitos e compreensivos.

Aos Professores do PPGCOM/UFPE pelos diálogos e ensinamentos.

Ao Museu da Imagem e do Som, e em especial aos funcionários Gabrielle Moreira e Luiz Antônio de Almeida.

Ao meu anjo, João Alexandre de Sousa Neto, pela paciência e providência antes, durante e depois.

Ao amigo Pedro Lopera pela força e carinho.

A Biblioteca Nacional – Divisão de Música na figura da funcionária Valéria, pela disponibilidade e atenção, inclusive compartilhando dados do seu acervo pessoal sobre Clara Nunes.

Aos amigos queridos e hospitaleiros Jan e Jeremias, pela amizade, carinho e atenção, transmitidos pelo aconchego do seu lar nos últimos e mais cruciais momentos da escrita.

Aos velhos amigos: Fernanda Andrade, Adriana dos Santos, Lívia Cirne, Gabriela Parente, Camila Junqueira, Cida Alves, Diógenes Luna, Mariano Hebenbrok, e entre outros que acompanharam e me apoiaram nessa trajetória.

Aos novos amigos feitos em New Orleans, com quem as trocas e vivências foram profundas e transformadoras, em especial a Misleine, Stefan, Giancarlo, Kyle, Diana Soto e Stefan.

Aos colegas do PPGCOM/ UFPE, em especial a Fábio Ramalho, Luciana Almeida, Daiane Dantas, Rafael Queiroz, pelos diálogos construtivos e ajuda para desatar os nós.

Aos meus familiares pelo amor e compreensão.

*Mas que nada
Sai da minha frente eu quero passar
O samba está animado
Que eu quero é sambar
E esse samba que é misto de maracatu
É samba de preto velho
Samba de preto tu
Oooô ariá raiô Obá Obá Obá
Oooô ooô ooô arió Obá Obá Obá
Mas que nada
Sai da minha frente eu quero passar
O samba está animado
Que eu quero é sambar
E esse samba que é misto de maracatu
É samba de preto velho
Samba de preto tu*

(Jorge Ben Jor, 1963)

RESUMO

No âmbito da música popular brasileira, as questões de “raça” encontram-se dispostas em fronteiras identitárias, nas trincheiras das disputas simbólicas. A *MPB*, como representante da identidade nacional, conquista seu *status* de legitimidade através de processos conflituos que também estiveram ligados à racialização cultural. Assim, a música, que não poderia estar à margem desses processos, tornou-se um vetor de discursos identitários e/ou racializados. Portanto, os discursos em torno das identidades negras e mestiças vão permear o repertório da música popular brasileira, em especial, durante o século XX. Entre os primeiros acionamentos das tradições afro-religiosas, no samba, e os diálogos transatlânticos com a cultura da diáspora negra, podemos constatar a emergência de uma *estética da negritude*. Esta é marcada pelos seguintes eixos temáticos: ancestralidade, religiosidade, africanidade, mestiçagem, brasilidade e orgulho negro; dentro das fronteiras culturais entre raça e identidade, em constante reconfiguração e ressignificação. Investigamos o processo de surgimento, delineamento e consolidação da *estética da negritude* na música popular brasileira, a partir de meados século XX. Para tanto, recorreremos a compositores e intérpretes de grande circulação, consumo e legitimidade, que ocupam um lugar privilegiado no *mainstream*: Clara Nunes, Martinho da Vila e Gilberto Gil; os quais têm um papel fundamental para a consolidação da estética da negritude, mas, e para a história da música popular brasileira. Buscamos, portanto, compreender os contornos e desdobramentos das práticas musicais em torno das identidades racializadas.

Palavras-chave: *Música Popular. Música Negra. Identidades. Negritude*

ABSTRACT

In Brazilian popular music, the issues of race are always arranged in boundaries of identity, in the trenches of disputes symbolic. The *MPB*, as a legitimate representative of national identity, conquest your *status* of legitimacy through conflictive processes that were also linked to cultural racialization. So, the music could not be on the margins of these processes, becoming a vector of identity and racialized discourses. Therefore, the discourse around the black and mestizo identities will permeate the repertoire of Brazilian popular music of the 20th century. Among the first drives traditions of afro-religious, the samba, and the transatlantic dialogs with the culture of the black diaspora, we can see the emergence of an *aesthetics of blackness*. This is marked by the following thematic axes: ancestry, religiosity, Africanity, miscegenation, Brazilianness and Black proud; within the cultural boundaries between race and identity, in constant reconfiguration and resignification. We investigated the process of emergence, design and consolidation of *aesthetics of blackness* in Brazilian popular music from the mid 20th century. For this, we resorted to composers and performers of wide circulation, consumption and legitimacy, which occupy a privileged place in mainstream: Clara Nunes, Martinho da Vila and Gilberto Gil; which has a crucial role not only for the consolidation of the aesthetics of blackness, but, for the history of Brazilian popular music. We seek, therefore, understand the contours and consequences of musical practices around of racialized identities.

Keywords: *Popular Music. Black Music. Identities. Blackness.*

Lista de Quadros

Quadro 1– Samba-Enredo	132
Quadro 2 – Sambas Enredo 2014	135
Quadro 3 - Festa de Candomblé	137
Quadro 4 - Mistura de Raça, Negros Odores.....	139
Quadro 5- Roda Ciranda.....	141
Quadro 6 - Odeliê Odeliá.....	143
Quadro 7- Babá Alapalá	157
Quadro 8 - Sarará Miolo.....	163

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. O LUGAR-COMUM DA RACIALIZAÇÃO: CONCEITOS, DIÁLOGOS, PERIGOS E AMBIGUIDADES	18
1.1 Raça, Etnicidade e Cultura.....	20
1.2 Miscigenação e democracia racial: contradições e ambivalências	24
1.3 Dos contornos da concepção racial: Etnicidade e Antirracismo.....	27
1.4 Das teorias antirracistas aos estudos culturais	31
1.5 Africanidade e Negritude: possíveis entrelaçamentos, suas ambiguidades e dispersões.....	37
1.5.1 Para entender a negritude: noções, “usos e sentidos”.....	40
1.6 Música popular e Estética da negritude	46
2. COM A BENÇÃO DOS ORIXÁS: MÚSICA POPULAR, AFRICANIDADE, ANCESTRALIDADE E RELIGIOSIDADE.	55
2.1 Música Popular, identidade e consumo	60
3. “FILHA DE OGUM COM IANSÃ”: CLARA NUNES	75
4. A FESTA DA RAÇA: MARTINHO DA VILA	111
5. AXÉ BABÁ – PARABOLICAMARÁ: GILBERTO GIL.....	146
5.1 “Babá Alapalá”	156
5.2 Sarará Miolo	163
5.3 Viramundo: De Bob Dylan a Bob Marley	166
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
REFERÊNCIAS	

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira tem dado ampla condição investigativa no campo dos estudos interessados em compreender os seus engendramentos conflituais identitários, assim como os aspectos processuais ressignificação e reidentificação simbólicas da cultura. Com o advento das indústrias culturais e da cultura de massa, são deslocados os campos de negociação e disputa nos quais se processam as identidades racializadas. Estas exerceram um papel preponderante na construção da identidade nacional, tanto no plano da cultura, quanto no plano político, e em ambos as noções de raça acabou por redirecionar o próprio sentido da expressão “nacional-popular”. Em meio a disputas simbólicas, configurou-se um ideal de identidade nacional que, inserido num projeto populista, buscava incessantemente firmar-se através de uma analogia unívoca de brasilidade, mesmo que tais identidades pensadas como homogêneas repousassem na heterogeneidade de seu caráter constitutivo. Nesse sentido, as negociações em torno das identidades e da diferença possibilitaram vislumbrar embates em torno das permanências, ausências e representações. Nesse contexto, a música não escaparia ileso a essas disputas e negociações.

As questões em torno da “identidade brasileira” sempre estiveram ligadas ao estigma da racialização, seja através da ideologia do branqueamento ou da celebração da mestiçagem. Nesse sentido, música popular torna-se um vetor de expressões em que essa ligação se mostra de diversas maneiras. E é em meio ao estigma racializante dentro das relações sociais que vai se delinear, constituir e consolidar o que vou chamar de *estética da negritude* na música popular brasileira. Desde os primeiros acionamentos identitários, através das tradições religiosas afro-brasileiras, até sua influência e reelaboração na música, – e em seus diversos ritmos, estilos e gêneros, a exemplo do samba em seus momentos distintos, e da *MPB*¹ a partir da década de 1970. Nesse universo, o discurso da negritude passa por reelaborações conceituais e estéticas na música popular.

Nesta perspectiva, o presente trabalho propõe-se a investigar os processos de formação, delineamento e consolidação de uma *estética da negritude* na música popular brasileira, a partir da segunda metade do século XX. Desse modo, tentaremos compreender os contornos discursivos de construção identitária na esfera social, cultural e política, as reconfigurações e

¹ Música Popular Brasileira – *MPB*. A sigla *MPB* se convencionou como definição de um estilo e/ou gênero, consolidando-se assim a partir dos anos de 1970. Ver: NAPOLITANO (2002).

ressignificações dos discursos em torno da negritude. Para entender os momentos distintos e as ramificações da *estética da negritude*, trabalharemos com três eixos ou vertentes temáticas importantes para sua constituição: a africanidade, a mestiçagem e o orgulho negro. Nesse sentido, escolhemos três artistas, de grande circulação e consumo, que têm sua trajetória pessoal e profissional marcada por estas vertentes temáticas: Clara Nunes, Martinho da Vila e Gilberto Gil; como pontos de partida para compreendermos o delineamento, a consolidação e as reconfigurações da *estética da negritude* na música popular brasileira. Nesta perspectiva, optamos pelo enfoque temático e não temporal, abarcando momentos distintos na carreira de cada artista.

A música popular brasileira é um campo privilegiado das negociações e disputas em torno das identidades negras e mestiças, onde se legitimam e são legitimadas. Assim, nos debruçaremos no âmbito da chamada música popular brasileira e os novos processamentos das identidades racializadas na cultura midiática. Temos como objetivo traçar um perfil dos precursores da *estética da negritude* na música brasileira e as rearticulações do discurso da negritude nas produções atuais. Vale salientar que o objeto se restringe a música e artistas que ocuparam e/ou ocupam um lugar privilegiado na cultura do *mainstream*.

Em vários estudos acerca da música popular moderna e contemporânea são centrais os temas relacionados às questões das identidades negras e mestiças no Brasil. Temos exemplos de estudiosos que dedicaram boa parte de suas pesquisas a esse aspecto da música popular brasileira, como é o caso de Nei Lopes, Carlos Sandroni e José Jorge de Carvalho, entre tantos outros.

Pode-se observar que o discurso da negritude tem sido articulado numa interlocução das culturas periféricas no âmbito mercadológico. Assim, o mote temático de africanidade, religiosidade, mestiçagem e orgulho negro têm sido articulados como proposta estética de negritude e incorporados pela música popular. A circulação dessas expressões no universo do *mainstream* terá seus momentos mais frutíferos no samba e na *MPB*, entre as décadas de 1960 e 1970. Uma década depois, nomes como Gilberto Gil e Jorge Ben Jor, por exemplo, serão as principais referências no sentido de expressão marcada pela *estética da negritude* através do diálogo com a *World Music*.

Desse modo, partiremos de duas hipóteses: 1) a música popular brasileira é marcada pelo que vou chamar de *estética da negritude*, forjada dentro das ressignificações simbólicas das identidades racializadas, que transitam entre a supervalorização, o esvaziamento e a

espetacularização do exótico; 2) a negritude teria tomado novas configurações no contexto atual, atravessando outros “espaços de negritude”², onde os referências constitutivos das identidades negras passariam por outros acionamentos que condensam raça, classe, região, gênero e sexualidade, na representação das identidades individuais e seu pertencimento.

Nesta perspectiva, discutiremos, num primeiro momento, os embates teórico-conceituais entre “raça”, etnia, africanidade, pan-africanismo, antirracismo, negritude, mestiçagem, democracia racial, “pós-raça” e “pós-africanidade”, dentro das tendências culturais e políticas do “velho” e do “novo” racismo. Em um segundo momento, traremos o debate acerca do processo de legitimação da música popular brasileira e de institucionalização da *MPB*, e sua íntima relação como tradições culturais negro-mestiças, tendo como ponto de partida o repertório ligado à religiosidade afro-brasileira, em seus possíveis acionamentos de africanidade e acentralidade como marcador de negritude; assim como seu acionamento enquanto vetor da miscigenação, que se tornaria principal mote da identidade nacional e seu projeto político. E num terceiro momento, analisaremos, a partir do repertório de Clara Nunes, Martinho da Vila e Gilberto Gil, o percurso da *estética da negritude*, seu delineamento, sua consolidações e reelaborações: dos orixás ao *Black is beautiful*.

Buscaremos vislumbrar, portanto, tais práticas discursivas no contexto das sociedades massivas, entendendo a música popular como um produto cultural, forjado no campo das disputas simbólicas e negociações, problematizando o contexto brasileiro no campo das representações.

Este trabalho encontra sua relevância na medida em que atualiza a discussão do sobre o discurso da negritude na música popular brasileira, buscando situar a interface comunicação e cultura, enfatizando a questão da participação dos negros na convergência cultural e estética da música popular. Mantém a sua pertinência, principalmente, porque procura explorar o produto midiático, que é a música, tendo o repertório cultural representado no discurso negritudista, este inserido contexto dos *mass media*. A necessidade de compreender as transformações, os esvaziamentos e as reatualizações do discurso de negritude, dá-se principalmente devido ao momento conjuntural em que o Brasil começa a implementar políticas de ações afirmativas, na tentativa de diminuir o abismo social entre negros e brancos.

² Expressão usada por Carlos Gadea (2013) em seu livro intitulado: *Negritude e Pós-africanidade: crítica das relações raciais contemporâneas*. Ver referências.

Desse modo, objetivamos: investigar e analisar os discursos que acionam as identidades negras e mestiças, suas reconfigurações e ressignificações na música popular brasileira, na tentativa de compreender suas dimensões; identificar e definir o processo de uma estética da negritude a partir de valores culturais partilhados, nem sempre comuns ou inerentes; problematizar conceito de *estética da negritude*, tentando vislumbrar os contextos e transformações que influenciaram no seu delineamento e consolidação.

Para tanto, o percurso metodológico a ser adotado partirá de um estudo qualitativo, sob o prisma da estética nos estudos culturais britânicos e latino-americanos, verificando o conteúdo discursivo no que concerne à identidade racial e cultural. Nesta perspectiva, trataremos o tema dentro de um caráter multidisciplinar, na busca constante de diálogo entre disciplinas que vem debatendo a questão da negritude na música popular brasileira e o campo da comunicação na contemporaneidade. Assim, debruçaremos num primeiro momento nas leituras sobre identidade, negritude, música popular, indústrias culturais, mercados de bens simbólicos, transcultura e transnacionalização.

Desse modo, o *corpus* de análise foi delimitado a partir das recorrências de temáticas que giram em torno da negritude, suas reconfigurações e reelaborações. Vale lembrar que, na seleção das músicas e artistas levamos em consideração a repercussão dos mesmos nos *mass media* e no âmbito *mainstream*, além da pertinência temática, ou seja, o lugar que a negritude ocupa na obra de cada artista selecionado. Utilizaremos como material secundário as seguintes fontes: jornais, revistas, sites, encartes, discos e videoclipes, além de entrevistas com músicos, estudiosos e críticos da área.

A identificação com o discurso da negritude pode ser encontrada na música popular tanto no sentido do *revival* das Áfricas mitológicas num primeiro momento, quanto na reconfiguração desse discurso negritudinista num diálogo com as culturas das “Áfricas diaspóricas”, bem como com a África moderna. Este último diálogo é possibilitado pelo avanço das tecnologias da comunicação e da informação digital. Podemos identificar algumas dessas características em diversas expressões culturais importantes para a história da música popular brasileira: no samba, na bossa nova, na Tropicália, na *soul music brasileira*, no *reggae*, no *samba-reggae*, no *afro-pop* baiano *samba rock*, e na *MPB*.

Por exemplo, além da preeminência da estética da negritude no samba, – um dos principais gêneros a acionar a negritude através dos discursos de africanidade e ancestralidade – ,

podemos citar os blocos afro-baianos das décadas de 1970 e 1980 também tiveram substancial contribuição para uma reconfiguração do discurso da negritude na música popular, com a volta à África mítica através da religiosidade e do discurso pan-africanista. Já no Maranhão, enquanto as tradições afro-brasileiras como o bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula e o Afoxé predominavam como referência de culturas regionais, o movimento do *reggae* com suas referências transnacionais consegue se reconfigurar como expressão local através do compartilhamento de diversas identidades negras. Reelaborado dentro da cultura ludovicense, o *reggae* consolida a partir da década de 1980, com a expansão dos aparelhos midiáticos, através do comércio informal e da consequente popularização do ritmo (OLIVEIRA, 2009).

Em outro cenário, já nos anos 90, vê-se que, com o movimento *Mangue Beat*, o discurso da negritude ganha uma reatualização no sentido estético condensando a regionalidade, na cultura popular pernambucana com influências do *pop rock*, aonde classe raça e região foram aglutinados no eixo temático da negritude; a *MPB* também ganha novas expressões como Lenine, Zeca Baleiro, Rita Ribeiro e Chico César, e mesmo que estes artistas não apresentem uma recorrência linear identificada com negritude, percebe-se que há, direta ou indiretamente, uma identificação com a negritude moderna e globalizada, seguindo os caminhos abertos por Gilberto Gil e seus diálogos transatlânticos décadas anteriores. Entretanto, o que há em comum nas expressões citadas é justamente o acionamento das tradições afro-brasileiras e da cultura do atlântico negro como marcadores identitários.

O universo do samba, por exemplo, é onde surge e se delinea a estética da negritude. Mas, esse nicho passará por mudanças que atenderão tanto a reconfiguração do espaço e constituição de novas expressões estéticas dentro e fora do próprio samba, quanto a estratégias mercadológicas (produção, circulação e consumo).

Nos anos de 1970, período do regime militar, é possível observar o surgimento de manifestações importantes com posicionamento ideológico definido no tocante à afirmação da negritude, pois o espaço do samba já sofria reconfigurações. Por exemplo, a criação do Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo em 1975. O movimento foi liderado pelo compositor Candeia juntamente com outros sambistas como: Paulinho da Viola, Nei Lopes, Monarco, Mauro Duarte, Elton Medeiros, Martinho da Vila e Guilherme de Brito. Candeia assumia sua identificação com o discurso da negritude através de um forte posicionamento em defesa da cultura popular negra e à afirmação do negro na sociedade brasileira.

A principal motivação desse movimento era a crescente e incômoda comercialização das escolas de samba. Entendiam que esse fator acabava retirando espaço do sambista da comunidade e descaracterizando a expressão. Os sambistas tradicionais ou o chamado samba de raiz já ocupava um lugar de prestígio no *mainstream*, mesmo estabelecendo uma relação paradoxal com o mercado (TROTТА, 2006). Porém, nos anos 90, a popularização dos pagodes românticos e sua expansão abrem outro nicho de consumo no mercado fonográfico brasileiro. E mesmo o samba tradicional não é mais o espaço privilegiado do discurso da negritude, este já não se faz tão recorrente, salvo algumas exceções.

Na *MPB*, a partir da década de 1970, há um constante diálogo com outras culturas do Atlântico Negro, como a *Kizomba*, o *reggae*, a *soul music*, o *break*, o *afrobeat* e o *rap*. Outros diálogos já vinham sendo estabelecidos na música brasileira, na primeira metade do século XX, através da mistura de ritmos de Jackson do Pandeiro e das incursões jazzísticas de Baden Powell. Mas, talvez hoje o *rap* brasileiro, (em especial o *rap* engajado, como os Racionais MCs, MV Bill, MCida e Criolo, só para citar alguns) e o *funk*, em menor recorrência, sejam as expressões mais fortes das constituições múltiplas de negritude, onde entrelaçam as categorias de “raça, classe e gênero”.

É preciso destacar o momento atual em que a “cultura negra brasileira”, se é que assim pode-se chamar, vive um redimensionamento de estratégias culturais voltadas para a diferença, momento em que as políticas públicas de incentivos governamentais têm se voltado para a cultura popular negra, de maneira questionável muitas vezes, através do Ministério da Cultura. Podemos destacar ainda a efetivação das Ações Afirmativas: a Lei 10.639/03, que tornou obrigatório o ensino de História da África e Cultura Afro-brasileira nas escolas de ensino básico, assim como a inserção do dia 20 de novembro, que simboliza a morte de Zumbi dos Palmares, no calendário escolar; a criação, também no ano de 2003, da Secretaria Especial para Promoção de Políticas da Igualdade Racial (SEPPIR); a aprovação do Projeto de Lei (PL 73/99 ou Lei de Cotas) que estabelece cotas para estudantes negros oriundos da escola pública em todas as universidades federais brasileiras; e por fim o Projeto de Lei que propõe a criação do Estatuto da Igualdade Racial, também em tramitação no Congresso Nacional.

Tendo em vista esse momento, em especial, é preciso adentrar nas questões mais complexas, emblemáticas e contraditórias, como é o caso da ligação com a africanidade, sobrevivente como pertencimento simbólico, tão sintomática como a questão da negritude

brasileira, que se manifesta de diferentes maneiras e em diversas expressões. Assim, é nesse feixe complexo de posições por vezes contraditórias e por vezes conflituosas, a serem compreendidas, que investigamos ‘o lugar dos afro-brasileiros e da mestiçagem nas representações culturais da nação – a singularidade, a “essência” e a lógica da produção cultural e da formação da identidade negras no Brasil’ (SANSONE, 2007, p. 250).

Por definição, a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica. Mas ela nunca pode ser simplificada ou explicada nos termos das simples oposições binárias habitualmente usadas para mapeá-la: alto ou baixo, resistência versus cooptação, autêntico versus inautêntico, experiencial versus formal, oposição versus homogeneização. Sempre existem oposições a serem conquistadas na cultura popular, mas nenhuma luta consegue capturar a própria cultura popular para o nosso lado ou o deles (HALL, 2003, p. 323).

Esse momento também reflete as rupturas epistemológicas na história das ideias e na quebra dos paradigmas em relação à “raça” e a cultura, forçadas na verdade pelas contranarrativas da modernidade na história do Atlântico Negro, que viria acompanhado por acontecimentos interligados, mas que também tiveram forte influência para a mudança nas perspectivas da teoria crítica da cultura. Assim como as mudanças no cenário mundial resultaram de rupturas da tradição hegemônica de cultura, vale salientar o papel das lutas antirracistas no mundo, bem como os movimentos culturais vividos no âmbito das artes, em especial da música, da literatura, do teatro, e etc.

Nesse sentido, o mercado fonográfico como um dos nichos das indústrias culturais também demonstra uma suscetibilidade a constantes mutações. Na medida em que os avanços tecnológicos se tornam cada vez mais constantes numa escala progressiva de evolução, os processos midiáticos e comunicacionais que envolvem os produtos culturais – nesse caso, a música, até chegar ao consumidor (produção, distribuição e consumo) – passam a configurar como um refém dos ciclos tecnológicos. Porém, as múltiplas possibilidades de “se fazer e experimentar a cultura” (BANDEIRA, 2005) nos dias de hoje redimensionam as práticas culturais, tanto em sua concepção de mercadoria quanto de bem simbólico. A cultura midiática forneceu um lugar privilegiado ao consumo, ao mesmo tempo os produtos culturais midiáticos estão engendrados numa complexidade, onde o tecnológico tem transformado seu valor simbólico.

1. O LUGAR-COMUM DA RACIALIZAÇÃO: CONCEITOS, DIÁLOGOS, PERIGOS E AMBIGUIDADES

Não é possível fixar o sentido de um significante para sempre ou trans-historicamente. Ou seja, há sempre um certo deslizamento do sentido, há sempre uma margem ainda não encapsulada na linguagem e no sentido, sempre algo relacionado com raça que permanece não dito, alguém é sempre o lado externo constitutivo, de cuja existência a identidade de raça depende, e que tem como destino certo voltar de sua posição de expelido e abjeto, externo ao campo da significação, para perturbar os sonhos de quem está à vontade do lado de dentro (Stuart Hall, 1995).

Diante das sintomáticas questões em torno das identidades negras no Brasil, podemos refletir sobre como determinados conceitos surgem, reconfiguram-se contextualmente, e impulsionam a insurgência de outros conceitos, que, por vezes, aparecem como substitutivos, por outras como reatualizações de mitos fundantes e/ou como desconstrução destes. Desse modo, pretende-se, neste capítulo, um debate conceitual no âmbito das representações e de suas implicações teóricas, tendo como ponto de partida alguns aspectos conceituais sobre “raça”, etnicidade, miscigenação e africanidade, pan-africanismo, negritude, pós-africanidade, pós-raça, transcultura e multiculturalismo, dentro dos processos diaspóricos do Atlântico negro (2001) no intuito de entender como estes se dispõem no campo das disputas simbólicas e nas práticas cotidianas enquanto forças legitimadoras de identidades sociais e raciais.

Nesse sentido, tentaremos vislumbrar as diversas práticas discursivas em torno da questão racial brasileira e como nelas está engendrado um escopo teórico conflitivo, a partir do qual se cristalizou como referencial tanto na perpetuação quanto no questionamento de determinados mitos, dentro de um processo ambíguo, crítico e dialógico. Diante desse processo, tentaremos compreender como certos conceitos fixam-se, silenciam, excluem e filtram memórias, ocupando um lugar legitimado, assim como essas memórias passam a ser ressignificadas através de acionamentos identitários diversos.

Na última década, as noções de africanidade, etnicidade, miscigenação e negritude têm sido bastante utilizadas nos debates inflamados acerca da questão racial no Brasil, especialmente

devido à polêmica em torno do projeto de Lei de Cotas, assim como ficou conhecido o PL 73/99³ da deputada Nice Lobão (PFL-MA), e do Estatuto da Igualdade Racial, PL 3.198/2000, do então senador Paulo Paim (PT-RS).

A ação movida pelo partido Democratas – DEM contra o sistema de cotas implementado em 2009, na Universidade de Brasília, é um dos exemplos em que a argumentação passa pelo aclamado princípio de igualdade e pela questão do acirramento do conflito racial. Dois eixos argumentativos que funcionam dentro das ambiguidades de conceitos, – sobre os quais discutiremos mais adiante –, que acabaram atuando fortemente na negação do problema racial no Brasil. Vivemos em um país em que a desigualdade e o racismo são heranças socioculturais da escravidão. Se todos nós somos tratados como iguais, se o problema é econômico e não racial, então por que as cotas acirriariam um conflito racial? Para o acirramento de um conflito, subentende-se que este exista previamente. Por fim, no dia 26 de abril de 2012, o Supremo Tribunal Federal – STF julgou improcedente a ação movida pela DEM, e, unanimemente, considerou constitucional a política de cotas étnico-raciais, adotada pela UNB para a seleção de estudantes.

A intenção aqui é salientar como conceitos emergidos no bojo da racialização se dispõem em meio a esses debates. Podemos observar que, em diversas áreas de conhecimento, tais conceitos e noções ganharam espaço não apenas no discurso acadêmico, mas em vários setores da nossa sociedade. Alguns desses conceitos, a exemplo da miscigenação e da democracia racial, têm suas reatualizações arraigadas dentro do “mito fundador” (CHAUÍ, 2000) do caráter nacional, como também no discurso de identidade nacional, ambos baseados na celebração da miscigenação e da cordialidade, que estão intrinsecamente ligados aos próprios sistemas organizados para manutenção de um *status quo*, em que se misturam preconceitos enraizados com os interesses patrimonialistas e particularistas.

São recorrentes os diversos usos e sentidos adotados nas práticas discursivas que giram em torno dos conceitos de etnicidade, miscigenação e negritude. Usos e sentidos que aparecem de forma conjuntural e que vão desde o arraigamento do novo racismo, o cultural (HALL, 2006), até a valorização das identidades negras, assim como a utilização da miscigenação como escamoteador de conflitos e catalizador de tensões. Desse modo, debateremos as questões

³ O projeto foi aprovado em agosto de 2012 com algumas alterações. Ver: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=15013>. Acesso em março de 2014.

teórico-conceituais e suas implicações nas variadas formas de conceber as diferenças no contexto brasileiro, seja no campo simbólico ou concreto das representações.

As temáticas da etnicidade, miscigenação e negritude (ou poderíamos dizer noutra ordem: miscigenação, negritude e etnicidade?) têm estado presente em muitos contextos e espaços de sociabilidade. Tais questões se tornaram verdadeiros fenômenos de classificação, bandeira ideológica, discurso de assimilação, contestação ou reivindicação. No Brasil, um país chamado de multicultural e pluriétnico, termos que se relacionarão de maneira paradoxal, a adoção ou defesa de conceitos como identidade étnica, interculturalidade, multiculturalidade, pluralidade cultural e transculturalidade trarão em seu escopo diálogos, afinidades e distorções teóricas com os primeiros já citados. Na busca de dar conta dos diversos processos em que as identidades raciais, culturais e sociais são acionadas de forma diferenciada, muitos conceitos e termos acabam por esvaziar o significante sua própria forma de existência.

Partiremos então dos conceitos fundantes, desde as teorias racialistas até as teorias culturalistas, revisitando o escopo teórico antirracista que precedeu os estudos culturais no debate acerca do tema, bem como as rearticulações com os conceitos de africanidade, pan-africanismo e negritude, dentro de uma narrativa contextual das presenças sintomáticas destes discursos. Por fim, passaremos por um breve debate sobre as propostas teóricas na seara dos conceitos de “pós-raça” e “pós-africanidade”, e como tais apontam para novos contornos e dimensionamentos das identidades e do sentimento de pertença.

1.1 Raça, Etnicidade e Cultura

Apesar do termo “raça” configurar um conceito em desuso, fazendo parte apenas em determinados contextos, sua prevalência esbarra na limitação e irrelevância científica, no sentido biológico e/ou genético do termo. Mesmo tendo caído por terra as teorias eugenistas⁴ (surgidas Europa ocidental em meados do século XVIII, com seu auge entre o fim do século XIX e início do XX), podemos ver que tanto no imaginário das populações racializadas posto em suas práticas

⁴ O primeiro a fazer uma classificação racial no século XVIII foi Lineu. O pai da taxonomia foi também o criador da designação *homo sapiens*. Ele classificou a espécie humana em quatro raças: europeus, asiáticos, americanos e africanos. O racismo científico foi instrumento legitimador de sistemas de exploração e violação baseadas na hierarquização racial, onde brancos seriam superiores às outras raças, intelectual, física e culturalmente. Entretanto, é possível ver que as religiões ocidentais também assumiram essa postura e deram sustentabilidade às justificativas de dominação. Muito embora o racismo seja um comportamento de longa data e praticamente universal, o racismo, enquanto movimento ideológico possibilitou ao racista um apoio “científico”, que desencadeou acontecimentos catastróficos na história moderna (TODOROV, 1993).

cotidianas tanto nos discursos político-ideológicos estão reverberados os resquícios do pensamento eugenista, rearticulados em muitos conflitos étnico-raciais. Dentro dos estudos sobre identidades as memórias ainda estão atreladas à cultura da escravidão como a experiência das populações racializadas e discriminadas. Por conseguinte, essas experiências foram forjadas em meio a estigmas racializantes, tanto fenótipos (cor da pele, cabelo, nariz) quanto sociais de uma maneira geral, passando a ocupar o lugar do estigma social, na representação de uma classe racializada.

A noção e o emprego do termo “raça” como um marcador de origem comum entre grupos de pessoas se faz presente desde o século XVI. Já as teorias biológicas poligenistas e eugenistas surgem só a partir do século XVIII. Num primeiro momento a palavra “raça” passou a ser usada como classificador do sentido tipológico, nas diferenças físicas e capacidades intelectuais dos seres humanos. Num segundo momento, passou a significar “subdivisões da espécie humana distintas (sic) apenas porque seus membros estão isolados de outros indivíduos pertencentes a mesma espécie” (BANTON, 1994 apud GUIMARÃES, 1999, p. 21).

No fim do século XIX há uma modificação importante no que diz respeito à noção de raça. A visão normalista de raça irá transpor o plano físico para o plano da cultura, mas não será por isso menos perigosa que a primeira noção. A primeira em sua dimensão determinista, ou em seu “espírito determinista” (TODOROV, 1993), e a segunda em sua dimensão essencialista e homogeneizadora. O conceito de “raça”, em sua acepção genética, só será rejeitado pela Biologia nos tempos do pós-guerra, depois da catástrofe nazista.

O discurso racista foi institucionalizado como prática cotidiana – seja no discurso vulgarizado ou no intelectual –, e contaminou, principalmente, o ideário dos povos “pós-coloniais”. Com o decorrer do tempo, o racismo torna-se não apenas uma prática comum, mas toma uma configuração ideológica como propriedade de poder e passa ao *status* de “verdade científica”, entrando assim na ordem dominante do discurso, visto que a verdade científica pressupõe-se incontestável. Desse modo, os argumentos racialistas desempenharão um papel fundamental na formação características das sociedades de classes na contemporaneidade e no âmbito dos discursos e práticas racistas institucionalizadas na política, na economia e na cultura.

Ao mesmo tempo é preciso entender que, em momentos específicos da história moderna, a noção de raça transfigura-se em um fantasma que assombrará as sociedades racializadas na contemporaneidade. Não será à toa que africanidade e negritude nascerão na seara de sociedades

racializadas para contrapô-las, utilizando da mesma ferramenta, identidades resumidas à raça, mas com o propósito de inverter o entendimento no âmbito das categorias valorativas. Em linhas gerais,

raça é um dos principais conceitos que organiza os grandes sistemas classificatórios da diferença que operam em sociedades humanas. E dizer que raça é uma categoria discursiva é reconhecer que todas as tentativas de fundamentar esse conceito na ciência, localizando as diferenças entre as raças no terreno da ciência biológica ou genética, se mostraram insustentáveis. Precisamos, portanto — diz-se — substituir a definição biológica de raça pela sócio-histórica ou cultural (HALL, 1995)⁵.

Nesse sentido, a permanência da definição sócio-histórica ou cultural, como afirma Hall, pode ser o ponto circunstancial no qual se apoia conceitos e práticas em torno desse “significante flutuante”, que é a raça, uma vez que refletem os sintomas latentes de sociedades racializadas em seus contornos ideológicos e entornos estruturais.

No entanto, mesmo enquanto definição “sócio-histórica”, o termo “raça” tem causado polêmicas em suas diversas acepções, pois a ambiguidade que seu emprego condiz, para muitos é um terreno perigoso que tem que ser desbravado com sensatez e astúcia. Stuart Hall (1995), por exemplo, afirma que, a partir de sua intensa atividade de pesquisa, deduziu “a lição incômoda de que posições políticas opostas muitas vezes derivam do mesmo argumento filosófico”. Entre os perigos e as ambiguidades da “raça” como pressuposto analítico, Hall resume-os da seguinte forma: “O fato é que a definição biológica, fisiológica e genética de raça, convidada a se retirar pela porta da frente, tende a dar a volta e retornar pela janela”.

Apesar da essa “lição incômoda”, é preciso esgotar as “condições possibilidades” em que raça e racismo estão dispostos conceitualmente e/ou manifestados de formas diferentes nas práticas cotidianas de uma população tão complexa e diversa como a nossa. Para compreender os desdobramentos históricos do conceito de raça, suas utilizações no contexto hodierno e os questionamentos em torno desses usos, é preciso, portanto, passar pelo terreno movediço em que a racialização se apresenta.

“Raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social. Mas, por mais que nos repugne a empulhação que conceito de raça permite (...), tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao

⁵ Texto sem paginação. Tradução de Liv Sovik e Kátia Santos. Conferência de Stuart Hall em Goldsmiths College — University of London. Texto disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>. Acesso em 05 de maio de 2013.

comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite (GUIMARÃES, *Ibid.*, p. 9).

De acordo com Guimarães, “tanto a extrema transparência quanto a completa invisibilidade das “raças” se fundamentam, hoje em dia, numa mesma concepção realista de ciência e numa mesma atitude de repulsa, ao menos discursiva, ao racismo” (*Ibid.*, p.20). Guimarães ainda nos esclarece que, em meio a controversas sobre o “uso” e o “não uso” da noção de raça nas ciências sociais, devido à negação biológica de sua existência, bem como pelos seus os perigos e ambiguidades, “raça” se torna “uma noção impregnada de ideologias opressivas, que não poderiam ter outra serventia senão perpetuar e reificar as justificativas naturalistas para desigualdades entre grupos sociais”. Entretanto, o autor se coloca na perspectiva dos que partilham da utilização do termo, reiterando a possibilidade de se ‘construir um conceito de “raça” propriamente sociológico, que prescindia qualquer fundamentação natural, objetiva ou biológica’; acreditando que ‘somente uma definição normalista de “raça” seja capaz de evitar o paradoxo de empregar-se de modo crítico (científico) uma noção que a principal razão de ser é justificar uma ordem acrítica (ideológica)’.

Este debate pós-estruturalista, traria à tona muito do sintoma à abordagem culturalista, que teria sua importância numa determinada mudança de paradigma, mas se limitavam ao caráter essencializante, insuficiente diante dos novos contornos da cultura dentro das sociedades racializadas.

As teorias culturalistas vêm negar as teorias racialistas no fim do século XIX, mas não menos perigosas em seu tratamento essencializante em relação à raça e à cultura. Porém, essas abordagens foram muito importantes na mudança da perspectiva inferiorizante do outro e para virada epistemológica no âmbito das pesquisas sobre cultura durante os séculos seguintes. As primeiras abordagens sobre o negro, por exemplo, podem ser encontradas nos escritos literários no fim do século XIX e nas análises sociológicas e antropológicas no início do século XX.

Podemos destacar os estudos de Frantz Boas e Gilberto Freyre como seminais nessa perspectiva. A ideia de raça passa para o plano da cultura, mas se aprisiona muitas vezes nas armadilhas do reducionismo.

Na literatura brasileira, por exemplo, os modernistas incorrem no mesmo erro de reduzir as imagens do negro e da África a um imaginário que substitui o racismo declarado e evidente do século XIX por uma “simpatia diluída”, quase paternalista, traduzida na representação estereotipada na figura do “pai João” (um homem simples, bondoso e alegre). Podemos dizer que

em termos de cultura racial o moderno não abdicou da visão arcaica colonial: “A composição é esquemática, escassa, sem elementos que permitiam ao leitor construir uma imagem impressiva, complexa, realista, com base em pormenores históricos, políticos, culturais ou geográficos” (LARANJEIRA, 1995, p. 40).

1.2 Miscigenação e democracia racial: contradições e ambivalências

No complexo contexto brasileiro, é no campo simbólico das representações que há uma forte tendência a resgatar a miscigenação e o mito da democracia racial como pano de fundo para negar qualquer pertencimento étnico definido. Dentro do escopo teórico epistemológico, o conceito de miscigenação serviu e serve, por vezes, para invisibilizar as diferenças sintomáticas e determinantes no processo de alijamento social. Também é possível perceber que a miscigenação tornou-se um argumento, tanto na academia quanto fora dela, contra, por exemplo, a implementação de políticas de Ações Afirmativas para inclusão social de povos historicamente marginalizados.

A questão da miscigenação no século XIX foi abordada por pensadores brasileiros inspirados em teorias ocidentais (europeus e americanos), desde o pensamento iluminista com foco nas ambivalências do caráter da miscigenação, ou seja, tanto no viés da degradação da raça quanto no sentido de branqueamento e purificação. Em meio a essa ambivalência, o conceito de mestiçagem no século XX passa a figurar um projeto político de identidade nacional.

A mestiçagem, do ponto de vista populacionista, é um fenômeno universal ao qual as populações ou conjuntos de populações só escapam por períodos limitados. É concebida como uma troca ou fluxo de genes de intensidade e duração variáveis entre populações mais ou menos contrastadas biologicamente. E entende-se por população um conjunto de indivíduos que se reproduzem habitualmente entre si; um conjunto definido biologicamente e não a priori. O fenômeno da mestiçagem, analisado do ponto de vista populacionista, parece-me ter menos implicações ideológicas do que na abordagem raciologista (MUNANGA, 2008, p. 17).

Se do “ponto de vista populacionista”, o fenômeno da mestiçagem parece, para Munanga, ter menos implicações ideológicas do que na abordagem raciologista, do ponto de vista de um projeto nacionalista de identidade parece-me um arcabouço definido e bem sucedido ideologicamente, tanto é que a discussão em torno da “identidade mestiça,” na segunda metade do século XX vem reatualizar a noção de mestiçagem, como conceito e fenômeno que fracassou enquanto projeto de branqueamento no Brasil do início do século XX. A proposta de uma identidade mestiça é vista por Munanga (2008, p. 16) como uma nova sutileza ideológica para

recuperar a ideia da unidade nacional não alcançada pelo fracasso desse branqueamento físico, e ainda vai na contramão dos movimentos negros e outras “minorias” que lutam pela construção de uma sociedade plural, de identidades múltiplas.

Podemos apontar o pensamento freyreano como fundante de uma ideologia da miscigenação, esta concebida como um ideal baseado no que ele entendia por convivência marcada pela ausência de preconceito de cor nas relações e no intercuro sexual. O processo de miscigenação demarcaria o ponto de partida da “democracia racial” no Brasil que, segundo Freyre (1933), teria se dado a partir de harmonia social na estrutura escravocrata. Freyre fundamenta sua teoria com base em outros sistemas escravistas, em especial o dos Estados Unidos, que seria, segundo ele, mais cruel e devastador.

Desse modo, a miscigenação pode ser entendida como vetor da democracia racial. Mas, o mito da democracia racial também contribuiu de maneira substancial para a construção e perpetuação da ideia de mestiçagem no Brasil. Freyre (1933) compreende a mestiçagem como principal símbolo da identidade nacional, assim o mulato seria o elemento de conciliação entre as raças predominantes no país, negra e branca. Mas, o mulato, como diria Oliveira e Oliveira, tornou-se e é “um obstáculo epistemológico” (MUNANGA, apud OLIVEIRA, 2008). Obstáculo que permanece até os dias atuais como discurso maquiador das relações raciais brasileiras, pois é nesse sentido que se reatualiza esse ideário de um povo mestiço e cordial, com base no “Mito fundador” da identidade nacional: “O mito fundador no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”. (CHAUÍ, 2000, p. 6).

A reatualização constante desses mitos acerca da formação social brasileira, principalmente no que diz respeito à miscigenação como harmonia racial, como símbolo da ausência de conflitos, tem um papel preponderante na vulgarização, particularização e invisibilização dos problemas étnico-raciais que vão engendrar as disposições e conflitos de classe e raça.

Portanto, por não ser um país dual, como afirma Chauí, a dificuldade é aplicar esse dualismo (branco/negro), como é comum em países como os Estados Unidos e África do Sul. Entretanto, a ausência desse dualismo como caráter classificatório passa a representar um aspecto importante na negação de uma sociedade com problemas raciais, que tem arraigada em sua estrutura fundadora a “cultura” da escravidão. O que acontece no Brasil é que

No domínio da “democracia racial”, culpado (reprovável) é aquele que tenta apresentar o discurso racial, racista ou não, na forma do discurso sério, público e formal, tematizando as relações raciais: reconhecer a idéia de raça e promover qualquer ação anti-racista baseada nessa idéia é interpretado como racismo (SALES JR., 2006, p. 23, apud GUIMARÃES, 1999).

Daí parte também a dificuldade de classificar racialmente e etnicamente uma população tão miscigenada, dificuldade que muitas vezes é utilizada como uma forma de desarticular as lutas políticas das populações afrodescendentes. Porém, a dificuldade de identificar e classificar a população de cor no Brasil não é um fato contemporâneo, desde os censos da época do império (1878) é possível afirmar que muitas variações das categorias de cor eram aplicadas nessa identificação, e por diversos motivos, como por exemplo, o medo de uma re-escravização da população negra, o receio de pagar imposto por causa da cor, como também a recusa da cor, pois a vê como estigma, ou por alienação imposta. A partir do século XIX, as categorias de “cor” começam a ser omitidas em outros documentos oficiais, pois esse critério poderia causar constrangimento.

No fim do século XIX e início do século XX, O Brasil estimula a imigração de trabalhadores europeus com fins de branquear a população. A ideologia do branqueamento foi adotada pelo governo brasileiro como é possível constatar em declarações e documentos da época⁶. Na primeira metade do século XX, principalmente a partir dos escritos de Gilberto Freyre (1933), há uma celebração da mestiçagem adotada politicamente como ideal de identidade nacional. Como ressalta Munanga (1998, p. 5), “O não reconhecimento ou o reconhecimento inadequado da identidade do “outro” pode causar prejuízo ou uma deformação ao aprisionar alguém num modo de ser falso e reduzido” (apud TAYLOR; CHARLES, 1998, p. 45-94). No embate mestiçagem *versus* racismo, Liv Sovik entende que a exclusão racial no Brasil fala em duas vozes:

uma no privado, sobre o valor da branquitude e outra, pronunciada em alto e bom som, sobre a noção de que cor e raça são de importância relativa já que a população é mestiça. Assim, a ideia de que “aqui ninguém é branco” e da mestiçagem como valor é uma “ideia afetiva” (...). A adoção do discurso da mestiçagem é uma antiga concessão, incorporada no decorrer dos anos pelo senso comum, à presença maciça de não brancos em uma sociedade que valoriza a branquitude e uma antiga e atual forma de resistência ao olhar eurocêntrico (SOVIK, 2009, p. 38-39).

É nesse sentido paradoxal que a mestiçagem brasileira opera, mesmo que dentro dela haja uma escala determinante de cor que dita os lugares e papéis sociais pelas nuances dessa cor. As

⁶ Sobre a política de branqueamento no Brasil, ver Marco Aurélio Luz (2008).

formas de representação dos negros ficam restritas ao imaginário popular reforçado pelos mitos, que criam e recriam no tecido simbólico da sociedade uma barreira para que se consiga uma real democracia. Também é possível apontar o paradoxo do que se converteu em democracia racial, que em sua acepção, é um termo contraditório, pois se não há uma racialização das relações sociais, então uma democracia racial sem raças deveria ser denominada apenas de democracia (SALES JR., 2006).

1.3 Dos contornos da concepção racial: Etnicidade e Antirracismo

Depois da Segunda Guerra Mundial, a pauta antirracista se fortaleceu, emergindo sob novas perspectivas para superação da “raça”. Dentro dessa agenda antirracista, surge o conceito de “etnicidade”, fruto do debate entre sociólogos e antropólogos impactados pelos novos estudos científicos no campo da genética e da biologia, os quais desconstruem a ideia de “raça” enquanto origem genética e implicações inferiorizantes. Desse modo,

As diferenças fenotípicas entre indivíduos e grupos humanos, assim como diferenças intelectuais, morais e culturais, não podem ser atribuídas, diretamente, a diferenças biológicas, mas devem ser creditadas a construções socioculturais e a condicionamentos ambientais (GUIMARÃES, 1999, p. 22).

Frederik Barth em 1969, em um texto introdutório à obra coletiva sob sua direção, funda uma linhagem do conceito de etnicidade, substituindo a concepção estática de identidade étnica por uma concepção dinâmica. Barth compreende a identidade étnica (individual ou coletiva) como sendo construída e transformada na interação de grupos através de processos de inclusão e exclusão, no qual estabelecem limites entre tais grupos, definindo assim os que os integram ou não.

A etnicidade não é um conjunto intemporal, imutável de “traços culturais” (crenças, valores, símbolos, ritos, regras de conduta, língua, códigos de polidez, práticas de vestuário ou culinárias, etc.), transmitidos da mesma forma de geração para geração na história do grupo, ela provoca ações e reações entre este grupo e os outros em uma organização social que não cessa de evoluir. Essa abordagem mais sociológica que etnológica do objeto de pesquisa representado pelas relações interétnicas renovou de modo incontestável a problemática e o método, instigando o pesquisador a se questionar como, por meio das mudanças sociais, políticas e culturais de sua história os grupos étnicos conseguem manter os limites que os distinguem dos outros em uma organização social que não cessa de evoluir (POUTIGNAT; STREIFF-FENART, 2000, p. 11).

Assim, o imaginário social e os símbolos significativos da identidade étnica fundam a crença de uma origem comum. Para os autores citados “o que diferencia, em última instância, a identidade étnica de outras formas ou identidade coletiva é o fato de ela ser orientada para o

passado” (Ibid., p.13). Assim, um passado que representa uma memória coletiva, mesmo que fundado em um passado mítico pode conformar um pertencimento étnico.

É preciso salientar que não há intenção aqui traçar um panorama histórico sobre o conceito de etnicidade, mas sim abarcamos uma concepção vinda da tradição ocidental que permanece em discussão no contexto hodierno e que requer algumas elucidações até chegarmos à problemática racial que engendra tal concepção.

Nesta perspectiva, se pensarmos a noção de “eticidade” forjada pela tradição sociológica de língua inglesa, que tende a tratar a existência de grupos étnicos como um problema, no que diz respeito à entidade social, podemos destacar que, no Brasil, essa existência de grupos étnicos foi conformada de maneira diferente, e deu lugar ao ideário de miscigenação em contraposição um discurso multiétnico.

Para Poutignat e Streiff-Fenart (2000, p. 43), ‘o termo “etnia” não seria senão uma vã tentativa de fugir a uma forma de pensamento biologizante, que se acha de fato restabelecida nas relações cotidianas através de expressões como “problemas étnicos” ou “minorias étnicas”. Ou seja, um eufemismo que reafirma o racismo, este substituído por definição pelo termo etnia, que tem suas relações permeadas pelas novas formas de manifestações de raça, etnia e identidade, a partir das quais se criou o racismo cultural. Em países europeus tanto o termo racismo como etnia irão desembocar na ideia de nação, pois a etnia, principalmente estará associada a aspectos biológicos e culturais.

Guimarães (1999), procurando compreender o “racismo no paraíso racial”, ressalta que a ideologia racial que particulariza o Brasil tem como especificidade o fato da nacionalidade brasileira ser formada, ou imaginada, como comunidade de indivíduos dissimilares em termos étnicos, que chegavam de todas as partes do mundo, principalmente da Europa.

No Brasil, a nação foi formada por um amalgama de crioulos, cuja origem étnica e racial foi “esquecida” pela nacionalidade brasileira. A nação permitiu que uma penumbra cúmplice encobrisse ancestralidades desconfortáveis’. Com a substituição da ordem escravocrata por outra ordem hierárquica, a “cor” passou a ser uma marca de origem, um código cifrado para a “raça” (p. 47-48).

Por conseguinte, a concepção de nação brasileira irá se apoiar no ideário da miscigenação, suplantando a noção de etnia no sentido biológico e cultural. A miscigenação, nesse sentido, passa a ser entendida como fator homogeneizante, com tendências a eliminação da consciência de si e de grupo. Assim, a filiação nacional volta a caracterizar-se pela origem comum e de sangue. No caso brasileiro de uma origem compartilhada, esse discurso de filiação nacional aparece,

porém, apenas na afirmação recorrente de que “somos um país mestiço”, numa perspectiva homegeneizante, todavia utilizando, paradoxalmente, conceitos balizados na diferenciação, esta reconfigurada, estrategicamente, como marca de identidade nacional. Desse modo:

A passagem da concepção de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço. Ela permite ainda um maior distanciamento entre o biológico e o social, o que possibilita uma análise mais rica da sociedade (GERMANO, 2002, p. 33).

Vale salientar ainda que outras dificuldades surgem à compreensão e disposição das identidades mestiças e suas práticas culturais. Desde a criação das noções de raça e etnia pode-se perceber sua utilização está ligada a termos e noções que mantêm uma conexão ou relação conceitual, a exemplo de termos como “povo”, “nação” e “raça”, em suas ambiguidades que ainda permanecem na contemporaneidade. A abrangência e descontinuidades dos conceitos de etnicidade e miscigenação remontam um problema sintomático nas sociedades multiculturais e pluriétnicas: o acesso à cidadania pelo viés da diferença. Esta é celebrada com fins ideológicos conformação e negada estrategicamente quando questionada sobre seus papéis sociais.

O termo “identidade étnica” passou a ser bastante utilizado para definir manifestações e/ou identificações de povos racializados, no sentido de pertencimento cultural. Os usos e sentidos desse termo podem ser vistos tanto nos movimentos sociais quanto nos discursos midiáticos. Se pensarmos como a reverberação de conceitos que se articulam paradoxalmente em duas vias: a da negação e a da valorização; podemos perceber que esses usos e sentidos consubstanciam as disputas simbólicas no seio de conflitos que não se diluíram com o ideal edulcorado de miscigenação, pois a reivindicação pelo lugar de fala redefine o estigma étnico, acionado como fator positivo de afirmação, luta, reivindicação e conquista. Assim, o estigma por vezes negativo é ressignificado positivamente.

O racismo levado ao extremo trouxe catástrofes humanas, como a diáspora negra, a escravidão e o holocausto, deixaria o trauma no pós-guerra, mas fortaleceria as lutas antirracistas no plano político e ideológico. Os objetivos da luta antirracista eram “demonstrar o caráter não-científico e mitológico da noção de raça, e denunciar as consequências inumanas e bárbaras do racismo” (GUMARÃES, 1999, p. 40). Os sistemas de segregação racial nos Estados Unidos e o *Apartheid* na África do Sul eram os principais alvos do programa. O Brasil ocupava uma posição privilegiada, uma vez que havia se mitificado como paraíso racial, da mesma forma que o antirracismo anglo-americano também fomentaria ainda os parâmetros de comparação entre

Brasil e Estados Unidos no tocante às relações raciais nos dois países. Depois da luta pelos direitos civis e do enfraquecimento da segregação, “as desigualdades raciais passaram a ser atribuídas à operação de mecanismos sociais mais sutis”.

Para Guimarães (1999), essa mudança de percepção da discriminação racial nos Estados Unidos alterou a percepção do Brasil pelos anglo-americanos, quanto o programa político do antirracismo. Assim, as desigualdades raciais antes mascaradas em termos de classe passa a ter importância nas demandas antirracistas. No caso do Brasil, “o anti-racismo (sic) erudito de então operou muitas vezes, de fato, funcionalmente, como um esforço a obscurecer o verdadeiro racismo nacional” (idem, p.39).

No Brasil, o rompimento com as tendências culturalistas na academia é marcado pelos estudos de Florestan Fernandes⁷ e Roger Bastide, a seara dos estudos de “raça” e relações raciais, principalmente, numa vertente contrária à noção de democracia racial, rejeitado o “mulatismo” como amalgama racial anti-conflito. A abordagem passa a ser a da desigualdade e discriminação, estes agora evidenciados e dispostos no contexto da nova ordem social capitalista. Aliadas às ferramentas metodológicas marxistas, esta perspectiva fica evidenciada em “Branços e Negros em São Paulo” (Fernandes e Bastide, 1953), “A integração do negro na sociedade de classes” (Fernandes, 1965) e “O negro no mundo dos brancos” (Fernandes, 1972). O protagonismo negro também é evidenciado nestas e em outras obras de Florestan Fernandes e Roger Bastide, com pioneirismo nos estudos sobre imprensa negra no Brasil.

Devido aos novos contornos e redimensionamentos das relações raciais, a noção sócio-histórica de “raça” se tornaria insuficiente para definir ou distinguir outras categorias racializadas. A “ambiguidade definicional” do termo abarcaria outras formas de hierarquia social. Vale lembrar que, a nova agenda das lutas antirracistas será fortemente influenciada pelo nacionalismo negro e movimento feminista da década de 1970, assim como pelas novas configurações dos conflitos raciais proporcionadas pelas novas migrações massivas do Terceiro Mundo. Mas, é só a partir da década de 80, com a escola pós-estruturalista, que a ambígua definição de “raça” passa a ser funcionalmente percebida (GUIMARÃES, 1999).

⁷ O negro no mundo dos Brancos (2007); Bracos e Negros em São Paulo.

1.4 Das teorias antirracistas aos estudos culturais

Antes da incipiente questão racial nos estudos culturais, como um dos objetos centrais de análise, já se fazia presente nas obras de W. E. B. Du Bois (*The Souls of Black Folk* – As almas da gente negra, 1903); Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala* - 1931,); Frantz Fanon (*Peau noir, masques blancs* - Pele negra, máscaras brancas, 1952; *Les damnés de La terre* - Os condenados da Terra, 1961; *Pour La révolution africaine*, 1964); Aimé Cèsaire (*Discours sur Le colonialism* - O discurso sobre o colonialismo – 1978); entre outras obras, que poderia citar.

Entretanto, foi a partir dos estudos culturais que houve uma reatualização do significante negro nas novas dimensões e estruturas como cidadão que faz parte de uma cultura nacional a qual ele reconfigurou dentro das ressignificações simbólicas. Assim, tanto o negro, quanto a África serão desfolcorizados e desmistificados nas narrativas sobre a experiência de rota e exílio, abandonando o caráter essencializante, num constante diálogo com os deslocamentos simbólicos e territoriais.

É a partir da revisão crítica da tradição marxista no âmbito dos *Cultural Studies* que as teorias de classe são ampliadas e deslocadas para o plano da cultura. A questão de raça torna-se emblemática no cerne de discussão das identidades, e novas configurações tomam forma na dimensão do marginal que se torna central diante da emergência da indústria cultural e da cultura de massa.

A dimensão cultural nas estruturas sociais enfatizada nas obras inaugurais de Richard Hoggart (*The uses of Literacy* – 1957), Raymond Williams (*Culture and Society* – 1958), E. P. Thompson (*The Making of the English Working Class* – 1963)⁸ na formação dos Estudos Culturais, rompendo com o evolucionismo tecnológico, o economicismo reducionista e com o determinismo organizacional (Hall; 2003), abriram, de certa forma uma brecha para que outras questões complexas no âmbito da cultura viessem à tona no campo teórico de maneira mais efetiva.

Os Estudos Culturais, enquanto disciplina, têm suas raízes nos primórdios do movimento para a educação dos adultos, dentro do projeto político da Nova Esquerda britânica. Stuart Hall,

⁸ Não se pretende aqui escrever sobre a cronologia dos estudos culturais e processos teóricos em geral, nem caberia diante do que foi proposto. Uma periodização mais detalhada e uma discussão mais aprofundada sobre seu arcabouço teórico pode ser encontrada em: Hall (2003); Cevalco (2003); Johnson, Et. Al. (2000).

um dos primeiros a teorizar a questão negra no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS), entra nesse debate através da Nova Esquerda britânica, que emergira em 1956. É sabido que os estudos culturais foram fortemente influenciados pelas questões colocadas na agenda como projeto político pelo marxismo. Mas, Hall (2003) sempre considerou o marxismo como problema, uma dificuldade, um perigo e não como uma solução, mas não em relação com as questões teóricas, mas pensando “sobre o marxismo, contra o marxismo, com ele e para tentar desenvolvê-lo”.

Exigia, no meu caso, uma ainda incompleta contestação do profundo eurocentrismo da teoria marxista ...Não se trata apenas do lugar de nascença de Marx, nem dos temas que ele falava, mas antes do modelo situado no âmago das partes mais desenvolvidas da teoria marxista, que sugeriam a evolução orgânica do capitalismo a partir das suas próprias transformações. Mas eu era oriundo de uma sociedade onde o profundo tegumento da sociedade, economia e cultura capitalistas tinha sido imposto pela conquista e pela colonização. Esta não é uma crítica vulgar, mas sim teórica. Não responsabilizo Marx por ter nascido onde nasceu; apenas questiono a teoria destinada a apoiar o modelo em torno do qual se encontra articulada: o seu Eurocentrismo (HALL, 2003, p. 192).

Esse “rompimento” com o pensamento marxista clássico se deu na tentativa de fazer uma releitura histórica do velho marxismo, adaptando à realidade britânica. É nessa saturação com as tradições históricas específicas que emergem na década de 1950, justamente nesses momentos em que a forma e o conteúdo das questões propostas ficam voltados para como podem ser respondidas de maneira adequada. Assim esse romper com velhas premissas epistemológicas, juntá-la com as novas numa espécie de transformação na abordagem da problemática, pode vislumbrar “uma mudança das questões propostas” (Ibid., p.123). Diante das insuficiências tanto teóricas, quanto políticas, os estudos culturais surgem na tentativa de entendê-las e respondê-las, a partir dos múltiplos discursos e das especificidades históricas e diversas conjunturas que não foram abarcadas pela teoria marxista, nem faziam parte de sua pretensão: “a cultura, a ideologia, o simbólico, a linguagem”⁹ (p. 191).

Johnson (200, p. 13-14) acredita que as premissas dos Estudos Culturais não esgotam os elementos do marxismo, que segundo o mesmo autor continua vivo e valioso, e devendo ser criticado e trabalhado de maneira detalhada. Uma das premissas apontadas por Johnson é a não autonomia do campo cultural, nem algo determinado, mas um lugar de disputas sociais, levando mais uma vez de volta a Max. Porém, os movimentos sociais, políticos, principalmente, os intelectuais ligados à “contra-modernidade” tem provado que o simbólico é o mais próximo que

⁹ Ibidem.

se chega do concreto, diante de uma alardeada modernidade que no capitalismo tardio não passa, muitas vezes, de uma teoria abstrata.

A posição enunciativa dos Estudos Culturais contemporâneos é complexa e problemática. Ela tenta institucionalizar uma série de discursos transgressores cujas estratégias são elaboradas em torno de lugares de representação não-equivalente onde uma história de discriminação e representação equivocada é comum entre, por exemplo, mulheres, negros, homossexuais e migrantes do Terceiro Mundo (BHABHA, 2003, p.245).

Instrumentos conceituais ou ferramentas para se pensar o presente (Hall, p. 2008) ou, como afirmam Jameson e Žižek (1998, p. 85), um movimento não no sentido gramsciano, apenas se o entendamos suas ambiciones acadêmicas, que seria alcançar o reconhecimento e a aprovação institucional. Críticas como esta são comuns, principalmente às limitações teóricas e às abordagens abstratas, assim como o questionamento do método, dos objetos, sendo muitas vezes acusado de ser uma empresa intelectual ou pedagógica sob projeção de alianças entre diversos grupos sociais com intuito político. Tal perspectiva vem sendo adotada pelos defensores do determinismo histórico e do materialismo dialético, os quais acreditam que a crítica ao Marxismo e outras teorias dissidentes desta é um antiintelectualismo. Para Jameson e Žižek (1998), algumas das tendências dos Estudos Culturais se mostram condescendentes com questão da subalternidade e do popular.

A presença do arcabouço teórico gramsciano é uma dos mais fortes indícios dessa relação conflituosa entre os estudos culturais e o marxismo, uma vez que os conceitos desenvolvidos por Gramsci, a partir do paradigma marxista “revisado e renovado”, abarcam questões dentro de conjunturas históricas específicas e seus aspectos políticos, ideológicos e culturais, em que a teia complexa das relações sociais contemporâneas se desenvolvia, necessitando de novas direções interpretativas sobre suas condições, o que o marxismo clássico já não mais oferecia.

Dentre as questões privilegiadas por Gramsci em meio a essas conjunturas estão a relevância das questões culturais e nacionais-populares e o papel da sociedade civil no pêndulo nas relações entre as forças sociais e a sociedade (Hall, 2003). De acordo com Hall, mesmo não tendo abordado as questões raciais e o racismo, a contribuição de Gramsci parte do modo de pensar os paradigmas da teoria social através de sua experiência e formação intelectual que não se distanciavam da configuração dessas questões, as quais permeavam as relações sociais, pois já era notória sua preocupação com os fatores regionais e de classe, as relações problemáticas entre

o campesinato e classe operária, considerando assim as relações de classe como intrinsecamente ligadas às diferenças regionais, culturais e nacionais.

Desse modo, foi através do “desvio gramisciano”, segundo Hall, que os Estudos culturais puderam adentrar em questões que permaneciam sem resposta dentro da teoria marxista como a natureza da própria cultura, a especificidade histórica e sua relevância, sobre a forma de pensar classe e diferença. Diante do embate teórico entre as questões de classe e de raça, figura-se a importância desses dois quadros teóricos para o estudo das identidades.

A abordagem das questões da diferença e identidade teve seus passos nos estudos culturais a partir da obra de Thompson, que destacava o importante papel social da mulher na durante a Revolução Industrial na Inglaterra e dos conflitos em torno da diferença na sociedade de classes com a presença irlandesa naquele país. Mas, a questão de raça, no que se refere ao negro, foi precedida pelas questões do feminismo¹⁰, ambas marcaram fortemente o *Centre for Contemporary Cultural Studies*, dando início aos debates a cerca de gênero e raça, que interviam decisivamente nos estudos culturais, nas propostas teóricas e na mudança de objetos de estudo, colocando tais questões no centro das abordagens como prática teórica, introduzindo uma ruptura.

No que diz respeito as questão de raça, política racial e questões críticas sobre a política cultural, é preciso destacar a existência de uma luta teórica, que foi travada para inseri-los na agenda dos estudos culturais britânicos. As obras inaugurais na abordagem da temática racial, dentro do CCCS, foram *Policing the crisis: Mugging, the State, and Law and Order* (HALL, et al, 1978), um volume coletivo, e *The Epire Strikes Back: Race and Racism in 70* (CCCS, 1982), que representaram uma grande e significativa mudança no plano teórica dentro do Centro, deslocando o foco dos debates, dando uma nova perspectiva nas análises dos fenômenos culturais.

A primeira obra marca a entrada das questões de raça como objeto de debates teóricos da disciplina, mas ainda não conseguem fugir da determinação dos papéis sociais. A segunda consegue dar mais ênfase a militância política dos negros na luta contra o racismo, assim como pensar suas especificidades num contexto de crise social como um fator que implica nas outras relações, sendo necessário examinar suas articulações. Em 1988, Gilroy consolida essa temática

¹⁰ Para saber mais sobre o protagonismo das questões de gênero nos estudos culturais ver: Hall, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais, pp. 187-204, 2003; Cevalco, 2003.

com o livro *There Ain't no Black in the Union Jack* – “ain't” termo usado pelos negros britânicos ao invés de isn't mais usado pelos brancos. O título faz referência à ausência da cor negra na bandeira britânica (*Union Jack*). Gilroy argumenta que não se pode pensar uma identidade britânica sem considerar os negros e britânicos que compõem o país (CEVASCO, 2003).

Para explicar a eminência da temática racial nos estudos culturais, é preciso considerar o momento pelo qual passava todo esse debate político, social e cultural, em que o processo de descolonização das mentes e dos países colonizados travou também a batalha pela redefinição da África e dos países diaspóricos no mundo. Assim, o momento conjuntural trouxe à tona as especificidades históricas das culturas populares nos países diaspóricos, a inscrição histórica dos negros retoma, através dos estudos culturais contemporâneos, um processo de redefinição da cultura popular negra e sua inserção nos novos nichos de contestação, negociação e disputa.

Como as mudanças no cenário mundial resultaram de rupturas da tradição hegemônica de cultura, vale salientar o papel das lutas antirracistas no mundo, bem como os movimentos culturais vividos no âmbito das artes, em especial da música, da literatura, do teatro, etc. Podemos apontar alguns desses momentos de ruptura: o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura; o surgimento dos EUA como potência mundial (centro de produção e circulação global de cultura), deslocamento que possibilitou uma mudança na definição de cultura; e a descolonização do Terceiro Mundo, bem como sua emergência cultural (Hall, 2003). Esses momentos têm pontos críticos que ressoam de forma diferente nas diversas diásporas, tanto nas lutas políticas, quanto nas questões epistemológicas.

As novas configurações e dimensões da cultura tomaram de assalto as teorias tradicionais. Os cânones, – sejam estéticos, econômicos e políticos contaminados de eurocentrismo, não deram conta das dispersões, da fragmentação do sujeito nos mais variados contextos. Assim, num horizonte tido como aberto e indeterminado:

Á medida que o especialista em estudos culturais queira realizar um trabalho cientificamente consistente, seu objetivo final não é representar a vos dos silenciados, mas entender e nomear os lugares em que suas questões ou sua vida cotidiana entram em conflito com os outros. As categorias de contradição e conflito estão, portanto, no núcleo desta maneira de conceber os estudos culturais. Porém, não para ver o mundo a partir de um só lugar da contradição, mas para compreender sua estrutura atual e possível dinâmica (CANCLINI, 1999, p. 28).

O aparente “mal-estar” em relação aos estudos culturais centra-se no fato da renúncia de dogmas que ocupam ou ocuparam por muito tempo uma posição privilegiada do discurso, tornando os debates acadêmicos um palco de reconhecimento dos discursos subalternos, no

intuito de dar conta da compreensão dos conflitos e negociações, pondo em cheque as interpretações universalizantes que residem no conhecimento hegemônico, uma vez que as narrativas peculiares a cada lugar “se opõem e se cruzam”.

Dentro do debate a cerca da diferença, pode-se afirmar que a relação dos movimentos culturais populares com o circuito global na América Latina apresenta formas diferentes de conceber a multiculturalidade, com discrepâncias acentuadas dos estudos culturais anglo-saxões, uma vez que sofreu transformações históricas particulares. Para Canclini (1999) há uma discrepância fundamental entre os estudos culturais latino-americanos e os *Cultural Studies*, que o mesmo autor resume da seguinte forma:

(...) na América Latina o que se tem chamado de pluralismo ou heterogeneidade cultural é entendido como parte da nação, enquanto no debate estadunidense, como explicam vários autores, “multiculturalismo” significa separatismo” (Hughes, Taylor, Walzer). (CANCLINI, 1999, p. 22).

Na perspectiva de Canclini (1999, p.23), a importância e a função dos Estudos Culturais reside não apenas em adotar o ponto de vista dos excluídos, oprimidos, subalternos, nem “de fazer predominarem as construções solidárias sobre reivindicações de cada grupo”, mas sim deslocar o eixo da análise da cultura, desafiando os saberes constituídos e legitimados para tornar possível debates em torno das identidades híbridas, em especial no contexto latino, tentando fertilizar o nicho das discussões sobre as transições das “identidades clássicas” e entendê-las em novas estruturas globais, numa outra configuração do periférico e do central que tornou um ponto bastante debatido enquanto problema central do século XX. A crise paradigmática vem com as insatisfações do fim de um século, no qual o mal-estar diante das incertezas abre a modernidade tardia na América Latina na década de 1960, momento em que há insurgências de vários regimes ditatoriais.

Diante disso, os anos 1960 latino-americanos iniciam-se sob o impacto da Revolução Cubana, e, com ela, pouco a pouco, o *ethos* alternativo territorializa-se. Aquilo que a princípio e com o decorrer da luta foi visto como um fenômeno de natureza puramente política, passou a ampliar progressivamente o alcance de sua influência no continente: começaram as reuniões de intelectuais, que passavam a discutir entre si o solo latino-americano. Tudo começa a ter um significado mais forte (PIZARRO, 2004, p.23).

Na opinião de Roberto Follari (2002 apud ESCOSTEGUY, 2006), “os estudos culturais latino-americanos são uma versão dos estudos culturais norte-americanos e não, dos ingleses que, na sua origem, estavam assentados num marxismo heterodoxo”. Porém, é preciso ressaltar que as questões culturais na América Latina têm um arcabouço mais complexo, emblemático e

contraditório, como a agência política das identidades culturais e suas representações político-sociais num feixe complexo de posições.

O intuito de produzir uma teoria materialista da cultura na tradição dos estudos culturais britânicos, a partir dos de elementos resolutos dos paradigmas culturalistas e estruturalistas, confrontando suas convergências e divergências, tem sido um terreno arenoso dentro das oscilações dos estudos culturais no contexto hodierno. Além do mais há um perigo que assola a natureza distintiva dos estudos culturais, em seu projeto inicial, o qual foi pautado trabalho político e intelectual crítico, o perigo da exaustão e banalização do aspecto teórico a cerca das questões de raça, gênero, reduzindo a aspectos de textualidade e linguagem, esquecendo ou escamoteando as relações entre poder e cultura, esvaziando o político não apenas como parte da crítica cultural, mas como prática política-intelectual, a qual Hall (2003, p. 204) defende como “prática que pensa a intervenção no mundo, em que faria alguma diferença, em que surtiria efeito”.

Em meio ao debate sobre o papel dos estudos culturais para a centralidade da cultura das margens como objeto de análise, e os conflitos raciais, a emergência das culturas populares negras na contemporaneidade destacam a condição incipiente de tais questões.

1.5 Africanidade e Negritude: possíveis entrelaçamentos, suas ambiguidades e dispersões.

No início do século XX, as narrativas antirracistas surgem intrinsecamente ligadas narrativas de africanidade, que se manifestariam através das teorias pan-africanista¹¹ - 1919 (Du Bois e Marcus Garvey) e da negritude¹² -1930 (Aimé Césaire, Leon Damas, Leopold Sédar Senghor) e serão fundamentais como marco das contranarrativas da modernidade, ainda que

¹¹ Movimento que pregava a união dos povos africanos e diáspóricos contra o racismo, em defesa dos direitos dos africanos vivendo sob dominação colonial, pela volta às origens ancestrais e reestruturação da África através de remanejamento étnico.

¹²Movimento político e literário que se oporá à política de assimilação cultural, negando o modelo ocidental e condenando sua imitação, numa tentativa de volta às origens africanas, como meio de libertação da dominação racial e cultural. O conceito do que se convencionou chamar de *Negritude* gira em torno de duas interpretações: a mítica, que seria a volta às tradições africanas, ou seja, a descoberta do passado anterior à colonização numa tentativa de revitalizar as origens para restabelecer a realidade africana desconfigurada e “perturbada pela intervenção ocidental”; e a ideológica que propõe “um modo de ser negro, impondo uma negritude agressiva ao branco” como resposta às práticas históricas dos colonizadores.

algumas se concentrem no viés essencialista e mitológico, assim como as tradições teóricas sobre etnicidade e miscigenação. Na definição de Gadea,

A africanidade é um espaço de elaboração discursiva e política que pretende sintetizar a pertença coletiva de um grupo humano a uma comunidade presumidamente fundamentada em determinadas especificidades históricas e culturais referenciadas no continente africano. Trata-se, ao mesmo tempo, de um gesto pedagógico e de “técnica de subjetivação” que estabelece o resgate de uma origem africana comum entre a população negro, chave para o reconhecimento intragrupal e valorização cultural particular. Politicamente, trata-se de um projeto de contrariedade ou de identidade de resistência, conseqüente do projeto histórico da modernidade, que questiona a aparente superioridade moral do modelo eurocêntrico de uma história universal. Em ocasiões, confunde-se com o “pensamento afrocêntrico”: mas, na realidade, a africanidade se sustentaria no afrocentrismo como narrativa política e filosófica (2013, p.87).

O afrocentrismo ou, pelo menos, o “pensamento afrocêntrico”, como coloca Gadea, tem sua origem nos “tratados e depoimentos” do século XVIII elaborados por africanos submetidos ao holocausto da escravatura mercantil, que pleitearam perante o direito jurídico de retornarem à África. Porém, as narrativas de africanidade posteriores configuraram-se como fontes de contestação, fontes conceituais de cunho epistemológico que guiaram as novas dimensões teóricas e práticas. Os ideais de Negritude e do Pan-africanismo criados no Novo Mundo foram inspirados, em sua maioria, em intelectuais africanos, em figuras políticas ou artísticas que representavam a África, principalmente a subsaariana, e na luta pela descolonização.

O Pan-africanismo do século XIX, em que a África “se institui em espaço político e social, por excelência, da diáspora negra no mundo”, teve em sua inspiração fundante a vertente de volta a Terra Mãe, sendo fundado teórica e politicamente nos ideais afrocêntricos¹³. Desse modo, como, “os elementos constitutivos do afrocentrismo teriam dado sustento ideológico à *africanidade*” (Gadea, 2013, p. 88-90).

Se a África é o ponto comum, seu despertar através das primeiras manifestações culturais e intelectuais no Novo Mundo foi a forma encontrada de pertencer a uma história, a algum lugar, já que lhe era negado um lugar de cidadão, de filiação nacional. Buscar uma África mitológica, na maioria das vezes, era a única maneira de negar a visão eurocêntrica de que os povos negros eram “desprovidos de história” (WOLF, 1983 apud SANSONE, 2007). Assim, tendo estado flutuando à “margem da experiência eurocêntrica”, ocupando o lugar cultural periférico e descentrado, “a ideia era “devolver ao centro” a experiência cultural e histórica africana para

¹³ Ver Nascimento, Elisa Larkin (org). Afrocentricidade. São Paulo: Selo Negro, 2009.

aqueles negros que teriam vivido “fora da consciência” do seu pertencimento cultural” (GADEA, 2013, p. 89).

Portanto, a África nos discursos negritudinistas seria o elo, fonte de identidades comuns, não no sentido étnico, visto que sua diversidade é incomensurável, mas na questão da racialização das relações sociais e da categorização de grupos, criadas a partir do contato entre a Europa, o Novo Mundo e a África (SANSONE, 2007).

Nas obras de intelectuais africanistas e nas narrativas da africanidade começam a se desenhar as primeiras contestações da historiografia oficial sobre os negros e mestiços. Num primeiro momento, o significativo negro foi invisibilizado como sujeito histórico a partir de teorizações racistas. Posteriormente, o embaço das categorias teóricas de análises não davam conta da complexidade das distintas condições de raça e classe em diversos capítulos da narrativa da história ocidental. Dentro dessas premissas, é possível compreender como a lenta mudança nas concepções teóricas segue as correntezas de um rio que separa abruptamente as pedras posicionadas de forma estratégica no seio das narrativas tradicionais do século XIX e XX.

Na perspectiva de Guimarães (1999), os estudos das relações raciais avançaram, portanto, em direção a uma generalização que, ao produzir uma síntese, na descoberta do processo de naturalização, ameaçou diluir sua capacidade analítica. Contudo, nos meandros das “estratégias racializantes”, os perigos e ambiguidades se mostram ainda mais problemáticos, mesmo dentro da utilização do conceito “sócio-histórico”. Os estudos raciais residem num problema que e manifesta em tais estratégias, “o sentido instrumental atribuído à identidade, que faz da cultura uma variante da política antirracista e da estética um mero instrumento da política” (NASCIMENTO, 2006, apud GADEA, 2013). Porém, vale lembrar que as negociações no campo das disputas simbólicas e em tornos das identidades racializadas também refletem intuito de subverter uma narrativa central, entrincheirando o campo político-ideológico.

Se o processo de apropriação individual de valores ancestrais tornou-se uma forte característica própria e particular da ideia de negritude, esse processo só pode ser efetivado com a tomada de consciência, de se perceber parte de uma história coletiva. Nas palavras de Gadea (2013, p. 91): ‘Sem consciência, pode-se ser africano, mas não “afrocêntrico”; em definitivo, “pode-se ser negro”, mas não fazer parte da negritude’.

Obviamente que os perigos e ambiguidades no eixo do “pensamento afrocêntrico” repousam na sua perspectiva totalizadora, essencializante e homogeneizadora, ilusória na prática.

Mas, foi a partir da circunscrição dessas abordagens como estratégia e instrumento político, que foram mapeados os caminhos para novas perspectivas através e além da ideia de “raça”. Dessa maneira, pode-se inferir que a constituição e reconfiguração do discurso de negritude (este em seu caráter essencialmente problematizante e probematizador dos usos e sentidos racializantes), traz consigo essas novas perspectivas e teorizações em torno da “raça”. Do racismo eugenista, passando pelo culturalismo essencializante, desembocando na inversão etnocêntrica do africanismo e do Pan-africanismo até a pós-africanidade, a noção de raça impera como condutor discursivo, e mais tarde reelabora-se como noções racializantes nos contextos contemporâneos.

De fato, quando a raça está presente, ainda que seu nome não seja pronunciado, a diferenciação entre tipos de racismo só pode ser estabelecida através da análise de sua formação histórica particular, isto é, através da análise de modo específico como a classe social, a etnicidade, a nacionalidade e o gênero tornaram-se metáforas para a raça ou vice e versa (GUIMARÃES, 1999, p. 35).

Os usos e sentidos referentes à raça encontram no Brasil, por exemplo, uma gama de variações, que subvertem à ordem conceitual do sujeito antirracista, que veio impulsionar outras perspectivas dialógicas e contraditórias acerca do sujeito heterogêneo e plural. Nesse sentido, é preciso compreender que o sujeito é um produto em constante ressignificação, e que as noções de “raça” e racismo devem ser entendidas como “práticas contextuais” (HALL, 2003).

Na fraqueza do “momento essencializante” (Hall, 2003), a insuficiência do “significante negro” não esgota as possibilidades identitárias. O esvaziamento do discurso de africanidade como marcador de uma suposta negritude e o deslocamento do significante negro denotam novos processamentos dentro da constituição de outros “espaços de negritude”. Para Gadea (2013), o contexto da pós-africanidade desenha-se justamente na mudança dos contornos culturais, sociais e políticos na experiência negra e nas relações raciais, desenhando-se identidades individuais distintas daquelas ancoradas na associação entre negritude e *africanidade* (GADEA, 2013, p. 123).

1.5.1 Para entender a negritude: noções, “usos e sentidos”

O termo negritude foi criado por intelectuais negros no final da década de 1930 em Paris. O primeiro a conceituá-lo foi o martinicano Aimé Césaire, que juntamente com o senegalês Leopold Sédar Senghor e o ganês León Damas encabeçaram um movimento político e literário, o Movimento da Negritude, que se oporá à política de assimilação cultural, negando o modelo

ocidental e condenando sua imitação, numa tentativa de volta às origens africanas, como meio de libertação da dominação racial e cultural. A recusa social do ser negro impulsionou a buscar uma possível solução para a situação que seria “a retomada de si, na negação do embranquecimento, na aceitação de sua herança sócio-cultural (...). A esse retorno chamamos *Negritude*” (MUNANGA, 1988).

Interpretada ora como formação mitológica, ora como movimento ideológico, seu conceito reúne diversas definições nas áreas cultural, biológica, psicológica, política e em outras. Esta multidisciplinaridade de interpretações está relacionada à evolução e à dinâmica da realidade colonial e do mundo negro no tempo e no espaço (MUNANGA, 1988, p. 5).

Munanga destaca que dentro das duas interpretações da negritude há uma variedade de definições. Desse modo, o autor aponta as seguintes: o caráter biológico ou racial; o conceito sócio cultural de classe; o caráter psicológico e a definição cultural¹⁴. De acordo com o autor, o reconhecimento dessa dupla interpretação (mítica e ideológica) explica por que a negritude aparece ambígua e contraditória.

O termo negritude se tornou corrente no mundo, sofrendo variações semânticas onde foi reelaborado como conceito. No Brasil, segundo Ferreira (2011), no início do século XX, na cidade de São Paulo, através das atividades associativas e literárias, houve uma tentativa de nomear o ideal de valorização do negro como *negridade*, anterior ao surgimento da negritude, que concorreu com o conceito de *negricia*.

Até 1975 a palavra negritude está ausente dos dicionários brasileiros. A partir desse ano é que o termo é inserido como corrente na língua portuguesa, na primeira edição do Dicionário Aurélio, apesar do termo negritude já vigorar nos discursos brasileiros, menos por influência dos intelectuais africanos que pelo movimento de descolonização da África e pelo movimento dos direitos civis dos negros norte-americanos (FERREIRA, 2011). É possível perceber que a noção de negritude como valorização das identidades negras entra na pauta dos movimentos negros brasileiros, da imprensa negra, assim como pode ser vista também na música popular brasileira, esta acionará o discurso identitário, passando pelo pertencimento étnico, pela celebração mestiçagem e pela reivindicação positiva de negritude, já nos *lundus* das décadas de 1920 e 1930.

Na análise de Ferreira (2011), a primeira definição no Dicionário Aurélio não há indicação de datas, nem etimologia; e a segunda definição dada pelo Dicionário Houaiss é de forma mais sucinta, sem mencionar movimentos ou ideologias específicas ao Brasil ou a qualquer

¹⁴ Ibidem, p. 51 - 53.

país no exterior. Ferreira enfatiza também que a negritude brasileira, dentro da sua compreensão inicial está mais ligada à vertente senghoriana, que tem uma ênfase mais africana, diferentemente da vertente antilhana, mais particularista. Roger Bastide (1961) foi uns dos primeiros a introduzir o conceito de negritude no Brasil, a partir de seus escritos, mas é Abdias do Nascimento¹⁵ dentro do movimento negro um dos primeiros a ecoar a negritude no seu sentido conceitual e prático, no final da década de 1940. O conceito de negritude se fará mais presente a partir nos anos de 1960, impulsionado pelo movimento dos direitos civis norte-americanos e pela descolonização da África. Mas, é preciso lembrar o protagonismo da Frente Negra Brasileira, nascida em 1930, que também já comungava com os ideais da negritude:

Francisco Lucrecio, nascido em 1909, um fretenegrino do primeiro ano da entidade, demonstra que a africanidade era um escopo político tão intenso quanto as matrizes marxistas e fascistas. Seu depoimento soa elucidativo: “A Frente, na verdade, não podia ser socialista, também não era capitalista, não podia defender o capitalismo, a ideologia era a negritude, acima de tudo ser patriota. Nós achávamos que tínhamos de defender, como brasileiros, aquilo que os nossos antepassados sofreram para nos deixar” (FLORES, 2007, p. 500).

Dentro dos movimentos culturais, particularmente na música brasileira, as ramificações da negritude tomam formas idiossincráticas. As experiências de negritude já eram compartilhadas e já se faziam presentes desde o início do século XX. A reconstrução da África como um *revival* mitológico transformou-se num modo particular de condensar a problemática da questão identitária. Podemos encontrar essa África mítica expressa através da figura dos orixás nas canções do universo do samba entre os anos 30 e 60. O *revival* mitológico tem como vetor as referências das religiões ancestrais, vindas da África.

Podemos destacar os diálogos e ressignificações dentro do sentido de negritude, através do discurso de identidade nacional, pelo viés da miscigenação, a exemplo do samba e do Tropicalismo, e na *MPB*, institucionalizada como a sigla/gênero nos anos 60. Vale salientar que, as expressões culturais brasileiras que acionaram de diversas formas a negritude, e seu diálogo com o “Atlântico Negro” (GILROY, 2001), já se encontram nas composições da recente música popular brasileira do início do século XX.

¹⁵ Um dos criadores e organizadores do jornal QUILOMBO. **Vida, Problemas e Aspirações do negro**. Rio de Janeiro, dez/1948 a jul/1950 (Edição fac-similar, editora 34, 2002); e do Teatro Experimental do Negro - TEN

Atualmente, o termo negritude é bastante utilizado em diversas esferas da sociedade brasileira. O termo se reconfigurou e seus usos e sentidos passaram a compor contextos complexos de identificação.

É possível observar que o entrelaçamento dos conceitos de etnicidade e miscigenação perpassam de forma contraditória a negritude brasileira. De certa maneira, as disposições dos primeiros conceitos se fizeram indispensáveis para a articulação política e ideológica da negritude, não apenas enquanto movimento militante organizado, mas como discurso corrente nas práticas culturais cotidianas, ressignificando o próprio valor simbólico da negritude como identidade.

Os contornos da negritude enquanto conceito e prática política se deram numa crise de identidade na diáspora negra, e os movimentos inspirados em seu ideal intrínseco de orgulho negro tem sua influência nas sociedades culturalmente heterogêneas, mas que ainda conservam traços de uma história de segregação racial. Entretanto, ‘as “marcas” da negritude já não são simples marcações identitárias, mas sim espaços a serem “(des)colonizados”; trincheiras plurais” (GADEA, 2013, p. 21). No entanto, as variantes situacionais como classe, sexo, idade, grau de escolaridade e etc. outorgam graus de significados diversos sobre a experiência individual e o “espaço de negritude”, por exemplo,

Na vida urbana pense-se nos jovens negros que desenvolvem estratégias e experiências de “distanciamento” de um *espaço de negritude* que, de maneira hierárquica, estabeleceu uma ordem específica de uma experiência negra sob os destinos de uma suposta *africanidade* ou “pertença comunitária”. A experiência de “dualidade de contextos” aludida entra em cena para, justamente, manifestar que já não há mais uma necessária correspondência entre o “grupo de pertença” e o grupo de referência, ou seja, entre o *espaço de negritude* e a referência à *africanidade* como uma narrativa constitutiva. (p.105).

Dessa maneira, Gadea (p.124) chama atenção para um paradoxo: “quanto mais a nossa sociedade parece protagonizar um crescente processo de racialização, mais (sic), no cotidiano, assiste-se a uma crescente “prática da indiferença” perante as opções “raciais” apresentadas tal qual dicotomias (negro-branco) para a identificação pessoal”. Ora, se as práticas discriminatórias não permanecem inalteradas e o racismo não desaparece, como o autor afirma, mas sim as âncoras e os cenários que os tornam possíveis, a partir de componentes surgidos de uma “politização de diferenciação racial”, como haveríamos de buscar, mesmo que nos novos contornos culturais, ferramentas conceituais imunes à essa ainda recente “politização de diferenciação racial”?

É evidente que na seara atual, o “espaço de negritude” ganha dimensões complexas no sentido de compartilhamento de pertença, e que não mais tem passado, obrigatoriamente, pela noção de uma identidade cultural vinculada a uma África mitológica, pois também foram delineados outros espaços de negritude em torno do sentimento de pertença e valor cultural, suas referências também passam a acionar outros ideais de negritude. É preciso ressaltar, ainda, a importância da problematização e crítica da negritude enquanto significante vitimizador e ou marcador social, porém é não se pode reduzir o conceito a dispositivos discriminatórios pré-existentes.

Para Gilroy (2007), acelerar a desnaturalização da “raça é uma tarefa de urgência”, aliada a uma perspectiva de mudança de orientação necessária nas políticas de raça. Para além da racialização, Gilroy acredita que novas hierarquias e conflitos, acabem sendo criados, fazendo com que o mero ordenamento racial no mundo pareça insípido em comparação.

Até certo ponto é compreensível encontrar um sentimento anti-moderno nas tradições inventadas de uma comunidade constituída a partir da percepção de que o progresso e a catástrofe não poderiam ser separados em sua própria história recente, mas ambos os lados da equação da identidade – arcaísmo negro e hipermodernidade negra – parecem estar fora de controle. A busca de um espaço não contaminado, fora das operações de um sistema comprometido e não-democrático, a partir do qual um exame crítico poderia ser conduzido e possibilidades de desenvolvimento mais frutíferas seriam identificadas, já foi quase abandonada. As pessoas não apostam na possibilidade de partida desse planeta naquele mesmo espírito com que seus antecessores se entretiveram com a ideia de um retorno à África. A África era um lugar mais receptivo no período das guerras coloniais do que parece ser atualmente, encerrada como está na privação pós-colonial. O tradicional desejo dos escravos de escapar precisou ser redefinido. A fuga é agora tanto uma jornada interior, ou uma viagem curta até o mercado. (p. 408).

Os usos e sentidos ideológicos de conceitos e noções racializadas, em sua tradição, ganham novas interpretações e contestações no âmbito das culturas diaspóricas, assim como a reconfiguração de tais conceitos e suas noções, que no caso brasileiro não reivindicará um *status* de pertencimento étnico, no sentido sociológico e antropológico do termo, mas, como afirma Sansoni (2007), tecerá uma noção de negritude sem etnicidade. Também não irá negar o processo de miscigenação, mas trará uma desconstrução do conceito como ideologia de negação de problemas raciais e de celebração.

O significante de negritude é deslocado também enquanto produto cultural, expressão legítima de um grupo racializado no contexto da cultura do consumo. Para as indústrias culturais, um novo produto de expressão cultural, muitas vezes voltadas para um público consumidor específico. Para as negociações culturais das margens com o centro, um campo minado, onde

hora beiram a estereotipia, hora se utilizam dela como espaço de disputas e conflitos acerca da identidade racial.

No Brasil, podemos apontar as mudanças na década de 70 nas manifestações culturais que foram fonte de referência no delineamento e consolidação do que vou definir mais adiante como estética da negritude na música popular brasileira. Os blocos “afros” (Olodum, Ilê Ayê, Ara Ketu) da Bahia na década de 70 marcaram a o cenário musical com a “individualização do significante negro”, ressignificando a estética negra através de narrativas de uma África mitológica e imaginada, além do diálogo na performance e no estilo de cabelo e vestimenta.

Os elementos que sugeriam “o retorno a África, não esconderiam a elaboração de uma negritude que, sob o estético, expandir-se-ia nos interstícios de uma cultura nacional em processo de democratização” (GADEA, 2013, p. 102). Muito embora, atualmente, alguns desses blocos tenham se tornado objeto cultural, que transcenderia a própria ideia de uma “resistência cultural negra”, como afirma Gadea, muitas outras expressões surgiram a partir dessas experiências musicais. É preciso entender que a tendência na lógica global de consumo, a de inversões e inserções de modelos identitários. Nos anos 90 essa tendência se fortalece com a influência dos “modelos globais de consumo”, a “internalização da negritude” e as novas propostas estéticas vinculadas a diferentes contextos periféricos urbanos.

Pensemos, o que tem em comum a construção, transformação e disseminação dos conceitos trabalhados até aqui? De maneira geral, podemos afirmar permanecemos na busca incessante de compreender a diferença. Nenhum conceito a esgota, pois vem da emanção do inesgotável. Mas, a questão não repousa apenas nessa resposta genérica. Esses três termos, permeados de diversos usos e sentidos, atestam o embate teórico e as disputas que vão além do campo simbólico.

Por exemplo, a noção de etnicidade, em seus primórdios como uma substituição a concepção racialista, será adaptada e reformulada em diversos contextos. No Brasil, será substituída pela concepção de mestiçagem (em seus estágios correspondentes: política de branqueamento, projeto de identidade nacional homogênea e celebração), seguido pela negritude que irá questionar a mestiçagem a partir do entendimento de que esta apresenta perigos para a afirmação da diferença, quando se reivindica o reconhecimento da existência de uma população negra que ainda sofre com o racismo e a discriminação.

É importante salientar que parte desse racismo foi gerado pelo movimento que defendia o discurso político ligado à ideia de “raça” enquanto etnia e filiação nacional (GILROY, 2001, p. 48). No contexto das diásporas negras, esse movimento político perde sentido, mas não a função, pois ‘a demarcação de culturas “negras” criou os contornos de uma área cultural transnacional, multilíngue e multi-religiosa – o Atlântico Negro’ (SANSONE, 2007, p. 28). Ainda que dentro desse escopo teórico, as perspectivas separatistas entre classe e raça se fizessem presentes na modernidade, os esquematismos categóricos não dariam conta das condições distintas em que essas mesmas categorias (classe e raça) se dispunham e se entrelaçavam de maneira desigual, complexa e contraditória, onde o político, o ideológico e o cultural entravam em conflito.

No que diz respeito ao arcabouço teórico sobre a miscigenação brasileira, o perigo reside no “não-dito” (SALES JR., 2006), incorporado de forma manipuladora no que diz respeito a uma construção simbólica de Brasil. Como ressalta Florestan Fernandes, “o brasileiro tem preconceito de ter preconceito”. Desse modo, podemos compreender a reformulação de conceitos que trazem para o debate a questão racial no país. Há um incômodo em discutir racismo, mais que isso, há uma dificuldade em reconhecê-lo, pois desenvolvemos nossas próprias formas de racismo dentro do “racismo à brasileira”. O silêncio, a negação, a simplificação, a exclusão do discurso do outro, tudo isso faz parte desse caldeirão miscigenado.

1.6 Música popular e Estética da negritude

A música nem sempre foi vista como inseparável da esfera da cultura. No campo dos estudos musicológicos, surgem, a partir da segunda metade do século XIX, algumas vertentes como a musicologia histórica e sistemática, que privilegiam o aspecto sonoro e técnico. Ao passo que surge a “musicologia comparada”, mais tarde Etnomusicologia, mais ligada ao estudo das sensações humanas na esfera sociocultural, e conhecida pelos estudos da música dos povos chamados “primitivos”.

A Etnomusicologia¹⁶ acabou por se consolidar como disciplina autônoma em relação a outras já consolidadas no estudo da música, como antropologia, sociologia da música, etc. Mas, com os processamentos da cultura de massa e os desdobramentos das expressões populares urbanas, a “cultura das margens” ganha espaço no campo acadêmico através dos Estudos

¹⁶ Para uma compreensão sobre etnomusicologia ver: Menezes Bastos, 1995.

Culturais. Contudo os estudos no âmbito da música popular têm cada vez mais recorrido aos diálogos interdisciplinares para nortear seus horizontes.

A música é um dos fenômenos sociais mais pungentes das relações humanas, em constante transformação, e possui marcas indeléveis dos contornos conflitantes da cultura. Sendo uma expressão universal em que a sensibilidade humana projeta e forja contextos relacionais mutantes, repousa no seu caráter sensorial compartilhado, um potencial inequívoco ao uso ideológico, propagação de uma ideologia ou crença, refletor reluzente das relações sociais. Neste sentido, a música não passaria ilesa à experiência cultural nas sociedades racializadas do Ocidente, em especial a chamada música popular.

No Brasil, a música popular nos oferece um rico panorama das relações raciais. O termo música popular pode ser encontrado em estudos de etnomusicólogos e antropólogos, utilizado também para definir o que viria ser concebida como “música folclórica”. Entretanto, com o advento da cultura de massa e os novos processamentos da música popular, a utilização desses termos torna-se distinta, explorando um leque de possibilidades classificatórias e conceituais. Afora os debates acerca das distinções entre música folclórica e música popular, a delimitação desse terreno, já iniciada nos anos 40, se estabelece com mais rigor no decorrer da década de 60, em que “as palavras música popular brasileira, usadas sempre juntas como se fossem escritas com traço de união, passaram a designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelos rádios e pelos discos” (SANDRONI, 1997, p 4).

Estudos seminais como os de Oneyda Alvarenga e José Ramos Tinhorão foram fundamentais para a delimitação entre as definições do folclórico e do popular. Porém, muitas complexidades em torno da música popular e seus novos processamentos ainda apontavam para outras dicotomias e ambiguidades, em suas categorizações e definições, a serem superadas e mais claramente compreendidas.

Como destaca Sandroni, os primeiros trabalhos sobre o assunto datam da década de 60 e fora da academia, que despertaria respeito do tema só nos anos 70, e não através dos musicólogos e sim dos antropólogos, linguistas e sociólogos, sendo, portanto, relativamente recentes os estudos sobre música popular brasileira. A partir da década de 80, já podemos vislumbrar olhares sensíveis para às questões políticas e culturais e para as novas configurações da cultura urbana, e nos anos 90 cresce na academia o interesse pelo tema.

Também as noções básicas de cultura clássica e cultura popular têm sido reavaliadas, segundo princípios críticos semelhantes. Conforme argumentamos em outros trabalhos,

tanto o clássico como o popular sempre foram lugares de internacionalização e de heterogeneidade simbólica (...). A cultura clássica sempre foi plural, mestiça, excêntrica, tanto quanto o folclore, com o qual dialogou (...), na música lidamos, em última instância, com uma somatória de criações individuais, produzidas por supostos sintetizadores de um **ethos** cultural. Os aspectos trans-étnicos dos fenômenos musicais sempre estiveram presentes na criação, mas esse fato tem sido sistematicamente obscurecido pelos idiomas e discursos sobre a música, tanto os dos nativos como os dos analistas (CARVALHO e SEGATO, 1994, p. 4- 5).

A música popular está em constante zona de conflito, forjando suas identidades em contextos dispersos de formação e transições, e toma para si e/ou lhe é dado o *status* de representação nacional dentro de um determinado contexto político. O surgimento das tecnologias de produção e circulação não alteraram apenas as vias consumo, mas toda a lógica cultural, em suas expressões e práticas. A Era do rádio no Brasil foi determinante para a concepção da música popular, o cenário da década de 1930, por exemplo, já dava sinais de demarcação de território entre música folclórica e música popular, tendo no samba a explícita manifestação dessa transição, no qual elementos do folclore e do popular são registrados, não diretamente, mas por uma espécie de reflexo mais ou menos distorcido (SANDRONI, 1997):

No quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira dos anos 60, ela serviram para delimitar um certo campo interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado próximo ao folclore) e a bossa nova (que poderia ser considerada próxima da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados como a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão. A expressão *música popular brasileira* cumpria pois, se se pode dizer assim, certa função de “defesa nacional”(e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). No fim dos anos 60 ela se transforma mesmo numa sigla, quase que uma senha de identificação político-cultural: *MPB* (p.9).

De acordo com Marcos Napolitano (2002) a sigla *MPB* “sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação, idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50”. É importante salientar a dinâmica das relações raciais até meados do século XX, e a música popular, por sua vez, reflete a complexidade dessas dinâmicas no campo dos debates acerca da “raça” e do racismo.

Podemos destacar três momentos determinantes: a década de 30, com o marco freyreano em subverter as teorias racialistas do século XIX, ainda vigentes no pensamento intelectual brasileiro, principalmente com a política de branqueamento no início do século XX através da migração europeia para o Brasil. Além de inaugurar o pensamento culturalista brasileiro, a obra de Freyre traz à tona o debate sobre as relações raciais no Brasil, mas sob a ótica da miscigenação

e do paraíso racial. Ao mesmo tempo; o samba, tido como expressão viva dessa miscigenação e da forte influência das culturas da África Negra, passou a ser símbolo de identidade nacional, expressão legítima de alteridade e tradição, em que as expressões religiosas afro-brasileiras tiveram um papel determinante, tanto na formação de gêneros como o samba, como no forjamento de espaços de negritude. Assim, temos um processo de “invenção” de uma tradição representada na música popular negra, embora muitas vezes lhe fosse negada a ocupação de certos espaços delimitadamente brancos.

O segundo momento é o surgimento de uma classe operária e de consumo, que atrai novas migrações para os grandes centros entre os anos de 1930 e 1950. A emergência das questões raciais tanto no Novo e como no Velho Mundo é sintomática, através de regimes populistas e facistas. Em 1950, com o *boom* industrial do governo Kubitscheck e o advento da indústria cultural no Brasil, com a chegada da TV, consolidava-se um mercado cultural de consumo, assim como os novos nexos de pertença através de compartilhamento com a cultura estrangeira, além do surgimento de ícones de brasilidade apoiados na ideia de identidade nacional como Carmem Miranda, em suas relações controversas, que trataremos mais adiante. Nessa mesma época podemos destacar ainda o protagonismo dos movimentos políticos e culturais que debatiam a questão das relações raciais brasileiras e da “cultura negra” como a Frente Negra brasileira e da Imprensa Negra.

O terceiro momento é entre os anos 50 e 60, em que se dá do deslocamento dos modelos europeus de alta cultura e o surgimento dos EUA como potência mundial e centro de produção e circulação global de cultura (HALL, 2003). O surgimento da cultura de massa desperta desconfiança, e no campo dos estudos da cultura, as interpretações levam ao cunho pessimista e apocalíptico da cultura, como nos estudos de Adorno e Benjamin, tendo forte influência nos estudos no âmbito da comunicação e da sociologia e na concepção da chamada “cultura de massa”.

Em 1960, o cenário das sociedades racializadas no Ocidente é marcado pelo início da descolonização da África, o acirramento dos conflitos raciais através do *Apartheid* na África do Sul e da segregação racial nos Estados Unidos, bem como pelas lutas dos movimentos de direitos civis dos negros norte-americanos, iniciada na década anterior, que tem impacto nas lutas negras pela descolonização das mentes da diáspora negra (ibdem). A cultura popular forjada no contexto de uma sociedade de classes se dispõe no seio de distinções e estruturas racializadas, onde o

essencialismo em torno dessas identidades raciais é convertido ora em reivindicação e reconhecimento, ora outras como produto cultural essencializado e vazio para os padrões do que se convencionou ser a legítima cultura popular. Hall (2003) nos esclarece que

‘a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a “reforma” do povo era buscada. É por isso que a cultura popular tem sido há tanto tempo associada às questões da tradição e das formas tradicionais de vida – e o motivo por que seu “tradicionalismo” tem sido tão frequentemente mal interpretado como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico. Luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação. (...) Os estudos da cultura tem oscilado entre esses dois pólos (*sic*) da dialética da contenção/resistência. (p. 232-233).

Na rica gama de significados do termo popular, nem todos eles úteis, como nos mostra Stuart Hall, temos, por exemplo, o significado que mais corresponde ao senso comum: “algo é “popular” porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente. Esta é a definição comercial ou de “mercado” do termo: aquela que deixa os socialistas de cabelo em pé. É corretamente associada à manipulação e ao aviltamento da cultura do povo’. Outra definição do popular bem mais adequada para se compreender as complexidades das relações culturais, é a de que a ‘cultura popular é todas essas coisas que “o povo” faz ou fez (p. 241). Não por acaso, a primeira definição seria a mais recorrente entre os intelectuais de esquerda, vendo a cultura popular, principalmente a música de circulação e consumo, como objeto de manipulação e alienação, inautêntica e estrangeirizada, assim como para muitos estudiosos que optavam pelo binarismo simplista do popular/popularesco.

É durante a Ditadura Militar, instaurada a partir abril de 1964, que os meandros da cultura popular estarão dispersos num cenário de disputas em torno da consolidação do capitalismo, não só no Brasil, como em toda América Latina, tendo a indústria cultural como um controverso aliado. Para Napolitano, é após o Ato Institucional nº 5 de 1968, um dos mais repressores, que há um corte abrupto das experiências musicais ocorridas no Brasil no decorrer dos anos 60.

Na medida em que boa parte da vida musical brasileira daquela década estava lastreada num intenso debate político ideológico, o recrudescimento da repressão e a censura prévia interferiram dramática e decisiva na produção e no consumo de canções. A partir de então os movimentos, artistas e ventos musicais e culturais situados entre os marcos da Bossa Nova (1959) e do Tropicalismo (1968) foram idealizados e percebidos como a balizas (*sic*) de um ciclo de renovação musical radical que, ao que tudo indicava, havia se encerrado (NAPOLITANO, p 1. 2002)

Na década de 70, a *MPB* já gozava de prestígio e reconhecimento entre as audiências da elite intelectual, mas vista com desconfiança principalmente pelos intelectuais de esquerda, e pelos setores acadêmicos que não compartilhavam essa valorização cultural. Para Napolitano

(2002, p. 2), a peculiaridade da instituição *MPB* dos anos 70 está no fato de que “a música popular consolidava a vocação de popularidade, articulando reminiscências da cultura nacional-popular com a nova cultura de consumo vigente após o milagre econômico, entre os anos de 1968 e 1973”.

Outro aspecto enfatizado por Napolitano é como o sentido principal da “institucionalização” da *MPB* foi o de consolidar o deslocamento social da canção, delineado desde a Bossa Nova. O caráter híbrido da *MPB* possibilitaria a incorporação de objetos diversos, tendo na proposta tropicalista sua mais fiel expressão, em que tradição e modernidade se entrelaçam na busca de uma identidade nacional autêntica. O movimento tropicalista propunha uma experiência antropofágica da cultura popular expresso na música¹⁷.

As críticas dos nacionalistas de esquerda eram justamente referentes à sonoridade jazzística da Bossa Nova e as inserções de estrangeirismos do Tropicalismo. Vale salientar que o *rock* tornara-se viral no mercado de consumo cultural, e era a expressão cultural estrangeira mais criticada, bem como sua influência na música. Curiosamente, muitos dos artistas pertencentes ao que viria a se denominar *MPB* partilhavam dos ideais políticos e sociais da esquerda nacionalista, mas compondo a ala menos conservadora. Ridenti fala em “romantismo revolucionário” para compreender as lutas políticas e culturais dos anos 60 e princípio dos 70, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular e nas artes em geral.

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas, o modelo para esse novo homem estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do coração do Brasil, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antônio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena canta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965). (RIDENTI, 2000, p. 24).

É no contexto do regime autoritário que a música popular vai expressa de forma mais contundente os ideais revolucionários de liberdade e justiça social, marcando o surgimento de uma arte engajada no país. Em 1967, ano do auge da popularidade dessa “arte engajada” também é marcado pela cisão definitiva entre aqueles que defendiam a luta política pacífica e aqueles que

¹⁷ Sobre a o movimento da Tropicália ver: DUNN, Christopher. **Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. Published in Japanese translation by Ongaku na Tomo, 2005.

acreditavam na luta armada, em consequência dessa ruptura, a esquerda perderia força em seu quadro político partidário (NAPOLITANO, 2006).

No plano cultural, com o crescimento cada vez maior da audiência televisiva, que ganhava a adesão do público de rádio, programas de televisão como o Fino da Bossa (1965) e os festivais de música popular brasileira entre 66 e 68 demarcaram um espaço de grande importância, sendo palco de contestação político-ideológica e da reinvenção estética da música popular, e determinante no processo de legitimação da *MPB*. Na perspectiva de Napolitano (2006, p. 59), a TV possibilitou não só a ampliação da faixa etária consumidora de *MPB renovada*, herdeira da Bossa Nova, mas uma ampliação da audiência de *MPB* nas faixas sociais como um todo. Vale lembrar, que o público ouvinte da *MPB* é, em geral, de classe média, com escolaridade entre os níveis médio e superior, detentor de poder de consumo. Todavia, tendo em vista as negociações culturais entre as classes populares e a elite econômica do país, a questão não repousa numa simples distinção, existem lacunas e ambiguidades nesse processo de negociação.

Tanto no governo populista de Vargas, quanto na regime militar, a música popular serviu como ferramenta ideológica, porém, nos dois contextos, ela apresenta-se aprisionada à dicotomia “conexão/resistência” (Hall, 2003). Em ambos os contextos, a ideia de miscigenação e o mito da democracia racial expressavam pretensões estratégicas no campo político-ideológico, que tanto serviram para cooptar as lutas reivindicativas do movimento negro¹⁸ como para delinear uma estética da margem que passaria à dinâmica central de formação estética.

Entretanto, os debates em torno das relações raciais já apontam para a superação do mito da democracia racial, e para o acionamento da miscigenação enquanto marco de negritude, como se pode observar nas canções de Clara Nunes, Martinho da Vila, Gilberto Gil e Jorge Ben Jor, entre as décadas de 1960 e 1970. Os referenciais de ancestralidade trazidos pelo samba, tornam-se uma marca indelével de tradição, e na verdade passa a ser reconfigurada nos novos contornos da música popular na cultura do consumo. Para Carvalho e Segato (1994), no que diz respeito aos “discursos racionalizadores”, esses

são capazes de criar conceitos específicos sobre música, análogos, pelo seu grau de estilização, aos discursos analíticos. Esses discursos racionalizadores têm crescido constantemente, concomitantes à massificação dos processos de participação musical. (p. 6).

¹⁸ Ver ALBERTI, Verena e PEREIRA (2007).

Na música popular brasileira, predominam a associação semântica e mitológica à africanidade e a nova tentativa de definir a identidade negra baseada nos protestos e na promoção da autoestima e do orgulho dos negros brasileiros (CARVALHO, 1993). Na década de 1960, essas predominâncias ficam mais claras na música de alguns compositores e cantores como Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Maria Bethânia, Elis Regina, Wilson Simonal, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Jorge Ben Jor, só para citar alguns exemplos.

Das gravações de “pontos-de-macumba” de Martinho da Vila –, passando pela celebração dos orixás nas vozes femininas de Clara Nunes e Bethânia, ao “*Black is Beautiful*” de Marcos Vale, famosa na voz de Elis Regina e o Tributo a Martin Luther King, de Wilson Simonal, bem como ao *samba rock* de Jorge Ben Jor e à negritude moderna de Gilberto Gil, e pelo acionamento de uma África mítica pelos blocos afro-baianos, no final da década de 70, – até os “novos espaços de negritude” no *rap*, vemos se acentuar o diálogo entre as culturas do atlântico negro, num contexto de disputas e negociações, que também trazem o retorno a categorias racializadas na busca de subvertê-la.

Desse modo, acredito que, a música popular brasileira é marcada pelo que chamo de *estética da negritude*, delineada em inúmeros processos culturais transnacionais e trans-étnicos, ancorada nos elementos de africanidade e ancestralidade através da religião, reconfigurando-se dentro da cultura de massa ora como expressão legítima ora como espetacularização do exótico, beirando a estereotipia. Quando uso a expressão *estética da negritude*, refiro-me a um apanhado de elementos acionados através de diálogos e compartilhamentos na música tidos como marcadores das culturas negras, letra, música e performance, consolidados como elementos originários da cultura negra transatlântica.

Assim, dentro da música de circulação e consumo, as identidades negras negociam valores culturais que passam pela valorização da africanidade e ancestralidade como componentes de uma possível negritude, esta também será rearticulada nas formações identitárias que não mais passarão, necessariamente, pela ideia de africanidade como definidor do *ser negro*. Da mesma forma, essa rearticulação do discurso de negritude na música também irá acionar outros elementos da cultura popular negra urbana, principalmente, com sua inserção no circuito da *world music* e do *pop*, em que se criam novas tensões acerca da indústria cultural.

Como veremos mais adiante, a estética da negritude delinea-se a partir dos primeiros sambas gravados, em que a africanidade era o referencial de negritude, e reconfigura-se no

contexto dos anos 60, paralelamente a institucionalização da *MPB*, a qual se legitimou através dessas expressões, consolidando-se na década de 70 com inovações no campo estético musical, influenciadas pelas novas trocas e diálogo das culturas negras na diáspora e suas ressignificações no campo minado das identidades racializadas.

Podemos apontar, por exemplo, a rearticulação dos “espaços de negritude” no *afrobeat* e no *rap*, onde surge novos contornos na identificação com a negritude urbana dos anos 90. A *estética da negritude* reconfigura-se dentro desses novos contornos, e constitui-se de delimitações e diálogos, em que classe raça e região estão justapostos e emaranhados. A negritude passa a representar um marcador de identidade transitória e contextual de um grupo com afinidades de raça, classe e gênero, e também articula-se um marcador social através da cor, mas que se configura através de dispositivos sociais de cooptação. Desse modo, podemos observar que o discurso de autoafirmação e o orgulho negro continuam a pautar as produções musicais, mas agora o sentimento de pertença toma para si outros signos de compartilhamento cultural como definidor identitário.

2. COM A BENÇÃO DOS ORIXÁS: MÚSICA POPULAR, AFRICANIDADE, ANCESTRALIDADE E RELIGIOSIDADE.

*Ôôôô dai-me licença é
oi dai-me licença
alodê yemanjá é dai-me licença
oi dai-me licença
oi dai-me licença*

(Festa de Candomblé - Martinho da Vila, 1983)

Dai-me licença para entrar no mundo dos orixás, de suas mitologias, encantos e cantos, crenças e homenagens que se fizeram presente na música popular brasileira desde seus primeiros passos na conquista de autonomia enquanto produto cultural de circulação e consumo dentro das indústrias culturais. A presença das religiões de matriz africana na música popular tem se dado através dos elementos simbólicos e de narrativas cotidianas dentro das interlocuções históricas e culturais, e que de forma direta ou indireta estão intrinsecamente ligados ao imaginário cultural do povo brasileiro.

Desse modo, pretendemos, neste capítulo, abarcar as expressões que marcaram o delineamento de uma estética da negritude na música popular brasileira. Tentaremos compreender as configurações, acionamentos e rearticulações da estética da negritude a partir da dos elementos simbólicos do panteão afro-religioso. Para tanto faremos análises preliminares e contextuais das obras de alguns artistas, como Clara Nunes, Martinho da Vila, Gilberto Gil, (estes em suas fases correspondentes à africanidade e à negritude moderna), e entre outros como Maria Bethânia e Jorge Benjor, que se consagraram nessa vertente de africanidade, ancestralidade através da religiosidade, tendo nas religiões afro-brasileiras o caráter de legitimador cultural no contexto da sociedade de consumo.

Nesta perspectiva, investigaremos os novos processamentos do discurso da negritude na música popular brasileira a partir da década de 1960. Para tanto, é preciso traçar e analisar os perfis estéticos identificados com a negritude e propostos na obra de cantores e compositores, que entraram para a história da música popular brasileira, devido ao repertório marcado pela religiosidade. A descrição detalhada do *corpus*, aqui trabalhado, está disposta como o escopo de argumentação e análise no debate proposto. Tentaremos compreender aqui os novos processamentos da negritude na música popular brasileira a partir da década de 1960, que trazem

a africanidade como vetor da negritude, reconfigurando-se enquanto discurso racializado, mas, de maneira afirmativa.

O panteão dos elementos e práticas afro-religiosas, em particular, e as culturas negras, de um modo geral, estão inequivocamente ligados às chamadas tradições folclóricas e populares, povoando o imaginário popular presente nas cantigas de roda, de cirandas, nas cantigas populares de domínio público (sem autor definido), nas folias de reis do congo e nas celebrações de cunho sincrético-religioso.

Tais elementos também marcariam o surgimento do que viria a se entender ou se constituir como música popular brasileira, tanto no que diz respeito à construção da identidade nacional, no campo político e ideológico, como no campo cultural, tendo os discursos de africanidade, religiosidade e ancestralidade enquanto representações determinantes no âmbito das disputas simbólicas. Além disso, o acionamento desses elementos na música popular também pode ser compreendido como um denominador de um imaginário cultural, que transita entre dois mundos marcados pela travessia do Atlântico e permanece flutuando no campo identitário. O significante negro, que foi um dia o desassossego do pertencimento, encontrou seu deleite na celebração e seu repouso inquietante na música popular.

É compreensível a forte presença da narrativa de motivos africanos, da mitologia dos orixás na música através da conexão do samba com os pontos de candomblé, com os terreiros e das figuras de mães-de-santo. Na verdade, as primeiras expressões musicais próximas ao que viria ser chamado de samba¹⁹ nasceram dentro dos terreiros de candomblé, no universo cultural das populações negras e mestiças, seja no contexto rural ou urbano. Inevitavelmente, os elementos simbólicos desse universo habitam o repertório da música popular.

Desde o processo de formação e constituição do samba²⁰ como tal, até sua consolidação na era de ouro do rádio, é possível observar que os acionamentos de *pertença*, através de marcadores étnico-raciais, são articulados no âmbito das negociações e disputas dentro da cultura popular. Na música, esse processo de negociação e disputa pode ser ilustrado pelas rodas de samba da periferia, pelos bailes de gafieira, pelas escolas de samba, entre outros, que despertaram o interesse de uma classe média e de uma elite intelectual. De acordo com a interpretação sociológica de Tinhorão (2005, p. 212) “correspondia a uma nova forma de romantismo, que

¹⁹ Sobre as várias denominações do samba ver: Sandroni, 1997.

²⁰ Ver: VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 1995.

consistia em procurar nas fontes populares uma saída para sua falta de autenticidade”. A interpretação de Tinhorão apresenta um problema conceitual ao esvaziar o significante cultural das classes médias e intelectualizadas e essencializar a cultura das classes populares.

Entretanto, há muitos fatores, que aliados, explicam a conquista de *status* e legitimidade por parte das expressões “populares negras”. No plano socioeconômico, temos: o contexto pós-abolição, com migrações de negros e mestiços nordestinos, e de outras partes do país, para os grandes centros “sudestinos”; o alargamento das práticas culturais das populações negras nos guetos urbanos e a formação de uma classe operária. No plano tecnológico, o surgimento do rádio e no plano ideológico e cultural, a ideia de um Brasil mestiço como pano de fundo para o projeto populista de identidade nacional, além das negociações e interlocuções entre músicos da periferia e uma elite intelectual.

No conjunto, as canções de rádio, de todos os ritmos e gêneros, tem ajudado favoravelmente o candomblé e a umbanda, além de outras denominações menos conhecidas, a encontrar o caminho do reconhecimento e da legitimidade social, sobretudo quando a música traz para a religião o prestígio dos compositores e intérpretes. (PRANDI, p. 187-188, 2005).

Entretanto, o protagonismo exercido no âmbito das disputas simbólicas por esses modos de pertencimento se deu de maneira traumática e dinâmica, onde os sujeitos tiveram que lidar com suas identidades inferiorizadas pelas sociedades racializadas, em que o jogo das permanências e ausências tornam-se uma questão de sobrevivência, e reconfiguraram o que restou nesse ínterim na memória coletiva.

No que se refere aos cultos afro-brasileiros e sua influência na cultura popular, muito se deve à cultura oral, e esse é um dos fortes eixos em meio às disputas simbólicas, residindo justamente nas rearticulações desse universo mitológico em meio aos processos transculturais de uma sociedade em intensas transformações culturais, políticas e econômicas, principalmente no momento pós-abolição. Por conseguinte, há transfigurações e reconstruções a partir do remoto, em que o pertencimento ancestral é acionado através das religiões de matriz africana ou de origem afro-brasileira. Pensando as disposições e contradições em meio a processos marcados pelos o estigma da escravidão, do racismo e da discriminação, e conseqüentemente pelos lugares determinados e determinantes à população negra (a senzala, o mocambo, o cortiço, o “quarto de despejo”, a favela), também é indispensável considerar o protagonismo de suas expressões como demarcadores sociais na história político-cultural do Atlântico negro.

Além disso, a autonomia da canção popular está ligada a um processo longo e complexo de reconhecimento e afirmação das culturas negras e mestiças em permanentes disputas, trocas, cooptações e articulações. A legitimação do samba e do que viria a ser chamado mais tarde de música popular brasileira, para além da categoria folclorizada, e, posteriormente, a instituição da sigla *MPB*, manteve uma estreita relação com as expressões populares negras, seja através das interlocuções e diálogos configurados pelas transculturações inerentes aos processos socioculturais, ou na busca por autenticidade legitimadora através do repertório nacional-popular.

É importante salientar que a engrenagem de uma sociedade que ainda permanece presa a estereótipos raciais e em que, ao mesmo tempo, se busca a superação do mito da democracia racial também é assolada por polêmicas questões de representações políticas, em que se volta à concepção racial do final do século XIX, mas agora tendo, ironicamente, como sustentáculo não mais a ciência e sim a religião. Quando menciono essas contradições na contemporaneidade, não despretensiosamente, é na tentativa de compreender como esses discursos se reconfiguram e retomam lugares comuns. O que nos interessa, portanto, é adentrar no universo das contradições e disputas, é entender as transformações, os sintomas discursivos que operam na (des) construção de mitos através de mitos.

É justamente na cultura que encontramos as formas mais distintas de contestação, celebração, afirmação e/ou negação. É obviamente nas práticas culturais que as disputas simbólicas se manifestam de maneira mais contraditória, pois cria suas próprias regras, em sua transitoriedade. Um exemplo categórico é a ideia de identidade nacional, que encontra no elogio à miscigenação a ferramenta necessária para consolidar em parte num projeto político (DAVIS, 2008). Entretanto, essas mesmas articulações irão dinamizar mais ainda essas trocas, e inevitavelmente, a produção cultural popular, não de maneira totalizadora, e sim em meio a negociações e tensões.

A legitimidade da música popular passa também pelas questões “raciais” e identitárias, acionadas como marca e parte de um discurso de identidade nacional, que veio buscar sua mais forte simbologia nos temas relacionados à africanidade como marca de tradição inequívoca. Essas questões podem estar expostas de maneira estereotipada, ritualística, irônica, reivindicativa, celebrativa e mítica. O que nos importa aqui é como essas questões se reconfiguram com o passar do tempo. Estamos no século XXI, e essas premissas de racialidade não cessaram. Mais uma vez, o que é mais intrigante é como essa linha pensamento racializado foi utilizado em meio às

disputas, pelos contestadores, como numa perspectiva afirmativamente normativa dentro do universo simbólico que tiveram um papel determinante nas lutas e conquistas políticas da nossa sociedade.

O “afro-brasileirismo” (SANDRONI, 1997) na música popular ou o que Prandi (2005) tratou como os “orixás na alma brasileira”, vêm despertando cada vez mais o interesse acadêmico sobre tais aspectos no repertório musical, desde os chamados estudos folclóricos, bem representado nas figuras de José Ramos Tinhorão, Oneyda Alvarenga e Edson Carneiro, até o campo da etnomusicologia, dos estudos culturais, e em trabalhos não acadêmicos como o do pesquisador e compositor Nei Lopes.

Muitas pesquisas já constataram que a presença do universo mitológico dos orixás vem permeando a cultura musical brasileira de forma recorrente. Neste aspecto, também é sabido que esse universo foi “traduzido” por compositores e intérpretes negros, brancos e mestiços que nutriam relações direta ou indireta com o candomblé, com a umbanda, e que de forma geral refletiam os vínculos simbólicos com cotidiano de suas comunidades, com um grande contingente de população pobre e negra, num contexto de tensões raciais e sociais, que irão marcar inequivocamente suas narrativas. Embora no início da disseminação da música em grande escala, com a popularização do rádio, houvesse uma predominância de artistas brancos e mulatos interpretando canções que dialogam com as narrativas culturais dos negros, é preciso destacar esse fato como uma das características que compõem a esfera descritiva das tensões e manifesta, muitas vezes, ingenuamente as facetas culturais em suas discrepâncias necessárias no processo de negociação.

De acordo com a pesquisa de Prandi (2005, p. 188), realizada entre 1996-2003, no que se refere à presença dos orixás na música popular brasileira no século XX, “foi possível identificar quase mil títulos da música popular brasileira cujas letras fazem referências aos orixás, *voduns*, inquices e entidades espirituais afro-brasileiras ou que se referem às próprias religiões ou aos seus elementos, práticas rituais, sacerdotes e templos etc.”.

Apesar de não nos concentrarmos especificamente nas primeiras décadas do século XX, uma vez que esse período não é o foco principal do trabalho, foi preciso investigar esse período através de estudos já desenvolvidos nessa seara, a fim de compreendermos os sintomas discursivos, que de diversas formas pautam os debates em torno das identidades, da racialização do discurso.

2.1 Música Popular, identidade e consumo

O surgimento do rádio, o nascimento da indústria fonográfica, e ao mesmo tempo as relações estreitas entre músicos, compositores, radialistas, políticos, intelectuais com o universo das religiões afro-brasileiras possibilitaram o alargamento desses temas na música popular. O apadrinhamento intelectual e a proteção política tiveram um papel importante em meio a essas disputas. As rodas-de-samba, os terreiros, a casa da Tia Ciata²¹, frequentada por músicos da época, são bons exemplos dessas articulações.

Na Bahia, a presença de intelectuais nos terreiros de candomblé era antiga. Nina Rodrigues e Manoel Querino inauguraram, no final do século XIX, as pesquisas sobre as práticas religiosas nos cultos aos deuses africanos. Eles registraram a distinção entre os terreiros de nação jeje-nagô, congo e angola, identificaram os rituais e pessoas importantes na preservação e recriação das tradições africanas no candomblé. O próprio Nina Rodrigues manteve uma aproximação com a religião e tornou-se frequentador de terreiros. Essa proximidade entre intelectuais e adeptos do candomblé se tornou ainda mais estreita na década de 1930. E se os terreiros usufruíam dessa relação, muitos intelectuais também recorreram a eles em busca de matéria-prima para suas carreiras intelectuais e mesmo para serem protegidos pelas bênçãos dos santos. Em 1937, ao fugir da “polícia política” do Estado Novo, o escritor Edison Carneiro refugiou-se no terreiro de Mãe Aninha, o Axé Opô Afonjá, em Salvador²² (p. 240).

No início do século XX, muitas dessas religiões como o Xangô (Recife), o Candomblé (mais presente na Bahia), a Umbanda (Rio de Janeiro), o Batuque (Porto Alegre), Casa das Minas (Maranhão), entre outras, ou já estavam consolidadas ou em vias de consolidação na sociedade brasileira. Tais práticas religiosas foram marcadas pelo estigma racial num processo de cooptação, censura e marginalização, que se estenderia ao plano da música dessas populações, sempre ligada à vadiagem, à malandragem combatida pelo Estado Novo. A perseguição policial aos sambistas e aos terreiros continuou até 1975 com descriminalização dessas práticas religiosas, a partir da Lei Federal 6.292. A essa altura o samba já havia se tornado símbolo máximo de identidade nacional, fruto da mestiçagem. De acordo com Vianna, (1995, p. 31), “O mistério da mestiçagem (incluindo a valorização do samba como música mestiça) tem, para os estudos sobre

²¹ Ver: MOURA, Roberto (1995); VIANNA, Hermano (1995).

²² Fonte: http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/uma%20historia%20do%20negro%20no%20brasil_cap09.pdf.

o pensamento brasileiro, a mesma importância e a mesma obscuridade do mistério do samba para a história da música popular”.

Nos entrelaçamentos dessas disputas, encontramos na música de circulação e consumo, referências ao panteão afro-religioso, cantigas de pontos de macumba já em “Pelo telefone” (1916), considerado o primeiro samba gravado, uma obra coletiva, composta durante as reuniões, não necessariamente de cunho religioso, na casa da mãe-de-santo Tia Ciata, mas registrada no nome de Mauro de Almeida e Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), que assinaria várias autorias como “Sai Exu” (1920), gravada por Bahiano. De acordo com Prandi (2005, p. 189-190): “É impossível saber se os compositores da época registravam em seu nome cantigas de terreiro ou se os terreiros adotavam músicas feitas em primeira mão para o disco, pois até hoje a umbanda também adota no hinário músicas sem finalidade ritual”.

O fato é que desde as primeiras gravações de samba, é possível identificar músicas que acionam o repertório do candomblé e da umbanda, os orixás, caboclos, feitiços, os pontos de macumba, e a elas ligadas nomes importantes da história da música popular como Pixinguinha, Donga, Sinhô, João da Baiana, Amor (Getúlio Marinho da Silva). Por exemplo, as composições de Amor e Mano Elói (Elói Antero Dias), “Ponto de Exu” e “Ponto de Ogum” (1930), pontos de macumba gravados em parceria com Conjunto Africano, na Odeon. Para, Nei Lopes (2005), o pioneirismo desses sambistas

deve-se ao fato de eles terem levado para o disco verdadeiros cânticos rituais, executados e interpretados como autênticos pontos de macumba, com atabaques etc”. Apesar de antes deles, outros artistas da música popular já tinham criado obras baseadas nessa tradição, como foi o caso de Chiquinha Gonzaga com “Candomblé” (batuque composto em parceria com Augusto de Castro e lançado em 1888, provavelmente em comemoração à Lei Áurea, já que Chiquinha era ativa abolicionista), de “Pemberê” (de Eduardo Souto e João da Praia, lançado em 1921) e de “Macumba jeje” (lançada por Sinhô em 1923). Depois de Mano Elói e Amor, vamos ter, entre muitas outras, “Xô, curinga” (Pixinguinha, Donga e João da Baiana), lançada em 1932 com a rubrica “macumba”, “Yaô” (Pixinguinha e Gastão Viana, 1938), “Uma festa de Nana” (Pixinguinha, 1941); “Macumba de Iansã” e “Macumba de Oxossi” (de Donga e Zé Espinguela, sambista e pai-de-santo, gravadas em 1940) e “Benguelê” (Pixinguinha, 1946) etc²³.

Outros exemplos de músicas, dentre muitos, que fazem referências ao candomblé são: “Macumba de Antonita”, de autoria de I. Kolman (1920), gravada por Arthur Castro; “Ererê” e “Rei da Umbanda” (1931), dois pontos de macumba (cantigas de louvação de orixás cantadas em português) gravados por Moreira da Silva; “Meus orixás”, de Gastão Viana, gravada por Francisco Sena e o conjunto Diabos do Céu em 1935; “Meu congá” (1937), de Paraguassu; “Aé

²³ In: Revista Espaço Acadêmico – N 50 - Julho/2005.

bambá”, José Luiz da Costa; “Balacobá” (domínio público), gravada em 1930 por Patrício Teixeira; “Macumba”, de Fernando Magalhães, e gravada por Pilé em 1931; “Macumba de Mangueira” (1930), autoria de Almirante; “Na Pavuna”, parceria de Candoca da Anunciação e Almirante; “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa e Vadico; “No Tabuleiro da Baiana”, de Ary Barroso, gravada em 1936 por Carmem Miranda e Luiz Barbosa (PRANDI, 2005).

Vale salientar ainda que já era possível apontar um entrelaçamento mais concreto do samba com a classe média e as ressignificações de classe e raça. O samba passa a ocupar outros espaços e o discurso de tradição através da africanidade sofre um apagamento, como nos mostra Prandi ao argumentar sobre o novo redirecionamento do samba com a produção dentro da classe média. As músicas “Na Pavuna” e “Feitiço da Vila” são dadas como exemplo. “Na Pavuna”:

Essa música não era do morro, mas de artistas da classe média que de certa maneira foram responsáveis pelo novo direcionamento do samba. A letra parece afirmar que a Pavuna também era capaz de produzir bom samba embora não fosse um bairro dos antigos bambas fundadores do samba. O apagamento da filiação dos sambas aos temas religiosos afro-brasileiros parece ter estado presente na preocupação de compositores que elaboraram um estilo de música mais voltado para a sociedade branca, mais livre das amarras das raízes negras: o samba urbano dos compositores de Vila Isabel, em oposição ao samba do morro dos compositores que frequentavam as casas das velhas mães-de-santo... – oposição expressa na letra de “Feitiço da Vila” de Noel e Vadico... (2009, p. 194).

Entretanto, esse apagamento pode ser analisado como sintoma do alargamento de uma conjuntura social, em que o embate cultural e os entrelaçamentos identitários são deslocados para um novo plano, o da indústria. Para Nei Lopes (2005), esse processo de “desafricanização” da música popular brasileira, que se faz mais presente a partir de 1960, reflete o fenômeno da globalização do gosto. Todavia, se analisarmos esses processos tentando ver através das fissuras e ramificações, podemos constatar que essas lacunas, desvanecimento, apagamento e/ou desafricanização apontam para mais de um sintoma, e em muitos momentos esses discursos se reconfiguram em diálogo constante com as mudanças culturais, tanto no campo do simbólico e como na esfera da conjuntura social.

O surgimento e popularização do rádio, o nascimento e consolidação da indústria fonográfica, a formação do samba, aliados ao projeto político populista de Getúlio Vargas, cimentam, de certa maneira, o caminho para se compreender as disposições e contradições neste contexto. O envolvimento da classe média com a cultura popular, de origem negra e pobre também foi um fator preponderante na legitimação dessa música. Mas, não pode ser esquecido que é também nesse momento há uma transfiguração do mundo negro para o mundo branco.

Curiously, in the political and social climate of Brazil from the late 1920s to the early 1950s, Africaneity emerged not as an identity but as a cultural heritage to which whites as well as blacks had access and could “own.” With reason, Pan-Africanism, which began as a across-national collaborative project at the beginning of the twentieth century, had little impact on Brazil – even after the emergence of important Brazilian Pan-Africanists such as Abdias do Nascimento. (DAVIS, p. 191, 2009).

A predominante presença de cantoras e cantores pardos e brancos os rádios e no *show business* aponta uma sociedade dividida entre dois mundos, apesar das estreitas relações estabelecidas entre artistas negros e brancos, compositores, cantores, intelectuais, produtores, radialistas. Carmem Miranda é um desses exemplos, a primeira cantora “brasileira” de carreira internacional, era branca, nascida em Portugal, e veio ainda criança para o Brasil. Tornou-se um ícone de popularidade nos Estados Unidos da década de 1950, e um símbolo de brasilidade.

Para Nei Lopes (2005) há um apagamento da temática ligada à religião afro-brasileira entre os anos 1940 e 1960, salvo nos sambas-enredo das escolas de samba, mas, estes muitas vezes dentro da linha de samba exaltação, numa narrativa mais folclórica. Segundo Lopes, os compositores Amor e Mano Eloi, Tata Tancredo²⁴ (Tancredo Silva Pinto) seriam, praticamente os últimos compositores expressivos no que diz respeito ao elo entre o samba e os cultos afro-brasileiros no decorrer de 1930 e 1940. Em 1965, surge no cenário da música gravada Clementina de Jesus, descoberta sexagenária, colorindo esse branco dos temas afro-religiosos na música popular. Clementina de Jesus “afirmou-se como uma espécie de “elo perdido” entre a ancestralidade musical africana e o samba urbano”, e seus lundus, sambas, jongos, e cânticos rituais recriados, como “Benguelê”, de Pixinguinha (LOPES, 2005).

Porém, é esse mesmo período, que Nei Lopes aponta como sendo o início da desafricanização da música popular brasileira, período em que Carmem Miranda²⁵, a “Pequena

²⁴ ‘Compositor de “Jogo proibido” (1936), tido por muitos como o primeiro samba de breque, e coautor de “General da banda”, grande sucesso do carnaval de 1949, além de autor de vários livros sobre a doutrina umbandista, Tancredo foi um grande líder do samba e da umbanda. Tanto que em 1947 ajudava a fundar a Federação Brasileira das Escolas de Samba e, logo depois, criava a Confederação Umbandista do Brasil’ (LOPES, 2005).

²⁵ Descoberta em 1928 pelo compositor e violonista Josué de Barros num festival filantrópico realizado no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, Maria do Carmo começou a se apresentar em recitais e nas Rádios Sociedade e Educadora. Em 1929 grava pela Brunswick e pela RCA, e começa a se apresentar em saraus, festas e espetáculos teatrais cariocas. Estreou em 1930, no Teatro da República, a convite de Francisco, a voz de ouro do rádio. Em seguida seu próprio show ao vivo, o “Festival Carmen Miranda”, realizado no Teatro Lírico. Também em 1930, lançou seu primeiro disco pela Victor Ainda nesse ano, conheceu seu primeiro grande sucesso, a marcha “Pra você gostar de mim (Taí)”, de Joubert de Carvalho. O disco vendeu 35 mil cópias, fato inédito até então. No ano de 1930, gravou 40 músicas pela Victor, entre as quais estão muitos sambas e marchas, choros, maxixe. Em fevereiro de 1939, em uma apresentação no Cassino da Urca, foi vista pelo empresário Lee Schubert, que acabou contratando-a para uma temporada na Broadway. Embarcou para os Estados Unidos ao lado de quatro integrantes do Bando da Lua. Durante quase três décadas de sucesso, nos EUA, gravou 16 discos pela Decca Records e trabalhou em 14 produções

Notável”, ou “*Brazilian Bombshell*”, como ficou conhecida nos Estados Unidos, surge, tornando-se uma década depois uma das figuras mais icônicas e importantes da história da música popular brasileira, e um marco cultural do advento da música de massa e da indústria fonográfica. Carmem Miranda, pelo menos a mais bem sucedida cantora brasileira na carreira internacional até os dias atuais, conseguiria penetrar a hegemônica indústria de entretenimento norte-americana. “Em 1945, segundo lista fornecida pelo Tesouro Americano, foi a artista mais bem paga dos EUA” (*Dicionário de música Cravo Albin*, 2013).

É preciso salientar a importância do papel de Carmem Miranda na construção do ideal de brasilidade exportada, mesmo que esse ideal seja questionável, assim como é válida a crítica a representação estereotipada da personagem mais expressiva da cultura afro-brasileira: a baiana do tabuleiro de acarajé. Porém, foi a partir dessa conexão com o universo afro-brasileiro e dessas representações que se constituiu uma ideia de brasilidade, através dos símbolos da cultura popular acionados como legítimos representantes da identidade nacional, como, por exemplo, a figura polifônica do mestiço, que teve como fator preponderante o bem sucedido projeto de identidade nacional, inspirado nos pensamentos de Mario de Andrade e Gilberto Freyre. Essas expressões tidas como tradicionais e autênticas, passam a representar a brasilidade. Essa conexão entre esses símbolos de representação, tanto na vestimenta extravagante, como nas canções e performances de Carmem Miranda viajariam o mundo como legítima expressão de brasilidade.

(...) Brent Edwards argues that only way to contemplate transnational black discourses is "by attending to the ways that discourses of internationalism travel, the ways they are translated, disseminated, reformulated, and debated in transnational contexts market by difference". Yet performance in *mestiço* environment provided additional challenges to understanding how blackness travels. As we have seen, in Brazil performers of all ethnicities often utilized the mask of blackness. For others, the mask served as a glue that bound together a fragmented identity. When Brazilian blackness traveled to the United States, it was in the form of white or whitened, mostly female bodies, which contributed to the forging of a Latin aesthetic. (DAVIS, 2009, p. 192).

Nem as parcerias de Carmem Miranda com grandes nomes da história do samba no Brasil, nem de canções que disseminaram símbolos de africanidade e negritude gravadas por ela, foram suficientes para Nei Lopes mencioná-la como protagonista, mesmo a cantora tendo gravado músicas de nomes cujas canções estão ligadas às tradições afro-brasileiras, citados antes pelo autor. Alguns exemplos são: o samba "Burucutum", de Sinhô, que assinou a composição com o pseudônimo de J. Curanji; a parceira com Pixinguinha no samba "Os home implica

cinematográficas. Em 1941, foi convidada a deixar a impressão de suas mãos e de seus famosos tamancos na calçada da fama do Teatro Chinês, em Los Angeles, foi a única artista sul-americana a ter suas marcas. Sua morte, em 5 de dezembro de 1956, causou comoção nacional.

comigo"; além das apresentações com Donga no Fluminense Futebol Clube, orquestra de astros e Pixinguinha. Gravou em 1932, o único samba de Cartola interpretado por ela, "Tenho um novo amor"; em 1934, gravou o samba "Perdi minha mascote", de João da Bahiana; em 1936, lançou as marchas "O que é que você fazia?", de Noel Rosa e Hervê Cordovil, único registro seu do "Poeta da Vila"; o samba-choro "E o mundo não se acabou", de Assis Valente; em 1939 o choro "Meu rádio e meu mulato", de Herivelto Martins, com o Trio de Ouro, e o samba-jongo "Na Bahia", de Herivelto Martins e Humberto Porto, em dueto com Almirante.

Um de seus maiores sucessos foi "No tabuleiro da baiana", de Ary Barroso, assim como o samba-jongo "Na baixa do sapateiro", do mesmo compositor, e "Boneca de pixe", de Ary Barroso e Luiz Iglésias. Ary Barroso, aliás, foi um dos compositores mais gravados por Carmem Miranda, seguido por Dorival Caymmi, que substituiu Ary Barroso como compositor para o filme "Banana da Terra", no qual, Carmem Miranda aparece vestida pela primeira vez com o traje de baiana, imagem que a imortalizaria, cantando "O que é que a baiana tem?", ao lado de Dorival Caymmi.

Da brasilidade colorida de Ary Barroso à baianidade praieira de Dorival Caymmi, estão dispostas narrativas que rearticulam a brasilidade através dos elementos simbólicos da cultura afro-brasileira. Dorival Caymmi, por exemplo, foi um dos compositores e intérpretes que mais cantou o mar e os encantos de do orixá feminino Iemanjá ("Rainha do mar", "Promessa de Pescador", "O mar" – 1939), bem como o cotidiano negro baiano. Não podemos esquecer do samba-jongo "Navio Negreiro" (1940), de J. Piedade, Sá Róris e Alcyr Pires Vermelho, e gravada por Caymmi, uma das primeiras referências na música à travessia do Atlântico. A produção de Dorival Caymmi é contínua ao longo de cinco décadas. Influenciou diversos artistas e expressões, como a Bossa Nova e a Tropicália, e é gravado frequentemente até os dias atuais. No que se refere ao universo do candomblé, uma das canções mais emblemáticas de Caymmi é "Oração da Mãe Menininha" (1972) em homenagem à Ialorixá²⁶ Menininha do Gantois nos seus 50 anos de Mãe-de-Santo.

É evidente a tendência nos anos 20 e 30, da música de terreiros, cantigas com motivos de macumba e umbanda. Dos anos 40 em diante, no contexto da expansão do rádio, a consolidação da indústria fonográfica, há um redimensionamento da cultura popular brasileira e uma reconfiguração dos modos de representação e pertencimento, principalmente com a chegada da televisão no Brasil na década de 1950. Da africanidade ligada às tradições religiosas à sua

²⁶ Sacerdotisa-chefe de um terreiro. Mãe-de-santo.

referência celebrativa de brasilidade mestiça, através dos diversos símbolos de uma negritude complexa, transitória e performática. É preciso salientar que o discurso de mestiçagem tornou-se uma temática bastante recorrente, acionado muitas vezes de forma celebrativa, romântica ou crítica, mas dialogando sempre com categorias simbólicas de ancestralidade. Esse entrelaçamento vai se reconfigurando dentro da música brasileira a cada inserção e diálogo.

Para Nei Lopes (2005), depois de Clementina de Jesus, “outra importante interseção entre a música popular brasileira e a religiosidade africana” foram *Os Afro-Sambas* de Baden Powell, Vinícius de Moraes e Toquinho, uma vertente que tendia a se rarefazer, mas, com “com raras incursões” segundo Lopes, como a do cantor e compositor Martinho da Vila, que gravou no final de 1970 cantigas rituais da umbanda.

Baden Powell²⁷, o menino tímido e franzino que encantava pela habilidade com o violão, foi, depois dos chamados “imortais” (negros e mestiços como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Noel Rosa, entre outros) na história do samba e da música popular brasileira como um todo, um dos primeiros negros (ou mestiços) a conseguir se destacar no campo da disputa simbólica já dentro de um contexto uma indústria cultural em processo de consolidação no Brasil.

Baden Powell teve uma grande projeção internacional, porém com mais destaque no circuito musical europeu. Identificado com o universo da Bossa Nova, teve como um dos seus principais parceiros em composições e registros fonográficos, Vinícius de Moraes. A sonoridade jazzística de Baden Powell o aproximaria da Bossa Nova e de Vinícius de Moraes, embora ambos mantivessem estreita relação com a velha guarda do samba carioca, o que também possibilitou os diálogos musicais através do panteão das religiões afro-brasileiras. Já a aproximação com a nova geração da música popular brasileira surgiria na década de 1960, através de Nara Leão e Elis Regina e Geraldo Vandré, que gravaram suas composições.

Vinícius de Moraes²⁸, um dos principais compositores no circuito da Bossa Nova, já havia expressado identificação com o universo do samba e das favelas com a famigerada peça *Orfeu da*

²⁷ Filho de sapateiro, e dona de casa, nasceu em Varre-sai, mas cresceu na zona norte do Rio de Janeiro (Vila Isabel e São Cristóvão), tendo sua formação violinística iniciada aos 8 anos de idade com o professor o professor Meira, e em sequência com ingresso na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro aos 12 anos de idade. Desde os nove anos de idade participava de concursos em programas de rádio populares como “Papel Carbono” da Rádio Nacional.

²⁸ Vinícius de Moraes, filho de funcionário público, com pai e mãe amadores de música, pai violonista e a mãe pianista, nasceu na Gávea e cresceu em Botafogo, dois bairros da Zona Sul carioca, considerado o reduto da elite intelectual e econômica, assim como a famigerada Copacabana, imortalizada em “Garota de Ipanema” (Vinícius de Moraes e Tom Jobim). Além da influência do ambiente familiar e suas recepções na Ilha do Governador, onde os pais moravam, e onde encontrava seu tio compositor. Crítico de cinema, diplomata, poeta, teatrólogo, compositor, cantor.

Conceição, montada em 1956, e filmada pelo diretor francês Marcel Camus em 1958, intitulado *Orfeu Negro*, traz a dimensão dessa relação. A cultura negra da periferia, seus símbolos e signos habitavam o imaginário popular. O filme que, apesar de não ter agradado a Vinícius de Moraes, – entre outros músicos e intelectuais os quais o julgavam como uma representação estereotipada e reducionista do povo brasileiro –, sua trilha sonora apresentou a Bossa Nova para o mundo, que a partir de então penetraria com considerável aceitação no mercado fonográfico norte-americano.

Baden Powell e Vinícius de Moraes deixaram, definitivamente, uma marca indelével na música popular brasileira, e de diversas formas. O LP “*Os Afro-Sambas*”, por exemplo, tornou-se um importante marco estético na música popular brasileira. Eles retomam os motivos do candomblé, acionando os as influências da religiosidade afro-brasileira, acionamento mais frequente nos sambas da década de 1930. Na canção “Canto de Ossanha”, em que o orixá das folhas sagradas aparece como traidor: “Coitado do homem que cai no canto de Ossanha traidor...”. Porém, no candomblé Ossanha é o sacerdote das folhas, sem sua presença não há cerimônia, é o feiticeiro que detém o poder da cura através das folhas, a floresta é sua morada.

O contato de Baden Powell com o candomblé e os cantos de terreiros deu-se através de um disco do compositor baiano Coqueijo (Carlos Coqueijo Torreão da Costa), em sua primeira passagem pela Bahia. O contato efetivo com a cultura afro-baiana foi através do encontro com o mestre de Capoeira Canjiquinha, que apresentou Baden às rodas de capoeira e aos terreiros de Candomblé de Salvador. Esse encontro inspiraria anos mais tarde a canção Berimbau e daria origem ao LP “*Os Afro-Sambas*”, álbum gravado em 1966, numa de suas parcerias com Vinícius de Moraes, com canções compostas entre 1962 e 1966 (“Berimbau” e “Canto de Ossanha”, também gravada por Elis Regina; “Ponto do Caboclo “Pedra Preta”; “Candonblé”; “Canto de Iemanjá”; “Canto de Xangô”; “Tempo de amor”; “Tristeza e solidão”; “Lamento de Exu”, e “Bocoché”). (Deyfrus, 1999).

A característica mais forte na música de Baden Powell era o improviso, talvez por isso tenha sido um dos primeiros músicos brasileiros a fazer incursões com os sons jazzísticos, a fazer de outra forma o diálogo com a cultura negra transatlântica, em que africanidade e negritude me movem em dissuasão preliminar para se comporem em outro momento residindo nas expressões musicais nas Américas, mesmo que de maneira muitas vezes exclusiva e peculiar em suas realidades transfiguradas pelos fortes resquícios das ideologias raciais e do sistema escravista.

O “samba-jazz”, ou melhor, o “jazz-samba” de Baden Powell, definição mais resumida da Bossa Nova, daria o título a um *LP* em 1962, gravado por Stan Getz e Charlie Byrd, nomes de referência no jazz norte-americano. Para Dreyfus, a Bossa Nova já havia “revolucionado a cabeça dos músicos norte-americanos, principalmente o pessoal do jazz”. A Bossa Nova conseguiu um *status* de representação de brasilidade tão bem sucedido quanto o de Carmem Miranda, a diferença é que sua referência reside na insurgência de um movimento cultural ou musical. Mas, foi a pretensa sofisticação da Bossa Nova que serviu como sustentáculo de uma brasilidade mais moderna e comercial.

A Bossa Nova é um divisor de águas dentro dos embates teóricos de classe e raça, modernidade e tradição, nacional e estrangeiro, autenticidade e proposta estética. A ideia de miscigenação já está consolidada a essa altura, e não se faz alheia a nenhum nicho cultural. Apesar da tão propalada inovação musical da Bossa Nova, e de ter se consolidado como um gênero, tomando para si um consenso de bom gosto e sofisticação, havia muitas críticas, uma das vertentes é a do estrangeirismo, como destacou José Ramos Tinhorão em 1966, “que ouvia nela uma influencia excessiva do jazz, sintomática da alienação das elites brancas que a criaram, mas sua perspectiva, hoje, foi superada por um consenso positivo” (SOVIK, p. 91, 2009).

Outra corrente de críticas era a do branqueamento do samba, uma vez que essa “tradução” do samba, tida como sofisticada, que é a Bossa Nova, feita por e para uma elite branca intelectualizada escamotearia a essência negroide do samba, como expressão de identidade periférica racializada.

Ou seja, a fusão de alto e baixo é promovida como solução das tensões entre setores diferentes da sociedade brasileira há muito mais do que um século, desde antes da Abolição. Assim, não é surpreendente que a digestão *cool* do samba pelo *jazz*, a elegância bossa-novista cosmopolita e a aparente branquitude mundial da bossa nova, ao serem examinadas, trazem de volta a precariedade do consenso sobre raça, gênero e classe no Brasil, cujo o cimento simbólico é a mestiçagem. (SOVIK, 2009, p. 102).

Contudo, trouxe com ela todas essas questões tão caras à cultura brasileira, nacionalidade e mestiçagem, num processo diferente em que o social e o racial se cooptam, rearticulam, num momento em que a música popular brasileira deixa de ser identificada diretamente com as camadas mais pobres da população e, por conseguinte, negra. Ainda de acordo com Liv Sovik (2010), a branquitude se sedimentada no discurso de mestiçagem.

É reconhecido o fato de que a bossa nova projetou a cultura brasileira no cenário internacional, com seu cosmopolitismo branco/mestiço controverso, suas inovações e apreensões

da cultura brasileira, em sua propalada estética modernista e vanguardista, suas rupturas e avanços formais, a rejeição do nacionalismo da época, também estava fadada às limitações eurocêntricas. Porém, as questões de classe, raça e gênero ficam demarcadas, uma expressão que de fato estava identificada com uma elite branca, intelectualizada, mas que, no entanto, forjaram sua expressão musical, dentro das reelaborações, conexões, reidentificação e deglutição da esfera cultural negra arraigada no seio da formação brasileira. Ao mesmo tempo, sem desprezar o seu valor estético, e sem aliar a ela o caráter racista, já existente no mercado fonográfico brasileiro, é possível afirmar que o lugar privilegiado da bossa era marcado por tais questões.

Alaíde Costa, cantora negra que João Gilberto indicou para cantar o primeiro grande sucesso da bossa nova, “Chora tua tristeza”, falou recentemente sobre ter ficado fora dos palcos por causa das expectativas estereotipadas dos produtores que cantasse “samba e música com rebolado”, que não combinava com seu estilo *cool*. Johnny Alf, músico negro influenciado pelo *jazz*, cuja composição “Rapaz de bem”, de 1952, aproxima-se muito à bossa nova, também é símbolo do que se menospreza, com a associação da bossa nova aos brancos da Zona Sul do Rio de Janeiro: negros não só contribuíram às origens da bossa nova, com o samba, mas colaboraram na invenção do produto acabado. Assim, percebe-se que a bossa nova foi criada em uma encruzilhada em que se encontram representações das mais diversas forças sociais, fazendo com que esteja sujeita a diferentes interpretações em diversos conjunturas e contextos político-culturais. (SOVIK, 2009, p. 96).

Podemos vislumbrar, nesta perspectiva, a expressão usada por Davis (2009) “*white face, black mask*”, em alusão ao clássico de Fanon “Peles negras, máscaras brancas”, que encontra dos adjetivos um caminho mais fértil para explicar esse processo na música popular brasileira entre 1930 e 1950, não resumindo as re-identificações desse universo um simples branqueamento da música.

O caráter nacional da Bossa Nova foi questionado ainda por intelectuais de esquerda, boa parte tão conservadora, ufanista, nacionalista, num por deslize dialético, por que não dizer xenófoba. O discurso nacional x estrangeiro dominava as discussões no cenário cultural e o diálogo com o jazz tornava-se uma afronta aos olhos mais nacionalistas, que desdenhavam o propalado “cosmopolitismo vanguardista” da Bossa Nova (SOVIK, 2009, p. 92).

Da modernidade da Bossa Nova, partia-se para a recuperação de um conteúdo de brasilidade “legítima”. Iemanjá, diga-se de passagem, era muito conhecida no Rio de Janeiro e em São Paulo através da umbanda, mas na medida em que a referência passou a ser a Bahia, o orixá passou também a ser referido como o da Bahia, ou seja, o do candomblé (...). São anos de produção de uma nova forma de cantar em que elementos da cultura do candomblé vão se firmando com legitimidade entre as classes médias, consumidoras do que se produz de mais avançado no país. Os temas baianos estavam na ponta de renovação da música popular brasileira, com o candomblé ocupando um lugar especial. (PRANDI, 2005, p. 198-199).

O marco desse conteúdo também influenciaria os aspectos legitimadores da *MPB*. A breve aproximação da bossa nova com a africanidade, e mais especificamente com o universo negro foi através do diálogo com o samba, e, por conseguinte, com as religiões afro-brasileiras (candomblé e umbanda), diálogos esses traduzidos tematicamente nos afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Para Dreyfus (1999) “*Os Afro-Sambas*” é o disco mais marcante da carreira de Baden Powell, com oito faixas gravadas. Além, da influência do disco de Carlos Coqueijo e do encontro com o mestre Canjiquinha, que aproximou os compositores da cultura afro-brasileira, proporcionada pelas viagens a Salvador, visitas aos terreiros de candomblé e às rodas de capoeira e samba, o principal incentivo às composições foi o fato de que na época Baden estudava os cantos gregorianos e os modos litúrgicos:

(...) eu percebi que os cantos africanos tinham muitíssima semelhança com os cantos gregorianos. Para mim, são iguais. Eu dei então uma levantada num tipo de samba mais negro, que tem um lamento próximo a dos cantos dos cantos africanos (...), eu compus uns temas, partindo dessas semelhanças entre o modo litúrgico e o africano, e aproveitei alguns para parceria com Vinícius” (BADEN apud DREYFUS, 1999, p. 151).

Esse disco traria para o público e consumidores de Bossa Nova, mais especificamente, o universo da cultura popular e negra, num terreno já sedimentado pelo samba dentro da indústria fonográfica, que começava a ter efetivamente um espaço cativo entre o povo e a burguesia intelectual. Os elos simbólicos entre as tradições afro-religiosas e a música popular, tendo como expressão, o samba, marcariam o surgimento, delineamento, e, posteriormente, a reconfiguração do que chamo de estética da negritude, – uma estética musical, em que, num primeiro momento, aciona a africanidade e ancestralidade através da religião, passando a ser um marcador legítimo de identidade étnico-racial na música de circulação e consumo. E também legitimidade: os modos gregorianos são legítimos, fundadores da Civilização Ocidental católica, enquanto as religiões africanas são o “Outro”.

O delineamento dessa estética se processa entre 1930 e 1940, e a partir de 1950 teremos suas reconfigurações dentro do próprio universo do samba, e em diversas vertentes como na baianidade de Caymmi à brasilidade pitoresca de Carmem Miranda, do samba-jazz sofisticado de Baden Powell à festiva celebração dos orixás.

Entre 30 e 60 as mudanças que sucedem tanto no sentido político (de Vargas a Kubitscheck) cultural e tecnológico (o rádio e a televisão) também são marcados por novos dimensionamentos estéticos na música popular. Mesmo considerando as demandas midiáticas no mercado de consumo, que já estava pautado na lógica de segmentação de gênero, as temáticas

afro-religiosas e os elementos de africanidade continuaram presentes na música popular, sendo acionados e reconfigurados.

Pode-se observar que, nesse processo contínuo de reconfiguração dos discursos identitários na música, é comum a referência a músicos que estão diretamente ou indiretamente ligados à religiosidade como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Nelson Cavaquinho, Dorival Caymmi, João Gilberto, Tom Jobim, Toquinho, entre outros, assim como à personalidades representantes do universo afro-religioso, como Mãe Menininha. A canção “Samba da Benção” é um bom exemplo onde estão latentes esses acionamentos. Apesar de não compor “*Os Afro-Sambas*”, é uma das mais importantes na carreira dos dois compositores. A referência ao samba, aos mestres da música, ao candomblé é abençoada pelos “saravás”, pois, como diria a canção, um “o bom samba é uma forma de oração”.

Os acionamentos e diálogos dos elementos da cultura afro-brasileira não ignoram o discurso de mestiçagem. Por exemplo, ao pedir a benção aos orixás, para Vinícius de Moraes na canção, Baden entoa: “capitão do mar, poeta diplomata, como ele mesmo diz, é o branco mais preto do Brasil com a linha direta de Xangô”. E com intervenções faladas pede benção para muitas figuras da música popular como Ary Barroso, Donga, Heitor dos Prazeres, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho e João da Baiana, assim como aos compositores novos Toquinho, Dori Caymmi, Edu Lobo e Chico Buarque, e por fim “a benção a todos os sambistas do meu Brasil/ branco, preto, mulato/ lindo e macio como a pele de Oxum”.

Outro ponto interessante nos oferece o verso: “porque o samba nasceu lá na Bahia/se hoje ele é branco na poesia/ ele é negro demais no coração”. Neste, podemos ver a referência a Bossa Nova, assim como ao alargamento da produção e consumo do samba além dos seus guetos negros. O protagonismo do violão de Baden, e sua aproximação ao modo “joaogilbertiano” de cantar, voz baixa mais contida, quase fala, canto-fala, dá um caráter bossa-novista à gravação, mas ao mesmo tempo com uma levada de samba. “Samba da Bêncão”, seria readaptada para o francês pelo cineasta Pierre Barouh em 1966, com o nome de “Samba Saravah”, e entraria na trilha sonora do filme “*um homme une femme*”, de Claude Lelouch²⁹. Anos mais tarde, Pierre Barouh faz mais uma parceria com Baden Powell no documentário Saravah, gravado no Rio de Janeiro em 1969. Ironicamente, três décadas depois Baden Powell trocaria o tradicional saravá³⁰

²⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nPGcQM5nb8M>

³⁰ Sudação dos umbanditas, significando “salve!”. Ver: Lopes (2004).

ao cantar a famosa canção "Samba da bênção", tendo se convertido ao Centro Evangélico Unido (CEU) ao voltar para o Brasil nos anos 90.

Fruto do interesse passional de Pierre Barouh pela música brasileira e curiosidade pela latente presença africana nela explícita, "Saravah" é um importante registros sobre a música popular brasileira, no qual é possível ratificar o delineamento de uma estética da negritude, através de gerações diferentes, e como vai se ressignificando a partir do “entretempo, do entrelugar”, no qual passado ancestral aprisiona e é aprisionado de um presente remoto, em que os processos identitários pontuam a permanência de signos de pertencimento, através do reconhecimento e veneração, rearticulando-se dentro e fora dos espaços permitidos.

O documentário é o resultado dos encontros com Pixinguinha, João da Baiana, Paulinho da Viola, João da Baiana, Maria Bethânia e Marcia. Baden Powell desempenha o papel de âncora/anfitrião, elo entre a velha guarda do samba e a nova geração de cantores e compositores, pertencentes ao que viria a ser chamado de *MPB*. São entrevistas, canjas e apresentações, que abordam temáticas em torno da presença africana na música popular brasileira, do samba, das escolas de samba, com destaque para canções que transitam entre duas gerações.

Um dos primeiros momentos do documentário traz uma conversa/entrevista com Baden, na qual ressalta a influência do samba e do jazz em sua música, e as raízes africanas na música brasileira. Baden afirma que em sua música esse diálogo se dá do ponto de vista da evolução harmônica teve um pouco da influência do *jazz*, já do ponto de vista rítmico, as raízes são todas africanas. Para ilustrar essas confluências, Baden canta a canção “Iemanjá” e fala sobre os orixás, a macumba e o candomblé. Entre as elucidações sobre macumba e candomblé, João da Baiana enfatiza a questão cantando as canções "Okekerê", – que o compositor afirma ser um canto de “macumba em angola” –, ao som do prato e faca acompanhado por Baden no violão, e "Yaô" de Pixinguinha, em que os motivos musicais relacionados ao universo do candomblé fazem parte da vivência cotidiana, e especificamente nesta canção dada como exemplo, as celebrações nos terreiros ou festas de candomblé são o mote que articulam as narrativas de identitárias endossadas na ideia e no discurso de africanidade.

Nesse sentido, “Saravah” nos oferece uma gama de articulações para compreendermos os novos engendramentos na música popular e a dimensão do simbólico dentro desse processo. De Pixinguinha a Paulinho da Viola, podemos ver que a ideia de africanidade como referência e marcador cultural perpassa essas gerações, ao mesmo tempo em que ela é rearticulada, seja como

reinvenção de um determinado estilo ou gênero, como Baden faz dentro dessas incursões estéticas ou através da afirmação de pertencimento a uma expressão ou movimento, como Paulinho da Viola, que destaca uma filiação ao samba, a comunidade e a cultura das escolas de samba como expressão de identidade coletiva.

O esvaziamento e/ou desafricanização da música popular brasileira pensada por Nei Lopes confronta, de certa maneira, as produções musicais de 1960. Porém, é possível vislumbrarmos tanto a poética africanista reaparece com novas propostas estéticas dentro desse universo, que também se inspirarão em outras rotas transatlânticas. Podemos apontar diversos cantores, compositores, instrumentistas e expressões musicais que surgiram nesse período, dialogando com as questões de africanidade e negritude, e firmam terreno na década de 1970, alguns como expressão de vanguarda, sendo também decisivos no processo de invenção, formação e institucionalização da *MPB*, no sentido estético e de nicho de mercado.

Mesmo que a música popular apontasse para outras direções, estéticas e poéticas, ou parecesse apontar um abandono ou esvaziamento das temáticas ligadas à africanidade, o que se pode afirmar é que essa brisa sopra em diversos momentos da música popular brasileira. Entretanto, há novos processamentos das identidades negro-mestiças, que na música rearticulam os elementos de africanidade, ancestralidade e negritude.

É possível observar que desde os primeiros sambas gravados, os motivos de terreiros, a mitologia dos orixás, as referências ao universo das culturas negras são acionados na canção popular brasileira, desde o universo afro-religioso até a personagem da baiana do acarajé incorporado por Carmem Miranda. Com a explosão da bossa nova, e todas as questões controversas em torno da raça e classe, também se rompe um paradigma na esfera estética. O delineamento da estética da negritude na música brasileira começa nas manifestações tidas como folclóricas e se reconfigura no próprio processo de construção da identidade nacional, consolidando-se dentro de um nicho de mercado legitimado, a *MPB*.

Numa época em que o movimento da Bossa Nova já derivara para uma fase de contestação social, tendo abandonado o seu característico romantismo intimista, os orixás começaram a aparecer nas letras de “músicas de protesto” que tratavam de questões sociais. (PRANDI, 2005).

Nesse sentido, a década de 1960 nos oferece uma rica seara investigativa, com momentos decisivos no âmbito político e cultural, principalmente no que diz respeito às questões de raça e cultura popular: os deslocamentos conceituais no plano da cultura (alta e baixa cultura), luta pelos

direitos civis dos negros nos Estados Unidos, a descolonização dos países africanos e a deflagração do golpe militar e seu papel nos novos eixos dentro da cultura popular brasileira.

No plano ideológico e político, essa aproximação servia ainda para uma nova espécie de protesto contra a orientação do governo autoritário em matéria de normas de educação, de política e de diretrizes econômicas e financeiras. Esfriado, porém, o entusiasmo da ala otimista e intelectualmente mais preparada da classe média (universitários, em geral) pela mediocridade moralizante do governo militar, os elementos das camadas médias tiveram que desistir das soluções da “intelligentsia” nacionalista (tipo ISEB, Centro de Cultura da União Nacional dos Estudantes etc.), mas também não se conformavam em aceitar os clichês de cultura representados,... Colocada assim, numa espécie de vácuo ideológico e de cultura, é natural que a classe média tivesse ido procurar, confusamente, algo de concreto no outro extremo da cultura de elite com que rompera, ou seja, na cultura popular.

Algumas perspectivas folcloristas e adornianas pairavam sob o cerne de uma transformação cultural e tecnológica. O surgimento dos meios massivos, o desenvolvimento e consolidação da indústria cultural, o contexto político, que soube muito bem usufruir dessas tecnologias como ferramentas ideológicas, são aspectos negociados dentro da esfera sintomática do pós-colonial, além dos alargamentos das fronteiras culturais, que foram se desfazendo de maneira paulatina com a internacionalização dos produtos culturais. Em meio a esses processos, a política autoritária não conseguiria cooptar por inteiro o espectro mais abrangente da música popular, os acionamentos simbólicos das identidades flutuantes, que muitas vezes surgiram como modos de contestação.

3. “FILHA DE OGUM COM IANSÃ”: CLARA NUNES

*Se vocês querem saber quem eu sou
Eu sou a tal mineira
Filha de Angola, de Ketu e Nagô
Não sou de brincadeira (...)
Sou a mineira guerreira
Filha de Ogum com Iansã*

O Brasil dos anos 60 vivia uma efervescência cultural, principalmente na música popular. De acordo com Amaral e Silva (2006, p. 204), neste período, a música popular encontrava seu ponto privilegiado de seu desenvolvimento, absorvendo musicalidades de diversos ritmos e gêneros, e diversificando seus próprios caminhos, surgem os movimentos da Jovem Guarda, Bossa Nova, Tropicália, da canção de protesto e da vanguarda dos festivais. Em todos esses movimentos os elementos das religiões afro-brasileiras estavam presentes, de alguma maneira. Nem a Jovem Guarda passou imune a essa influência: “Cavaleiro de Aruanda”³¹ (Tony Osanah), interpretada por Roni Von, em 1973, foi trilha sonora do filme “Janaína, a virgem proibida”; e “Feitiço de broto” (Carlos Imperial. 1966).

Durante a Ditadura Militar muitos compositores e cantores do meio mais engajado politicamente usaram o mote das religiões afro-brasileiras para falar às classes populares, a exemplo de Geraldo Vandré e Moacyr dos Santos com a canção “Dia de Festa”, Edu Lobo com “Upa Neguinho”; nas vozes de Elis Regina e Jair Rodrigues a canção “Esse mundo é meu” (Sérgio Ricardo/Ruy Guerra); Vinícius de Moraes e Carlos Lyra com “Maria Moita”, “Batmakumba” (Gilberto Gil/ Caetano Veloso), entre tantas outras.

Desse modo, podemos afirmar que a africanidade, como definidor de negritude, delineia-se através do samba gestado nos espaços de compartilhamento, como a casa das Tias baianas e as celebrações de santo, onde espiritualidade, lazer e resistência entrelaçaram-se tão confortavelmente. Esses referenciais de africanidade e ancestralidade, construídos dentro das disputas simbólicas, marcarão os “os espaços de negritude”. A explosão de Carmem Miranda, símbolo de brasilidade configura num novo contexto: o fortalecimento do projeto de identidade nacional pautado na mestiçagem, o surgimento da cultura de massa e a incipiência da indústria cultural. Na década de 60, ampliam-se os espaços de mercado, abre-se o processo de consolidação da indústria fonográfica no Brasil, e apesar do recrudescimento com Ditadura

³¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=702kWiDIg8>. Acesso em outubro de 2013.

Militar, a cultura popular brasileira passa pela fase dinâmica, da “moderna tradição”, na busca incessante por uma música popular moderna e urbana, pautada na tradição popular, mas com ressignificações múltiplas dentro do contexto de repressão que se agravará na década seguinte.

Tentaremos, portanto, compreender os novos processamentos da negritude na música popular brasileira a partir da década de 1960, que trazem de volta a africanidade como vetor da negritude, reconfigurando-se enquanto discurso racializado. Esses acionamentos tão frequentes na música popular brasileira tomam novos contornos dentro da cultura de massa, indo da originalidade ao vazio do significante negro, de bandeira de luta e valoração à exploração midiática dentro do exótico.

Mas, é dentro desses novos contornos que se delineia uma *estética da negritude* na música popular brasileira. Podemos apontar quatro entrelaçamentos de vertentes que se dão no processo de configuração, rearticulação, ressignificação e consolidação de uma *estética da negritude*: I. Africanidade, ancestralidade e religiosidade; II. Mestiçagem (primeiro como ideia brasilidade, segundo como marca de negritude); III. *Black is beautiful* – diálogos transculturais (vertente bastante explorada por Gilberto Gil e Jorge Ben Jor), que acionam africanidade e mestiçagem como marcador de negritude, e condensaria os referenciais de negritude moderna a partir das trocas dentro do Atlântico negro (*jazz, blues, rock, afrobeat, reggae*, e etc); IV. Pós-africanidade – outros processamentos da negritude (classe, raça e região), que vai do *rap* ao *mangue beat*.

Vale lembrar que, esses entrelaçamentos não se processam de maneira simples, nem linear, podendo ser evidenciado em diversos nichos e momentos da música popular brasileira. Dessa maneira, tentaremos abarcar neste capítulo os dois primeiros entrelaçamentos das vertentes citadas: I. “Africanidade: ancestralidade e religiosidade” e II. Mestiçagem. Buscaremos compreender os meandros da música popular e sua legitimação através dessa vertente, a partir da década de 1960, assim como as disputas simbólicas no âmbito das identidades racializadas no contexto da cultura midiática.

Para tanto, destacaremos alguns intérpretes e compositores que foram fundamentais na consolidação da *estética da negritude* através dessas vertentes, tanto no samba, como na *MPB* de maneira geral. Uma das intérpretes mais emblemáticas nesse sentido foi Clara Nunes, que se firmou no mercado fonográfico com o repertório fortemente marcado pelas referências ao universo das religiões afro-brasileiras. Assim, num primeiro momento, nos aprofundaremos no

debate das vertentes temáticas: I. Africanidade: ancestralidade e religiosidade e II. Mestiçagem, a partir da obra de Clara Nunes.

No final da década de 1960, o considerável aumento do número de músicas que usavam de alguma forma termos do universo religioso afro-brasileiro constitui um amplo repertório que, visto em conjunto, pode ser entendida como uma forma de “pedagogia” das religiões afro-brasileiras. Esse processo que se prolongou por décadas seguintes, estendeu para a sociedade – pelos meios de comunicação que também se expandiam rapidamente – signos, símbolos, valores, códigos, preceitos, enfim, termos da linguagem religiosa proveniente do mundo dos terreiros constituindo, palavras-chave para a compreensão destas crenças (AMARAL e SILVA, 2006, p. 209).

A vertente de “músicas de macumba” já estava consolidada, principalmente nos “espaços de negritude”, como o samba. Porém, com a influência do mercado fonográfico internacional, o samba vinha perdendo espaço. A cantora Clara Nunes³² surge, justamente, nesse contexto, em meio a um espaço vazio deixado por Carmem Miranda na música popular, levando o samba novamente ao topo do mercado fonográfico brasileiro.

A importância de Clara Nunes na abertura do mercado brasileiro também é significativa. A *Philips*, por exemplo, principal concorrente da Odeon, apostou imediatamente em Alcione, – originalmente cantora de *jazz* –, como cantora de samba, e a *RCA Victor*, por sua vez, apostou em Beth Carvalho. Este movimento de abertura e investimentos das gravadoras concorrentes se dá diante dos números recentes em popularidade e vendagem do gênero atingidos por Clara Nunes.

Clara Nunes tornou-se um dos maiores intérpretes da história da música popular brasileira, sendo imortalizada pelo repertório ligado à umbanda e ao candomblé, pelo qual é lembrada até hoje como uma espécie de representante da vertente musical ligada à religiosidade afro-brasileira. Cria dos concursos de rádio, consolida-se através dos programas de televisão. Inicialmente cantora de bolero, seguindo a tendência da indústria fonográfica da época: a música romântica. Mas, transitaria entre a bossa nova e os festivais de música, ainda que tentasse, mesmo que fracassadamente, um diálogo com a Jovem Guarda.

32 Clara Francisca Gonçalves nasceu em 1943 em Cachoeira, Distrito de Paraopeba (MG). Filha de operários, o pai era violeiro e cantor de Folia de Reis. Começou sua carreira em Belo Horizonte em 1960, participando de concursos de calouros, um deles foi "A voz de ouro ABC", promovido pela Fábrica de rádios e televisões ABC, em que Clara Nunes venceu as regionais e garantiu um programa na Rádio Inconfidência. Em 1963 apresentava um programa na TV Itacolomi, além de participar do programa de José Messias na TV Continental. Em 1965 foi convidada por Milton Miranda, diretor artístico da gravadora Odeon, para realizar um teste, sendo aprovada e indo morar no Rio de Janeiro. Em 1966 grava o LP "A voz adorável de Clara Nunes", pela Odeon. Para um melhor detalhamento biográfico ver: FERNANDES, Vagner. *Clara Nunes: Guerreira da utopia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007; BAKKE, Rachel Rua Baptista. *Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira*. Relig. soc. vol.27 no.2 Rio de Janeiro, Dec. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005.

A Odeon, única gravadora de sua carreira, apostava numa cantora romântica, visto que era a tendência de mercado favorável na época, o gênero tinha maior aceitação e, conseqüentemente, maior vendagem de discos. Além da crescente tomada de mercado e audiência da música internacional no cenário brasileiro, o nicho dos cantores românticos, principalmente de bolero, principalmente homens de vozes empostas, – herança da Era de ouro do rádio –, como a voz do cantor Altemar Dutra.

Vale salientar que o samba era um gênero em queda no mercado fonográfico até o surgimento de Clara Nunes e Martinho da Vila, entre outros. A aposta da Odeon em Clara Nunes como cantora romântica, não obteve êxito nos dois primeiros discos em termos de vendagem. Então surgiu a ideia do produtor musical, Adelzon Alves, de projetá-la no cenário da música popular dentro do legado deixado por Carmem Miranda, espaço ainda não preenchido por outra cantora na música popular, que trouxesse o repertório dos compositores de samba.

Clara Nunes determina sua presença no samba a partir de 1968, com a canção “*Você passa eu acho graça*”, do LP homônimo, uma composição de Ataulfo Alves e Carlos Imperial, dois grandes nomes do samba e da música popular brasileira. No entanto, ainda não havia firmado uma imagem pública enquanto cantora. É só depois de 1969, que sua imagem pautada na abro-brasilidade começa a se desenhar.

Vale ressaltar alguns aspectos desse processo: primeiro, sua mudança para o Rio de Janeiro, onde estabeleceu contato com a umbanda entre 69 e 71, a qual viria adotar; segundo, as influências da relação estreita com mundo do samba, através da Portela, sua escola que a “adotara”. Inclusive esse contato teve um papel preponderante construção midiática da Portela. E terceiro, a aproximação o com compositores consagrados do universo do samba como Monarco, Candeia, Nelson Cavaquinho, João Nogueira, Martinho da Vila, Paulinho da Viola e Paulo César Pinheiro, Romildo, Toquinho, seriam determinantes na formação e projeção da identidade artística de Clara Nunes.

A viagem a Angola em 1970, através do Projeto Kalunga (do qual participaram também Chico Buarque, Martinho da Vila, entre outros) foi, segundo Bakke (2007), um divisor de águas tanto na vida espiritual quanto na carreira de Clara Nunes. Voltando da África, elaboraria com Adelzon Alves, uma proposta de carreira. No entanto, a Odeon não viu com bons olhos, a princípio, pois além de ser a primeira produção de Adelzon Alves, também se tratava de uma mudança radical e abrupta no repertório e, conseqüentemente, na imagem da cantora. Todavia, a

gravadora aceitou o desafio por insistência de Clara Nunes. A partir de então, inicia-se o processo de consolidação de sua carreira, através da imagem fortemente ligada ao samba, à umbanda e ao candomblé. Não foi à toa que ganhou o rótulo de "Sambista, Cantora de Macumba" (BAKKE, 2007).

(...) Tinha que ser uma carreira planejada e que tivesse como base a imagem afro-brasileira da Carmen Miranda. (...) Eu levava ela para a casa do Candeia mas também levava para a casa da Vovó Maria Joana Rezadeira, que era uma mãe-de-santo que havia no Império Serrano. Era um ícone. A Clara também era muito amiga do pai Edu (...). Aí tinha um costureiro chamado Geraldo Sobreira, que já era amigo dela, e foi desenvolvendo aquele estilo, aquelas roupas. Então, a carreira tomou esse rumo em função de ela ser levada para o lado do samba e de já ter amizade com pessoas ligadas à umbanda, como o caso da Vovó Maria Joana Rezadeira. (Fonte: jornal O Povo, caderno Arte & Vida, apud, BAKKE, 2007).

Essa relação estreita com o universo do samba fez de Clara Nunes uma das lideranças do Clube do Samba, criado por João Nogueira em 1978, espaço artístico que se transformou numa espécie de movimento de resgate e valorização do samba.

A viagem à África lhe rendeu, em 1971, seu quarto LP (*Clara Nunes*), que marcaria sua entrada no cenário nacional como intérprete de samba e “cantora de macumba”. Neste sentido, o LP traz algumas canções que se tornaram emblemáticas no ponto de partida de Clara Nunes como cantora de samba: Aruandê... Aruandá (Zé da Bahia); "Ê baiana" (Fabrício da Silva, Baianinho, Ênio Santos Ribeiro e Miguel Pancrácio), de grande repercussão no carnaval de 1970; “Misticismo da África ao Brasil” (Mário Pereira/ Vilmar Costa/ João Galvão); “Puxada da Rêde do Xaréu” (1ª parte e 2ª parte – Maria Rosita Salgado Goes); “Festa para um Rei Negro³³” (Pega no Ganzé) (Adil de Paula – o Zuzuca). Nestas canções, em especial, podemos observar a recorrência das temáticas referentes à africanidade, seja através da religiosidade, da baianidade ou do cotidiano negro das periferias. Observemos tal recorrência em alguns trechos das canções citadas:

Aruandê Aruandá

“Aruandê... Aruandá/Eu vim da Bahia pra cantar (bis)/ Trago a benção do Bonfim/Berimbau e capoeira/Saravá Pai Joaquim/ Proteção a vida inteira/Aruandê... Aruandá (...).”

Ê baiana

“Ê baiana/ Ê ê baiana, baianinha/Ê baiana/Ê ê baiana/ Baiana boa/ Gosta do samba/Gosta da roda/ E diz que é bamba/ Baiana boa/ Gosta do samba/Gosta da roda/E diz que é bamba”.

³³ <http://globo.com/busca/?q=-festa+para+um+rei+negro+clara+nunes>

Puxada da Rede do Xaréu

“1ª Parte: Pescador dá presentes pra ela/ Iemanjá dele enamorou/A jangada volta sem ele/E os olhos da morena marejou”. 2ª Parte: Iemanjá! Iemanjá!/Sou pescador/Moro nas ondas do mar/Também sou filho de Iemanjá”.

Misticismo da África ao Brasil

“Eu venho de Angola/ Sou rei da magia/ Minha terra é muito longe/ Meu gongá é na Bahia/ Agô ô ô ô/Lua alta/ Som constante/ Ressoam os atabaques/ Lembrando a África distante/ E o rufar dos tambores/ Lá no alto da serra/ Personificando o misticismo/ Que aqui se encerra/ Saravá pai Oxalá/ Que o meu samba inspirou/ Saravá todo povo de Angola, Agô Agô ô ô ô (...)”.

Festa para um Rei Negro

“Nos anais da nossa História/ Vamos relembrar/ Personagens de outrora/ Que iremos recordar/Sua vida, sua glória/ Seu passado imortal/ Que beleza/ A nobreza do tempo colonial/O lê lê, ô lá lá/ Pega no ganzê/ Pega no ganzá/ Hoje tem festa na aldeia/ Quem quiser pode chegar/ Tem reisado a noite inteira/ E fogueira pra queimar/ Nosso rei veio de longe/ Pra poder nos visitar/ Que beleza A nobreza que visita o gongá (...)”.

Há uma espécie de reverência ao mundo do samba expressa como um dos seus primeiros flertes com as escolas de samba, a primeira foi a Mangueira. É possível observar nos trechos acima apresentados alguns motes representativos nos símbolos de africanidade elegidos nas canções. Esses símbolos de africanidade dispostos por *afinidades eletivas* podem ser encontrados na referência ao panteão afro-religioso, através da figura de orixás e da celebração à África (“Puxada da Rede do Xaréu” e “Misticismo da África ao Brasil”); assim como podem ser acionados de maneiras distintas tendo como mote temático a negritude via outros discursos como da mestiçagem condensados em outras identidades, como no caso do mote temático em torno da *baianidade*.

Podemos encontrar esse mote temático centrado em diversos aspectos da cultura baiana. Muitas vezes a *baianidade* repousa na figura feminina (da mulher baiana, negra ou mestiça, tanto de maneira sensualizada e/ou sexualizada, ou enaltecida), como na canção “Ê baiana”. Em outras canções, a *baianidade* pode estar expressa no diálogo temático com as manifestações da cultura regional, como também é o caso da canção “Puxada da Rede do Xaréu”³⁴, uma prática do universo popular afro-baiano, que consiste num mutirão de pesca com movimentos sincronizados e cantos de trabalho, e que remonta à época da escravidão (LOPES, 2004).

³⁴Durante a cerimônia, “a rede é jogada ao mar com dias de antecedência, comandada por um mestre”. A puxada é acompanhada por “cânticos de tradição africana, entoados segundo o padrão de interpelação e resposta”. A cerimônia é realizada nas praias de Armação, Chega-Nego e Catimba, localizadas em Salvador. Ver: Lopes, 2004.

Vale lembrar que o mote temático da baianidade já estava presente na música popular brasileira através das composições de Dorival Caymmi, e da imagem e interpretações de Carmem Miranda, para não citar outros ícones. Nesse sentido, a negritude aparece nas arestas do processo legitimador da *baianidade* como identidade social. Dentro dessa vertente, temos a referência aos pescadores e suas histórias, ao mar e ao misticismo popular em torno das religiões afro-brasileiras.

Os símbolos da cultura popular, a partir de fontes como o reisado (Festa para Um Rei Negro) serão acionados nas canções muitas vezes como marcador de legitimidade e garantia de autenticidade. Ao mesmo tempo, no campo das disputas simbólicas, as questões em torno de classe e raça encontram-se entrelaçadas de modo conspícuo no cerne da cultura nacional popular, de acordo com suas peculiaridades contextuais e nas relações construídas a partir das desigualdades e diferenças. Na música popular, esses processos dialógicos entre classe e raça refletem com mais clareza os dispositivos de negociação próprio dos processos transculturais, onde a memória da chamada cultura popular, abarcando o que o repertório folclórico nacional, passa a ter um lugar definitivo na “moderna tradição brasileira” (Ortiz, 2006).

Na canção “Festa para um Rei Negro”, samba-enredo da Escola de Samba Salgueiro, campeã, com mesmo samba-enredo, em 1971, traz mote temático os festejos de Reisado também conhecidas como Folia de Reis associada como Folguedos da Festa de Rosário dos reis negros pela Igreja Católica como festejos profanos de sua liturgia, na qual o culto a Nossa Senhora do Rosário³⁵ desenvolveu manifestações lúdicas. Estes festejos conservaram os rituais de coroação dos reis negros. Os negros já se congregavam nas irmandades de Nossa Senhora do Rosário desde os séculos XV e XVI em Portugal. Na tradição africana essas cerimônias iniciaram-se com a figura de Chico Rei, ou Ganga Zumba Galanga, rei Congo dos Quicuios, trazido como escravo para o Brasil, juntamente com sua corte, no princípio do século XVIII.

Essas confrarias ou irmandades mantiveram um forte vínculo com as cerimônias de coroação dos reis negros, sendo uma forma encontrada pelos negros de tentar manter, através do

³⁵ A imagem dessa santa era utilizada pelos padres dominicanos portugueses para catequizar os povos africanos em África, fazendo a relação sincrética da Virgem do Rosário com o Orixá Ifá, assim os negros começaram a formar suas próprias confrarias religiosas. Sobre o assunto ver: BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. *Festa do Rosário em Pombal*. João Pessoa: Editora Universitária, 1977.

sincretismo religioso, as suas devoções³⁶. Segundo Carvalho (1993, p. 12), não existiria entidade sobrenatural chamada Rei do Congo, sendo a referência ao mundo dos Congos apenas um reforço simbólico que ajuda a criar uma moldura mais rica de significado, em relação ao Brasil Colonial.

O Reinado de Congo é uma das estruturas mais alegóricas de pequena quantidade de poder (tão temporário como um dia no ano) que era garantido pelo povo negro no Brasil (...). No dia da celebração, os Congos parariam nas principais ruas em suas fantasias elegantes, reinterpretando alguns cortejos reais que existiam na África e que envolvia sua resistência contra a dominação portuguesa no continente de seus ancestrais... Os Congos são basicamente a expressão da experiência dos pretos. Embora os símbolos principais sejam uma clara evocação da África – o rei e a rainha do Congo – e seus praticantes sejam negros, as Congadas usam a expressão "meus irmãos", bem como "meus pretinhos"; é sempre uma comunidade implícita, condicionada fundamentalmente pela posição social – pobre, humildes, analfabetos, mendigos da periferia de pequenas cidades etc (...) (CARVALHO, 1993, p. 5-6).

Neste sentido, tanto na construção como na consolidação da música popular como legítimo representante da cultura nacional deu-se também através dessas incursões com símbolos da cultura popular negra. Segundo Jesús Martín-Barbero (1997), a legitimação da música negra está situada no âmbito das contradições da relação entre o popular e o massivo, na “emergência urbana do popular”. Práticas culturais que estavam relegadas ao gueto passam a ser ressignificadas dentro da cultura de massa, e passam a desempenhar um papel preponderante tanto como difusor de movimentos e expressões políticas e tendências estéticas. Como poderemos ver mais adiante, muitos movimentos dentro da música, da literatura, do cinema, e posteriormente da televisão, buscavam esse elo com o Brasil negro/mestiço, seja dentro da perspectiva do nacional popular³⁷, seja no sentido de oposição política/ideológica.

Nessa perspectiva, o mote temático da africanidade é acionado através das referências simbólicas de religiosidade, misticismo e pertencimento. A partir da década de 1960, esse mote temático já consolidado reconfigura-se e legitima-se como eixo e/ou vertente das canções populares de grande circulação e consumo, não apenas na voz de Clara Nunes, como também de Beth Carvalho, Alcione, Elis Regina e Maria Bethânia.

Esse eixo temático ganha espaço entre outros intérpretes e compositores na década de 1970, e será uma das vertentes mais expressivas no processo de legitimação da música popular brasileira e da institucionalização da sigla *MPB*. É no mesmo período que Clara Nunes se destaca

³⁶ VOLPATTO, Rosane. *Nossa Senhora do Rosário*, São Paulo. Disponível em: http://www.irmandadedoshomenspretos.org.br/irmandade_nossa_senhora_do_rosario.htm. Acesso em: Abril de 2014.

³⁷ Ver Ridenti (2000).

como intérprete ligada à africanidade através do panteão simbólico da religiosidade afro-brasileira. Podemos apontar como exemplo a canção “Misticismo da África ao Brasil”³⁸ citada anteriormente. As imagens de africanidade estão na celebração de uma África mítica, a que restou como elo de pertencimento. A religiosidade exerce um papel legitimador nas narrativas de africanidade, uma vez que a memória coletiva do desterro obteve na religião um refúgio cultural.

A música “Misticismo da África ao Brasil” (LP: Clara Nunes, 1971), como já diz o nome, é bastante significativa nessa vertente de “Africanidade, ancestralidade e religiosidade”, acionando essas três dimensões no universo mítico. Podemos apontar alguns exemplos desses acionamentos nos seguintes versos “Lua alta/som constante/ressoam atabaques/ lembrado a África distante”; “das planícies às coxilhas/o misticismo se alastrou/Num torvelinho de magia, que preto velho ditou/E o fetiche e o quebranto/ ele nos legou”. Há nos versos uma celebração de africanidade através dos elementos ancestrais, firmados numa ideia mítica de África, e ancorados na religiosidade como elo maior de pertencimento negro, como nos versos “Saravá pai Oxalá³⁹/ Que o meu samba inspirou/Saravá todo povo de Angola, agô/Agô ô ô ô⁴⁰ (...) Sou rei da magia/Minha terra é muito longe/Meu gongá⁴¹ é na Bahia”.

Talvez seja necessário lembrar que a Bahia, principalmente no que se refere à música popular, sempre foi tida como uma referência de africanidade, dentro nesses processamentos identitários, através da religiosidade, passando a ser uma segunda África, a diaspórica, herdeira inequívoca de uma cultura ancestral. A africanidade configura-se num discurso legitimado sob a influência política dos terreiros e das religiões afro-brasileiras dentro dos espaços de negociação.

É possível apontar mais claramente os acionamentos de africanidade, que operam no nível mítico/celebrativo. A referência a Angola (Eu venho de Angola/ Sou rei da magia (...) remete tanto à origem africana da Bahia (minha terra é muito longe/ meu gongá é na Bahia), como sugere a Nação Angola no candomblé. A África mítica e o misticismo religioso são celebrados como marcadores de pertença figura de Oxalá :

“Lua alta/ Som constante/ Ressoam os atabaques/ Lembrando a África distante/ E o rufar dos tambores/ Lá no alto da serra/ Personificando o misticismo/ Que aqui se encerra/ Saravá pai Oxalá/ Que o meu/ samba inspirou/ Saravá todo povo de Angola, Agô/ Agô ô ô ô”/ Lá na

³⁸ Ver vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=XF40eP0ItRs>

³⁹ Orixá iorubano, criador da humanidade, conhecido como “rei das vestes brancas”, o mais importante dos orixás da cor branca ou orixás *fun-fun*. Ver Lopes (2004).

⁴⁰ Instrumento musical da tradição afro-brasileira presente nos rituais de candomblé *jeje-nagô*. Popularizou-se com as baterias das escolas de samba cariocas.

⁴¹ Altar de umbanda ou recinto onde fica esse altar.

mata tem mironga/ Eu quero ver/ Lá na mata tem um coco/ E esse coco tem dendê/ Das planícies às coxilhas, o misticismo se alastrou/Num torvelinho de magia, que preto velho ditou/ E o fetiche e o quebranto/ Ele nos legou (...)

O diálogo com um passado remoto e disperso se dá através narrativas remanescentes reconfiguradas na cultura do Atlântico Negro. Os elementos e símbolos de africanidade acionados são bastante representativos no imaginário popular como os instrumentos (atabaques e tambores), nas figuras do orixá (Oxalá) e do preto velho, no misticismo (magia, quebranto).

Em 1972, Clara Nunes confirmava sua presença no samba com o LP “*Clara, Clarice, Clara*”⁴². Este traz composições de nomes respeitadas no universo do samba como Carlos Cachça/Cartola/ Hermínio Belo de Carvalho (“Alvorada no Morro”) e Nelson Cavaquinho (“Sempre Mangueira”), além dos sambas “Ilu Ayê/ Terra da Vida”⁴³ (Norival Reis e Silvestre Davi da Silva), samba-enredo da Portela no mesmo ano, e “Tributo aos Orixás” (Mauro Duarte/ Rubem Tavares). Estas canções demarcam de forma mais contundente o eixo temático da africanidade/religiosidade. O diálogo com outros eixos temáticos que condensam classe, identidade e região são encontrados em “Seca do Nordeste” (Gilberto Andrade/Waldir de Oliveira); “Último Pau de Arara” (Corumba/ José Cândido/Venâncio), “Morena do mar” (Dorival Caymmi) e “Vendedor de caranguejo” (Gordurinha).

Do samba ao baião, os motes temáticos estão intrinsecamente ligados às práticas cotidianas de determinados grupos, que em geral compartilham origens: “raça”, classe e região, e tem sua imagem vinculada à ideia de nacionalidade, brasilidade e regionalidade a partir de personagens e narrativas localizadas em seus marcadores raciais e sociais. Esses marcadores podem ser encontrados em tematizações afins, como a seca no Nordeste e a cultura nordestina, de um modo geral, popularizada por Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, que personificou um Brasil, buscando na cultura do povo sua expressão mais autêntica de nacionalidade. A partir de 1945 tomou a cena da música popular com ritmos regionais como o baião e o xote, e até 1975 conquistaria um *status* de “gênio” não apenas da música nordestina, mas de representante da música nacional, influenciando as propostas estéticas dentro *MPB*.

Para não perder o eixo central da discussão, nos deteremos a três canções deste *LP*, por ordem de importância ao tema: “Morena do Mar”, “Ilu Ayê (Terra da Vida)” e “Tributo aos

⁴² Pela EMI/ODEON. Lançado em CD em 1997 pela mesma gravadora. <http://www.academiadosamba.com.br/>; <http://www.academiadosamba.com.br/passarela/portela/ficha-1972.htm>.

⁴³ Gravada também no disco Clara Nunes *O Canto da Guerreira* (EMI – 1989).

Orixás”. Estas três canções articulam o significante negro na esfera da africanidade, acionando de símbolos de pertencimento como é o caso da religiosidade afro-brasileira. A africanidade, acionada como marcador de ancestralidade, tem nas religiões de matriz africana um elo com a África mítica a partir de figuras e narrativas que podem celebrar um passado remoto ou afirmar um quase presente ancestral, em seus espaços de negritude, nesse caso os terreiros e a música.

Em “Morena do mar”, como em outras composições de Caymmi, a temática relacional entre o pescador, o mar e Iemanjá está ligada tanto à religiosidade como ao panteão do repertório popular. Na música popular brasileira, de maneira geral, a figura do orixá, em especial dos orixás femininos como Iemanjá, traduz o imaginário popular. Mas, pode ser trasposto como marcador de africanidade e vetor de negritude. Na canção citada, Iemanjá⁴⁴ é o orixá presente no contexto da narrativa do pescador. Vejamos um trecho:

“Morena do mar, oi eu, morena do mar/ Morena do mar sou eu/ Que acabou de chegar/ Morena do mar eu disse que ia chegar/ Ai, eu disse que ia chegar, cheguei/ Pra te agradar, ai/ Eu trouxe as conchinhas do mar/ As estrelas do céu/ Morena/ E as estrelas do mar/ Ai, as pratas e os ouros de Iemanjá/ Ai, as pratas e os ouros de Iemanjá (...)/ Sou pescador/ Moro nas ondas do mar/ Também sou filho de Iemanjá/Iemanjá, Iemanjá/ Sou pescador moro nas ondas do mar/ Também sou filho de Iemanjá”.

A morena do mar pode ser tanto o objeto de desejo do pescador quanto uma referência a Iemanjá. O jogo simbólico é feito a partir de imagens que estão diretamente ligadas ao orixá e ao universo cultural do pescador, como o mar, as conchas, as estrelas do mar, o ouro e a prata, a devoção (“Também sou filho de Iemanjá”). Neste aspecto, a canção em tom de lamento nos revela um universo mais “caymmiano”, que gira em torno da cultura do litoral nordestino e/ou baiano, trazendo também consigo a experiência do negro e do mestiço através da condição social e de signos afro-religiosos. Nesse sentido, raça, classe e região estão dispostos inequivocamente num mote temático cotidiano que nos aproxima de uma realidade negro/mestiça, pobre com o imaginário marcado pelo misticismo afro-brasileiro.

Já na canção “Ilu Ayê” (Terra da Vida), os referenciais de africanidade aparecem com mais definição. Este samba-enredo da Portela (1972) traz a narrativa histórica negro/africana, da diáspora à integração ao pertencimento nacional. A expressão *Ilu Ayê*, traduzida como terra da vida, vem do panteão linguístico iorubano: Ìlú – “cidade, terra, região, país (...)”; Àyè – “chance,

⁴⁴ Grande Orixá feminino das águas, rainha do mar. Ver Lopes (2004, p. 335).

oportunidade; fato de estar vivo” (Beniste, 2011, p. 144). Podemos observar nos seguintes versos que a ideia de ancestralidade repousa na origem comum de africanidade:

“Ilu-ayê, Ilu-ayê, odara/Negro cantava na nação Nagô/Depois chorou lamento de senzala/Tão longe estava de sua Ilu-ayê/Tempo passou e no terreirão da Casa Grande/Negro diz tudo que pode dizer/É samba, é batuque, é reza, é dança, é ladainha/Negro joga a capoeira/E faz louvação à rainha (Refrão)/ Hoje, negro é terra, negro é vida/Na mutação do tempo, desfilando na avenida/Negro é sensacional, é toda festa de um povo/É o dono do carnaval”.

O referencial ancestral é acionado através dos signos: o de origem e o de pertencimento. A africanidade como vetor de negritude pauta-se na afirmação dessa origem comum de diversas populações negras. A nação Nagô é o ponto de origem comum onde repousa a ideia de africanidade: “Ilu Ayê, Ilu Ayê, Odara⁴⁵”: terra vida, da boa gente/ Negro cantava na nação Nagô⁴⁶”. O canto de lamento às terras distantes tem origem nos *lunduns*, e foi assimilado na música popular através do samba. O lamento da escravidão e as permanências culturais a partir do processo de transcultura (reza, dança, ladainha, capoeira, louvação) se revelam num trecho em especial: “Tempo passou e no terreirão da Casa Grande/ Negro diz tudo que pode dizer”, seguido do verso: “É samba, é batuque, é reza, é dança, é ladainha/ Negro joga capoeira/ E faz louvação à rainha”; por destacar as sobrevivências culturais do povo negro, escravizado (... e no terreirão da casa grande), quase silenciado (Negro diz tudo que pode dizer), ironicamente colocado para mostrar que no plano da cultura esse silenciamento não tinha voz. O que podiam dizer foi o bastante para mostrar que “Hoje, negro é terra, negro é vida/ Na mutação do tempo, desfilando na avenida/ Negro é sensacional, ‘toda festa de um povo/ É dono do carnaval”. Vale salientar que o “hoje” deste enredo é bem diferente do hoje em que nos encontramos, no que se refere ao domínio negro nas escolas de samba. Porém, há semelhanças, pois o negro não é o “dono do carnaval”, em muitos deste fez presente como alegoria teatral. Há uma celebração equivocada ao espaço ocupado pelo negro na festa mais popular do Brasil.

Na canção “Tributo aos Orixás”, assim como em “Ilu Ayê”, apresenta-se uma narrativa histórica que vai da diáspora, escravidão à influência cultural do povo negro na cultura brasileira. Porém, a primeira canção está mais concentrada no mote religioso, através da figura dos orixás,

⁴⁵ Do Iorubá: belo. Palavra bastante usada nos cânticos afro-brasileiros “para qualificar tudo que é bom, bonito, e positivo” (LOPES, 2004, p. 487).

⁴⁶ Segundo o dicionário de Yorubá/ Português (BENISTE, 2001, p. 538) Nagô é uma forma de definir o povo ioruba. A grafia vem da palavra Ànàgó, grupo Yorubá que viria a ser denominado nagô no Brasil (p.108).

enquanto segunda concentra-se numa narrativa mais genérica dos signos estéticos de africanidade.

Em “Tributo ao Orixás”, os referenciais de africanidade passam pela narrativa da travessia do Atlântico pelos negros africanos (“trazidos por navios negreiros/do solo africano para o torrão brasileiro”), da experiência traumática da escravidão: “negros escravos/que entre gemidos e lamentos de dor”, da resistência através da religião (“traziam em seus corações sofridos/ seus Orixás e fés”) e da “sobrevivência” ou reconfiguração das religiões de origem africana (“hoje veneradas no Brasil/ nos rituais de umbanda e candomblé”). A reverência aos orixás numa demonstração de respeito e saudação é bastante comum, estabelecendo uma ligação direta com o sagrado ancestral: “nesse terreiro de festa/ em mil adobás/ prestamos nosso tributo aos Orixás/ Ao rei das matas: “Okê bamboclim/Ao vencedor das demandas: Guarumifá/À cacarucaia dos Orixás : Saluba⁴⁷ (...)/À grande guerreira da lei: Eparrei⁴⁸”.

Como nos mostra Prandi (2005), a presença dos orixás na música popular brasileira romontam a sua origem. A constante recorrência dos orixás, principalmente no samba, chega até a década de 1960 consolidando-se como uma tendência estética que se confirmaria nas décadas posteriores. Na letra de “Tributo aos Orixás”, temos a reverência às entidades, *inquices*, “santos” do candomblé e da umbanda. Estes são acionados na canção como fruto da miscigenação, em seus referenciais de africanidade, que permaneceram após o processo de diáspora e escravidão. Sabe-se que a religião teve um papel preponderante nesse sentido, sendo o laço mais forte com a África, mesmo que mítica. A fé é o articulador identitário na canção e traz a celebração como fio condutor da narrativa, onde os orixás são saudados. Vejamos a letra:

“Agô-iê, Agô-iê⁴⁹, Agô⁵⁰/ Mutumbá, Mutumbá⁵¹/ Pai maior, Ori-babá⁵²! (Bis)/
Trazidos por navios negreiros/ Do solo africano para o torrão brasileiro (bis)/ Os

⁴⁷ Saudação a Nanã, orixá da sabedoria.

⁴⁸ Saudação a Iansã.

⁴⁹ Interjeição usada como resposta positiva ao pedido de “agô” (LOPES, 2004, p. 40).

⁵⁰ Interjeição usada para pedir licença ou desculpas (Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, 2004, p. 40). Do yorubá “Agbó”: aquele que envelhece (Dicionário Yorubá-Português, 2011, p. 59). Na tradição dos orixás, a figura dos mais velhos é considerada como uma autoridade, um sábio.

⁵¹ Pedido de benção, a resposta positiva é Motumbá Axé.

⁵² Encontramos duas versões da letra, uma traz a expressão “Oni Baba” (*Ó̀ni=oni*: título soberano da cidade de *Ifé*. *Bàbá*: Pai, mestre. (Dicionário de Yorubá-Português, 2011, p. 148 e 620), em outra “Ori Babá” (do yorubá: “ore”, nome de um *òrisà* cultuado em *Ifé*. Também é a denominação de um dos reis dessa cidade e um tipo de *Egúngún* (espírito ancestral que se manifesta em rituais específicos com parte do corpo coberta de tecidos” (Ibid. 207). Optei por usar a segunda versão *Ori Babá*, tanto por ter encontrado em outros trabalhos acadêmicos sobre o tema, quanto por ter entendido que no contexto da canção ela faz mais sentido em seu uso.

negros escravos/ Que entre gemidos e lamentos de dor/ Traziam em seus corações sofridos/ Seus Orixás de fé/ Hoje tão venerados no Brasil/ Nos rituais de Umbanda e Candomblé/ Neste terreiro em festa/ Entre mil adobás⁵³/ Prestamos nosso tributo aos Orixás/ Ao rei das matas : Okê bamboclim!⁵⁴/ Ao vencedor das demandas: Guarú mifá!/ À acacarucaia dos Orixás: Saluba!/ E à grande guerreira da lei: Êparrei!/ Nos rios e nas cachoeiras: Alodê!/ Ao dono da pedreira: Caô, Caô!/ À rainha do mar: Adô-fiabá mamãe!/ E ao curandeiro das pestes: Atotô!/ Agô-iê, Agô-iê, Agô/ Mutumbá , Mutumbá/ Pai maior, ori-babá!”

No samba-enredo “Tributo aos Orixás”, assim como outras canções do repertório de Clara Nunes, a temática da miscigenação aparece como vetor positivo de negritude através dos símbolos de africanidade contidos na religiosidade afro-brasileira. A letra acima traz uma espécie de narrativa histórica do povo negro, sua origem e suas práticas culturais transplantadas para o Brasil e reconfiguradas. Seguindo a tradição dos rituais afro-brasileiros, em que se pede a permissão e benção dos orixás para dar início aos trabalhos de celebração, começa a letra (Agô iê, Agô iê, Agô/ Mutumbá, Mutumbá/ Pai maior, Oni babá), em sinal de devoção e respeito, pedindo licença para entrar nesse universo.

Nos versos seguintes, temos a narrativa da chegada dos africanos ao Brasil (Trazidos por navios negreiros/Do solo africano para o torrão brasileiro), da diáspora (navios negreiros) à escravidão, em seu lado mais cruel (Os negros escravos/ Que entre gemidos e lamentos de dor) e à influência dos negros na cultura brasileira nos dias atuais, através do universo afro-religioso (Traziam em seus corações sofridos/ Seus Orixás de fé/ Hoje tão venerados no Brasil/ Nos rituais de Umbanda e Candomblé). Nesse mote narrativo, a experiência de rota e exílio é compartilhada como destino comum de um povo, que mesmo cercado por dor e sofrimento, subjogado no corpo e no espírito, conseguiu através da religiosidade demarcar espaços de negritude. A africanidade associada aos ritos de celebração também exerce uma função legitimadora, reverberada na música popular de maneira geral. Nesse mote celebrativo, a canção “Tributo aos Orixás”, como o próprio nome da canção sugere, é uma homenagem às divindades do candomblé e da umbanda (Neste terreiro em festa/ Entre mil adobás/Prestamos nosso tributo Aos Orixás).

O samba-enredo festeja a influência/confluência negra na cultura popular a partir do mote ritualístico/celebrativo, reforçado nas figuras dos orixás (entidades sobrenaturais da tradição iorubana) contidas nos últimos versos. Cada verso traz a descrição de um orixá, seguida de suas

⁵³ Encontramos referência como “palavra não dicionarizada”, que significa reverência ao orixá ou guardião de santo daquela pessoa, segundo o trabalho de Oliveira (*et. al.*, 2009). Também é o nome dado a um movimento corpóreo que significa saudação (Bakke, 2007).

⁵⁴ Saudação ritual a Oxóssi, orixá da caça e dos caçadores.

correspondentes saudações. O primeiro mencionado é Oxóssi (“Ao rei das matas: Okê bamboquim”). Este orixá personifica na tradição do Ifá “o espírito desbravador de caminhos”, senhor da caça. Divindade superior, “tendo participado da Criação como instrutor dos homens nas artes da caça e da pesca”. Nei Lopes (2004, p. 504) explica que

A importância do caçador em sociedades tradicionais, como a dos povos iorubás, deve-se, primeiro a uma razão de ordem econômica, já que o caçador é o provedor da alimentação do grupo. A segunda razão é de ordem médica e mágica, visto que, por viver no mato, o caçador é necessária e naturalmente um conhecedor das plantas que curam e matam (...). Finalmente, o caçador é importante em termos sociais porque, sendo desbravador por definição, é ele que descobre o lugar ideal para a instalação da aldeia que seu povo vai habitar.

Oxóssi é o guia de Ogum na remoção dos obstáculos ao crescimento espiritual e um atalho na conquista dos objetivos. Ogum (Ao vencedor das demandas: Guarú mifá) é o orixá do ferro, originou os minerais e as montanhas; simboliza também o desenvolvimento da tecnologia, no Brasil mais lembrado como um grande guerreiro. Nanã (À acacarucaia dos Orixás: Saluba) é a mãe primeira, o termo é a redução de Nanã de Borocô, que é a variação de Nanã Burucu:

Orixá de origem jeje ou vodum, cultuado na mina, no candomblé e na umbanda. Na África, é divindade cultuada da antiga Iorubalândia até a região dos tapas, além do rio Volta, na região dos Guangs, e até o território dos Axantis. Entre eles, *nana* é o termo de deferência para pessoas idosas e respeitáveis (...). Para os Iorubás de Kêtu, Nanã Burucu é a mais antiga, representada pelas águas paradas dos lagos e pela lama dos pântanos, de onde tudo se originou, é o princípio da fertilidade (LOPES, 2004, p. 466).

A canção traz ainda Iansã (grande guerreira da lei: Êparrei), um dos orixás mais cantados por Clara Nunes. Orixá feminino pertencente também ao panteão iorubano, esposa de Xangô, senhora das tempestades, é destacada na canção pelo seu espírito guerreiro. Oxum⁵⁵ (Nos rios e nas cachoeiras: Alodê) é o orixá provedor das fontes de águas doces, também simboliza a beleza, a doçura, o amor e do ouro, sendo cultuada, no candomblé baiano, a partir de “denominações e qualidades: Oxum-Pandá, Iabá Omi, Oxum-Abaé, Oxum-Abotô, Oxum-Apará (a mais jovem de todas); Oxum-Ioni, Oxum-Abalô (a mais velha), Oxum-Timi, Oxum Akidã, Oxum-Nisim, Oxum-Lobá” (LOPES, 2004). Depois temos Xangô (Ao dono da pedreira: Kaô, Kaô), senhor do raio e do trovão, simbolizado na canção como dono da pedreira por sua força, tornou-se divindade depois de morto como orixá do trovão, ele atira pedras de raio matando e queimando as casas dos que lhe ofendem.

⁵⁵ Do Iorubá *Òsùn* “divindade das águas dos rios que fertilizam o solo e que dá nome a um dos rios que corre na região de *Ìbàdàn*, na Nigéria” (Dicionário Yorubá-Português, 2011, p. 627).

Iemanjá (À rainha do mar: Adôfiabá mamãe) é reverenciada na canção como a mãe, isso porque no Brasil, a senhora das águas, é cultuada como a mãe de todos os orixás, além de ser considerada a protetora dos pescadores e navegantes. Por último, a canção traz a reverência a Obaluaiê⁵⁶ (E ao curandeiro das pestes: Atotô), também conhecido como o orixá da varíola e da cura, é a forma jovem de Xapanã (cujo nome não deve ser pronunciado em contraposição a Omolu⁵⁷). Respeitado e temido, tem o rosto coberto de palha, que não só esconde suas chagas, mas, impede que seja olhado de frente. “Atotô” é a expressão usada para saudar Obaluaiê, do ioruba: atoto, interjeição usada para pedir silêncio (LOPES, 2004, p. 81).

Alguns orixás estão mais presentes não só repertório de Clara Nunes, como Iansã, Oxum, Ogum e Iemanjá. Esta, por exemplo, é um dos orixás mais cantados na música popular brasileira. Na obra de Dorival Caymmi, por exemplo, Iemanjá é o orixá preferencial dentro da temática baiana dos pescadores e do mar, como em “Promessa de Pescador” (1939) e “Quem vem pra beira do mar (1940)”. Essa vertente temática é retomada música popular a partir de 1960, e estará muito presente não apenas no samba, mas em outras expressões musicais que acionam elementos referenciais do candomblé e da umbanda.

Da modernidade da Bossa Nova partia-se para a recuperação do conteúdo de uma brasilidade “legítima”. Iemanjá, diga-se de passagem, já era muito conhecida no Rio de Janeiro e em São Paulo através da umbanda, mas na medida em que a referência passou a ser a Bahia, o orixá passou a ser referido como o da Bahia, ou seja, o do candomblé. De fato as concepções que se tem de um mesmo orixá na umbanda e no candomblé podem ser diversas, como ocorre com Iemanjá, que no culto umbandista está mais próximo da mãe assexuada e bondosa, a Nossa Senhora dos católicos, enquanto que no candomblé é vista como mãe, mas também como símbolo de libido (Augras, 2000; Vallado 2002). São anos de produção de uma nova forma de cantar, em que elementos da cultura do candomblé vão se firmando com legitimidade entre as classes médias, consumidoras do que se produz de mais avançado no país (...). (PRANDI, 2005, p.198).

Nesse sentido, os temas baianos estavam, segundo Prandi na ponta da renovação da música popular brasileira, com o candomblé ocupando um lugar especial. No samba, o candomblé e a umbanda são retomados como temática na década de 1970 nas vozes de Clara Nunes, Maria Bethânia e Martinho da Vila, as mais expressivas dessa vertente.

Segue no caminho dessa vertente o LP *Clara Nunes: Brasília* (1973⁵⁸/Oden). Dentre as canções gravadas estão: “Tristeza pé no chão” (Armando Fernandes “Mamão”); “Fala Viola”

⁵⁶ Palavra de origem Iorubá *oba olú ayé*: “rei, dono do mundo”. (Lopes, 2005, p. 486).

⁵⁷ Forma velha de Xapanã (nome tabu de Omolu e Obaluaiê). Do Iorubá: Sòponná, orixá que espalha e cura a varíola, temido por sua severidade, sendo por isso evitado o pronunciamento de seu verdadeiro nome. (Ibdem).

⁵⁸ Em 1973, Clara Nunes foi convidada pela rádio e televisão portuguesa a fazer shows em Portugal, cumprindo uma temporada em Lisboa, quando percorreu alguns outros países da Europa, como a Suécia, onde gravou um especial ao

(Eloir Silva/ Francisco Inácio); “Minhas Festas” (Nelson Cavaquinho/ Guilherme de Brito); “Umas e Outras” (Chico Buarque de Hollanda); “Arlequim de Bronze” (Ao voltar do samba) (Synval Silva); “O mais que perfeito” (Jards Macalé/ Vinícius de Moraes); “Quando vim de Minas” (Xangô de Mangueira); “Meu cariri” (Dilú Melo/ Rosil Cavalcanti); “Homenagem a Olinda, Recife e Pai Edú” (Baracho); “É doce morrer no mar” (Dorival Caymmi); “Amei tanto” (Baden Powell/ Vinícius de Moraes); “Valeu pelo amor” (Ivor Lancellotti)⁵⁹.

A temática baiana (Iemanjá/ mar) fica por conta de Caymmi em “É doce morrer no mar”, mas a incursão entre africanidade e cultura popular fica expressa na canção “Homenagem a Olinda, Recife e Pai Edú”. Clara Nunes era próxima de pai Edu⁶⁰ e iniciou consagração de filha de santo em seu terreiro. As referências à religiosidade e à africanidade estão expressas na ciranda, em sua própria constituição enquanto música/dança, de significativa influência das cantigas de roda africanas (cantilenas) e das canções de terreiros. A ciranda também simboliza a cultura regional, representada na figura Lia de Itamaracá⁶¹, uma das expressões mais populares da ciranda, não só em Pernambuco, mas no Brasil.

“Eu tava na beira da praia/ Ouvindo as pancadas das ondas do mar (bis)/ Esta ciranda quem me deu foi Lia/ Que mora na ilha de Itamaracá (bis)/ Vim do Recife, um rapaz me perguntou/ Se na ciranda que eu vou, se tinha muitas morenas/ Eu disse, tem: loiras, morenas, mulatas/ Dessas que a morte mata e depois chora com pena/ Esta ciranda quem me deu foi Lia/ Que mora na ilha de Itamaracá (bis)/ Mandei fazer uma casa de farinha/ Bem maneirinha que o vento possa levar/ Oi pára o sol, Oi pára a chuva, Oi pára o vento/ Só não pára o movimento da cirandeira rodar/ Esta ciranda quem me deu foi Lia/ Que mora na ilha de Itamaracá (bis)/ Quando pego na minha caixa de guerra/ Cirandeira, sua saudade me encerra/ Oh cirandeira do meu coração!”

Como podemos observar, a cultura praieira das rodas de ciranda é trazida através de pequenas passagens de versos de domínio popular, versos de cirandas bastante populares na região. Clara Nunes reafirma sua ligação com o candomblé através dessa aproximação com Pai

lado da Orquestra Sinfônica de Estocolmo para a TV local. Em 1974 integrou a comissão que representou o Brasil no "Festival do Midem", em Cannes, na França. Nesse mesmo ano, lançou somente na Europa o LP "Brasília", fonte para o LP "Alvorecer", que chegou às paradas de sucesso da época através de três músicas: "Contos de areia" (Romildo S. Bastos e Toninho Nascimento), "Menino Deus" (Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro) e "Meu sapato já furou" (Mauro Duarte e Elton Medeiros).

⁵⁹ Dados coletados no Museu da Imagem e do Som (MIS), sede RJ. Pesquisa realizada dezembro de 2013.

⁶⁰ A cantora era filha de santo de Pai Edu, babalorixá do terreiro Palácio de Iemanjá, em Olinda, em cujas paredes são exibidas orgulhosamente fotos do ritual no qual a cantora teria sido consagrada a Oxum, no rio Capibaribe (BAKKE, 2007). Segundo Pai Edu, em entrevista à fonte, Clara Nunes iniciou os trabalhos de iniciação. Consagrada para Oxum, ficou a polêmica se ela era filha de Ogum com Iansã, como cantava na canção “Guerreira”.

⁶¹ Cirandeira, cantora de cocos e maracatus da Ilha de Itamaracá, Pernambuco.

Edu. A homenagem a Olinda, Recife e Pai Edu, como sugere o título da canção, é condensada nos elementos da cultura popular pernambucana, tanto na religiosidade quanto na música.

“Tristeza pé no chão” e “Quando eu vim de Minas” destacaram-se como as mais populares do repertório desse *LP*. Na primeira temos os elementos do universo das escolas de samba como metáfora narrativa (Dei um aperto de saudade no meu tamborim/molhei o pano da cuíca com as minhas lágrimas (...)/ Fiz meu estandarte com as minhas lágrimas ...). Na segunda, destacam-se os marcadores de regionalidade e pertencimento como mote temático (Quando eu vim de Minas/ Troxe ouro em pó/ quando vim...).

Porém, é em 1974⁶² que Clara Nunes demarca seu território como “Sambista, cantora de macumba” com o *LP Alvorecer*, afirmando sua virada definitiva com *Clareza* (1975). O primeiro, com canções que retomam o mote temático afro-religioso e baiano, além do misticismo e da questão social, como: “Sindorerê” (Candeia), “O que é que a baiana tem?” (Dorival Caymmi) “Meu sapato já furou” (Élton Medeiros/Mauro Duarte); “Mandinga” (Ataulfo Alves/Carlos Imperial); “Nanaê Nanã Naiana” (Sidney da Conceição); “Conto de Areia” (Romildo Bastos /Toninho Nascimento), “Baianada” (Antônio Carlos/Jocafi), e “Pau de Arara” (Guio de Moraes/Luiz Gonzaga). Destaquemos as canções mais relevantes dentro da vertente da africanidade/religiosidade:

Composição de Candeia⁶³, “Sindorerê⁶⁴”, é uma adaptação de um “ponto de caboclo”. O caboclo é uma entidade do candomblé de angola⁶⁵ ou nação de angola, e o termo refere-se a uma

⁶² Participou ainda dos shows "O poeta, a moça e o violão" (1973) com Vinícius de Moraes e Toquinho; "Brasileiro: profissão esperança" (1974), com Paulo Gracindo e direção de Bibi Ferreira. No mesmo ano, representou o Brasil, ao lado do famoso grupo "Nosso Samba", no Festival do Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical (MIDEM), em Cannes.

⁶³ Antônio Carlos Candeia Filho, um dos mais importantes compositores brasileiros, principalmente na vertente afro-religiosa, com sambas, jongos e cânticos rituais. Compositor de sambas-enredo e militante negro, afastou-se da Escola de Samba Portela em 1975 e fundou o Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba Quilombo, considerado um núcleo de resistência e de disseminação de conteúdos afro-brasileiros, que se opunha às novas concepções dentro das escolas de samba nos anos 70. Ver: Lopes (2004); Marcondes (1998) e Vargens (1987).

⁶⁴ Há controvérsias sobre a origem do termo. Pode ter origem indígena, Seê Indó Orê, "Nosso rei" em língua Jê, explícita articulação com a expressão “sangue real”, em um dos versos. Provavelmente tem proximidade com duas palavras de tradições diferentes: “Cinda (de Nsinda, o Inkice das mulheres, sincretizada com Oxum) e do Yorubá Awô = mistério e Arerê = tranquilidade; Nsinda Awô Arere, seria algo como "Cala-te frente ao mistério de Oxum". Lembrando que Nsinda, senhora do ouro era quem se assentava sobre a cabeça dos reis”. <http://www.grupos.com.br/group/saravaumbanda/Messages.html?action=message&id=1227225350172695&year=08&month=11>. Acesso em março e abril de 2014.

⁶⁵ Uma das nações de candomblé da tradição Bantu.

entidade ou *inquice* cultuado nessa modalidade. De acordo com Bakke (2007), Clara Nunes gravou uma das poucas cantigas de candomblé de Angola apropriadas pela *MPB*.

Sindorerê, sindorerê /Sindorerê, sindorerê (bis)/ Sindorerê n' Aruandê/ Sindorerê n' Arunda, Okê Odê/ Sindorerê, sindorerê/ Okeru Odê Koque/ Sindorerê, sindorerê/ Sindorerê Auê Auá/ Sindorerê tauê tauá/ Sindorerê, sindorerê/ Ele é sangue real/ Sindorerê, sindorerê/ Sindorerê no Juremê/ Sindorerê no Jurema/ Sindorerê, sindorerê/ Okeru Odê Koque/Sindorerê, sindorerê/ Sindorerê Ganga Zumbá/ Sindorerê / Naruerá...Okê odê/ Sindorerê, sindorerê/ Mutambá, Mutambê/ Sindorerê, sindorerê/ Sindorerê meu Tatá Mirô/ Sindorerê Etutalodó... Okê.

A canção dialoga com a africanidade diaspórica em vários aspectos, um deles é a referência a Aruanda (Sindorerê n' Aruandê, Aruanda), que pode ser interpretada na canção como o reino de Sindorerê, uma vez que Aruanda é a “morada mítica dos orixás e entidades superiores da umbanda”, terra prometida dos africanos desterrados, “forma através da qual parte da memória coletiva do negro brasileiro teria conservado a reminiscência de São Paulo de Luanda, capital de Angola, cidade que de forma utópica, simbólica e abrangente, ganhou o significado de pátria distante, paraíso da liberdade perdida, terra da promessa” (CARNEIRO apud LOPES, 2004, p. 75).

Outro aspecto importante está no processo transcultural expresso nas referências religiosas afro-ameríndias, como a Jurema e o Candomblé de Caboclo “variantes do candomblé de nação Angola e permeadas de elementos da religiosidade indígena e práticas do espiritismo popular” (Lopes, 2004, p. 162). O termo jurema (que também inspirou nomes de entidades como Juremeira e Cabocla Jurema) vem de uma planta utilizada no preparo de uma bebida que introduz o transe, sendo servida durante os “toques de caboclo” (BAKKE, 2007). Nesses cultos, como na umbanda é reverenciada a entidade do Caboclo⁶⁶. No Candomblé de Caboclo, representa cada uma das entidades principais, cultuados como ancestrais dos primeiros habitantes no Brasil, já na umbanda designa cada uma das entidades ameríndias da linha de Oxóssi (Lopes, 2004). A canção traz a reverência a Mutalambê (do *Mutalambô* variante do *mutacalombô*), que nos candomblés bantos corresponde ao Oxóssi iorubano. Do quimbundo *Mutakalombu*, entidade dos Ambundos, ligada aos animais aquáticos⁶⁷. Essa relação também pode ser encontrada nas saudações “Okeru Odê Koquê”, Odê, por exemplo, é o nome pelo qual Oxóssi é invocado, principalmente nos

⁶⁶ Nos terreiros de mina maranhense, as entidades tidas como “caboclos” não são consideradas nem índios nem *eguns*, embora tenham tido vida terrena e ligação com os indígenas. Ver: Lopes, 2004, p. 149.

⁶⁷ Ver Lopes, 2004, p. 463.

Xangôs pernambucanos. Na figura de Ganga⁶⁸ Zumba⁶⁹ está expressa tanto a africanidade mítica (personificação ou correspondência da entidade Olodumaré: divindade da criação, representação material e espiritual do universo, ou melhor, o universo em todos os seus elementos) como a africanidade ideológica (Ganga Zumba: primeiro líder do Quilombo de Palmares⁷⁰).

Dentro do mote temático de africanidade/religiosidade, podemos destacar ainda, no mesmo *LP*, as canções: “Mandinga⁷¹”, “Nanaê Nanã Naiana”, “Conto de Areia” e “Baianada”. Nestas, o universo afro-religioso está contextualizado nas práticas cotidianas individuais e coletivas, seja no contexto das relações amorosas, seja no discurso de identidade nacional, seja como elo com a africanidade através de símbolos religiosos. Na canção de Ataulfo Alves e Carlos Imperial, “Mandinga”, o motivo amoroso articula a religiosidade e a africanidade através de símbolos e valores que condensam práticas e suas relações, por exemplo, a mandinga é um termo usado nas religiões afro-brasileiras para designar magia ou feitiço, e é um artifício comum para a resolução de problemas amorosos. Na canção, fica explícita tal relação:

“Até mandinga eu vou fazer/
Pra fazer você voltar/
Fiz promessa, rezei tanto/
Me ajuda meu pai/
Oxalá/
Quem não foi nunca vai ser/
Quem já é/
sempre será/
Gira o mundo, roda vida/
Na volta você vai voltar/
D’angola, maleme⁷² pra ela/
D’angola, a rosa amarela/
D’angola, levo ao Senhor do Bonfim/
D’angola, Xangô na pedreira/
D’angola, a minha arueira (...)/
D’angola, saravá Pai Joaquim/
Dim dim dim dim dim dim dim/
Vamos saravá Pai Joaquim /
Dim dim dim dim dim dim dim/
Vamos saravá Pai Joaquim”.

⁶⁸ Termo original: Nganga, “termo multilinguístico banto, aportuguesado como ganga, ligado a ideia de poder, às vezes sobrenatural”. Do quimbundo Nganga, que “designa o ritualista que, com a ajuda dos espíritos protetores, desenvolve o equilíbrio às pessoas e ao grupo social”. Ver: Lopes, 2004, p. 477.

⁶⁹ Termo de origem: Nsumba. Ganga Nsumba também é uma entidade espiritual de origem angolana cultuada em Matanzas, Cuba, no século XIX. (Idem, p. 292).

⁷⁰ Surdido no final do século XVI, depois de uma rebelião na capitania de Pernambuco. Escravos refugiaram-se na Serra da Barriga, na região conhecida como Palmares, que hoje pertence ao Estado de Alagoas. O quilombo era uma espécie de aldeamento, arraial militar, núcleo habitacional e comercial. O século XVII abrigava centenas de libertos e escravos fugidos. Em 1630 já reunia em torno de 3mil aquilombados, com o desenvolvimento de uma agricultura avançada para os padrões da época, fortalecendo como confederação de aldeias agrícolas autossuficientes, sendo considerada uma ameaça ao poder colonial. Por isto foi sofreu forte repressão, com 66 expedições coloniais entre 1506 e 1716, quando foi destruído. Símbolo máximo de resistência à escravidão, o Quilombo de Palmares foi a maior e mais longa contestação ao sistema escravista na história. Ver: Lopes (2004, p. 510).

⁷¹ Clara Nunes se apresentou com esta canção no Festival de Música de Juiz de Fora, em 1969.

⁷² Não conseguimos confirmar se o termo correto é “Maleme” (variante de malembe, que nos candomblés bantos designam o canto de misericórdia, pedido de perdão às divindades) ou “Malei me/ Malei-me”, que no dicionário de português, pode vir de malear, de maleável. Na letra encontrada em outros trabalhos acadêmicos e em sites de letras de músicas, constam escritas das duas formas. Durante a pesquisa desenvolvida no Museu da Imagem e do Som, não foi possível encontrar a grafia oficial da canção, pois não constava os encartes de alguns discos do acervo fonográfico disponível no MIS. Optamos, assim, por usar a grafia “maleme”, devido ao sentido contextual da canção.

A canção é iniciada com um batuque de terreiro, que logo dá lugar a um samba-canção, seguido da letra, que tem no refrão a volta do batuque. Recorrer à mandinga para resolver problema amoroso é uma das práticas ligadas ao universo afro-religioso bastante presente no imaginário popular, como também recorrer à ajuda dos santos, orixás e entidades para desatar os nós, para obter cura, para abrir caminhos ou trazer a pessoa amada. A figura de Oxalá⁷³ aparece tanto em sua qualidade de pai dos orixás, quanto em seu caráter sincrético na correspondência com Senhor do Bonfim, reverenciado como o senhor supremo. Também são mencionados Xangô, orixá do raio e do trovão, da força e da justiça, e Pai Joaquim, o Preto Velho, entidade na umbanda que ajuda seus devotos. É possível observar que o mote narrativo está apoiado nos elementos sincréticos religiosos, mas ao mesmo tempo a africanidade é destacada na menção a Angola (nação de Candomblé ou território).

Em “Baianada”, temos a cultura popular negra presente na afirmação da origem do samba-de-roda baiano (senzala e fundo de quintal), a referência à africanidade através da rota de exílio com a menção a Luanda (ao porto de Luanda, onde embarcaram milhares de escravos) e ao cais da Bahia, reafirmados na alusão a Angola como lugar de origem. A dor da perda de um amor também é retratada nesta canção, sendo o objeto de desejo, um moreno marinho, a causa da dor de “Sá Luanda”.

“Meu samba de roda nasceu/Meu samba de roda nasceu em senzala e fundo de quintal / Luanda ê Lundê, Luanda ê Pará ô /Foi lá no cais da Bahia/Foi lá no cais da Bahia que eu conheci Sá Luanda/ Que eu conheci Sá Luanda/ Chorando na beira d’água/ O seu João marinho foi pro mar, não voltou/ Camará de onde é que vem, camará?/ - De Angola ê, de Angola ê camará!/Nazaré, onde ele mora?/Nazaré, ó minha flor!/O moreno foi-se embora do jardim e me deixou/Nazaré, o que é que eu faço pra esquecer a minha dor? Se o moreno foi-se embora do jardim e não voltou /Ei, Nazaré responde!/Ei, Nazaré, que fiz?/Pra onde foi o moreno/Que eu pergunto e ninguém diz”.

Na canção “Nanaê, Nanã, Naiana”, religiosidade e africanidade condensam-se na narrativa da escravidão. Porém, a religião aqui se torna um instrumento de luta e resistência, sendo através da qual se fará presente muito da herança africana na cultura brasileira. A Mãe África está na representação mitológica de Nanã Buroquê⁷⁴ (mãe de todas as mães, a mãe mais antiga, também representa a justiça) e na figura da ama-de-leite, escrava que alimentava os filhos do senhor, desenvolvendo um afeto maternal, mas que não a livrava dos açoites. Nanã é a força

⁷³ Também sincretizado com Jesus Cristo.

⁷⁴ Orixá das águas paradas e pela lama, de onde tudo se originou.

espiritual que protege a ama-de-leite, esta por sua vez embala a sinhazinha, que herda um pouco do seu eu.

“Nanaê, Nanã Naiana, Nanaê ê ê/ Nanaê, Nanã Naiana/ Como mana irmana na jangana/ Como mana irmana na jangana/ Nanaê cantava pra sinhazinha dormir alue/ Pra ir pra debaixo do pé de café/ Fazer canjerê⁷⁵, Nanaê/ Se, sinhazinha acordasse/ Antes de Nanaê chegar/ E começasse a chorar/ Senhor mandava amarrar Nanaê/ E chibatar Nanaê/ Mas Nanaê se incorporava de Nanã Burokê/ E não sentia pancada doer, Nanaê/ Mas sinhazinha mimada embalada no cantar da negra de Nananaê/ Herdou todo o seu ser/ Hoje, em noite de Luanda, é a sinhazinha que vai dançar na Munjungana⁷⁶”.

A íntima relação entre a casa grande e a senzala encontra sua melhor descrição na relação doméstica entre a ama-de-leite (que acaba criando os filhos do senhor) e a sinhazinha (motivo de alento e dor), que liga esses dois mundos. O vídeo clipe⁷⁷ da dessa canção traz elementos imagéticos ilustram e reforçam o contexto narrativo da escravidão como fio condutor da vertente temática religiosidade/africanidade. O cenário está decorado com timões de navio, criando a atmosfera sombria dos navios negreiros. No canto esquerdo à frente e ao alto, está Clara Nunes vestida de branco e no meio um grupo de bailarinos negros usando com um figurino inspirado na vestimenta dos escravos.

Já em “Conto de Areia”⁷⁸, o orixá não representa um auxílio para trazer o amor de volta, mas metaforiza a perda de um amor na lenda da sereia, que com seu canto enfeitiça os pescadores e os leva para o fundo do mar, interpretada também como Iemanjá, orixá de devoção dos pescadores, que seduz com seu chamado/canto e pode levar à morte. A canção se desenvolve em torno de mitos e lendas populares do universo praieiro da Bahia. Este ponto de umbanda estilizado (SEVERIANO e MELLO, 1997, APUD BAKKE, 2007) é umas das canções mais populares do repertório de Clara Nunes e bastante representativa em sua carreira.

“É água no mar, é maré cheia ô, maréia ô maréia/ É água no mar/ É água no mar é maré cheia ô maréia ô maréia/ Contam que toda tristeza que tem na Bahia/

⁷⁵ Antiga forma de designar reuniões religiosas no Brasil. Também pode ser interpretada como feitiço ou mandinga.

⁷⁶ Foram encontradas três versões diferentes da mesma letra, ou melhor, discrepâncias na grafia dos versos. No trabalho de Bakke (2007), podemos encontrar os seguintes versos: “Como manda irmã Nanã jangana”; “em noite de Luanda”, “dançar nananjangana” e “Naná Buruquê”. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-85872007000200005&script=sci_arttext. Já nas letras analisadas por Prandi esses versos são grafados “como mana irmana na jangana”; “em noite de Luana”, “dançar na Munjungana”, “Naná Puruquê”. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/orixampb.pdf>.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GPwjCNRrwlI>

⁷⁸ Ver: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=3g8-hvmjjOY. Em outro vídeo, a temática está expressa no figurino da cantora (que faz alusão às vestimentas das mães-de-santo, porém com mais brilho) e o cenário composto de elementos típicos dos terreiros, como velas e oferendas, além de um grupo vestidos com inspiração nos orixás: <https://www.youtube.com/watch?v=xc3DqY1yoSc>.

Nasceu de uns olhos morenos molhados de mar/ Não sei se é conto de areia ou se é fantasia/ Que a luz da candeia alumia pra gente contar/ Um dia a morena enfeitada de rosas e rendas/ Abriu seu sorriso de moça e pediu pra dançar/ A noite emprestou as estrelas bordadas de prata/ E as águas de Amaralina eram gotas de luar/ Era um peito só cheio de promessa era só⁷⁹/ Era um peito só cheio de promessa era só/ Quem foi que mandou o seu amor se fazer de canoeiro/ O vento que rola nas palmas arrasta o veleiro/ E leva pro meio das águas de Iemanjá/ E o mestre valente vagueia olhando pra areia sem poder chegar/ Adeus amor, adeus meu amor não me espere porque eu já vou me embora/ Pro reino que esconde os tesouros de minha senhora/ Desfia colares de conchas pra vida passar/ E deixa de olhar pro veleiro/ Adeus meu amor eu não vou mais voltar/ Foi beira-mar, foi beira-mar quem chamou/ Foi beira-mar ê, foi beira-mar”.

A vertente temática de africanidade/ religiosidade está ramificada em “semigrupos” que dialogam entre si, e condensam diversos motivos musicais como a brasilidade, a baianidade (e/ou a cultura praiana da Bahia), os mitos e as lendas, o amor, as manifestações populares, o sentimento de pertença à raça, classe e região. Essa vertente temática passa ser recorrente nos *LPs* seguintes de Clara Nunes. Com o *LP Claridade* (1975), o de maior vendagem de sua carreira, alcançou um grande sucesso, e demarcou seu espaço no samba com composições de Monarco, João Nogueira, Guinga, Nelson Cavaquinho, Ismael Silva, Cartola, Candeia, entre outros. Dentro da vertente temática citada, podemos apontar: “O mar serenou” (Candeia) e “A Deusa dos Orixás” (Romildo/Toninho), como destaque do *LP*, com o qual ultrapassaria o recorde de vendagem feminino, aproximadamente e como mais marcantes da carreira de Clara Nunes.

O cenário praiano e suas lendas voltam em “O mar serenou”⁸⁰, narrados a partir de referenciais simbólicos representativos, os quais aparecem frequentemente ligados ao imaginário da cultura popular articulando significados como universo afro-religioso, como o mar, a sereia, o pescador, a morena, o amor, o samba e etc. Diferente de “Conto de Areia”, em “O mar serenou”, o pescador não é o objeto de desejo, mas sim a morena, personificada na sereia (uma das faces de Iemanjá): “O mar serenou quando ela pisou na areia/ Quem samba na beira do mar é sereia”; e que sambando fez o mar serenar, encantou o pescador, que não foi mais pescar: “O pescador não tem medo/É segredo se volta ou se fica no fundo do mar/Ao ver a morena bonita sambando/Se explica que não vai pescar/Deixa o mar serenar”. A metáfora da sereia também repousa no mito da beleza atribuída a Iemanjá e seu poder de encantamento, num contexto de manifestação popular praieira. Observa-se que o samba sempre está presente como articulador narrativo.

⁷⁹ Na versão original da letra: “Era um peito só/ Cheio de promessa e ebó”, modificada, segundo Adelzon Alves, por não considerar a palavra de domínio do grande público. Ebó: oferenda.

⁸⁰ Ver clipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=drGewMyo00A

“A lua brilhava vaidosa/De si orgulhosa e prosa com que deus lhe deu/
Ao ver a morena sambando/Foi se acabrunhando então adormeceu o sol
apareceu (...)/Um frio danado que vinha/Do lado gelado que o povo até se
intimidou/Morena aceitou o desafio/Sambou e o frio sentiu seu calor e o samba
se esquentou (...)/A estrela que estava escondida/Sentiu-se atraída depois então
apareceu/Mas ficou tão enternecida Indagou a si mesma a estrela afinal será ela
ou sou eu (...)”.

Já na canção “A Deusa dos Orixás⁸¹”, o universo afro-religioso é acionado a partir da narrativa mitológica dos orixás, a história de disputa entre Ogum (deus da guerra) e Xangô (deus do trovão e da justiça) pelo amor de Iansã (deusa das tempestades). “Reza a lenda”, ou pelo menos uma de suas versões, que Iansã seduziu Xangô, irmão de seu marido Ogum. Xangô sai vitorioso e faz de Iansã a rainha de sua coroa. Vale salientar que, nas composições populares de inspiração afro-religiosa, são bastante comuns as narrativas dos mitos dos orixás, em seus enredos históricos, com suas qualidades e seus poderes, e estarão presentes não apenas no repertório de Clara Nunes, mas na música popular brasileira do século XX. Como vimos até aqui, e veremos mais adiante, essa vertente temática delinea a estética da negritude, sendo um dos seus vetores mais importantes.

“Iansã, cadê Ogum?/Foi pro mar/Mas, Iansã, cadê Ogum?/Foi pro mar/Iansã
penteia/Os seus cabelos macios/Quando a luz da lua cheia/Clareia as águas do
rio/Ogum sonhava/Com a filha de Nanã/E pensava que as estrelas/Eram os olhos
de Iansã/Mas, Iansã, cadê Ogum?/Foi pro mar/Iansã, cadê Ogum?/Foi pro
mar/Na terra dos Orixás/O amor se dividia/Entre um deus que era de paz/E outro
deus que combatia/Como a luta só termina/Quando existe um vencedor/Iansã
virou rainha/Da coroa de Xangô/Mas, Iansã, cadê Ogum?/Foi pro mar/Iansã,
cadê Ogum?/Foi pro mar”.

A canção está mergulhada na mitologia do universo dos orixás e suas narrativas épicas de guerras, amor e poderes místicos, geralmente acionados nos cantos de terreiros em cerimônia de celebração. Nesse sentido, a música aciona esse repertório mítico e religioso como legitimador ancestral. Na canção o discurso poético repousa na narrativa da luta entre Xangô e Ogum⁸² pela bela Iansã⁸³, deuses mitológicos, que no sincretismo religioso brasileiro correspondem, respectivamente, aos santos católicos São João, São Jorge e Santa Bárbara. É interessante

⁸¹ Vídeo clipe exibido no programa Fantástico da rede Globo de Televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gsl7NDxICTs>.

⁸² Orixá iorubano do ferro, patrono dos que trabalham com esse metal. Simboliza o desenvolvimento da tecnologia. No Brasil, é mais conhecido o seu aspecto gurreiro.

⁸³ Orixá feminino do panteão iorubano.

observar a reconfiguração do motivo musical dessa vertente, que vai repousar na figura dos orixás e das celebrações de terreiro como um marcador de *pertença*.

É nessa vertente que Clara Nunes se consagra, desenvolvendo e consolidando uma imagem ligada ao candomblé e à umbanda. Essa imagem foi construída ao longo de sua carreira, sendo também fruto de uma parceria com o produtor musical Adelzon Alves até 1974, quando o relacionamento pessoal e profissional termina. Em 1975, outra parceria importante se estabelece, Clara Nunes conhece Paulo César Pinheiro, que se torna um dos seus principais compositores, além de marido. Esse encontro acarretaria mudanças significativas na vida espiritual da cantora, acarretando seu afastamento do terreiro de Pai Edu e marcou o início da terceira e última fase de sua carreira⁸⁴ (Bakke (2007)).

No que se refere ao repertório de Clara Nunes, essa terceira fase é marcada pelo *LP* “Canto das três raças” (1976). Em seguida, vêm os *LPs* *As forças da Natureza* (1977); *Clara Nunes* (1978); *Guerreira* (1978); *Clara Esperança* (1979); *Brasil mestiço* (1980); *Clara* (1981); e o último *Nação* (1982). Bakke faz uma divisão classificatória da carreira de Clara Nunes destacando três momentos distintos:

O primeiro se caracterizou, como já foi dito, na busca por um espaço no mercado fonográfico brasileiro, quando tentaram transformá-la numa cantora de boleros. O segundo, (sic) foi marcado pela "descoberta da África" e da umbanda, quando Clara se aproximou de Adelzon Alves e imprimiu um novo estilo à sua imagem artística, chegando a ser reconhecida pela imprensa como "cantora de macumba". A última etapa de sua carreira caracterizou-se pelo desejo de ser reconhecida como cantora popular brasileira, quando a idéia (sic) de mestiçagem passa a ser central na concepção de identidade nacional que sua obra divulga, e o caminho através do qual as religiões afro-brasileiras se inseriam no universo da cultura nacional.

A terceira fase descrita acima é marcada pela passagem do estilo “afro” para o brasileiro, não se tratando de uma ruptura, mas de uma continuidade e ampliação da identidade artística de Clara Nunes, que quer cantar seu povo e sua cultura. Porém, é possível afirmar que as temáticas afro e brasileira vão aparecer em seu repertório até o terceiro momento, o do esgotamento do afro, entretanto, a estética da negritude estará presente também na tematização do Brasil mestiço. Contudo, é esse segundo momento na carreira de Clara Nunes que nos interessa aqui, a chamada

⁸⁴ A partir de então, Clara Nunes passou a frequentar esporadicamente o terreiro de Vovó Maria Joana Rezadeira, a Tenda Espírita Cabana de Xangô. A polêmica sobre a exploração da religiosidade por Clara foi alimentada por dois acontecimentos: seu casamento não ter sido no terreiro e a benção de um padre, e não um pai-de-santo, na inauguração do Teatro Clara Nunes em 1977. Sobre essa polêmica ver: Bakke, 2007.

fase “guerreira” que marca definitivamente não apenas sua carreira, mas a música popular brasileira da década de 1970.

Nessa fase, houve uma “reconceituação estética no visual” (FERNANDES, 2007b), ela assumiu os cabelos crespos, adotou o branco (veneração a Oxalá), trazendo elementos da religião ao plano cênico através da gravação de “pontos de umbanda e candomblé” e das danças afro. Clara Nunes passou a ser a grande difusora das religiões afro-brasileiras, agregando valor positivo a essas influências, ao mesmo tempo em que foi a cantora que marcou o mercado fonográfico brasileiro como a primeira mulher a ultrapassar a venda de cem mil cópias de disco, e foi justamente com o repertório referente ao candomblé e a umbanda. A intérprete queria encontrar um caminho que não fosse parecido com nenhum artista, e viu que existia uma brecha dentro da música popular brasileira: “voltar para o folclore”. Em diversas entrevistas⁸⁵ Clara Nunes destaca sua ligação espiritual com a umbanda e com o candomblé, e como cantar a fé determinava não apenas sua imagem e performance, mas suas práticas cotidianas, a exemplo das obrigações de santo que mantinha a risca, como afirmou na época⁸⁶.

Das letras, arranjos, performance ao produto visual (capas de *LPs*, material de divulgação, vídeoclipes e a africanidade cênica, com elementos performáticos pertencentes aos rituais religiosos, como as danças dos orixás (gestos e movimentos usados como demarcação litúrgica), é possível apontar uma produção pensada e executada com a intenção de criar uma imagem de uma cantora popular, que se legitimaria acionando o universo da umbanda e do candomblé.

Canções inspiradas nas religiões afro-brasileiras e na africanidade –, esta através das narrativas sobre a diáspora e a África mitológica –, podem ser encontradas nas primeiras gravações do século XX, como nos mostra Prandi (2005), mas sua popularização vem entre os anos de 1930 e 1950, através do samba, logicamente por sua estreita relação com os terreiros, onde nascera. Porém, com a popularização dos motivos românticos na música popular, a temática afro-religiosa muitas vezes sai de cena, não desaparecendo por completo, tendo idas e vindas. Na década de 1950, Carmem Miranda é uma das vozes a cantar Dorival Caymmi, um dos precursores dessa vertente temática fora do samba. Na década de 1960, essa temática terá mais

⁸⁵ Disponível em: <http://globoTV.globo.com/globonews/arquivo-n/v/veja-homenagem-a-claras-nunes-tres-decadas-apos-sua-morte/2536372/>; http://www.youtube.com/watch?v=_tGhFZA0zgM;
http://www.youtube.com/watch?v=ausQZ1jz_6A

⁸⁶ Como por exemplo, de várias entrevistas a Leda Nagle, no Jornal Hoje (1979, 1980) em arquivos de homenagens produzidas postumamente que reúne uma gama de entrevistas e aparições da cantora, como um programa com quatro episódios da série “Biografia de Clara Nunes”, produzido pelo Canal Brasil. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=IS0gmJ9o6hU>. Acesso em 16/10/2013.

expressividade com o repertório de Clementina de Jesus e com os *Afro-Sambas* de Baden e Vinícius, apesar de outros intérpretes e compositores estarem dialogando com a religiosidade afro-brasileira em suas obras, como o grupo Os Tingoãs⁸⁷ e outros nomes mais expressivos que circulavam nos espaços legitimados e da indústria fonográfica. Mas, é na década de 1970 os temas afro-religiosos ganham um destaque significativa música popular brasileira através de Clara Nunes, assim como de compositores e intérpretes como Martinho da Vila e Gilberto Gil, como veremos mais adiante.

É na década de 1970 que o delineamento da *estética da negritude* ganha força, constituindo como espaço e consolidando-se como proposta rentável dentro da indústria fonográfica. É nesse momento, ainda, que Clara Nunes consolida sua imagem de “cantora de macumba”. Nesse sentido, podemos destacar dentro da vertente de religiosidade/ africanidade alguns motes temáticos correspondentes às duas últimas fases descritas por Bakke, anteriormente: os símbolos sincréticos religiosos (umbanda, candomblé, espiritismo e catolicismo), a África (ancestralidade, escravidão, africanismo e pan-africanismo) e o Brasil mestiço (mestiçagem, democracia racial e identidade nacional).

Dentro desses motes temáticos, podemos citar, por exemplo, outro samba-enredo da Portela: “Macunaíma, herói de nossa gente” (Davi Corrêa e Norival Reis), puxado na avenida por Clara Nunes em 1975. Do *LP Canto das Três Raças* (1976) destacamos a canção homônima de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, e “Fuzuê” (Romildo Bastos e Toninho Nascimento). Em *Forças da Natureza*: “Partido da Clementina de Jesus” (composição de Candeia. Gravação com participação especial de Clementina de Jesus); “Senhora das Candeias” (Romildo/Toninho), “Homenagem à Velha Guarda” (Sivuca/Paulo César Pinheiro) e “Coisa da antiga” (Wilson Moreira e Nei Lopes). Do *LP Guerreira* (1978), destacamos canção homônima de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, além de “Candongueiro” (Nei Lopes/ Wilson Moreira); “Jogo de Angola” (Paulo César Pinheiro/ Mauro Duarte) e “Zambelê” (Catoni/Rosa). Em *Clara Esperança*: “Banho de Manjeriçã” (João Nogueira/ Paulo César Pinheiro); “Minha gente do morro” (Candeia/ Jaime); “Ê favela” (Candeia/ Jaime); “Mulata do Balaio” (Wilson Moreira/ Nei

⁸⁷ Trio baiano inicialmente formado por Erivaldo, Heraldo e Dadinho, e posteriormente, com asaída de Erivaldo em 1963, passa a ter Matheus Aleuia como integrante. O grupo de Cachoeira, cidade histórica do Recôncavo da Bahia, ficou se popularizou a partir de meados da década de 1960, por trazer os cantos dos candomblés e os cantos litúrgicos católicos em suas vozes harmoniosas, tendo como base apenas quatro instrumentos: violão, atabaque, agogô e cabaça. Em 1973, com o disco marco da carreira, produzido por Adelson Alves, conquista maior popularidade com o recorde de vendas. Uma das canções mais populares do grupo é “Cordeiro de Nanã” (Matheus e Dadinho), além de “Banzo”, gravado no *LP* da trilha sonora da novela *A Escrava Isaura* em 1975.

Lopes). Do *LP Brasil Mestiço*: “Morena de Angola” (Chico Buarque); “Brasil mestiço, santuário da fé” (Mauro Duarte/ Paulo César Pinheiro), e “Viola de Penedo” (Luiz Bandeira). *Clara* 1981⁸⁸: “Portela na Avenida” (Mauro Duarte/ Paulo César Pinheiro – Partic. Espec. da Velha Guarda da Portela); “Congada” (Romildo/Toninho Nascimento), e “Coroa de Areia” (Mauro Duarte/ Paulo César Pinheiro). *Nação* (1982): “Nação” (Aldir Blanc/João Bosco/Paulo Emílio); “Ijexá” (Edil Pacheco); “Afoxé para Logun” (Nei Lopes); “Mãe África” (Sivuca/ Paulo César Pinheiro).

As temáticas das canções citadas acima giram em torno tanto dos símbolos sincréticos religiosos (umbanda, candomblé, espiritismo e catolicismo), quanto da África como ponto de origem (ancestralidade, escravidão, africanismo e pan-africanismo), além da ideia de Brasil mestiço (mestiçagem, democracia racial e identidade nacional). As canções citadas, anteriormente, apresentam separadamente ou ao mesmo tempo esses motes temáticos. Por questão de organização didática, discutiremos apenas algumas dessas canções.

É possível perceber, que a vertente da “mestiçagem” se entrelaça no significante de africanidade através do sincretismo religioso, que Clara Nunes tende a abarcar, sendo o discurso de “mestiçagem” uma constante em seu repertório. Por exemplo, em “Canto das três raças”, a ideia da mestiçagem repousa nas figuras temáticas do negro, do índio e do branco, simbolizando a base de formação brasileira. Nesse sentido, o compositor desloca a ideia de mestiçagem para um plano de luta e resistência, quando lhe tira o teor de cordialidade, tão atrelado à conjuntura do processo de mestiçagem, reconhecendo os conflitos escamoteados no ideal de mestiçagem. Mesmo assim, pode-se perceber que este desenha a representação da identidade nacional. Esses personagens, categorizados racialmente, são acionados como heróis nacionais, ícones de resistência, que ecoam seu canto de dor e lamento e revolta na luta pela liberdade:

“Ninguém ouviu/Um soluçar de dor/No canto do Brasil/Um lamento triste/Sempre ecoou/Desde que o índio guerreiro/Foi pro cativo/E de lá cantou/Negro entoou/Um canto de revolta pelos ares/No Quilombo dos Palmares/Onde se refugiou/Fora a luta dos Inconfidentes/Pela quebra das correntes/Nada adiantou/E de guerra em paz/De paz em guerra/Todo o povo dessa terra/Quando pode cantar/Canta de dor”.

⁸⁸ Nesse mesmo ano estreou o show *Clara Mestiça*, dirigido por Bibi Ferreira, com produção musical de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós e cenário de Elias Andreato. O show trazia a ideia de um Brasil mestiço num repertório que misturava música indígena (índios *Krahó*), samba, a influência do folclore da cultura popular traduzidas no frevo e forró, no bumba-meu-boi e no samba de roda.

O contexto da escravidão é contraposto na ideia de um Brasil mestiço, gestado dentro de estruturas racializantes. Demarcadores temáticos aparecem progressivamente com o andamento da canção: o “cativo” do “índio guerreiro”, o “Quilombo dos Palmares”, e a “luta dos inconfidentes” pela quebra das correntes da escravidão; criando assim um elo comum entre três raças, o canto de lamento e revolta. Ainda nesse viés da mestiçagem podemos citar a música “Brasil mestiço, santuário da Fé”. Porém a mestiçagem aqui é acionada a partir dos elementos culturais diversos gerados no âmbito das influências culturais e religiosas, como podemos observar no verso a seguir:

“E é o samba/E é o ponto de umbanda/E o tambor de Luanda/é o maculelê e o lundu/É o jogo do /caxambu/É o cateretê, é o côco e é o maracatu/O atabaque do caboco, o agogô de afoxé/É a curimba/do batucajé/É a capoeira e o candomblé/É a festa do Brasil mestiço, santuário da fé”.

A religiosidade é privilegiada intencionalmente, pois exerce um papel legitimador para o ideal de mestiçagem, a partir da representação sincrética dessas religiões. Observemos nos versos acima que, a ancestralidade e a africanidade estão dispostos como vetores ou marcadores de mestiçagem, a partir de elementos do repertório cultural popular ligados ao universo afro-religioso, onde o “Brasil mestiço é um santuário de fé”. Nesse sentido, a canção “Senhora das Candeias” traz o sincretismo religioso brasileiro como marcador da mestiçagem: “A menina-moça debutante/Que namora pelas fontes/Que a natureza lhe deu é Oxum/Ê Oxum, é Oxum/Senhora das candeias”. O sincretismo religioso e as manifestações populares advindas da mestiçagem também estão presentes em “Congada” e “Coroa de areia”.

“Benedito santo de Jesus querido/Valha-me Deus que eu tenho sofrido/Que santo é aquele/que vem no andor/É São Benedito enfeitado de flor/É conga, é congada/bate marimba e tambor/Vou pegar/minha espada/que eu também sou lutador/Sou do litoral do Norte/Sou filho de pescador/batizado/pela morte/e criado pela dor/Vou lutar pelo reinado/contra o embaixador/vou lutar contra o reinado/pois contra o pecado/não há vencedor/É conga, é congada (...)/Eu cresci numa jangada/eu não vivi, só lutei/Vou entrar nessa congada/Eu vou lutar pelo rei/O rei tem que ser honesto/pra fazer a sua lei/à sua lei eu me presto/mas se ele é honesto/eu não sei/É conga, é congada (...)”.

Dos festejos das Congadas⁸⁹, importante manifestação sincrética no Brasil, à louvação à Iemanjá, a sereia, para quem se “reza” na beira da praia. O verbo “rezar”, bastante comum dentro

⁸⁹ No Brasil, a devoção e manifestações do congado foram trazidas pelos primeiros escravos. Data do século XVII as primeiras comemorações em Minas Gerais. Apesar de terem sofrido repressão, essas manifestações sustentadas na existência simbólica desses reis negros foi tida como o elemento de ajuste social do escravo e dos seus descendentes, visto que a autoridade desses reis nas comunidades ultrapassava o tempo e o espaço. A intenção da Igreja com a

da tradição cristã, é utilizado como apropriação sincrética santo/orixá. Vale lembrar, que canções que trazem esse tipo de associação e diálogo passam a ganhar maior espaço no repertório de Clara Nunes, que procura legitimar-se como cantora do povo brasileiro, tentando ampliar sua imagem que ficou extremamente vinculada às religiões e ao estilo afro.

“Mamãe mandou que eu fosse na beira da praia rezar (bis)/Mamãe mandou e eu faço o que mamãe mandar (bis)/A reza é boa na beira do mar/A reza é boa na beira do mar/A reza é boa na beira do mar/Mamãe mandou e eu faço o que mamãe mandar/A coroa é de areia/Mas é de areia de ouro/A coroa é de areia/Mas é de areia de ouro/Pedra de ouro, sereia/A coroa é de areia/Sereia do mar/Pedra de ouro de areia/De ouro sereia a coroa do mar/Sereia, sereia/Dona da areia (bis)/Coroa de ouro sereia”.

Já na canção “Mãe África” encontramos entrelaçadas as vertentes de africanidade, religiosidade e mestiçagem/brasilidade. “Mãe África” tem na figura da ama de leite a representação da maternidade e da filiação/origem. O diferencial da música é o arranjo, com a presença marcante do acordeom, instrumento símbolo da cultura nordestina, um baião com coro e percussão, dando pano de fundo a narrativa do sertão.

No sertão, mãe que me criou/Leite seu nunca mais serviu/**Preta Bá** foi que amamentou/Filho meu, filho do meu filho/No sertão, **mãe preta me ensinou/Tudo aqui nós que construiu**/Filho meu, tu tem **sangue Nagô**⁹⁰/Como tem **todo esse Brasil**/Oiê, dos meus irmãos de **Angola África**/Oiê, do tempo do **quilombo África**/Oiê, pra **Moçambique-Congo África**/Oiê, para a **nação bantu África**/Pelo bastão de **Xangô**⁹¹/E o caxangá de **Oxalá/Filho Brasil pede a bênção de Mãe África**.

Nos versos acima é possível observar alguns elementos que preponderantes no discurso de africanidade: a figura da mãe preta, símbolo de resistência através da religiosidade; a referência ancestral expressa na origem de “sangue Nagô” e no acionamento de outros territórios africanos, inclusive o quilombo, a pequena África; e por fim na reverência aos orixás (Xangô e Oxalá). O universo dos orixás é um dos principais motes e mais frequentes dentro da vertente de “Africanidade, ancestralidade e religiosidade”, tanto na obra de Clara Nunes como na obra de outros intérpretes e compositores como Martinho da Vila, Maria Bethânia, Gilberto Gil.

permissão de tais associações era que os negros abandonassem suas raízes, mas, as tradições religiosas africanas permaneceram e foram reelaboradas sincreticamente. Sobre o assunto ver: Tinhorão (2008).

⁹⁰ Nome pelo qual ficaram conhecidos os negros africanos provenientes da “iorubalândia” (LOPES, 2004).

⁹¹ Poderoso orixá iorubano, senhor do raio e do trovão. Divindade superior que participou da criação como o controlador da atmosfera. A palavra “xangô” também é usada na denominação de cultos africanos de origem sudanesa, presentes em Pernambuco.

Já na canção “Guerreira”, o que fica evidente é o entrelaçamento entre africanidade, samba e religião, como podemos ver nos versos que seguem:

“Se vocês querem saber quem eu sou/Eu sou a tal mineira/Filha de Angola, de Ketu e Nagô/Não sou de brincadeira/Canto pelos sete cantos/Não temo quebrantos, porque eu sou guerreira/Dentro do samba eu nasci, me criei, me converti, e ninguém vai tombar a minha bandeira/ ô,ô,ô/Bole com samba que eu caio, e balanço o balaio, no som dos tantãs/Rebolo que deito e que rolo, e me emballo e me embolo nos balangandãs/Bambeia de lá, que eu bambeio nesse bamboleio que eu sou bambambã/ Que o samba não tem cambalacho, vai de em cima em baixo, pra quem é seu fã/E eu sambo pela noite inteira, até amanhã de manhã, sou a mineira guerreira, filha de Ogum com Iansã”.

“Guerreira” (1978) foi uma canção inspirada por Clara Nunes. Isso fica evidente desde os primeiros versos até os últimos, na afirmação de origem, *pertença*, ancestralidade, africanidade acionadas através do samba, que aparece como marcador identitário. Nos versos falados, Clara Nunes saúda os orixás e seus correspondentes no catolicismo:

“Salve São Jorge Guerreiro - Ogum, ogunhê, meu pai/Salve Santa Bárbara - êparrei, minha mãe/Iansã/Salve São Pedro - Kaô-Kabecile, Xangô/Salve São Sebastião - Okê-Arô-Oxóssi/Salve Nossa Senhora da Conceição - Otôpiabá-Iemanjá/Salve Nossa Senhora da Glória - Ora-iê-iê, Oxum/Salve Nossa Senhora Santana - Nanã-Buruquê, Saluba, Vovó/Salve São Lázaro - Atotô, Abaluai-ê/Salve São Bartholomeu - Arroboô, Oxum Maré (...)”.

É importante ressaltar que essas tendências estão tão entrelaçadas na música popular brasileira que se torna difícil apontar uma fase epocal. Essas referências à ancestralidade, africanidade, religiosidade e mestiçagem extrapolam a linearidade do discurso ideológico racializado. Estão intrinsecamente ligadas pelo contexto racializado, tornando-se um catalizador identitário muitas vezes confuso e vazio.

No que diz respeito à brasilidade, é a ideia de identidade nacional que será articulada numa relação direta com a valorização da mestiçagem, endossando a imagem e o discurso de um Brasil mestiço e plural, muitas vezes ignorando os conflitos raciais existentes. Por exemplo, na composição de João Bosco, Aldir Blanc e Paulo Emílio, “Nação”, que pode ser identificada como um “samba exaltação”, os autores recorrem aos símbolos nacionais para legitimar o ideal edulcorado de nação mestiça com a exaltação das riquezas naturais, das origens negro-indígenas e da religiosidade afro-brasileira, tendo na figura de Dorival Caymmi a autoridade narrativa da brasilidade.

“Dorival Caymmi falou pra Oxum:/Com Silas tô em boa companhia/O céu abraça a Terra/Deságua o Rio na Bahia/Jêje/Minha sede é dos rios/A minha cor é o arco-íris/Minha fome é tanta/Planta flor irmã da bandeira/A minha sina é

verde amarela/Feito a bananeira/Ouro cobre o espelho esmeralda/No berço esplêndido/A floresta em calda/Manjedoura d'alma/Labar água, sete quedas em chama/Cobra de ferro Oxumaré/Homem e mulher na cama”.

Em geral, o “samba-exaltação” é mais comum em enredos de escolas de samba gravados, cantados ou “puxados por Clara Nunes, por exemplo, os sambas-enredo”⁹² “Macunaíma, herói de nossa gente” (1975) e “Portela na Avenida”⁹³ (1981). A primeira está centrada na mestiçagem, tradições e lendas, e a segunda no sincretismo religioso, um samba exaltação à Portela (com participação da velha guarda no coro), uma composição inspirada no mosaico sincrético religioso de um oratório da casa de Clara Nunes e Paulo César Pinheiro, com associações entre os elementos dispostos num espaço de respeito e veneração: a imagem de Nossa Senhora Aparecida com seu manto azul, que mais lembrava a bandeira da Portela; imagens Kardec, de orixás, com guias (FERNANDES, 2007).

Apesar da terceira fase de Clara Nunes ter um repertório voltado para a brasilidade, na intenção de atingir um público mais amplo, é possível afirmar que os temas “afro” não desaparecem por completo. Podemos destacar as canções “Ijexá”⁹⁴ e “Afoxé para Logun” de 1982 como pontuais nesse sentido. A primeira traz uma espécie de homenagem aos Filhos de Gandhi⁹⁵, afoxé fundado em Salvador no ano de 1948, criado para divulgação do culto nagô, como afirmação étnico-racial. A letra de Edil Pacheco retoma a africanidade ressaltada nas origens e na luta e resistência do povo de Zambi, saudado com expressões iorubanas.

“Filhos de Gandhi, badauê/Ylê ayiê, malê debalê, otum obá/Tem um mistério/Que bate no coração/Força de uma canção/Que tem o dom de encantar/Seu brilho parece um sol derramado/Um céu prateado/Um mar de estrelas/Revela a leveza/De um povo sofrido/De rara beleza/Que vive cantando/Profunda grandeza/A sua riqueza vem lá do passado/De lá do congado/Eu tenho certeza/Filhas de Gandhi/Ê povo grande/Ojuladê, katendê, babá obá/Netos de Gandhi/Povo de Zambi⁹⁶/Traz pra você/Um novo som: Ijexá”.

⁹² Entre os sambas-enredos interpretados por Clara Nunes estão: “Ilu Ayê” (Norival Reis e Silvestre Davi da Silva), samba-enredo da Portela, e “Seca do nordeste”, samba-enredo da Escola de Samba Tupi de Brás de Pina - pequena escola do subúrbio carioca (LP “Clara, Clarice, Clara” -1972).

⁹³ Vídeo clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqETazwbRdk>

⁹⁴ Ijexá: uma das “nações” de tradição brasileira de cultos a orixás. Ritmo das danças, no candomblé de Ketu, tocado para Oxum e Logun-Edé, “orixás ijexás” e dos cortejos dos afoxés e do presente das águas. Ver Lopes, 2004. Vídeo clipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J3TW7zpwS3A>

⁹⁵ Originalmente constituído por estivadores no final da década de 1980, reunia mais de 4 mil associados, dos quais muitos pais-de-santo. Ver LOPES, 2004.

⁹⁶ Do ioruba: Nzambi, o “Ser Supremo”. Divindade suprema dos cultos de origem banta e da umbanda. Corresponde à divindade iorubana Olorum e no catolicismo a Deus.

Na segunda canção, “Afoxé para Logun”, uma composição de Nei Lopes, a africanidade é trazida através da narrativa mitológica do universo dos orixás, nesse caso Logun-Edé⁹⁷, filho de Oxum e Oxossi, que reuni as qualidades ou natureza do pai e da mãe, representa a riqueza e a fartura. Na mitologia dos orixás de tradição Ijexá, Logun-Edé é o orixá meta-meta, durante seis meses é um jovem caçador, como o pai, e nos outros seis é uma bela ninfa que habita os rios, como a mãe. A canção reforça justamente a natureza e as qualidades de Logun, reforçando o mito em torno de sua condição meta-meta e a devoção a ele devida.

“Menino caçador/Flecha no mato bravio/Menino pescador/Pedra no fundo do rio/Coroa reluzente/Todo ouro sobre azul/Menino onipotente/Meio Oxóssi, meio Oxum/Menino caçador/Flecha no mato bravio/Menino pescador/Pedra no fundo do rio/Coroa reluzente/Todo ouro sobre azul/Menino onipotente/Meio Oxóssi, meio Oxum/Eh..., quem é que ele é?/Ah..., onde é que ele está?/Axé, menino, axé!/Fara Logun, Fara Logun, Fá/Axé, menino, axé!/Fara Logun, Fara Logun, Fá/Menino, meu amor/Minha mãe, meu pai, meu filho/Toma teu axoxô⁹⁸/Teu onjé de coco e milho/Me dá do teu axé/Que eu te dou teu mulucum⁹⁹/Menino, doce mel/Meio Oxóssi, meio Oxum”.

É importante ressaltar que a religiosidade exerceu e exerce um papel afirmador de africanidade como forma de pertença através de um elo mitológico com a África. Em determinadas canções, a africanidade pode estar disposta em reverência e referência tanto à África perdida quanto ao sentimento de irmandade com a África real reencontrada, como é o caso de “Morena de Angola”, música que Chico Buarque compôs logo após uma viagem que ele e Clara Nunes, junto com outros artistas, fizeram a Angola, dentro do projeto Kalunga¹⁰⁰, em 1980.

Nesse período, Angola ainda vivia um momento político de tensão, depois da queda do regime salazarista (Salazar e Marcelo Caetano) e da guerra civil, deflagrada em 1961, conhecida

⁹⁷ Segundo o próprio Nei Lopes (2004), em alguns cultos africanos, Logun-Edé é tido como uma complementação de Oxum, ora filho, ora mensageiro, devido à intensidade da relação entre ele e o seu princípio genitor. Na Nigéria é o orixá patrono da localidade de Ilexá, onde seu culto por volta dos anos 1930 parecia em decadência ao contrário do Brasil, onde seu significado passou a ser incrementado desde a década de 1970. Seu nome ‘pode estar ligado a Ede, cidade nigeriana sudoeste de Oshogbo, numa provável construção “Ológun Ede”, com o significado de “o feiticeiro Ede”’. Em Iorubá ologun também é usado como título de soberania.

⁹⁸ “Alimento votivo para Oxóssi e Logun-Edé: milho cozido e fâtiás de coco”.

⁹⁹ O mesmo que Omolocum: comida ritual de Oxum: feijão fradinho e ovos cozidos.

¹⁰⁰ Projeto músico-cultural que reuniu 65 pessoas (entre elas, músicos, produtores e técnicos) com apresentações em Luanda, Liboto e Benguela. Idealizado pelo produtor Fernando Faro, tendo como colaboradores em sua elaboração Chico Buarque e Martinho da Vila. A “missão”, assim como ficou conhecida, visava fortalecer os diálogos e os laços culturais entre Brasil e Angola. Participaram também: Dorival Caymmi, Djavan, Dona Ivone Lara, Edu Lobo, Francis e Olivia Hime, João do Vale, João Nogueira e entre outros.

como a “Luta Armada pela Libertação”¹⁰¹. Os conflitos se acirravam mesmo com a independência recém-conquistada (1975) através dos movimentos de libertação nacional¹⁰² liderados pelo UPA/FNLA – União das Populações de Angola/ Frente Nacional de Libertação de Angola; MLPA – Movimento Popular de Libertação de Angola, e UNITA – União Nacional para a Independência Total de Angola. Clara Nunes se apresentou pela primeira vez em Luanda em 1970, a convite de Ivon Cury, quando o país ainda estava sob domínio das forças militares de Portugal. Mas, foi após volta a Angola, a convite do então Presidente Agostinho Neto (poeta e fundador do MPLA) dentro do projeto Kalunga, que nasceu a canção “Morena de Angola”:

“Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela/ Será que a morena cochila escutando o cochicho do chocalho/ Será que desperta gingando e já sai chocalhando pro trabalho/Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela/Será que ela tá na cozinha guisando a galinha à cabidela/Será que esqueceu da galinha e ficou batucando na panela/Será que no meio da mata, na moita, a morena ainda chocalha/Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha/Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/Passando pelo regimento ela faz requebrar a sentinela (...).Será que quando ela vai pra cama a morena se esquece dos chocalhos/Será que namora fazendo bochicho com seus penduricalhos/Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/Será que ela mexe o chocalho ou o chocalho é que mexe com ela/Será que ela tá caprichando no peixe que eu trouxe de Benguela/Será que tá no remelexo e abandonou meu peixe na tigela/Será quando fica choca põe de quarentena o seu chocalho/ Será que depois ela bota a canela no nicho do pirralho/ Morena de Angola que leva o chocalho amarrado na canela/Eu acho que deixei um cacho do meu coração na Catumbela¹⁰³/Morena de Angola que leva o chocalho marrado na canela/Morena, minina danada, minha camarada do MPLA”.

No que diz respeito à letra e arranjo, “Morena de Angola” é um dos marcos da vertente africanista de Clara Nunes, sendo fruto da experiência de “volta à África”. A letra, Chico Buarque traz um inestimável recorte da África na figura feminina da morena de Angola, alegre e festiva com seus chocalhos, mas receberia críticas na época, sendo considerada por Marco Poli, na edição brasileira do *Le Mound Diplomatique*¹⁰⁴, como o sétimo pior verso da música popular brasileira, devido à representação alegre diante da guerra civil angolana, principalmente no que

¹⁰¹ Ver: Rocha. José Marques. Angola - A descolonização, 24 de abril de 1974 a 11 de novembro de 1975: os mensageiros da guerra. Braga: Grafibriga, 2002.

¹⁰² Sobre o movimento de libertação de Angola ver: MENEZES, Solival. *Mamma Angola: Sociedade e Economia de um País Nascente*. São Paulo: Edusp, 2000.

¹⁰³ Ex- província de Benguela, localizada hoje entre Benguela e Lobito.

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2324>. Acesso em 10 de abril de 2014.

diz respeito à menção ao MPLA, partido único que governou o país entre os anos de 1975 a 1991. O compositor teria ignorado os conflitos entre o MPLA e a UNITA. Segundo Marco Poli, “Quem vê imagens da guerra civil angolana tem certeza que a morena não estaria afoita para dançar na chama da batalha”.

De acordo com Vagner Fernandes (2007), a música foi pensada durante viagem a praia de Caotinha, Benguela e depois ao morro da Catumbela, transformando-se numa narrativa de viagem. A canção foi um pedido de Clara Nunes a Chico Buarque, para entrar no seu novo disco *Brasil Mestiço*. Na narrativa do cotidiano banal da mulher angolana, aciona os elementos comuns de africanidade: o chocalho, a ginga da morena (racialização do sexo), “batucando na panela”; remelexo, Benguela, assim como fixa a imagem dos “penduricalhos” africanos (bijuterias como colares, contas, pulseiras, brincos, etc.) na morena de Angola.

O chocalho referido na letra é um pequeno instrumento de origem angolana e moçambicana, “maçaquaia¹⁰⁵”, feito de palha trançada, semelhante ao caxixi, usado pelas moças que dançavam com ele amarrado ao tornozelo. Essa referência é destacada no vídeo clipe, onde aparecem bailarinos dançando com esse chocalho nos tornozelos. A reprodução do som do chocalho fica por conta dos jogos silábicos com palavras que se assemelham foneticamente à palavra chocalho, como cochicho, cochila, bochicho, chocalhando, peixe, remelexo, nicho, e com intervalos curtos entre as palavras, cria, intencionalmente, um som semelhante ao chocalho.

No sentido da construção imagética da cantora, a africanidade pode ser destacada em alguns videoclipes de Clara Nunes, produzidos e exibidos pelo Fantástico, programa de entretenimento da Rede Globo de televisão. O videoclipe de “Morena de Angola” foi ao ar no programa em agosto de 1980, como música de trabalho do novo disco. No videoclipe, os símbolos de africanidade trazidos na letra são reforçados com imagens referenciais: o cenário é um canavial, imagem extremamente ligada à experiência da escravidão, onde Clara Nunes aparece cantando e dançando, de pés descalços, com os cabelos longos e crespos (resultado de um permanente feito com a intenção de obter uma aparência mais afro-brasileira), vestindo branco (cor predominante em sua fase de “cantora de macumba”), usando guias de santo e colares, enfeitada com pulseiras douradas e de marfim. A reificação da africanidade também está na participação de um grupo de bailarinos negros e suas vestimentas inspirada na África negra.

¹⁰⁵ Ver: Dourado, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34, 2004.

Apesar das controvérsias em torno da letra de “Morena de Angola”, podemos afirmar que esta canção tornou-se uma das mais emblemáticas de sua carreira, sendo lembrada até hoje como uma das mais representativas da vertente sambista, com ênfase na africanidade. No entanto, Clara Nunes foi abandonando a imagem construída em torno das vertentes citadas, no intuito de conseguir se consagrar como cantora popular brasileira, não se restringindo a um gênero ou estilo musical.

Acreditando no esgotamento do estilo afro, com o qual alcançou sucesso, Clara foi pouco a pouco mudando seu repertório, sua forma de aparecer para o público e o discurso sobre seu trabalho. Almejava deixar de ser a "cantora de macumba" e passar a ser reconhecida como uma "cantora popular brasileira" (Bakke, 2007).

No visual, roupas coloridas ao invés da roupa de santo, os cabelos tingidos ao invés da flor nos fios naturais. Na proposta estético-musical, um caldeirão cultural brasileiro, onde ritmos e gêneros se misturam, seguindo mais na vertente da mestiçagem brasileira.

A ambiguidade de Clara Nunes em relação à religião acabou ampliando os espaços de audiência, e permitindo seu trânsito entre as vertentes apontadas aqui. Como mostrei no primeiro capítulo, as noções de mestiçagem e democracia racial estavam consolidadas e eram bastante difundidas, começando a serem questionadas no plano político-cultural a partir da década de 60. Já Africanismo e o Pan-africanismo não desaparecem no plano cultural, muitos babalorixás¹⁰⁶ e ialorixás fizeram essa volta à África nesse período para estudar as origens e práticas do candomblé, além da propensão do momento com a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos e o processo de descolonização da África. No Brasil, a Ditadura Militar tornava-se cada vez mais cruel com as perseguições aos artistas, intelectuais e militantes de esquerda, e o projeto de uma cultura nacional-popular ainda se fundamentava no discurso do Brasil mestiço, tendo no samba-exaltação uma espécie de instrumento ideológico.

¹⁰⁶ Sacerdote-chefe de candomblé. “Sacerdote dos cultos dos orixás”.

4. A FESTA DA RAÇA: MARTINHO DA VILA

Um dos poucos compositores e intérpretes que se mantiveram fiéis às temáticas relacionadas com a africanidade foi Martinho da Vila¹⁰⁷, afirma Nei Lopes (2005) em seu trabalho sobre a desafricanização da música popular brasileira. Não é à toa que Martinho da Vila seja considerado um compositor fiel à essa temática, pois, como poderemos constatar mais adiante sua vida e obra é marcada pelas questões em torno do pertencimento e identificação com a negritude. O cantor e compositor inicia sua carreira no final de 1959, interpretando sambas-enredo premiados da agremiação Vila Isabel. Mas, é só em 1967, com a participação no III e IV Festival de Música da TV Record que Martinho da Vila aparece aos olhos do grande público, concorrendo com o partido-alto “Menina Moça” e “Casa de Bamba”, respectivamente. Estávamos em plena Ditadura Militar, e às vésperas do AI-5, que deu ao regime poderes absolutos e instaurou alinha dura de censura, repressão e tortura. Como Martinho da Vila era militar, Sargento do Exército, não foi vista com bons olhos a sua participação em determinados espaços artísticos que eram tidos pelo regime como simpatizantes de esquerda e comunistas (Entrevista de Martinho da Vila ao Programa Isto é Independente).¹⁰⁸

De um lado, a desconfiança nesses espaços em torno da presença de Martinho, que sendo militar despertava, um certo, estranhamento, e muitas vezes era visto como um agente militar filtrado. Do outro, a desconfiança dentro de seu ambiente de trabalho, principalmente devido aos laços artísticos que Martinho da Vila mantinha com o Grupo Teatro Opinião,¹⁰⁹ conhecido nicho intelectual de esquerda, por representar uma oposição ao regime. Mesmo sendo militar, Martinho da Vila teve sua música “Menina Moça” censurada, proibida de entrar no repertório do seu primeiro disco, pois sua letra iria contra a instituição familiar, pois teria um conteúdo que fazia apologia ao desquite. A questão do divórcio era polêmica na época. Segundo o próprio Martinho da Vila, em entrevista à *Isto É Independente*¹¹⁰, não teria sido preso por já ser bastante popular e por “ter costas quentes”, pois seu sogro era General do Exército. O samba, que estava restrito aos

¹⁰⁷ Martinho José Ferreira nasceu em Duas Barras, Rio de Janeiro, em 12 de fevereiro de 1938. Filho de lavradores da Fazenda do Cedro Grande, mudou-se para o Rio de Janeiro ainda criança. Mais informações biográficas em <http://www.martinhodavila.com.br/biografia.htm>. Acesso em set de 2013.

¹⁰⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5107VBmhwA>. Acesso em: 12 de abril de 2014.

¹⁰⁹ Sobre o Teatro Opinião e outros nichos artísticos que se opunham à ditadura e expressam seu posicionamento político através da música, teatro, entre outras expressões, ver: Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T5107VBmhwA>. Acesso em: 12 de abril de 2014.

espaços de samba, e Martinho da Vila o leva para os palcos dos festivais de música, onde estava a vanguarda da música popular brasileira.

O primeiro LP de Martinho da Vila, “Nem todo crioulo é doido” (1968), gravado no estúdio da Continental e lançado pela *Disk News*, foi financiado em parte pelo próprio Martinho da Vila, sendo um trabalho coletivo que reuniu diversos compositores e cantores como: Anália, Antônio Grande, Cabana, Darcy da Mangueira, Mário e Zuzuca. O título teria sido uma resposta ao musical “Samba do Criolo Doido”, de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto), que “parodiava a imposição às escolas de samba de fazerem enredos edificantes baseados em fatos históricos”¹¹¹. A menção a essa resposta está na contra capa do LP, onde Martinho escreveu o seguinte trecho: "Não dá pra ser chamado de 'crioulo doido', pois a higiene mental é feita nos terreiros de ensaios, onde se ouve samba puro, independente dos esquemas dos enredos."

Veremos mais adiante que a ligação de Martinho da Vila com a africanidade e a negritude vai além da temática religiosa recorrente em suas canções, como por exemplo: “Brasil mulato”; “Casa de bamba”; “Iaiá do cais”; e “Quatro séculos de modas e costumes”. Destacou-se ainda por trazer para o grande público samba de partido-alto, antes restrito aos terreiros de candomblé.¹¹²

Foi a partir de suas viagens à África na década de 1970¹¹³ e 1980, que se estabeleceu uma estreita relação com Angola, onde desenvolveu projetos culturais e pesquisas. Em 1972 esteve pela primeira vez na África, se apresentando em diversas partes do país, ainda sob o domínio do poder colonial. Retornaria em 1980 com o Projeto Kalunga e encontraria Angola independente. O convite, segundo Martinho¹¹⁴, foi feito por empresários portugueses simpatizantes dos ideais de independência. No Brasil, o projeto foi praticamente ignorado pela grande imprensa, consequência da censura e do alinhamento de Angola com a União Soviética.

Em 1980 a imprensa não era livre e, talvez por auto-censura (sic), ignorou o importante evento que tinha no elenco artistas contrários à ditadura militar. O silêncio também foi causado porque Angola era um país alinhado com o bloco comunista. (Martinho da Vila. Entrevista para o Museu *AfroDigital*).

¹¹¹ Muggiati, Roberto. O álbum que fez Martinho da Vila cair no samba. In *Estadão/Cultura*, em 13 de abril de 2013. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-album-que-fez-martinho-da-vila-cair-no-samba,1020448,0.htm>. Acesso em 12 de abril de 2014.

¹¹² Fonte: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em: set de 2013.

¹¹³ Shows por várias regiões do país, promovidos pelo projeto “Kalunga” entre 1970 e 1980, com a participação de grandes nomes da música brasileira como Dorival Caymmi, João Nogueira e Clara, Chico Buarque de Holanda, Míúcha, Djavan, Dona Ivone Lara entre outros.

¹¹⁴ Em entrevista ao Museu AfroDigital, projeto “Memória do Projeto Kalunga”. Disponível em: http://museuafrodigitalrio.org/s2/?page_id=2026. Acesso em 12 de abril de 2014.

Enquanto isso em Angola, o evento teve grande repercussão, com destaque na imprensa, considerado um dos maiores eventos culturais que o país já teve. Para Martinho da Vila, o projeto Kalunga alavancou as relações entre Brasil e Angola. Esse momento, na verdade, é o início de uma redescoberta da África através da música popular. Tanto que os diálogos culturais nessa fase de redescoberta possibilitaram os trânsitos musicais que nos aproximaria de ritmos como a Kizomba em 1988. Martinho da Vila percorreu o caminho de volta três anos mais tarde com o projeto “Canto Livre de Angola¹¹⁵”, trazendo para o Brasil artistas angolanos até então desconhecidos, a exemplo do cantor Elias Dia Kimuezo, “o rei da música angolana”. A experiência reonderia a criação de um grupo de trabalho, que realizou o primeiro encontro de artes negras – “O Kizomba”, no qual participaram artistas e personalidades brasileiras, africanas e norte-americanas.

Kizomba é uma palavra africana que significa encontro de identidades, festa de confraternização e é também o nome que eu dei a um grupo de gente organizada e preocupada com o Brasil, com a cultura e com a problemática dos negros. É também o nome que escolhemos para batizar os Encontros Internacionais de Arte Negra. O grupo Kizomba conta com várias cabeças pensantes, como a senadora "Benedita da Silva, Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Jorge Coutinho e muitos outros colaboradores. Mantemos as nossas atividades, promovendo eventos de arte e cultura negra, além de prestarmos assessoria a artistas e personalidades africanas que vêm ao Brasil. Já os encontros “Kizomba” terminaram em 1990. O primeiro aconteceu em 1984, embalado pelo sucesso do evento “Canto Livre de Angola”, realizado no ano anterior. Depois fizemos outro a cada dois anos. Decidi fazer as Kizombas porque senti que o povo brasileiro tem muita curiosidade e pouca informação sobre a mãe África. Além de não ter muita informação sobre a cultura negra na diáspora. Para se te uma idéia (sic), Angola, tão influente na formação cultural brasileira, só veio ao Brasil pela primeira vez quando realizamos o Primeiro Canto Livre, em janeiro de 1983. Sem falar que, até a realização da primeira Kizomba, o Brasil estava praticamente à parte das manifestações anti-apartheid (Martinho da Vila, 2007)¹¹⁶.

Militante e agitador cultural, Martinho da Vila também é escritor de diversos livros dentro das temáticas de africanidade e negritude, a exemplo dos títulos: “Kizomba, andanças e festanças”; “Ópera Negra”, “Os Lusófonos”; “Rainha de bateria”; “Fantasias, crenças e credices”, e “O nascimento do samba”. Na expressa e inquestionável ligação com as escolas de samba, podemos citar suas composições de samba-enredo para desfile como “*Kizomba, a Festa da Raça*”, que garantiu para a escola de samba Vila Izabel, em 1988, seu consagrado título de Campeã do Centenário da Abolição da Escravatura.

¹¹⁵ As apresentações foram registradas ao vivo no LP “Canto Livre de Angola” e reeditado em CD, anos mais tarde pela ZFM Records, com o título de “Angola Canta”.

¹¹⁶ Texto da sessão intitulada Negritude em seu site oficial. Disponível em: http://www.martinhodavila.com.br/mov_negros.htm. Acesso em 17 de março a 12 de abril de 2014.

A negritude extrapola a obra de Martinho da Vila, não sendo apenas uma vertente temática de suas canções, mas lugar de pertencimento, uma luta político-ideológica, que invoca participação, tornando-se um militante da causa antirracista, em sua efervescência na década de 1970 até os dias atuais. Na página oficial do cantor, a negritude intitula uma das seções, em que são disponibilizados textos sobre seu engajamento político-cultural em torno das questões raciais. Os textos abordam sua relação com Angola, sua aproximação com a Kizomba, e o projeto “Concerto Negro”, que enfoca o negro na música erudita. A seção inicia-se com um depoimento de Benedita da Silva¹¹⁷, na época Governadora do Rio de Janeiro.

O Martinho da Vila é uma das mais importantes lideranças dos movimentos negros do Brasil. Ele é o nosso Zumbi. O investimento dele nesta área é muito grande. Ele é uma pessoa plural – uma pessoa que abriga todas as vertentes. Diria que ele extrapola os movimentos. Ele não só é uma força unificadora para a raça negra, como abrange todas as raças. É uma grande liderança. Ele é do negro, o cantor das mulheres, ele é político, é considerado o nosso poeta maior. Amo demais ele. Ainda que procurasse da primeira à última letra do alfabeto, não encontraria uma palavra para definir a importância do Martinho da Vila. Ele é o nosso xodó.

Na vasta discografia de Martinho da Vila, que vai de 1968 a 2014, somando ao todo 49 álbuns¹¹⁸ (entre *LPS*, *CDs* e *DVDs*), podemos encontrar um repertório marcado pelo entrelaçamento das vertentes de africanidade e mestiçagem, porém rearticulando esses entrelaçamentos como expressão de negritude brasileira, em seus diálogos e compartilhamentos identitários. Martinho da Vila, um dos responsáveis pela popularização do “samba-de-partido-alto”, trouxe os motivos de cantos de orixás para composições e gravações forma mais sofisticada. Sobre o samba-de-partido alto, Sandroni (2008, p. 104) nos mostra que entre os dez conceitos diferentes recenseados por Lopes há pelo menos um consenso “segundo o qual, há dois tipos fundamentais de partido-alto: o antigo ou baiano e o moderno ou carioca.”.

Na definição de Lopes (1992) o partido-alto é uma “espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral... e uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao

¹¹⁷ Depoimento disponível em: http://www.martinhodavila.com.br/mov_negros.htm. Acesso em 12 de abril de 2014.

¹¹⁸ Na discografia disponibilizada no site oficial de Martinho da Vila, não consta o *LP Nem Todo Criolo é Doido*; talvez por se tratar de uma coletânea com a participação de vários artistas.

assunto do refrão”. A esta definição¹¹⁹ Sandroni (2008, p. 104) acrescenta uma importante observação:

Falta a esta definição um detalhe importante, como deduzo das próprias observações de Lopes (e também do meu próprio contato com o partido alto carioca): o partido-alto não é uma cantada em desfile, mas sempre em roda. A distinção é importante porque houve sambas cantados em desfile que correspondiam à descrição citada, mas estes não foram nunca considerados como pertencentes ao domínio do partido-alto¹²⁰.

Outro ponto importante sublinhado pelo autor é a expressão “partido-alto”, que ‘é muitas vezes usada para enfatizar o caráter tradicional, autêntico, do samba. Donga fala de sua infância como o “tempo do samba verdadeiro, o samba do partido alto (...)”. E é por essa difícil apreensão dos “velhos tempos tão idealizados” que não se sabe de fato em que consistiria o samba de partido-alto praticado pelos filhos de baianos no Rio de Janeiro no início do século XX.

O samba de partido-alto retorna em evidência, através de Martinho da Vila, ao cenário da indústria fonográfica, já consolidada. As referências aos “velhos bambas” do samba serão marca de suas composições e interpretações. Nesse sentido, a africanidade, a mestiçagem e a negritude estarão dispostas tanto em seu diálogo ancestral quanto com um passado mais recente. Já em seu primeiro álbum traz as referências à africanidade com a canção “Som africano”, uma adaptação do folclore angolano, feita por Martinho da Vila, e cantado em Quimundo¹²¹, acompanhado de coros e tambores africanos. Nos discos posteriores, a temática afro-religiosa aparece através de “Festa de umbanda”; (*Canta canta, minha gente*, 1974, RCA Victor); “Salve a mulata brasileira” (*Maravilha de cenário*, 1975, RCA Victor); “História da liberdade no Brasil” (*Rosa do povo – 1976*, BMG do Brasil). A referência à africanidade através dos compositores angolanos se repete com “Mudiakime” e “Iemanjá, Desperta” (Bonga e Landa. *Presente – 1977*, BMG do Brasil).

¹¹⁹ Definição completa de Lopes: ‘Uma das formas de samba carioca. No passado, era uma espécie de samba instrumental e ocasionalmente vocal (feito para dançar e cantar), constantemente de uma parte solada chamada “chula” (em virtude da qual era também denominado samba-chulado ou chularaiada) e de um refrão (que o diferenciava do samba-corrido). Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantada em desafio por dois ou mais contendores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou “primeira”) e de uma parte solada com versos improvisados ou de repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão. Sob essa rubrica se incluem, hoje, várias formas de sambas rurais, as antigas chulas, os antigos sambas-corridos (aos quais se acrescenta o solo); os refrões de pernada (batucada ou samba duro), bem como os chamados “partidos-cortados”, em que a parte solada é uma quadra com refrão intercalado (raiado) entre seus versos’. In: Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana, 2004.

¹²⁰ Ver: SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2008; LOPES, Nei. *O negro no Rio de Janeiro e sua tradição musical*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 1992, e *Partido Alto: samba de bambas*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2006.

¹²¹ A língua dos *ambundos* ou *bundos*, grupo étnico de Angola.

No que diz respeito ao universo sagrado dos orixás, podemos citar algumas canções como “Festa de umbanda” (*Canta, canta minha gente*, 1974, RCA Victor); “Festa de candomblé” (*Novas Palavras*, 1983, RCA); “Samba dos Ancestrais” (Rosinha de Valença/ Martinho da Vila); “Odilê, Odilá” (João Bosco/ Martinho da Vila); “Quatro Séculos de Modas e Costumes” - Vila Isabel, 68 (Samba Enredo, 1980, RCA.) e “Negros Odores” (1983, Rildo Hora/Martinho da Vila). Nos acionamentos da mestiçagem como marcador de africanidade e negritude, podemos destacar: “Mulata faceira” (Tendinha- 1978. BMG); “Deixa a fumaça entrar” (Martinho da Vila e Beto sem braço); “Traço de União” (João Bosco - Martinho da Vila); “Batuca no Chão” (Ataulpho Alves/Assis Valente); “Batuque”; “Que Preta, Que Nêga”; “Chica da Silva” (Anescar/Noel Rosa de Oliveira); “Rio Grande do Sul na Festa do Preto Forro” (Nilo Mendes/Dário Marciano); “Ilu Ayê” (Cabana/Norival Reis); “Mistura da Raça”(Noca da Portela/Roberto Serrão).

No LP *Martinho da Vila* de 1969, o repertório vai desde as temáticas ligadas ao universo das escolas de samba (“Boa Noite”) dentro e fora desse universo também está o mote temático da miscigenação (“Quatro séculos de modas e costumes”; “Brasil Mulato”), da baianidade e dos elementos da cultura popular negra e/ou brasileira (“Iaiá do Cais Dourado” – Martinho da Vila/Rodolpho de Souza – samba-enredo da Vila Isabel em 1969; “Casa de Bamba”, e “Quem é do mar não enjoa). Destaquemos as canções que trazem a mestiçagem como vetor de negritude:

“A Vila desce colorida/Para mostrar no carnaval/Quatro séculos de modas e costumes/O moderno e o tradicional/Negros, brancos, índios/Eis a miscigenação/Ditando a moda/Fixando os costumes/Os rituais e a tradição/E surgem tipos brasileiros/Saveiros e batedor/O carioca e o gaúcho/Jangadeiro e cantor/Lá vem o negro/Vejam as mucamas/Também vem com o branco/Elegantes damas/Desfilas modas no Rio/Costumes do norte/E a dança do sul/Capoeira, desafios/Frevo e maracatu/Laiaraiá, ô Laiaraiá/Festa da menina-moça/Na tribo dos carajás/Candomblés lá da Bahia/Onde baixam os orixás. É a Vila que desce!”

A composição de Martinho da Vila, samba-enredo da escola Vila Isabel em 1968, traz a celebração da mestiçagem, mas a ênfase é dada ao componente negro na cultura brasileira, da música à religião, onde a africanidade se faz presente a partir de um componente mestiço que marca a tradicional e o moderno. Já na canção “Brasil Mulato”¹²², a mestiçagem é apresentada como um catalizador de tensões, sugerindo o incentivo, sendo celebrada como um caminho de paz e fraternidade.

¹²² Gravação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sa5jcg6Z5Vw>

“Pretinha, procure um branco/Porque é hora de completa integração/Branquinha, namore um preto/Faça com ele a sua miscigenação/Neguinho, vá pra escola/Ame esta terra/Esqueça a guerra/E abrace o samba/Que será lindo o meu Brasil de amanhã/Mulato forte, pulso firme e mente sã/Quero ver madame na escola de samba sambando/Quero ver fraternidade/Todo mundo se ajudando/Não quero ninguém parado/Todo mundo trabalhando/Que ninguém vá a macumba fazer feitiçaria/Vá rezando minha gente a oração de todo dia/Mentalidade vai mudar de fato/O meu Brasil então será mulato”.

Na canção “Iaiá do cais dourado”, a mestiçagem é trazida através de elementos sincréticos (o capoeira, a mulata, o cais, a romaria, o reisado e etc.) que constituem a *baianidade*, sendo esta, um dos símbolos de identidade nacional. O cenário da narrativa é o cais da velha Bahia, onde se passa a história de amor de “um capoeira” e “uma mulata”. Esta troca “o capoeira” por um “moço refinado”, possivelmente branco e de posses. Neste sentido, a mulata transitaria entre duas classes e raças, o que muito nos remete à Gilberto Freyre, em “Sobrados e Mucambos”. Nesse sentido, a canção pode sugerir uma argumentação ancorada entre as questões de classe e raça, uma condição determinada pela outra, também nos leva a pensar a transitoriedade do mestiço (a esquizofrenia do eu branco/negro), que consegue articular uma presença no mundo dos brancos, pela sua própria natureza mestiça, mas no máximo consegue configurar uma permanência “ausente” e questionada, e sempre uma ausência fixada entre os seus.

“No cais dourado da velha Bahia/Onde estava o capoeira/A Iaiá também se via/Juntos na feira ou na romaria/No banho de cachoeira/E também na pescaria/Dançavam juntos/Em todo fandango e festinha/E no reisado/Contra mestre e pastorinha/Cantavam, iaiaralaiá, iaiá/Nas festas do alto do Cantuá/Mas loucamente/A Iaiá do cais dourado trocou seu amor/Ardente por um moço requintado/E foi-se embora/Passar de barco à vela/Desfilando em carruagem/Já não era mais aquela/E o capoeira/Que era valente chorou/Até que um dia a mulata/Lá no cais apareceu/Ao ver o seu capoeira/Pra ele logo correu/Pediu guarida/Mas o capoeira não deu/Desesperada/Caiu no mundo a vagar/E o capoeira/Caiu no mundo a vagar/Ficou com o seu povo a antar.../Laiá, iaiá, iaiá iaiá/Laiá, iaiá, iaiá iaiá”.

Na canção “Casa de Bamba”, primeiro grande sucesso da carreira de Martinho da Vila, as práticas culturais negras ligadas ao samba, muitas vezes estereotipadas, são incorporados, não que o samba em seus primórdios já não o tenha feito, mas, como um bom “partideiro”, essas temáticas não lhe seriam completamente alheias. Podemos destacar como o samba e o universo sincrético religioso se entrelaçam de maneira especial, nesse entrelaçamento podemos encontrar miscigenação e africanidade condensados na manifestação do sincretismo, evocação legitimada

de um Brasil mestiço, o candomblé e o catolicismo presentes nos grupos de cores variadas. Nesta perspectiva, observe os versos em destaque na letra seguir:

“Na minha casa todo mundo é bamba/ Todo mundo bebe todo mundo samba/ Na minha casa não tem bola pra vizinha/ Não se fala do alheio, nem se liga pra Candinha/ Na minha casa ninguém liga pra intriga/ Todo mundo xinga, todo mundo briga/ **Macumba lá minha casa/ Tem galinha preta, azeite de dendê/ Mas ladainha lá minha casa/ Tem reza bonitinha e canjiquinha pra comer/ Se tem alguém aflito/ Todo mundo chora, todo mundo sofre/ Mas logo reza pra São Benedito/ Pra Nossa Senhora e pra Santo Onofre/ Mas se tem cantando/ Todo mundo canta, todo mundo dança/ Todo mundo samba e ninguém se cansa/ Pois minha casa é casa de bamba**”.

O frágil limiar entre classe e raça estará presente de maneira implícita ou explícita nas composições de Martinho da Vila. Pode-se observar, por exemplo, não apenas o limiar classe/raça, mas ainda o marco limiar entre classes, no caso da canção, a burguesia, a elite intelectual que ocupam boa parte das vagas nas universidades públicas, e as classes populares, em sua maioria de nichos proletários. Esse limiar de classes é ultrapassado quando um estudante de escola pública, de origem popular, grande parte negra e ou mestiça, se torna um estudante universitário. Porém, o contexto de classe do “pequeno burguês”, apresenta uma realidade contrária ao status de uma vida burguesa, como mostra letra e, por conseguinte, o narrador personagem da canção reage ao fato de ser visto como um burguês:

Felicidade, passei no vestibular/ Mas a faculdade é particular/ Particular, ela é particular/ Particular, ela é particular/ Livros tão caros tantas taxas pra pagar/ Meu dinheiro muito raro/ Alguém teve que emprestar/ O meu dinheiro, alguém teve que emprestar/ O meu dinheiro, alguém teve que emprestar/ Morei no subúrbio, andei de trem atrasado/ Do trabalho ia pra aula/ Sem jantar e bem cansado/ Mas lá em casa à meia-noite tinha/ Sempre a me esperar/ Um punhado de problemas e criança pra criar/ Para criar, só criança pra criar/ Para criar, só criança pra criar/ Mas felizmente eu consegui me formar / Mas da minha formatura, não cheguei participar/ Faltou dinheiro pra beca e também pro meu anel/ Nem o diretor careca entregou o meu papel/ O meu papel, meu canudo de papel/ O meu papel, meu canudo de papel/ E depois de muitos anos/ Só decepções, desenganos/ **Dizem que sou um burguês muito privilegiado/ Mas burgueses são vocês/ Eu não passo de um pobre-coitado/ As quem quiser ser como eu, Vai ter é que penar um bocado/ Um bom bocado, vai penar um bom bocado.**

No segundo *LP Meu Laiaraiá* (1970), – se considerarmos “Samba do Criolo Doido” uma coletânea e não um *LP* de um único compositor/intérprete –, Martinho da Vila traz desde o cotidiano do morro em “Volta pro Morro”: “Volta pro morro/ Seu lugar ainda esta vazio/ Venho pedir um socorro/ Pra nossa escola/ Que agora só tem samba frio/ Pois o neguinho/ Que você

deixou/Nunca mais compôs, nunca mais cantou/Com a sua tristeza/A alegria do morro acabou”; e esse cotidiano ligado às escolas de samba, como em “Plim Plim”:

Plim esclapim esquipim/É o agogô fazendo o seu plim-plim /Teco teleco teco/É o repicado do meu tamborim/Tans catins esquindim/O meu chocalho está botando pra quebrar/Tum estum escundum/É a marcação do meu do meu ziriguidum/Muita mulata batucando no terreiro/E lá canto uma cuíca a soluçar/Isto é o samba, o meu samba tem pandeiro/E um cavaquinho machucando devagar.

O sincretismo religioso pode ser apontado na canção “Samba da Cabrocha Bamba”:

(...) Eu fui num samba de terreiro iluminado/Vi um caboclo inspirado/Levando um samba de amor (...); e em “Folia de Reis¹²³: A vinte e cinco de dezembro/Se reúnem os foliões/E vão prá rua/Bater caixa nos portões/Lá vão pandeiro, sanfoneiro, violões/(Santos Reis aqui chegou ai, ai/Pra visitar sua morada ai, ai, ai, ai)/Eles só voltam prá casa dias seis/Dia de Reis. Estas canções acionam o universo da cultura popular como legitimador de um discurso identitário. Já em “Linha do ão” o discurso identitário gira em torno de uma narrativa de pertencimento. Nesta canção Martinho da Vila conta sua própria história, sua origem social e cultural, e por que não dizer racial.

Em 1971, Martinho da Vila lança o *LP Memória de um Sargento de Milícias*, não economiza nas letras onde o samba é o próprio tema da canção, fazendo menção aos terreiros de escola de sambas, ao samba-de-roda, às festas ligadas ao ritmo. Como podemos ver na composição de “Seleção de Partido Alto”:

Quem quiser pegar na minha viola/Pode crer que vai se dar mal/Minha viola é de madeira-de-lei/Não é qualquer qualidade de pau/Quanto mais apanha sereno/O som da viola melhora/Quando eu entro no partido/Eu vou até o romper da aurora/É maçaranduba, moço/Maçaranduba ia, iá/Madeira dura que não quebra/E nem dá pra rachar/Já cantei muito samba/Eu já fui batuqueiro/E na roda de samba/Fui diretor de terreiro/Fui chamado pra cantar/Com o Pedro da Malaquia/Cantei sexta, sábado/Domingo até meio-dia/Tem areia, o, tem areia/Tem areia, o, tem areia/Tem areia no fundo do mar, tem areia/Tem areia no fundo do mar, tem areia/Poeira, poeira/O samba vai levantar poeira/Poeira, poeira/O samba vai levantar poeira/Poeira, poeira, poeira/Levantei sacudindo, poeira/Poeira, poeira, poeira/Levantei sacudindo poeira/Eu fui uma madrugada/Lá na casa do Gemeu/Todo mundo na jogada/Por fora só tava eu/Cadê Miquilina/Cadê Miquilina/Cadê Miquilina, Nenete e Dirce/Cadê Miquilina/Miquilina, moça bela/Miquilina, moça fina/Desfilava na Portela/E também no Tupi de Brás de Pina/Quero ver quebrar/Quero ver quebrar/Quero ver quebrar/Eu quero ver/Todo mundo sambando/Eu quero ver/Todo mundo sambar.

¹²³ Gravado também no *LP O Canto das Lavadeiras*, 1989, pela CBS.

A Bahia volta mais uma vez tematizada em “Camafeu”, acionada através dos elementos simbólicos de *baianidade*, como na figura do famoso mestre de capoeira baiano, Pastinha, no sincretismo religioso, no mar e na pesca. É importante ressaltar que o mote temático baiano está intrinsecamente ligado tanto à africanidade quanto à mestiçagem e, por conseguinte, a uma ideia de identidade nacional. Africanidade, mestiçagem e negritude estarão entrelaçadas em suas expressões estéticas na música popular brasileira.

Cadê Maria de São Pedro/Foi passear e o passeio de Maria/Fez a Bahia chorar/Maria foi lá pra longe/Maria não vai voltar/Mas deixou sua família/Pra seu nome cuidar/Naná i naná/Naná i naná/Naná i naná/Jacira naná i ná/Camafeu/Cadê Pastinha/Tá com oitenta pra lá/Inda joga capoeira/Com quem tem vinte pra cá/Encontrei com menininha/Perto do seu casuá/La la la i lá/La la la i lá/La la la i lá/Camafeu/Cadê você/Tô em todo lugar/Só vendendo bugiganga/No mercado popular/Seu mercado está fechado/Pego o banco e vou pescar/Samba no mar/Samba no mar/Samba no mar da Bahia/Samba no mar.

No LP seguinte *Batuque na Cozinha* (1972), as abordagens em torno da mestiçagem, da cultura popular, da memória da escravidão e da negritude remontam o universo poético de Martinho da Vila, por exemplo, as canções: “Sambas de Roda e Partido-Alto”, uma adaptação de Martinho da Vila; “Batuque na cozinha”; “Maria da Hora”; “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”; “Jubiabá”, e “Calango Longo”. Na primeira, uma adaptação de samba-de-roda para um samba de partido-alto, uma referência à origem do próprio partido-alto. Um verso chama atenção por trazer a negritude numa referência aos cabelos, mais especificamente, na expressão popular “cabelo bom” (o cabelo liso, ondulado, uma referência ao estereótipo branco) que é acompanhado sempre pela contraposição da expressão “cabelo ruim” (crespo, encarapinhado, característicos da população negra). Nos versos que seguem em negrito, o compositor faz ironicamente uma menção à braquitude imposta e a negritude exposta.

“Mas menina bonitinha da cara engraçadinha/Seu cabelo é bom/Seu cabelo é bom demais/Seu cabelo é bom/Seu cabelo é bom de lado/Seu cabelo é bom/**Seu cabelo é alisado**/Seu cabelo é bom/**Mas que cabelo arrepiado**/Seu cabelo é bom/Seu cabelo é bom/Seu cabelo é bom demais/Seu cabelo é bom”.

Nos versos seguintes, aparecem a intolerância, o machismo e a violência contra a mulher: “Se essa mulher fosse minha/Eu tirava do samba já, já/Dava uma surra nela/Que ela gritava, chega”. Os versos são independentes, cada estrofe tem seu próprio contexto, não seguem uma linearidade temática do início ao fim.

O Brasil diverso, plural, mestiço e popular é trazido nas canções “Maria da Hora”, “Calango Longo” e “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”, todas composições de Martinho da Vila. Na primeira, a figura da mulher negra e o contexto do samba (nesse caso usado como sinônimo de festa) como temáticas dominantes, estão tensionados no campo das representações, que ora podem ser positivas ou negativas, principalmente se pensarmos a ordem moral no julgamento de valor: “Cheguei no samba agora/Mas encontrei, sambando a Maria da hora/Cheguei, cheguei tarde no samba/Mas encontrei, Maria neguinha bamba (...)”. O Brasil plural e mestiço retorna na canção “Onde o Brasil aprendeu a liberdade”, um samba épico, em sua maioria conhecido como samba-exaltação, que remonta a história da independência do país. Neste, os conflitos pela liberdade político-administrativa e físico-espiritual estão contextualizados nas Batalhas dos Guararapes (ocorridas entre 1648 e 1710), insurreição pernambucana, que representaria a disputa entre Holandeses e Portugueses sobre o território, envolvendo forças de batalha negras e indígenas.

Aprendeu-se a liberdade/Combatendo em Guararapes/Entre flechas e tacapes/Facas, fuzis e canhões/Brasileiros irmanados/Sem senhores, sem senzala/E a Senhora dos Prazeres/Transformando pedra em bala/Bom Nassau já foi embora/Fez-se a revolução/E a festa da Pitomba é a reconstituição /Jangadas ao mar/Pra buscar lagosta/Pra levar pra festa/Em Jaboatão/Vamos preparar/Lindos mamulengos/Pra comemorar a libertação/E lá vem maracatu, bumba-meu-boi, vaquejada/Cantorias e fandangos/Maculelê, marujada/Cirandeiro, cirandeiro/Sua hora é chegada/Vem cantar esta ciranda/Pois a roda está formada/Cirandeiro/ Cirandeiro, Ó/A pedra do seu anel/Brilha mais do que o sol.

É importante salientar que a cultura popular ou a tida como folclórica sempre vai figurar um espaço de legitimidade, não apenas dentro da narrativa musical, mas num contexto compartilhado muitas vezes por uma população negro/mestiça , em que os *espaços de negritude* são demarcados ou até supervalorizados diante invisibilização que o tom de corpo de pele pode ou não determinar a ocupação desses espaços. Diria que tais espaços de negritude seriam determinados por uma questão de pertencimento individual. Porém, a canção pode ter uma função pedagógica, como tantas outras, no sentido de contar a história do Brasil pelos buracos das correntes.

Na canção homônima “Batuque na Cozinha”, de João da Baiana, podemos observar a tradução de uma íntima relação entre a casa grande e a senzala através da cozinha, além dos intercursos sexuais. A letra remonta ainda um cotidiano mais próximo, em que as identidades

racializadas encontram um alento na miscigenação, o que não o torna imune aos julgamentos e práticas racializantes, como por exemplo o discurso contaminado de estereótipos racistas, um exemplo disso é a representação da figura sedutora do mulato e sua alcunha de malandro, para alguns uma figura romântica e aventureira que cruza a linha de cor, para outros uma personagem racializada.

Batuque na cozinha/Sinhá não quer/Por causa do batuque/Eu queimei o pé/Então não bula na cumbuca/Não me espante o rato/Se o branco tem ciúme/Que dirá o mulato/Eu fui na cozinha/Pra ver uma cebola/E o branco com ciúme/De uma tal crioula/Deixei a cebola, peguei a batata/E o branco com ciúme de uma tal mulata/Peguei o balaio pra medir a farinha/E o branco com ciúme de uma tal branquinha/Batuque na cozinha (...)/Eu fui na cozinha pra tomar o café/E o malandro tá de olho na minha mulher/Mas, comigo eu apelei pra desarmonia/E fomos direto pra delegacia/Seu comissário foi dizendo com altivez/E da casa de cômodos da tal Inês/Revistem os dois, botem no xadrez/Malandro comigo não tem vez/Batuque na cozinha (...)/Mas seu comissário/Eu estou com razão/Eu não moro na casa de arrumação/Eu fui apanhar o meu violão/Que estava empenhado com Salomão/Eu pago a fiança com satisfação/Mas não me bota no xadrez/Com esse malandrão/Que faltou com respeito a um cidadão/Que é Paraíba do Norte, Maranhão/Batuque na cozinha (...).

Como pudemos ver até aqui, a africanidade, quase sempre, é acionada através da religiosidade, esta tem um papel preponderante na reconstrução do referencial de africanidade pós-diáspora. Nas canções de Martinho da Vila, a africanidade está posta tanto como elemento mestiço quanto como discurso identitário que irá compor o que chamo de *estética da negritude*. Na canção “Jubiabá”, por exemplo, a religiosidade exerce uma influência substancial na narrativa poética da canção. Jubiabá¹²⁴ é a personificação do “Preto Velho”¹²⁵, “feiticeiro respeitado e temido”, e é a quem o “narrador-personagem” recorre para fazer sua “nega voltar”:

O homem tem dois olhares/Um enxerga, e o outro que vê/Um enxerga, e o outro que vê/Tem o olho da maldade/E o olho da piedade/Tem que ter/Olho bem grande/Pra poder sobreviver/**Jubiabá, Ô Jubiabá/Faz o feitiço bem feito/Pra minha nega voltar**/No morro do Capa Negro/Quero lhe cambonear.

Na mesma vertente de “Jubiabá”, encontra-se a canção “Calango Longo”. A africanidade e a mestiçagem são acionadas num entrelaçamento identitário, em que as duas se tornam complementares. Os elementos da mestiçagem estão aqui e ali reificando espaço de afirmação,

¹²⁴ Segundo a Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana (Lopes, 2004, p.368), personagem título do romance de Jorge Amado, lançado em 1935. O personagem tomou o nome emprestado ao babalorixá Severino Manuel de Abreu, nascido em 1885.

¹²⁵ Os Pretos-velhos são “entidades da umbanda, tidos como espíritos purificados dos antigos escravos. São sempre exemplo de bondade, carinho e sabedoria, ancestrais protetores, aconselhando e admoestando, quando necessário” (LOPES, 2004, p. 543).

entretanto, é interessante observar como os símbolos da cultura popular, de maneira geral, estão legitimados por expressões ligadas à cultura negra, seja na representação de cor ou nas referências às práticas culturais populares que acionam esse universo.

Calango longo/No calango tem branquinha/Se meu pai foi calangueiro/Também vou calanguear/Seguro branco/Na cintura da pretinha/Deite a cabeça no ombro/E deixe o corpo balançar/Minha mãezinha/Que já está com sessentinha/Vou cantar essa modinha/Pra senhora se lembrar/Daquele tempo/Que vivia lá na roça/Com uma filha na barriga/E com o Martinho pra criar/Sou partideiro/Calangueiro e cirandeiro/E só não fui sanfoneiro/Por preguiça de tocar/Sou amarrado/Nesse som da minha terra/Vou lá pro alto da serra/Com você calanguear/Menininha/Bonitinha/Vem comigo que você vai gostar/Vê se mora no som desse calango/E vê logo que é bom de se dançar/Meu neguinho, vamos embora/Já e hora de se mandar//manhã eu vou ter que acordar cedo/E bem cedo vou ter que trabalhar/Minha gente sertaneja/Dá licença pro sambista falar/Eu botei contrabaixo no calango/Mas juro que foi pra melhorar/Meu neguinho vamos embora/Já é hora de se mandar/Tá faltando sanfona no calango/Mas mestre Chiquinho já foi buscar.

“Calango” é uma cantoria em desafio praticada na região Sudeste do Brasil. O termo é também registrado por Mário de Andrade com o significado de “dança de origem africana com rodopios, requebros e desengonços”. Também pode designar um instrumento em *hauçá*, por exemplo, o nome Kalango designa um tambor feito de madeira ou cabaça (LOPES, 2004, p. 154).

Martinho da Vila vai acionar muitas vezes o discurso pan-africanista de volta às origens. O elo com a africanidade e a redescoberta da África aparecem de maneira mais explícita na canção “Som africano” (*LP Origens*, 1973), uma adaptação de inspirada no folclore angolano, cantado em quimbundo.

Munami Zeca/Munani cotundê cotundegole/Munami zê caiê movungome/Ai munami zambiamiê/Ai munami zambiamiê/Munami ze caiê muvungumone/Munami umbolo gui sambila querie/Munami ze caiê muvungumone/Marimbondo de Aguilu Mata Guendele cumusseque/Guaiazengue uio Mucua tulo jicau/Po Po Po marimbondo de aguilu mata ai ai ai messunguê polonguê, ai ai ai messunguê polonguê/Gadifanda naqui soiaa Galanê uma tapetu mondongui beta/Mama Lala, Mama laê laê/Mama Lala, Mama laê laê/Aiue gonduê.

Tradução de Martinho da Vila:

Munami Zeca: “Meu Filho José, não saia de casa, há muito perigo nas ruas. Se você ficar, sei que vamos amanhecer juntos. Mas como sei que quando eu adormecer você vai sair, peço a Nazambe, Deus, para trazê-lo de volta inteiro”.
Marimbondo: “O menino foi ao museque (favela de lá). Os marimbondos incharam-lhe a cara. Ai, ai, ai, messunguê, polonguê: minha cara empolou. Ele volta correndo pra casa, certo de que vai levar uma surra da mãe, e mais tarde,

talvez, outra do pai”. Mama Lala: “Rainha dos Invejados”, é um bloco de rua, inimigo do grupo Cidrália (espécie de Cacique de Ramos versus Bafo da Onça, no Rio)¹²⁶.

Martinho da Vila tornou-se um dos mais importantes compositores e intérpretes brasileiros até os dias atuais, sendo também um dos principais responsáveis pelo diálogo cultural Brasil-África, e disseminador da cultura musical angolana. Fez o caminho inverso, e votou às origens, como é sugerido pelo título do *LP Origens*, da redescoberta de um passado ancestral e de um presente pós-colonial, trazendo não apenas a vertente religiosa de uma africanidade remontada e idealizada, mas a africanidade compartilhada pelas trocas musicais e reconfigurada dentro de um contexto pan-africanista.

Já no *LP Canta Canta, Minha Gente*” de 1974, o mote temático da mestiçagem retorna com canções que trazem a memória da escravidão, como a homenagem aos índios Carajás: “Tribo dos Carajás”, e a representação da tríplice racial (índio, negro, branco) que teria dado origem a formação brasileira, tendo como vetor principal a miscigenação. O samba, legítimo representante da identidade nacional, volta a ser tematizado na canção “Renascer das Cinzas”, que traz o universo dos terreiros de samba e da música, através da paixão pela agremiação Vila Isabel.

Vamos renascer das cinzas/Plantar de novo o arvoredo/Bom calor nas mãos unidas/Na cabeça de um grande enredo/Ala de compositores Mandando o samba no terreiro/Cabrocha sambando/Cuíca roncando/Viola e pandeiro/No meio da quadra/Pela madrugada/Um senhor partideiro/Sambar na avenida/De azul e branco/É o nosso papel/Mostrando pro povo/Que o berço do samba/É em Vila Isabel/Tão bonita a nossa escola/E é tão bom cantarolar/La, la, iá, iá, iá, iá, ra iá/La, ra, iá.

Dentro do mote temático da miscigenação, podemos destacar ainda as canções: “Nego, vem cantar” e “Calango Vascaíno”, ambas do mesmo *LP*. Nestas, temos as contradições da realidade de um Brasil mestiço. Por exemplo, há a exaltação da miscigenação brasileira, tendo nela um amálgama racial, apresenta contradições em sua própria manifestação relacional. O Brasil é apresentado como um país sem conflitos raciais, onde negro é igual ao branco: “Vem, vem, vem/Nego/Vem pra minha terra Ser igual a branco (...)/Vem tentar um banco/De universidade/Vem, vem/Trabalhar nos campos/Ver os pirilampos/E tocar viola abessa” (Nego vem cantar). Mas, ao mesmo tempo é

¹²⁶ Disponível em: <http://www.martinhodavila.com.br/letra.asp?disco=5&musica=45>.

apresentado um país contraditoriamente preconceituoso: “Nesta praia de sol tão intenso/Tanta gente a se bronzear/Onde há branco querendo ser preto/E mulato querendo esnobar”.

Essas contradições podem ser nitidamente visualizadas na canção “Calango Longo”, onde as questões de classe e raça estão entrelaçadas e ocupam um limiar tênue na dimensão da vida cotidiana.

Eu quis namorar a pobre/Pobretão não quis deixar/Só queria moço rico
Pra com ela namorar/Eu quis namorar a rica/Henricão não quis deixar/Pois
sonhou com moço nobre/Pra com ela se casar/Tentei namorar a preta/O negão
não quis deixar/Tinha que ser moço louro/Pra poder chegar pra lá/Tentei
namorar a loira/Seu loiro não quis deixar/Tinha que ser bem moreno/Pra poder
miscigenar/Tô sem consolo/Ninguém vem me consolar/Vou cantando meu
calango/Que é pra vida melhorar/O meu calango/Até a vida melhorar/E minha
única alegria é ver o Vasco jogar/Minha alegria/É ver o Vasco jogar/Eu tô
cansado da derrota/Mas não vou me entregar/É de derrota/Mas não vou me
entregar/E se a morte é um descanso/Eu não quero descansar.

Ou seja, ao mesmo tempo temos a forte ligação entre raça e futebol, tal relação reflete as contradições de um país negro/mestiço. O paraíso racial mostra sua facetas em diversas esferas. Por exemplo, o Vasco foi o primeiro time de futebol a admitir jogadores negros na equipe, posição contrária à determinação da federação de futebol nos anos entre os anos 20 e 30. Inclusive, o clube nega-se a retirar do elenco doze de seus jogadores (entre eles, negros e pertencentes à classe trabalhadora), exigido pela federação de clubes como condição para disputar o campeonato carioca. Em 7 de abril de 1924, o então presidente José Augusto Prestes envia uma resposta oficial¹²⁷ à Associação Metropolitana de Esportes Atheticos (AMEA), negando a exclusão dos jogadores e pedindo a desfiliação da entidade.

A temática afro-religiosa, ligada a vertente de africanidade, tem destaque no *LP* com a canção “Festa de Umbanda”, uma adaptação, feita por Martinho da Vila, de cantigas de terreiro de umbanda (seus cantos, santos e saudações), usadas em rituais de celebração. No aspecto musicológico (melodia, ritmo, letra e arranjo), traz a batida típica de tambores de terreiro, com alternâncias entre a execução mais lenta e mais rápida, aliada ao coro feminino, que é marcado por essas alternâncias rítmicas, reiterando o caráter mitológico da letra.

O sino da Igrejinha/Faz belém blem blam/Deu meia-noite/O galo já cantou/Seu
tranca rua/Que é dono da gira/Oi corre gira/Que ogum mandou/Tem pena
dele/Benedito tenha dó/Ele é filho de Zambi/Ô São Benedito tenha dó/Tem pena

¹²⁷ Confira a “carta/resposta” na íntegra: http://www.vasco.com.br/site/index.php/noticia/conteudo/4715/#.U2Uky_ldX5A. Acesso em 02 de abril de 2014.

dele Nanã/Tenha dó/Ele é filho de Zambi/Ô Zambi tenha dó/Foi numa tarde serena/Lá nas matas da Jurema/Que eu vi o caboclo bradar/Quiô Quiô, quiô, quiô, quiera/Sua mata está em festa/Saravá seu mata virgem/Que ele é rei da floresta/Quiô Quiô, quiô, quiô, quiera (sic)/Sua mata está em festa/Saravá seu cachoeira/Que ele é rei da floresta/Vestimenta de caboclo/É samambaia/É samambaia, é samambaia/Saia caboclo/Não me atrapalha/Saia do meio/Da samambaia.

Então, podemos perceber nesses versos um conjunto de referências que podem ir da umbanda, passando pelo candomblé, ao catolicismo, nas figuras de Zambi¹²⁸ (divindade suprema dos cultos de origem banta e da umbanda, para os iorubanos¹²⁹ Olorum¹³⁰: “Ser Supremo”) (BENISTE, 2011, p. 617). ‘Uma das divindades iorubanas da criação (...). “Senhor de Orum¹³¹”, é no Brasil constantemente associado ao Deus judaico-cristão’ (Lopes, 2004, p. 496); Nanã¹³² (mãe mais antiga, no catolicismo Santa Ana) e Ogum (orixá iorubano do ferro, patrono dos que usam instrumentos desse metal, no Brasil é mais cultuado como orixá guerreiro, sincretizado com São Jorge), e São Benedito (o santo negro, filho etíopes ex-escravos, protetor dos pobres e negros, cultuado na umbanda e no catolicismo). É importante destacar que a umbanda é uma religião de caráter fundamentalmente sincrético, tendo como “particularidade religiosa ser nem totalmente africana, nem totalmente cristã”.

A umbanda preserva em seu sistema uma nomenclatura e culto de divindades africanas de tradição não banta (ioruba), os chamados “orixás”. (...) A umbanda lida com um sistema dos orixás derivado de uma mitologia ioruba, mas não para se servir dos mitos propriamente, como parece acontecer no candomblé. Utiliza-se, por hipótese, das palavras de referência dos orixás para produzir feixes de significância nem sempre atrelados ao conteúdo mítico propriamente dito. Isto lhe permitiria maior liberdade de composições de sentido e pode ser revelador da sua vinculação predominante ao universo africano especificamente banto. Seus ritos, que a princípio podem parecer “equivocadamente junções irrelevantes de elementos confusa e arbitrariamente misturados entre si”, comportam uma linguagem bastante peculiar, corporal, metafórica, fazendo o uso de objetos e artifícios materiais e estéticos para se comunicar (PAGLIUSO e BAIRRÃO, 2010, p. 195).

Se o caráter fundante da umbanda é o sincretismo, este, por sua vez, é uma das balizas da mestiçagem, tendo nas religiões afro-brasileiras um de seus principais vetores e a mais legítima

¹²⁸ Tem origem no termo multilinguístico bantu Nzambi, que significa o “Ser Supremo” (LOPES, 2004).

¹²⁹ Há dois modelos de culto seguidos pelas casas de candomblé no Brasil: angola (das tradições bantas) e keto/nagô (das tradições dos iorubas).

¹³⁰ Divindade na sua manifestação visível, concretização sensível e material de Olofin (personificação de tudo que é divino, causa de todas as coisas) e Olodumaré (divindade da criação, representação material e espiritual do universo). Ver: Lopes (2004, p. 495, 496 e 500). “Olórun wà pèlú e – Deus esteja com você” (Beniste, 2011, p. 617).

¹³¹ Na mitologia iorubana, espaço do universo onde vivem as divindades. Ver: Lopes (2004, p. 500).

¹³² Orixá de origem jeje ou vodum, cultuado na mina, no candomblé e na umbanda.

representação da cultura mestiça. No entanto, pode-se afirmar que, os acionamentos dos elementos pertencentes ao panteão da umbanda quase sempre aparecem como marcadores de africanidade e negritude, deslocando o sentido de mestiçagem. Mais especificamente, a mestiçagem, muitas vezes, irá condensar a africanidade, ancestralidade e religiosidade no corpo simbólico dos processos identitários, ressignificando-se a como negritude brasileira ou “negritude mestiça”.

Essa “negritude mestiça” está muitas vezes expressa no discurso de brasilidade, que ancorado na mestiçagem pode estabelecer-se como afirmador de negritude. Nesse sentido, o *LP Maravilha de Cenário* (1976) traz a brasilidade em duas canções: “Aquarela Brasileira” (Silas de Oliveira), “Salve a Mulata brasileira” (Martinho da Vila). Nestas, a mestiçagem aparece na dimensão da vida cotidiana, tendo na brasilidade sua mais fiel expressão.

No samba “Aquarela Brasileira”¹³³ tem-se a exaltação da brasilidade, um país de várias cores e culturas. A canção é uma referência/ homenagem à famosa composição de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil”, gravada por Silvio Caldas em 1924, entre outros nos anos seguintes. Esta é uma linha temática muito comum na música popular brasileira, tendo Ary Barroso como um dos principais representantes. A canção faz uma viagem aos quatro cantos do Brasil, destacando as riquezas naturais, a culinária, religião, a música, as festas e as personagens do universo da cultura popular. A canção traz também o diverso e o plural como ideias centrais de uma identidade nacional.

Vejam esta maravilha de cenário/É um episódio relicário/Em que o artista /Num sonho genial/Escolheu para este carnaval/E o asfalto como passarela/Será aquela/O Brasil em forma de aquarela/Caminhando pelas cercanias do Amazonas/Conheci vastos seringais/E no Pará, na ilha de Marajó/E a velha cabana do Timbó/Caminhando ainda um pouco mais/Deparei com lindos coqueirais/Estava no Ceará/Terra de Irapuã, de Iracema, e Tupã/Fiquei radiante de alegria/Quando cheguei à Bahia/Bahia de Castro Alves e do acarajé/Das noites de magia/Do Candomblé/E pude atravessar/As matas do Imbú/Assisti em Pernambuco/A festa do frevo e do maracatu/Brasília tem o seu destaque/Na arte, na beleza e arquitetura/Feitiços de garoa pela serra/São Paulo engrandece a nossa terra/Do Leste por todo Centro-Oeste/Tudo é belo, e tem lindo matiz/E o Rio/O Rio de sambas e batucadas/De malandros e mulatas/De requebros febris/Brasil, essas nossas verdes matas/Cachoeiras e cascatas/De colorido sutil/E neste lindo céu azul de anil/Emolduram aquarela/Meu Brasil Lá, lá, lá, lá, iá.

¹³³ Samba-enredo de 1964 do Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano

A mestiçagem é trazida de forma diferente na canção “Salve a Mulata Brasileira”, seu argumento passa pelo viés da africanidade e da negritude, basta observar a dimensão simbólica dos elementos que vêm legitimar o discurso da mestiçagem através da afirmação do pertencimento identitário. A mestiçagem então passa a funcionar como um vetor da africanidade e da negritude. Observemos a letra:

Ô Vanina/Vanina bonita, bonita Vanina/Gente boa, gente fina/Vanina, queres saber/Vou te dizer/**Minha bisavó era purinha bem limpinha/De Angola/O meu bisavô também purinho, bem limpinho/De Moçambique/Eu não sou branquinho, nem pretinho/A minha dona é moreninha/Eu tenho muitos mulatinhos/Salve!Salve!/Salve a mulatada brasileira!/Salve a mulatada brasileira, salve! salve!/Salve a mulatada brasileira!/José do Patrocínio/Aleijadinho/Machado de Assis que também era mulatinho/Salve a mulatada brasileira!/Salve a mulatada brasileira, salve! salve! Salve a mulatada brasileira!/(...)/Luanda é linda, ô Vanina, ô Vanina/Também Cabinda, ô Vanina/E lá Dili, Timor Leste /Serás bem - vinda ou bem - ida/Maputo é fina, ô Vanina/E Petrolina/E a nossa Rio de Janeiro, tão bonita Maravilhinda/ Salve a mulatada brasileira.**

Nos versos em destaque temos a africanidade como afirmação de origem, Angola e Moçambique, tendo à menção à pureza e a limpeza, a ironia à tão alegada pureza de sangue do branco, inexistente no Brasil. Nos versos seguintes, a mestiçagem é acionada através do mulatismo, quando o narrador define sua cor, a cor de sua companheira e de seus filhos como sendo todos mulatos. A mestiçagem também aparece como vetor de negritude no verso que traz as personalidades e intelectuais mulatos. A africanidade é retomada nos últimos versos a partir da referência à Luanda (Angola), Maputo (Moçambique) e Dili (Serra Leoa).

No LP de 1976, *Rosa do Povo*, podemos destacar um samba épico, “História da Liberdade no Brasil” (Aurinho da Ilha). Como o próprio título da canção sugere, é possível observar que essa história é contada a partir dos heróis da liberdade como Zumbi do Palmares. Porém, a figura da Princesa Isabel como abolicionista é uma narrativa que pode ser questionável. A brasilidade aqui é acionada como identidade nacional reivindicada através dos heróis da liberdade, que tiveram um papel importante na constituição do Brasil enquanto nação, povo.

Martinho da Vila transita entre a brasilidade (“Vai ou não vai”), a africanidade mítica (“Iemanjá, Desperta”) e o pan-africanismo (“Mudiakime”, Bonga/Londa). Destaquemos as duas últimas. O mote temático da religiosidade, principalmente como vetor de africanidade, repousa na figura do orixá Iemanjá e na referência à origem além-mar. A africanidade mítica dá lugar ao diálogo com a África moderna, a partir da aproximação com a Angola pré e pós-colonial. A

representação da diáspora está contida na simbologia da Bahia como segunda África, quando se refere a ela como *habitat* de Iemanjá.

Desperta do seu dique num mar de amor/E toma conta do seu povo sofredor/Que oriundo das grandes nações do além-mar/Trouxeram tanta credence pra cá/Enriquecendo a cultura popular/Eu sei que você mora na Bahia/Mas cuida desse Rio de Janeiro/Que tem gente colorida/Se exibindo pro turista/Gente que mesmo sofrida/Cai no samba a noite inteira/Você conhece a mentalidade brasileira/Iemanjá! Iemanjá!/Iemanjá! Iemanjá!/ Já mandei preparar o saveiro/Pra no dia dois de fevereiro/Lhe mandar presentes/Também muitas flores/Além de perfumes/Com muitos adores/E vai ter batuque pra lhe cultuar/Iemanjá/Iemanjá, desperta!´

O retorno à África no início da década de 1970 fez com que Martinho da Vila redescobrisse a África, estreitasse os laços musicais com Angola, e essa ligação cultural está explícita também em seu repertório, como marca identitária em muitas canções, a exemplo da canção “Mudiakime”, dos compositores angolanos Bonga e Landa.

Ngandalami ngandalami/Ku ngitombami/Ondofua-eu topia uá vulu kia/Ngala ni minami/Muene uala ni moné/Ngandalami topia/Mukonda ngalami/Ni mivu je/Eme nga kuka kia/Nga toba kana/Ki ngi kuata ngo/Ngondo benka mu manhero”.

O drama dos velhos/Para com a juventude/Atrevida e irrequieta/Nas peripécias/Condenam o ultrapassado/Cada velho a seu tempo. (Tradução de Martinho da Vila¹³⁴).

É possível perceber como variadas vertentes temáticas se entrelaçam nas canções de Martinho da Vila, do Brasil mestiço à africanidade (esta em suas diversas manifestações), da brasilidade à negritude e vice-versa. Apesar de Martinho da Vila ser um dos compositores mais ligados às essas vertentes, a década de 1970 é umas das mais frutíferas no sentido da produção e popularização dessas temáticas dentro da indústria fonográfica, com intérpretes e compositores que se destacaram justamente pelas canções que giravam em torno dessas vertentes ou que atualizavam suas temáticas, como veremos mais adiante na obra de Gilberto Gil.

Do *LP Tendinha*, de 1978, destacaremos duas canções: “Poeira no Caminho” (Mário Pereira) e “Mulata Faceira” (Martinho da Vila), que trazem a brasilidade e a mestiçagem como pano de fundo dos argumentos e posições identitárias, onde a negritude é afirmada a partir do discurso pautado na ideia de um Brasil mestiço. Em “Poeira no Caminho”, a brasilidade se traduz nos elementos e símbolos da identidade nacional, como o samba e o carnaval. A negritude

¹³⁴ Disponível em: <http://www.martinhodavila.com.br/letra.asp?disco=9&musica=89>. Acesso em fevereiro e abril de 2014.

repousa na figura do crioulo¹³⁵, e na tradição sambista, negra por excelência, destacando o partido-alto como legítima expressão de brasilidade. O cenário da favela e seus elementos cotidianos são ressaltados como espaço de pertencimento, tendo o samba como trilha sonora, onde classe e raça se entrecruzam de maneira visceral. Vejamos a letra:

“Já cantei partido alto/Já saí na bateria/Puxei samba no asfalto/Até o romper do dia/Hoje sou considerado/Tenho meu pergaminho/Mas sinto o corpo cansado da poeira do caminho/Eu sou partideiro/Canto muito samba/Já fui batuqueiro e bamba/Não é cascata, mas lá no terreirinho só o que me mata é a poeira do caminho/Já cantei partido alto.../Já cantei na Portela/Brinquei no Turano/Sambe na favela/E na serra do serrano/Não gosto de bolo, só ando sozinho/Eu sou um bom crioulo, mas tenho poeiras no caminho/Já cantei partido alto.../Nacionalidade, sou brasileiro/Trinta e tal de idade/Subo no Salgueiro/Minha certidão é o cavaquinho/Mas no coração/Tenho as poeiras do caminho/Já cantei partido alto”.

Na canção “Mulata Faceira”, a miscigenação é referenciada, como na maioria das canções populares do século XX, bem como no repertório de Martinho da Vila, através da mulher mestiça, personificada na mulata¹³⁶, figura representativa de brasilidade, que habita um imaginário popular ligado à racialização do sexo e à sexualização da raça. A imagem da mulata brasileira ganhou o mundo e virou produto de exportação, tanto pautado na ideia de um Brasil mestiço, como na beleza da mulher brasileira. A imagem da mulata brasileira também é metaforizada na figura da passista de escolas-de-samba, que outrora eram, em sua maioria, negras ou mulatas. A mulata tão cantada na música popular brasileira, ganha mais uma composição. O compositor narra sua própria história de amor com uma mulata faceira:

Mulata faceira/Cheia de empolgação/Parecia uma feiticeira que mandava no meu coração/Mulata faceira/Cheia de empolgação/Se banhava lá na cachoeira, cachoeirinha/Se enxugava no meu barracão/Com ela muito eu dancei/Carnavais brinquei/E dos seus carinhos desfrutei/Sempre que estava no aconchego/Me chamava de meu nego/Fazia tudo para me agradar/Eu ficava cheio de chamego/Abusando do gosto de amar/Mas por coisas banais a mulata brigava demais/E um dia eu vacilei/Ela também vacilou/Vacilou, eu castiguei/Tudo se acabou/Se acabou, sem chegar ao fim/Camarada Almir Guineto, acha essa nega pra mim/Se acabou sem chegar ao fim/Encontrei com essa nega, lá em Quixiramubin/Se acabou sem chegar ao fim/Gosta muito do meu samba/Toca no meu tamborim/Se acabou sem chegar ao fim/A cocada da nega é gostosa e o pé

¹³⁵ Este vocábulo pode ser empregado em várias acepções. Quando se refere a pessoas, seu significado remete ao indivíduo de ascendência europeia nascido nas Américas. No Brasil, o termo designa genericamente o negro de qualquer pigmentação, e pode ser usado de forma pejorativa ou como um adjetivo carinhoso. Ver a definição de Créole in Lopes (2004). No Brasil também pode ser usado para indicar o mestiço.

¹³⁶ Mestiça de branco e negro, em qualquer grau de mestiçagem. Devido às origens etimológicas do termo mulato (a), ligadas à “mulo” e a origem híbrida desse animal, no Brasil parte da militância negra rejeita o termo por seu teor racista.

de moleque, tem amendoin/Se acabou sem chegar ao fim/Me chamo Martinho da Vila e ela me chama de Martin/Se acabou sem chegar ao fim/Se essa nega não lhe serve, deixa essa nega pra mim/Se acabou sem chegar ao fim/Só depois que ela morrer e não vai ter nem gurifim/Se acabou sem chegar ao fim/Era a flor mais perfumada que existia em seu jardim/Se acabou sem chegar ao fim.../Amor não é brinquedo (sic).

No LP *Terreiro, Sala e Salão*, de 1979, duas canções chamaram atenção: “No Embalo da Vila” e “Assim não Zambi”, ambas composições de Martinho da Vila. O próprio título do LP sugere um trânsito físico e simbólico, são também espaços do samba. Na primeira canção, o samba e a Unidos de Vila Isabel são os eixos principais da letra. Os elementos desse universo reforçam a filiação ao samba e sua articulação com os discursos identitários, que abarcam a negritude como um de seus nichos. Nesse sentido, podemos destacar os versos: “Pra no embalo da Vila se embalar/Vem/Ser igual ao negro brasileiro/Que também já penou no cativeiro/Mas sempre foi de lutar e cantar”.

Na canção “Assim não Zambi”, o sincretismo religioso aparece nas referências a Zambi (divindade suprema dos cultos de origem banta e da umbanda; corresponde ao Deus católico) e ao santo católico São Pedro. Essa composição traz em si a *estética da negritude* desmembrada em duas vertentes temáticas: africanidade e religiosidade; que se espraiam em torno da mestiçagem.

Quando eu morrer/Vou bater lá na porta do céu/E vou falar pra São Pedro/Que ninguém quer essa vida cruel/Eu não quero essa vida não Zambi/Ninguém quer essa vida assim não Zambi/Eu não quero as crianças roubando/A veinha esmolando uma xepa na feira/Eu não quero esse medo estampado/Na cara duns nêgo sem eira nem beira/Abre as cadeias/Pros inocentes/Dá liberdade pros homens de opinião/Quando um nêgo tá morto de fome/Um outro não tem o que comer/Quando um nêgo tá num pau-de-arara/Tem nego penando num outro sofrer/Eu não quero essa vida não Zambi/Ninguém quer essa vida assim não Zambi/Quando eu morrer/Vou bater lá na porta do céu/E vou falar pra São Pedro/Que ninguém quer essa vida cruel/Eu não quero essa vida não Zambi/Ninguém quer essa vida assim não Zambi/Deus é pai, Deus é filho, Espírito Santo é Zambi/Eu não quero essa vida não Zambi/Clementina é filha de Zambi/Eu não quero essa vida não Zambi/Ninguém quer essa vida assim não Zambi.

Observe que o termo “nêgo”, expressão coloquial para negro, é usado indiscriminadamente para falar da população que sofre com a pobreza, com a injustiça e a marginalização. Se pensarmos bem, essa realidade cruel assola principalmente a população negra e mestiça, então o termo “nêgo” não teria um uso indiscriminado e generalizado. Outro ponto importante é a ligeira menção à Ditadura Militar nos versos que pedem libertação dos inocentes e a liberdade de opinião.

Diante da vasta produção de Martinho da Vila, que abarca de 1969 até 2014, não poderemos nos aprofundar na análise detalhada de cada canção, a cada álbum. Porém, a partir do levantamento feito durante a pesquisa, mapeou-se a produção musical e literária, selecionando textos e entrevistas do compositor, tendo as canções como *corpus* principal de análise. Foi encontrada uma média de quatro músicas por LP/CD, que dialogavam com as vertentes temáticas trabalhadas até aqui. Entre 1980 e 2014, é possível observar que as vertentes temáticas em torno da africanidade, da religiosidade, da mestiçagem e da negritude, são reafirmadas em cada álbum. Essas temáticas também estão presentes nos sambas-enredo gravados e/ou compostos por Martinho da Vila, exemplo disso é o repertório dos LPs *Samba Enredo*, de 1980; *Vila Isabel – Escola de Samba Enredo*, de 1993, e *Enredo*, de 2014. Na Tabela 1, a seguir, apresentamos as informações detalhadas sobre o LP:

Quadro 1– Samba-Enredo

SAMBA-ENREDO	RCA	1980
Repertório	Compositor	Escolas de Samba
“Quatro Séculos de Modas e Costumes”	Martinho da Vila	Unidos de Vila Isabel – 1968.
“As Três Capitânias”.	Bide	Imperatriz Leopoldinense – 1965.
“Sublime Pergaminho”	Zeca Melodia/Nilton Russo/Carlinhos Madruga	Unidos de Lucas – 1968.
“Benfeitores do Universo”	Hélio Cabral	Cartolinhas de Caxias – 1953.
“O Grande Presidente”.	Padeirinho	Mangueira – 1956.
“Machado de Assis”.	Martinho da Vila	Boca do Mato – 1959.
“Legados de D. João VI”.	Candeia/Waldir 59/Picolino	Portela – 1957.
“Dia do Fico”.	Cabana	Beija-Flor de Nilópolis - 1958
“Os Cinco Bailes da História do Rio”	Silas de Oliveira/Yvonne Lara/Bacalhau	Império Serrano – 1965.
“Amazônia”	Zinco/Darcy Caxambu	Filhos do Deserto – 1956.
Ao Povo em Forma de Arte	Wilson Moreira/Nei Lopes	Quilombo – 1978.

Neste LP, Martinho da Vila traz sambas-enredo que estão alinhados com as vertentes temáticas citadas até aqui. Também, vale lembrar a importância desses sambas-enredo inseridos num espaço legitimado do carnaval carioca, em meio a suas contradições e disputas dispostas entre classe e raça, que não nos cabe aprofundar neste momento. Essas composições trazem desde a narrativa da história da escravidão: “Quando o navio negreiro Transportava negros africanos/Para o rincão brasileiro/Iludidos/Com quinquilharias/Os negros

não sabiam/Que era apenas sedução/Pra serem armazenados” (“Sublime Pergaminho”); ao elogio à mestiçagem: “A Vila desce colorida/Para mostrar no carnaval/Quatro séculos de modas e costumes/O moderno e o tradicional/Negros, brancos, índios/Eis a miscigenação” (“Quatro Séculos de Modas e Costumes”); da monarquia: “Quando veio para a nação/Que mais tarde o consagraria (...)/Unidos em coros mil/Viva o grande monarca/Regente dos destinos do Brasil/D. João VI, o nobre magistrado ” (“Legado de D. João VI”); passando pela independência: “Data que o brasileiro/Jamais esqueceu/Data bonita e palavras bem ditas/Que todo povo aplaudiu/Preconizando D. Pedro I/O grande defensor/Perpétuo do Brasil” (Dia do Fico), até ao populismo varguista: “E do ano de mil novecentos e trinta pra cá/Foi ele o presidente mais popular/Sempre em contacto com o povo/Construiu um Brasil novo/Trabalhando sem cessar” (O Grande Presidente).

Os enredos das escolas são tipicamente marcados por narrativas épicas e/ou de exaltação nacional. Estas narrativas se cruzam e se condensam muitas vezes. Dentro desses enredos, o mote temático da brasilidade ou da identidade nacional é, geralmente, acionado através personalidades políticas, artistas, intelectuais e heróis nacionais, a exemplo do samba-enredo “Machado de Assis”, uma homenagem ao escritor.

Um grande escritor do meu país/Está sendo homenageado/Joaquim Maria Machado de Assis/Romancista consagrado/Nascido em 1839/Lá no morro do Livramento/A sua lembrança nos comove/Seu nome jamais cairá no esquecimento/Lara.../Já faz tantos anos faleceu/O filho de uma humilde lavadeira/Que no cenário das letras escreveu/O nome da literatura brasileira (...).

Já o samba-enredo “Povo em forma de arte”, a exaltação do povo negro e sua cultura milenar e sua influência na cultura nacional demonstram os dois eixos narrativos, em que africanidade e mestiçagem se convertem em vetores de negritude. Não por acaso, esse é um samba-enredo composto por Nei Lopes e Wilson Moreira, integrantes da escola samba Quilombo¹³⁷, que vem reforçar a proposta de valorizar as culturas populares.

Quilombo pesquisou duas raízes/E os momentos mais felizes/De uma raça singular/E veio pra mostrar essa pesquisa/Na ocasião precisa/Em forma de arte popular/Há mais de quarenta mil anos atrás/A arte negra já resplandecia/Mais

¹³⁷ Grêmio Recreativo de Arte Negra e Samba Quilombo foi criado em 1975, no Rio de Janeiro, não foi apenas uma escola de samba, mas um movimento liderado pelo compositor Candeia (Antônio Candeia Filho), do qual participaram sambistas como Paulinho da Viola, Nei Lopes, Monarco, Mauro Duarte, Elton Medeiros, Martinho da Vila e Guilherme de Brito. O grupo, e principalmente Candeia, se preocupava com os rumos que as escolas de samba estavam tomando dentro dos padrões e intervenções comerciais, além do alijamento dos sambistas. Propunha a defesa das tradições populares e de suas expressões, se posicionava contra a comercialização do carnaval, além de ter sido um nicho de debates em torno da negritude.

tarde a Etiópia milenar/Sua cultura até o Egito estendia/Daí o legendário mundo grego/A todo negro de "etiope" chamou/Depois vieram reinos suntuosos/De nível cultural superior/Que hoje são lembranças de um passado/Que a força da ambição exterminou/Em toda a cultura nacional/Na arte e até mesmo na ciência/O modo africano de viver/Exerceu grande influência/E o negro brasileiro/Apesar de tempos infelizes/Lutou, viveu, morreu e se integrou/Sem abandonar suas raízes/Por isso o Quilombo desfila/Devolvendo em seu estandarte/A história de suas origens/Ao povo em forma de arte.

Essa agremiação não foi criada com a intenção de competir no carnaval, mas como um movimento cultural de afirmação das tradições culturais afro-brasileiras, criada segundo. Candeia, um dos idealizadores, define “Quilombo” como sendo “mais do que uma Escola de Samba, seria uma escola de sambistas, um modelo para outras escolas, uma referência” (BARROS, J. 1975, p. 10) e que “deve ser entendida exatamente como uma alternativa e não como uma antítese, no dizer de Paulinho da Viola” (Escola de Samba e Cultura Popular)¹³⁸.

Na categoria de exaltação nacional, que em geral, destaca as riquezas e belezas naturais e culturais de um povo de uma ou mais regiões do Brasil, temos o samba-enredo “Amazônia”, onde a brasilidade e sua diversidade são reforçadas através da figura do índio, da natureza e do desenvolvimento industrial da nação:

“Amazonas/Misteriosas/Das selvas verdes, tão formosas/Aonde brota um grandioso seringueiro/Causando inveja ao mundo inteiro/Fazendo o Brasil ser o primeiro/Na produção da borracha universal/Amazônia/Dos índios fortes/Do Alto Xingu, Roncador/Da cilada do Rio das Mortes/Desafio ao desbravador/Mais além, muito distante/Em pleno seio da floresta/ A valente tribo Xavante/Realizou grande festa/Em homenagem ao Marechal Rondon/Figura impar, sem igual/Homem audaz, sem igual/Homem audaz, de coração tão bom/Nos rincões do Brasil central/Amazônia forte e viril/Sua fauna envida o Brasil/Com seus espécimes de rara beleza/Orgulhando a própria natureza/Tem razão quando fala o turista estrangeiro/Que na sua concepção/Deus é brasileiro.

Esse entrelaçamento de vertentes temáticas também pode ser observado no seu último disco, *Enredo* (2014). O Disco reúne quase todos os sambas-enredo compostos por Martinho da Vila, ideia do seu filho, gerente artístico do selo Biscoito Fino. O projeto¹³⁹ ainda conta com um DVD a ser lançado e um livro “Samba e Enredos”, que contará a história de Martinho da Vila.

¹³⁸ Suplemento Especial do Correio Braziliense. 22 de Janeiro de 1978. Disponível em: <http://www.portelaweb.com.br/flexivel2.php?codigo=20>. Acesso em 20 de abril de 2014.

¹³⁹ Paralelamente e independente do projeto musical, está o documentário “O Samba”, de Georges Gachot, onde Martinho da Vila faz o papel de guia pelo universo do samba.

como compositor das escolas de samba. O quadro 2, a seguir, traz informações sobre o repertório do disco. Algumas das composições já foram gravadas em outros álbuns por Martinho da Vila.

Quadro 2 – Sambas Enredo 2014

ENREDO	BISCOITO FINO - 2014
Repertório	Compositor
Carlos Gomes	Martinho da Vila
Noel - A Presença do Poeta da Vila	Martinho da Vila
Onde o Brasil Aprendeu a Liberdade / Sonho de Um Sonho	Martinho da Vila / Martinho da Vila - Rodolpho - Tião Graúna. Part. Beth Carvalho
Por Ti América / Pra Tudo Se Acabar na Quarta-Feira	Martinho da Vila - Luiz Carlos da Vila / Martinho da Vila
Raízes / Tribo dos Carajás	Martinho Da Vila – Ovídio Bessa – Azo / Martinho da Vila. Part. Maíra Freitas
Carnaval de Ilusões / Gbalá, Viagem ao Templo da Criação	Martinho da Vila – Gemeu / Martinho Da Vila. Part. Mart'nália, Analimar e Martinho Tonho
Machado de Assis	Martinho da Vila
Vila Isabel Anos 30 / Ai, Que Saudade Que Eu Tenho	Martinho da Vila - Luiz C. da Vila. Part. Mart'nália, Analimar e Martinho Tonho
Quatro Séculos de Modas e Costumes / Iaiá do Cais Dourado / Glórias Gaúchas	Martinho Da Vila / Martinho da Vila – Rodolpho / Martinho da Vila. Part. Juju Ferreirah e Samba do Barão
De Alegria Pulei, De Alegria Cantei / Teatro Brasileiro	Martinho da Vila / Martinho da Vila – Gemeu. Part. Tunico da Vila
Tamandaré / Rui Barbosa	Martinho da Vila
Trabalhadores do Brasil	Martinho Da Vila / Leonel / Ivanísia
Prece ao Sol / Iemanjá, Desperta!	Martinho da Vila. Part. Alcione
A Vila Canta O Brasil, Celeiro do Mundo - Água no Feijão Que Chegou Mais Um	Martinho Da Vila / Arlindo Cruz / André Diniz / Leonel / Tunico Da Vila

Vamos sair um pouco desse Martinho da Vila, compositor de samba-enredo, e retornar ou, de certa forma, continuar com o Martinho da Vila partideiro, e as diversas manifestações dentro da estética da negritude. Desse modo, destacaremos algumas canções distribuídas entre 1981 e 2013. A primeira delas é “Meu País” do LP “Sentimentos” – 1981(Rildo Hora e Martinho da Vila), onde a ideia de brasilidade está expressa na imagem de um país tropical, de futebol, festivo, mestiço, musical, povo de santo, de uma cultura forte e diversa, mesmo em favelas,

palafitas e mocambos. No último verso, pode-se perceber uma ironia à redemocratização do Brasil.

“Meu país/Tipicamente é tropical/Diz-se que plantando tudo aqui dá/E impera o carnaval/Futebol/É a maior diversão/O ano inteiro muito sol/Pra pegar uma cor/Violão/Viola no calango/Sanfona no xaxado/Cuíca no meu samba/Zabumba no baião/E cachaça na batida/Motel pra transação/E feitiço na macumba/Um amor.../Favelas, palafitas/Mocambos e musseques/E cabeças de porco/Curtiços e vielas/Assaltos, contrabandos/O jogo nas esquinas/E o papo tão furado Que bom/E pra melhorar/Falta só mesmo é votar pra presidente/Sem participar/Não vou ficar sempre assim/Tão sorridente (Sic)”.

Mas, é através dos versos de “Velha Chica” (Aldemar Bastos), mesmo LP, que Martinho da Vila expressa um compartilhamento identitário com a africanidade e a negritude: “(...) Mas quem vê agora/O rosto daquela senhora/Daquela senhora/Já não vê as rugas do sofrimento/Do sofrimento/Ela agora só diz/Xê menino, posso morrer/Posso morrer/Xê menino posso morrer/Já vi Angola/Independente”.

Devido ao grande volume de canções, que dialogam com as vertentes temáticas citadas, dentro da vasta produção de Martinho da Vila, tornando-se impraticável dar a merecida atenção a cada canção, optamos por apresentar um demonstrativo da frequência dessas vertentes temáticas entre 1982 e 2013. As canções foram selecionadas, por ordem de relevância, a partir do material disponível no site oficial do cantor e compositor, conteúdos como letra, compositor, disco, gravadora e dados informativos sobre a trajetória musical e política. Outras informações foram obtidas através de entrevistas, reportagens e trabalhos acadêmicos.

As canções foram classificadas de acordo com suas vertentes temáticas, que na verdade, é apenas uma tentativa de tornar o processo de análise mais didático. Ou seja, essas vertentes temáticas se entrelaçam e se condensam a todo momento, por exemplo, muitas das canções classificadas por vertentes temáticas podem ocupar uma das quatro vertentes temáticas e ao mesmo tempo.

Contudo, preferimos considerar o ponto temático mais relevante em cada canção. Então, classificamos as canções em eixos que se ramificam dentro das vertentes temáticas, que consolidaram a *estética da negritude*: Africanidade e Religiosidade (que pode tanto abarcar a africanidade mítica e ancestral, através da religiosidade ou de símbolos de africanidade, que podem ser do ancestral ao moderno). Da vertente temática da Mestiçagem ou Brasil Mestiço à uma temática bastante recorrente “Memórias da Escravidão”, por apresentar um diálogo entre narrativa diaspórica, escravidão e mestiçagem. Fez-se necessária a inserção das Tradições

Calumba (Kalumba)	Elias Dia Kimuezo	Do Brasil e do Mundo	2007	MZA
Na Minha Veia	Martinho da Vila / Zé Catimba	Lambendo a Cria	2011	MZA
Que Bom!	Martinho da Vila / Dudu Nobre / Analimar Ventapane	Lambendo a Cria	2011	MZA

No Quadro 3, temos o demonstrativo da primeira vertente temática. As canções destacadas trazem os símbolos de africanidade de diversas formas, seja através do universo mitológico e religioso dos orixás, seja na referência a países, culturas ou personalidades africanas, reforçando um compartilhamento identitário. Segue alguns versos ilustrativos:

Então foram abertos os caminhos/E a inocência entrou no templo da criação/Lá os guias protetores do planeta/Colocaram o futuro em suas mãos/E através dos Orixás se encontraram/Com o Deus dos deuses – Olorum (...). (Gbala – Viagem ao Templo da Criação, 1992).

ÔÔÔÔ dai-me licença ê/oi dai-me licença/alodê yemanjá ê dai-me licença
oi dai-me licença ê/oi dai-me licença/Uma licença de zambi/Para cantar umas zuelas de angola (...). (Festa de Candomblé, 1983).

(...) Maninha é rainha ginga/Da irmã nação africana/Calaram irmã Anastácia/(...) Irmã Namibia tá presa/Mas ainda vai se soltar/Ayoká é Janaína/Keianda, Iemanjá/Ê mana(...). (Ê Mana, 1985)

Floriram cravos vermelhos/Estrelas brilharam/E em Loro Sae/Tudo cheirava a liberdade/Mas de repente escureceu /Então Xanana acendeu a chama/Levando sua gente a guerrilhar/(...)Era o sol a brilhar/Era a luz que surgiu/É a paz, é o amor, Gusmão/Eu gritei do Brasil/Viva o Timor Leste!/Nasceu mais um país irmão (Viva Timor Leste, 2000).

É mais que bom lá/Boa terra é Cabo Verde/Lá eu me senti/No meio da tradição (...)/Dança má mi crioula, ai, colá na mim/Pensa na passá sabim num coladera"/Lá na cidade velha/No meio da tradição/Cola de San Jon/No meio da tradição/Santiago e São Vicente/No meio da tradição (Dança ma mi crioula, 2000).

Estas canções são apenas alguns exemplos do alinhamento estético dentro do repertório de Martinho da Vila com a vertente temática que condensa Africanidade e Religiosidade. Vale lembrar que o disco *Lusofonia* é especial dentro dessa vertente, pois traz uma viagem musical pelos países africanos de língua portuguesa (Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Moçambique) com versões de canções populares desses países, fazendo menção a ancestralidade e a cultura moderna africanas. O diálogo musical com essa África redescoberta

pode ser observado em seus trabalhos a partir das parcerias com compositores e intérpretes africanos como Sally Nyolo, Bonga Landa, entre outros.

No quadro a seguir, estão as canções selecionadas dentro da vertente temática intitulada “Memória da Escravidão e Brasil Mestiço”. Esta é uma das vertentes temáticas que mais transita entre as outras. Em determinadas músicas, a disposição temática pode variar e apresentar expressões mais próximas à africanidade, negritude ou às tradições populares.

Quadro 4 - Mistura de Raça, Negros Odores

TEMÁTICA:	MEMÓRIAS DA ESCRAVIDÃO e BRASIL MESTIÇO			
Canção	Compositor	Disco	Ano	Selo
Linda Madalena	Martinho da Vila	Novas Palavras	1983	BMG do Brasil
Fala Mulato-Graça Divina-Renascer das Cinzas-No Embalo da Vila	Ataulfo Alves / Alcebíades Nogueira / Martinho da Vila / Luiz Carlos da Vila	Martinho da Vila Isabel	1984	BMG do Brasil
Traço de União	João Bosco / Martinho da Vila	Criações e Recriações	1985	BMG do Brasil
Felicidade, O Teu Nome... Uma Favela	Leléu da Mangueira	Batuqueiro	1986	RCA
Coração de Malandro	Martinho da Vila / Gracia do Salgueiro	Coração de Malandro	1987	RCA Ariola
Kizomba, Festa da Raça	Rodolpho / Jonas / Luís Carlos da Vila	Festa da Raça	1988	CBS
Chica da Silva	Anescar / Noel Rosa de Oliveira	Festa da Raça	1988	CBS
Ilu Ayê	Cabana / Norival Reis	Festa da Raça	1988	CBS
Mistura da Raça	Noca da Portela / Roberto Serrão	Festa da Raça	1988	CBS
De Black Tie	Martinho da Vila / Zeca Pagodinho	No Templo da Criação	1992	Sony Music
Brasileiro	Martinho da Vila / Mané do Cavaco	Ao Rio de Janeiro	1994	Columbia
Bem Feliz	Cláudio Jorge / Délcio Carvalho	Ao Rio de Janeiro	1994	Columbia
Batacotando	Martinho da Vila	Ao Rio de Janeiro	1994	Columbia
Coisas de Deus	Martinho da Vila	Coisas de Deus	1997	Sony Music
Café com Leite	Martinho da Vila / Zé Catimba	Coisas de Deus	1997	Sony Music
Batuque na Cozinha - Patrão prenda seu gado - Pelo Telefone	João da Baiana	3.0 Turbinado - Ao Vivo	1998	Sony Music
Aquarela brasileira	Silas de Oliveira	3.0 Turbinado - Ao Vivo	1998	Sony Music
Salve a Mulata brasileira	Martinho da Vila	Lusofonia	2000	Sony Music
Chico rei	Geraldo Babão / Djalma Sabiá / Binha	Voz e Coração	2002	Sony Music
Heróis da Liberdade	Silas de Oliveira / Mano Décio e Manoel Ferreira	Voz e Coração	2002	Sony Music
Nossos Contrastes	Nelson Sargento/ Martinho da Vila	Do Brasil e do Mundo	2007	MZA

	(Part. Especial: Cidade Negra - Gentilmente cedido por Planmusic e Jerimum Produções)			
Por Ti América	Martinho da Vila/ Luiz Carlos da Vila	Do Brasil e do Mundo	2007	MZA
Yayá do Cais Dourado	Martinho da Vila	O Pequeno Burguês	2008	MZA
Meu País	Martinho da Vila / Rildo Hora	O Pequeno Burguês	2008	MZA
Aquarela brasileira	Silas de Oliveira	Filosofia de Vida, O Pequeno Burgês - Trilha Sonora	2010	MZA
Agradeço à vida (Gracias a la vida)	Violeta Parra – Versão Martinho da Vila – Paula Tribuzy e Martinho da Vila	Lambendo a Cria	2011	MZA
O Amor da Gente / Casa de Bamba	Martinho da Vila / Roque Ferreira	Lambendo a Cria	2011	MZA

A ideia de um Brasil mestiço está presente na discografia de Martinho da Vila em dois eixos: elogio à mestiçagem e brasilidade. É importante ressaltar, que muitas vezes dentro do elogio à mestiçagem, muitas vezes beira um catalizador de tensões, porém, está mais para um discurso apaziguador, muitas vezes. O componente negro em geral está em destaque. No eixo da Brasilidade, a mestiçagem passa a ser a característica nacional por excelência, e quase sempre as tradições populares das populações negras e mestiças são acionadas como vetor de legitimidade do discurso. Há a exaltação da brasilidade de várias formas, por exemplo, pode ser pautada nas riquezas naturais e culturais, na diversidade do povo brasileiro, na beleza da mulata, na música, culinária, etc.

As narrativas de memórias da escravidão estão, em geral, ligadas à história da mestiçagem, por conseguinte trazem, quase sempre, seus símbolos identitários. Nas canções selecionadas dentro dessa vertente dialógica, temos esses desmembramentos que, na verdade, se entrecruzam como eixos narrativos, como podemos demonstrar nos trechos que seguem:

Um canto triste ecoou/E penetrou nos corações/O canto se harmonizou/No dedilhar de violões/Ao que encontrou/Se misturou/Se enriqueceu/Se ritmou/E então ficou mulato assim/Extasiando as multidões/Este canto é da senzala, irmão/Chegou aqui com a escravidão/E cresceu no trabalho dos canaviais/É mais que um canto, é uma oração/Este canto é muito forte, irmão/É um forte traço de união (...)/Calangos, baiões, carimbós e fandangos/Batuques, xaxados e jongos/Misturas do povo de cá. (Traço de União, 1985).

Valeu Zumbi/O grito forte dos Palmares/Que correu terras céus e mares/Influenciando a Abolição/Zumbi valeu/Hoje a Vila é Kizomba/É batuque, canto e dança/Jogo e Maracatu/Vem menininha pra dançar o Caxambu/Vem menininha pra dançar o Caxambu/Ô ô nega

mina/Anastácia não se deixou escravizar/Ô ô Clementina/O pagode é o partido popular. (Kizomba – Festa da Raça, 1988).

Apesar... de não possuir grande beleza/Chica da Silva surgiu no seio da mais alta nobreza/O contratador, João Fernandes de Oliveira/A comprou para ser sua companheira/E a mulata, que era escrava/Sentiu forte transformação/Trocando o gemido da senzala/Pela fidalguia do salão (...). (Chica da Silva, 1988).

Sem preconceito nenhum/Sou preto/Nos meus amigos não vejo cor/Gosto de samba, futebol, fazer amor/Minha carioquice/Não sei se ela é branca ou preta/Tem uns trejeitos que é de africana/Mas o seu jeito é todo de Ariana. (Carioquice, 1994).

Com biscoito ou com pão/Vou tomar café com leite Dessa miscigenação. (Café com Leite, 1997).

Percebe-se que o elogio à mestiçagem está mais presente no repertório do disco “Ao Rio de Janeiro”, onde os temas estão também alinhados com a brasilidade, através muitas vezes de símbolos de identidade nacional, o samba, o malando, a mulata. Já o álbum “Festa da Raça”, o repertório é marcado pelo Brasil mestiço e suas memórias da escravidão. Esse eixo temático também pode acionar a africanidade como vetor de negritude.

O quadro a seguir traz as canções que se destacaram dentro da vertente temática desmembrada que se refere às tradições populares, em especial às ligadas a cultura afro-brasileira. Vejamos:

Quadro 5- Roda Ciranda

TEMÁTICA:	TRADIÇÕES POPULARES			
Canção	Compositor	Disco	Ano	Selo
Cirandar	João de Aquino / Martinho da Vila	Verso Reverso	1982	BMG do Brasil
Vieram me contar	Mateus / Dadinho / Martinho da Vila. (Partic. Esp. <i>Os Ticoãs</i>)	Novas Palavras	1983	BMG do Brasil
Roda Ciranda	Martinho da Vila	Criações e Recriações	1985	BMG do Brasil
Rio Grande do Sul na Festa do Preto Forro	Nilo Mendes / Dário Marciano	Festa da Raça	1988	CBS
Congos do Espírito Santo	Adaptação de Martinho da Vila	O Canto das Lavadeiras	1989	CBS
Congada de Minas Gerais	Adaptação de Martinho da Vila	O Canto das Lavadeiras	1989	CBS
Bacamartes do Sergipe	Adaptação de Martinho da Vila	O Canto das Lavadeiras	1989	CBS
Seleção de Partido Alto	Martinho da Vila	Vai meu samba, vai	1991	Columbia
Calando Longo	Martinho da Vila	3.O Turbinado – Ao Vivo	1998	Sony Music

Tô na Roça e na Cidade	Martinho da Vila	Martinho da Vila, da Roça e da Cidade	2001	Sony Music
Estado Maravilhoso Cheio de Encantos mil / Ai que saudades que eu tenho	Claudinho / Miguel Bedêm / Jeje do Caminho / Haroldo Filho - Martinho da Vila	Martinho da Vila, da Roça e da Cidade	2001	Sony Music
Dona Ivone Lara	Martinho da Vila	Martinho da Vila, da Roça e da Cidade	2001	Sony Music
Linha do ão	Martinho da Vila	Martinho da Vila, da Roça e da Cidade	2001	Sony Music
Quando essa onda passar	Martinho da Vila	Brasilidade	2005	EMI / MZA
Ó que banzo, Preta	Martinho da Vila	Do Brasil e do Mundo	2007	MZA
Glórias Gaúchas / Candongueiro	Martinho da Vila/ Nei Lopes	Do Brasil e do Mundo	2007	MZA

Os trechos que seguem mostram de maneira mais clara o trânsito dessa vertente, que pode também dialogar com outros eixos temáticos:

Cirandar, cirandar, cirandar (...)/ Ó minha mãe Janaína/ Proteja os pescadores/Dê boa voz pros cantores/Pra cantar as cirandas/E os maracatus/Também frevos pulantes/Que animam os carnavais/E as canções dos amantes/Um som de ternura e paz. (Cirandar, 1982).

Ciranda de roda/De samba de roda da vida/Que girou, que gira/Na roda da saia/rendada/Da moça que dança a ciranda/Ciranda da vida/Que gira e faz girar/ roda/Da vida que gira/Na cabeça do bom Santo Amaro/Que é da Purificação/E nas águas que rodeiam a ilha/De São Luiz do Maranhão/Na rodilha embaixo da talha/E em cima do torso da negra (...). (Roda Ciranda, 1985).

A vinte e cinco de dezembro/Se reúnem os foliões/E vão prá rua/Bater caixa nos portões/Lá vão pandeiro, sanfoneiro, violões/(Santos Reis aqui chegou ai, ai/Pra visitar sua morada ai, ai, ai, ai)/Eles só voltam prá casa dias seis/Dia de Reis (...). (Folia de Reis, 1989).

O negro na senzala cruciante/Olhando o céu pedia a todo instante/Em seu canto e lamento de saudade/Apenas uma coisa, liberdade/Na região denominada preto forro/Lá na serra do Mateus/Na Boca do/Mato/Todo negro dono de sua liberdade/Na maior felicidade/Se dirigia para lá/Reunidos davam início à festança/Com pandeiros/tamborins, xexeréus e ganzás/Oeo, oea, saravá meu povo/E salve todos os Orixás/Sob o clarão da Lua/E o foco do lampião/A capoeira era jogada/Sempre ao som de um refrão/Você me chamou de moleque/Moleque é tu (sic). (Rio Grande do Sul na Festa do Preto Forro, 1988).

Dentro dessa vertente, é comum o acionamento das tradições afro-brasileiras no repertório, e quase sempre estão associadas à ideia de brasilidade. É importante ressaltar que essa vertente também pode estar expressa em muitas letras que trazem o universo do samba e das escolas e o cotidiano das favelas como contexto narrativo ou como mote temático principal.

Na quarta vertente temática “Orgulho Negro”, apontamos as canções que tem na negritude a representação das três vertentes anteriores, porém, o ponto em comum entre essas canções será o discurso de afirmação e orgulho negros. Esta quarta vertente é o encontro dos vários braços de rios, seguindo o mesmo rumo: a estética da negritude.

Quadro 6 - Odeliê Odeliá

TEMÁTICA:	ORGULHO NEGRO			
Canção	Compositor	Disco	Ano	Selo
Recriando a Criação	Zé Catimba / Martinho da Vila	Recriações e Criações	1985	BMG do Brasil
Retrós e Linhas	Martinho da Vila / Hermínio Bello de Carvalho	Recriações e Criações	1985	BMG do Brasil
Odilê, Odilá	João Bosco / Martinho da Vila	Recriações e Criações	1985	BMG do Brasil
Batucu no Chão	Ataulpho Alves / Assis Valente	Batuqueiro	1986	RCA
Que Preta, Que Nêga	Martinho da Vila	Coração de Malandro	1987	RCA Ariola
Ai, Ai, Ai Meu Coração	Martinho da Vila	Coração de Malandro	1987	RCA Ariola
Transando em Nova York	Rildo Hora - Martinho da Vila	Coração de Malandro	1987	RCA Ariola
Axé Pra Todo Mundo	Martinho da Vila	Festa da Raça	1988	CBS
Carioquice	Martinho da Vila	Ao Rio de Janeiro	1994	Columbia
Ô Nega	Martinho da Vila (Part. especial: Sally Nyolo, cantora de Camarões –Gentilmente cedida por Lusafrica)	Conexões	2003	MZA
Ó Nega /Semba dos Ancestrais	Martinho da Vila - Martinho da Vila / Rosinha de Valença	Conexões ao Vivo	2004	MZA
Te Encontro no Ilê	Reizinho / Sílvio Almeida / Toinho do Vale / Davizinha Part. Band' Aiyê (Ilê Aiyê) e Margareth Menezes – Artista gentilmente cedida por EMI Music	Do Brasil e do Mundo	2007	MZA
Cruz e Souza, Cria Lambida	Martinho da Vila (Part. Preto Ferreira)	Lambendo a Cria	2011	MZA
Kizomba Festa da Raça	Rodolpho / Jonas / Luís Carlos da Vila	Escolas de Samba Enredo	1993	Sony Music

Nos trechos que seguem, podemos perceber para além das articulações e com as vertentes temáticas citadas, onde a cultura do atlântico negro é ganha destaque, além dos discursos em torno da beleza, da valorização e da auto-afirmação do ser negro.

Odilê, odilá/Que que vem fazer aqui, meu irmão/Vim sambar (...)/Com a negrada do Harlem, Jesus Cristo/Também vem/E pra sair do transe só com sino/de Belém/Quem faz romaria e procissão, samba também/E quem tá comigo, tá com o povo do além (...)/Preta-velha bate pé, bate colhé, levanta pó/Dá marafô pro Odilé e solta logo seu gogó/Odilá de madrugada nem sem viola tá só /Pois tá com axá da velha nega preta, sua vó Odilê, odilá... (Odilê, Odilá, 1985).

Preta, que preta, que preta/Que preta, que nêga/Nêga, que nêga, que nêga/Pretinha, que preta/Quando a pretinha chega para galderiar/Os meus olhos paqueras se abrem/Coração menino se apura/E os lábios se molham pro beijo que vem/Nosso amor passarinha qual pluma no ar (...). (Que Preta, Que Nêga, 1987).

A paciência sempre Luterkingueando/Mas Malcol X é um demônio incorporando/Meu coração malandramente te avisando/Mas você pensa que eu estou só implorando/(...)Vão fazer amor primeiro/Lá na África do Sul/E se isso acontecer/Eu vou me embora pra Lubango/Merengar lá no Cunene/Ou me banhar no Rio Cuango/Me ame, me ame, me ame/Ai, ai, ai Muxima Aiame. (Ai ai meu coração, 1987).

No Harlem o som do godspel/Astral do Apolo Theathe/Espirituais espíritos/Na igreja Baptista/Como no Rio, Umbanda/Candomblé, Bahia/Na Forty-Six os patrícios/Na St. Patrick uma oração/Tão diferente da Bonfim/A catedral do povo/Lembro a igreja do Bonfim/A catedral do povo /Na Brodway strip-tease/No Village um som do jazz/Provando que acima dos erros humanos/Em torno de um velho piano/O blues aproxima os fiéis/Tem madison Square, Radio City/Senzala e Carnegee Hall/A Washington Square é uma praça maluca/Youngs com todo na cuca/Silêncio no Parque Central/No SOB's rola um som brasileiro/Parece que é carnaval. (Transando em Nova York, 1987).

Ó nega, vai trocar esse baton/Porque assim não estás em bom tom/Combina com o esmalte da unha/Mas esse vermelho encarnado/Esconde as virtudes que tens/Também está excessivo o perfume/Juro não é só ciúme Me orgulho de te verem bem. (Ô Nega, 2003).

Nego/Nego, não, pai, preto!/Preto foi Cruz e Souza!/E quem foi Cruz e Souza?/Negro poeta/Era um esteta/Toda a sua cria/O negro lambia/O negro lambia/Toda a sua cria/Era um esteta/O negro poeta (Cruz e Souza, Cria Lambida, 2011).

Nestas canções podemos apontar alguns eixos importantes dentro dessa vertente temática. Por exemplo, no eixo de afirmação da negritude estão em “Odilê, Odilá” e “Cruz e Souza, Cria Lambida”, mas a primeira canção recorre à africanidade, ao sincretismo religioso e ao diálogo com as culturas do Atlântico Negro, já a segunda recorre à figura do poeta e intelectual negro brasileiro, Cruz e Souza. O diálogo com as culturas do Atlântico Negro também pode ser encontrado na letra da canção “Transando em Nova York”, onde os elementos da afro-americana são deglutidos e reconfigurados. A beleza negra está representada da figura feminina, sendo enfatizada em “Ó Nega” e “Que Preta, Que Nêga”.

Diante do que foi exposto até aqui, podemos afirmar que Martinho da Vila é um dos principais representantes do que venho denominando de estética da negritude. Sua obra abarca os três momentos importantes para a consolidação dessa estética, seu delineamento, através de espaços de negritude, como o samba, de seu desenvolvimento e de sua penetração e reconfiguração enquanto discurso identitário em outros espaços de negritude que veremos mais adiante.

5. AXÉ BABÁ – PARABOLICAMARÁ: GILBERTO GIL

Da tropicália até os dias atuais, é possível perceber que Gilberto Gil degustou a antropofagia de forma iconoclasta, principalmente, se pensarmos o seu repertório tanto ligado às tradições afro-religiosas como sua conexão com a cultura negra transatlântica. As noções de africanidade, ancestralidade, mestiçagem e negritude são compartilhadas em diversos modos de pertencimento, permeando várias fases de sua obra.

Dentro do escopo das identidades negras, sua inspiração vai desde os deuses mitológicos e práticas tradicionais ao homem negro urbano e cosmopolita. As personagens e temáticas são compostas e estão dispersas entre as fronteiras identitárias de raça, classe e região (local e global). As temáticas ligadas aos elementos das culturas negras são recorrentes na vasta obra de Gilberto Gil e estão presentes tanto na construção musical (ritmos de afoxé, samba-de-roda, batuques, *afrobeat*, *blues*, *jazz*, *reggae*, e etc), como nas letras, da concepção melódica ao texto poético.

No panteão da música popular brasileira, Gilberto Gil é um dos intérpretes, compositores, e instrumentistas mais emblemáticos no sentido de identificação pessoal e artística com a cultura afro-brasileira, juntamente com outros contemporâneos como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Jorge Ben Jor, entre outros. Foi também um dos ícones do movimento Tropicalista¹⁴¹ no Brasil, que trazia uma nova proposta estética em meio à censura do longo período ditatorial. Para Napolitano, ‘a tropicália pode ser vista como a resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura “nacional-popular” e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964’ (2006, p. 64). Na música, onde o movimento tropicalista foi popularizado, o marco se dá com as canções: “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil e “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso; apresentadas no III Festival de Música Popular Brasileira de 1967, transmitido pela TV Record. É a “obra-ambiência” de Hélio Oiticica intitulada *Tropicália*, montada numa exposição no Museu de arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1967, que inspiraria a canção homônima de

¹⁴¹ A palavra “tropicália” foi utilizada nos anos 60 nas artes plásticas, através da obra de Hélio Oiticica. Mas, o movimento cultural, inspirado na vanguarda nacional e na cultura pop internacional, ganha contornos mais definidos no início de 1968, compondo-se diversas áreas artísticas. Entre elas estão ainda as expressões do teatro: experiências do Grupo Oficina, como a montagem de *O Rei da Vela e Roda Viva*; e do Cinema Novo, com a produção de *Terra em Transe* de Glauber Rocha. O movimento eclodiu a partir de um “manifesto”, intitulado “Cruzada Tropicalista” e escrito por Nelson Motta no jornal *Última Hora*, do Rio de Janeiro, mas teve seus momentos fundantes em 1967, com a popularidade da “arte engajada” e em meio ao um contexto de recrudescimento do regime militar. Ver: Napolitano (2006).

Caetano Veloso (Ibdem), lançada um ano depois no *LP Tropicália ou Panis et Circensis*. Na definição de Hélio Oiticica

Tropicália é um tipo de labirinto, sem caminhos alternativos para a saída (...), Eu criei um tipo de cena tropical, com plantas, areias, cascalhos. (...) Eu quis acentuar a nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa extremamente ambiciosa em criar uma linguagem que poderia ser nossa, característica nossa, na qual poderíamos nos colocar contra uma imagética internacional (apud Napolitano, 2006, p. 64).

Tropicália, a canção e o *LP*, recuperam as imagens de brasilidade inspiradas na proposta de Oiticica. Mas, é a partir do festival de 1967 que o “grupo dos baianos”, na representação de Caetano e Gil, assume o movimento, apoiado pelos setores da “vanguarda paulista (Música Nova, Concretismo)”. O movimento pós-bossa nova, ligado à esquerda intelectual, contou ainda com um coletivo participante de intérpretes, compositores, músicos, artistas como Tom Zé, Gal Costa, Capinan, Torquato Neto, Guilherme Araújo, Nara Leão, o artista gráfico Rogério Duarte e a banda *Os Mutantes*, e entre outros.

Se Caetano, Gil, Guilherme Araújo, Gal Costa, Tom Zé e Torquato Neto se recusaram a definir o movimento no momento de sua emergência, suas experiências poético-musicais e sua nova postura diante da tradição musical e do mercado fonográfico acabaram por potencializar a polêmica já deflagrada em outros campos da arte. O lançamento do *LP Tropicália ou Panis et Circensis* (...) foi um grande acontecimento musical do movimento. O disco era uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais. Em meio às composições assinadas por Gil, Caetano, Torquato Neto, Capinan e Tom Zé, com arranjos de Rogério Duprat, podem ser ouvidos diversos fragmentos sonoros e citações poéticas, um mosaico cultural saturado de crítica ideológica (...). Em outras palavras, as “reliquias” do Brasil surgiram uma após outra, nas letras e sons, sem a mínima preocupação de coerência sistêmica por parte dos autores (...). No festival de 1968, a palavra “tropicalismo” já servia como um rótulo, possuindo uma torcida. Ficava clara uma tentativa da indústria cultural de transformar as experiências poético-musicais do grupo baiano em uma fórmula reconhecível, no limite de tornar-se mais um estilo, um gênero de mercado (...). (NAPOLITANO, 2006, p. 69).

Inobstante às críticas no sentido do caráter comercial de entretenimento burguês, o Tropicalismo representou uma ruptura estético-musical. Nesse aspecto, podemos apontar os pressupostos estéticos da antropofagia Oswaldiana compartilhados nesse mosaico de brasilidade que marcava o viés tropicalista. E qual seria sua relação com a estética da negritude? Do samba até a bossa nova, os ideais de brasilidade estavam vinculados às expressões da cultura popular negra. Na Tropicália, o nacional-popular ganha novas configurações, onde o tradicional e o moderno, o local e o global, o nacional e o internacional vão compor a emergência do popular-massivo, no qual os sentidos de brasilidade serão rearticulados e ressignificados. A canção “Domingo no Parque” é um marco nesse sentido, com personagens e cenários inspirados no povo

e na cultura popular, como o capoeira e o operário. Defendida por Gilberto Gil e Os Mutantes no festival de 1967, a canção causou polêmica pela inserção da guitarra elétrica no arranjo. A partir desse contexto político-ideológico, podemos pensar também os novos contornos da *estética da negritude*, que será delineada também através das experiências antropofágicas do movimento tropicalista, tendo como Gilberto Gil com um dos principais representantes.

Na seara onde se compõe o fluxo identitário de Gil, podemos destacar desde as influências negras nordestinas como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro (fruto da escuta radiofônica durante sua vivência infante em Ituaçu, no sertão baiano), passando pelas permanências e diálogos da cultura do candomblé soteropolitano, até a confluência antropofágica do tropicalista, e por fim as inspirações transatlânticas das experiências negras dentro e fora da *world music*. Gilberto Gil condensa as narrativas conexas e desconexas de pertencimento em torno da “raça significativa flutuante” (Hall, 1995.), e mais especificamente do *ser negro*. Em declaração ao jornal *O Globo*, no ano de 1977, o compositor afirma que: “A cor negra é como um combustível luminoso, vibrátil, que fornece uma espécie de energia pra toda a humanidade, da qual a humanidade está cada vez mais carente, uma energia telúrica (...). Ela dá no sentido principalmente da miscigenação que vai se fazendo cada vez mais no mundo” (GÓES, 1982, p. 103). De acordo com Caetano Veloso, amigo e parceiro em várias composições,

No final da década – sobretudo sob o impacto de Jimi Hendrix – Gil vestiu a máscara do negro com consciência racial, e essa nova persona, em vez de meramente ocultar o homem resolvido além dos conflitos, revelou conteúdos de mágoa e orgulho havia muito latentes sob o antigo véu. Era como se ele se tivesse longamente submetido à crença de que não era preciso bater no peito e gritar “sou negro!” ou protestar contra discriminações, considerando bastante ter uma vida digna e afirmar-se social e intelectualmente como fizera seu pai. Agora, com o aspecto “black is beautiful” da cultura pop que ele abraçava como consequência de seu refinamento pessoal, ele encontrava africanidades em suas reminiscências domésticas e revolta contra os aspectos raciais da injustiça da sociedade brasileira. É revelador de profunda verdade sobre essa questão no Brasil o fato de Gil ter sido um exemplo perfeito de filho de preto doutor baiano e, (...), ter se tornado um líder mítico dessas novas massas negras. Assim o pequeno burguês bossa-nova de 63 é cantado pelos blocos afro dos anos 80 e 90 como aquele que ficou no lugar de Bob Marley na defesa de seu povo (VELOSO, 1997, p. 288).

Esse “líder mítico das novas massas negras”, que Caetano Veloso descreve, só conheceu o preconceito racial durante o colegial, em Salvador, quando um professor o chamou de “negro boçal”. Até então, nunca havia sofrido preconceito ou discriminação. Entretanto, Gilberto Gil (2013) não se achava incluído no que ele chamou de “consciência da nacionalidade negra”, pois não teria sido obrigado a esta tomada de consciência, pela acessibilidade, segundo ele, às mesmas

coisas que os brancos, uma vez que pertencia à classe média, como podemos ver na declaração dada na entrevista ao *Pasquim* em outubro de 1969.

Não sou um cara incluído no que se chama de ‘consciência da nacionalidade negra’. Na verdade, nunca senti o problema da marginalização do negro. Nunca fui obrigado a uma tomada de consciência das diferenças entre o negro e o branco. Digo tomada de consciência visceral. Não me sensibilizo muito com isso porque sempre fui, no Brasil, uma pessoa pertencente à classe média alta e sempre tive acesso a coisas que brancos, amarelos, pardos, azuis têm (Gil, 1969)¹⁴².

Muito embora não se considerasse incluído nessa tomada de consciência visceral, digamos assim, podemos apontar momentos de sua carreira, em que a negritude se faz presente, pelo menos a consciência da negritude se faz presente, seja esta acessada pelo viés da ancestralidade, pela ligação com a cultura afro-brasileira e da diáspora negra, seja pelo viés da mestiçagem. Podemos destacar três momentos e declarações que podem ser o recorte de cada viés. Primeiro o da ancestralidade, vejamos uma passagem de sua biografia, “Gilberto Bem Perto”, organizada pela jornalista Regina Zappa. O bisneto de escravo – “que comprou sua própria alforria e subiu na vida como comerciante e viu seu filho João entrar para a Guarda Nacional” – enfatiza:

Meu avô João adquiriu cidadania cedo porque teve ascensão social. Sorte dele porque, como Joaquim Nabuco se queixava, a abolição largou todo mundo por aí. Os que podiam negociavam, tinham armazém. Vendiam tudo e muita mercadoria vinha da África: os colchões de palha da Costa do Marfim, os panos da costa do Golfo da Guiné, da Nigéria, Togo, Gana, com fio de ouro (...) (2013, p. 342).

No segundo momento, é possível ver a ligação com a cultura popular negra através da aproximação com o Afoxé Filhos de Gandhi¹⁴³. É importante lembrar que, embora Gilberto Gil tenha tido seus primeiros contatos com a cultura popular negra através das festividades sincréticas de cunho religioso em Salvador, sua aproximação com os Filhos de Gandhi e com o candomblé, pelo menos quando entrou pela primeira vez em um terreiro de candomblé, por exemplo, aconteceu após o exílio, na volta ao Brasil, em 1972. Gil explica que por ser do interior, da caatinga, não teve o menor contato com a religião, mas Caetano Veloso e Maria Bethânia, apesar de pertencerem à classe média católica, tiveram maior contato com o candomblé por serem filhos naturais de Santo Amaro da Purificação, uma cidade de remanescentes de escravos, localizada na região do Recôncavo baiano. Mas, nenhum deles, inclusive Gal Costa, tinha uma origem familiar ligada aos cultos dos orixás. Gil afirma que tanto ele como Bethânia e Gal foram

¹⁴² Ver: Gil, 2013.

¹⁴³ Sobre os Blocos Afro-baianos, ver: Guerreiro (2000).

introduzidos no candomblé através de Mãe Menininha, mas ele foi levado particularmente “pelo interesse de se aproximar do mundo descrito nos livros de Jorge Amado, que veio com a vida universitária” (GIL, 2013, p. 51). Já a aproximação com os Filho de Gandhi se dá depois do carnaval de 1972, ao ver o afoxé enfraquecido, reduzido a poucas pessoas. Segundo Zappa, sua filiação ao grupo fazia parte do processo de “retomada” e redescoberta das coisas brasileiras’, e que daria visibilidade e força ao grupo:

Os integrantes passavam pela porta de casa no bairro de Santo Antônio, todos de branco, com turbantes e lençóis, palhas de alho trançadas e fita na cabeça, e com um toque que era diferente do samba, da marcha, do frevo, dando uma sensação de espaço sagrado (depois viemos saber que o afoxé era mesmo um toque religioso do candomblé). Eu tinha veneração pelo Gandhi (sic), e ao ver o bloco numa situação de indignação, me deu uma dor seguida de um arrobó de filialidade, de amor de filho, arrimo de família; resolvi dar uma força. A primeira coisa que fiz foi me inscrever no bloco – para ‘engrossar o caldo’. Depois fiz a música, e continuei saindo – saí 13 anos seguidos. As fileiras foram aumentando e o Gandhi se recuperando (...) (Gil, 2013, p. 344).

Podemos destacar ainda, um terceiro momento ou viés discursivo acionado por Gilberto Gil, o da mestiçagem, embasado no discurso da diversidade e de um país plural. Como vimos até aqui, a mestiçagem será um mote temático frequente na música popular brasileira, porém será acionado de formas diversas. Como veremos mais adiante, Gilberto Gil trará a temática da mestiçagem em suas canções como fio condutor da crítica ao branqueamento, através da ironia e dos jogos silábicos. É importante ressaltar ainda que a mestiçagem também aparece em seu discurso como princípio da multiplicidade. Por exemplo, em seu discurso na solenidade de posse como Ministro da Cultura no Congresso Nacional, em 2003, onde reforça a ideia de um Brasil mestiço e sincrético, destacando a diversidade através da cultura popular.

O Brasil não pode continuar sendo sinônimo de uma aventura generosa, mas sempre interrompida. Ou de uma aventura só nominalmente solidária. Não pode continuar sendo, como dizia Oswald de Andrade, um país de escravos que teimam em ser homens livres. Temos de completar a construção da nação (...). A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura unidade básica, abrangente e profunda também. Em verdade, podemos mesmo dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbós e encantados, sintam-se e, de fato, sejam igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é una: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa¹⁴⁴ (Gilberto Gil, 02 de janeiro de 2003).

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>. Acesso em 28 de abril de 2014.

A passagem de Gilberto Gil pelo Ministério da Cultura causou grandes polêmicas, desde suas inúmeras viagens como representante do governo brasileiro pelo mundo, até ser acusado de usar o cargo para se promover e de centralismo e dirigismo cultural. Em detrimento das polêmicas, o fato é que Gilberto Gil projetou o Brasil no âmbito internacional durante sua passagem pelo ministério.

Em setembro de 2003, Gil foi a atração de um show promovido pela ONU em homenagem aos diplomatas mortos em um atentado em Bagdá. Entre eles o brasileiro Sérgio Vieira de Mello. Pôs dois mil convidados da ONU para dançar. No final, chamou o secretário-geral das Nações Unidas, Kofi Annan, para uma "canja" na percussão. A imagem do show correu o mundo. A assessoria do ministério exultou. Classificou o evento como "um do-in antropológico em escala mundial".¹⁴⁵ (KRIEGER, e NETO, 2006)¹⁴⁶.

Vale salientar que é também a partir da década de 1970 que a estética da negritude estará mais presente na obra musical de Gilberto Gil. Os diálogos com a *estética da negritude* vão desde o misticismo afro-religioso, com homenagem e louvação aos orixás, a personagens da história dos negros no Novo Mundo, numa estreita ligação expressiva com a África negra e Áfricas diaspóricas no mundo, que têm profunda relação com as transformações e rearticulações do discurso de negritude. Esse mesmo contorno temático pode ser encontrado na obra de Martinho da Vila, porém Gilberto Gil o faz dialogando mais com as referências do *pop* internacional e da cultura do Atlântico negro na modernidade.

As viagens transatlânticas através dos diálogos musicais com as culturas negras diaspóricas também demarcam um espaço em sua carreira. Por exemplo, é Gilberto Gil o responsável por apresentar Jimmy Cliff ao público brasileiro. O cantor jamaicano veio ao Brasil pela primeira vez em 1968, representando a Jamaica no Festival Internacional da Canção. Na época também se apresentou com Gilberto Gil no programa do Chacrinha. Em 1980 os dois fizeram uma turnê no Brasil e gravaram um especial exibido pela TV Globo¹⁴⁷, intitulado "Gilberto Passos Gil Moreira e James Chambers" (nome real de Jimmy Cliff).

Jimmy Cliff, por sua vez, uma das lendas do *reggae* jamaicano, responsável pela penetração do *reggae* no mercado fonográfico internacional. Assim, como Gil, nutria-se das influências culturais do Atlântico Negro, como *Soul* e *Funk*, alinhando-se com o *pop*

¹⁴⁶ O mito e o Ministro. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/2/o-mito-e-o-ministro>. Acesso em 30 de maio de 2014.

¹⁴⁷ Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/serie-grandes-nomes/fotos-e-videos.htm>. Acesso em 28 de abril de 2014.

internacional da década de 1980. Foi bastante criticado, principalmente na Jamaica, por ter se convertido ao Islamismo e abandonado o Rastafari¹⁴⁸, tida como originalmente africana. Independentemente da religiosidade, Jimmy Cliff, assim como Bob Marley, destacou-se ainda como um dos ícones negros das lutas antirracistas, com suas canções marcadas pelo discurso de negritude, pregando a igualdade e a justiça. A aproximação com o Brasil fez com que Jimmy Cliff retornasse ao país em 1984, apresentando-se em São Paulo e no Programa do Chacrinha. Na década de 1990 participou primeiro *cd* do grupo Cidade Negra. Em 1991 reforça essa relação gravando um disco em Salvador, *Breakout*, com participações dos grupos Olodum e Araketu. A parceria se repete no disco do *Olodum*, em 1999.

Tanto as canções de Gilberto Gil como as de Jimmy Cliff apresentam muitas vezes um caráter missionário e de protesto, com uma linguagem que dialoga e extrapola as fronteiras identitárias entre o local e o global. Na verdade as semelhanças de propostas estéticas aproximaram os dois. Gilberto Gil condensa as tradições populares brasileiras e com o *pop* internacional e a *world music*, iniciados na experiência tropicalista, somados aos diálogos com as culturas do Atlântico negro. Desde a corajosa inserção da guitarra elétrica no final da década de 1960 (influenciado pelos *Beatles* e por Jimmy Hendrix, entre outros) até a aproximação com o *reggae* jamaicano e o *afrobeat* do nigeriano Fela Kuti, a partir da década de 1970, trazendo a negritude *pop* moderna através do diálogo transatlântico.

Vale salientar que tanto Bob Marley quanto Fela Kuti são figuras representativas da luta antirracista e do Pan-africanismo, o retorno à África. Fela Kuti, por exemplo, era militante político, rejeitava a África herdada de seus pais e pregava a volta às origens antes da colonização. Sua música, inspirada no gueto, denunciava os regimes corruptos e repressivos, reivindicava uma psique pan-africana, sendo caracterizada pelas “composições longas e orgânicas, habilmente trabalhas acrescidas de letras explicitamente impugnadoras” (MOORE, 2001, p. 16). Recusou seguir os padrões da indústria fonográfica, como as faixas de curta duração (3min), e as interferências em suas letras. De acordo com Moore,

¹⁴⁸ Movimento religioso afrocêntrico que teve ascensão no início dos anos 30 entre camponeses e a classe trabalhadora afrodescendente. É marcado pela doutrina de repatriação, acreditando que todos os descendentes de africanos na diáspora são exilados, na Babilônia, destinados a deixar o cativeiro e retornar a Sião, isto é, a África, terra dos ancestrais ou a Etiópia, sede de Jah, este representado na figura terrena do imperador [Hailê Selassiê I](#). A doutrina surge alinhada a um conjunto de ideias e ações ligadas ao pan-africanismo, a volta à África, mas, suas essas ideias e ações remontam quatrocentos anos, sendo primeiramente uma resposta ao sistema escravista europeu e, posteriormente, uma reação à opressão social e cultural na Jamaica moderna. Ver: Chevannes (1994).

James Brown e Bob Marley foram os únicos músicos do século XX – além de Fela – que eletrizaram o mundo com música negra assumidamente inspirada no gueto e explicitamente contra as instituições. Mas, o Rei do Soul e o Papado reggae limitaram suas investidas subversivas à alusão retórica (...). Mas, nem Brown nem Marley tentaram canalizar a indignação popular em um movimento político, como Fela fez. (p. 17-18).

Muitas vezes visto como excêntrico e radical pela grande mídia internacional, despertava a antipatia e preconceitos da elite conservadora africana pós-independência. Fela Kuti viria inspirar toda uma geração de músicos como Miles Davis, Bob Marley James Brown, Jimmy Cliff, e entre outros, como próprio Gilberto Gil. Este conheceu Fela Kuti durante o Festival Internacional de Artes Negras em 1977. No prefácio da edição brasileira da biografia do músico, intitulada “Fela esta Vida Puta”, de autoria do escritor cubano Carlos Moore, Gilberto Gil afirma que Fela Kuti “veio a produzir uma obra de fôlego incomparável no âmbito da música internacional do ciclo popular cosmopolita e cosmopolítico da segunda metade do século XX”:

Arrebatado por uma visão apocalíptica que lhe revelara o quanto de recalque e rendição era necessário fazer explodir pelos ares naquele surto de rebelião messiânica; enfeitiçado pelo canto inebriante do lamento negro produzido na diáspora dos escravosdesterrados, que lhe trazia de volta a sua própria desesperadora noção de desterro numa África cada dia mais usurpada pelo imperativo neocolonial; dividido entre a **consciência** de um futuro universal inevitável para a humanidade e a consciência da ameaça patente de negar-se à África um lugar nesse futuro; determinado a resgatar, para o seu próprio povo e para o mundo, o papel instrutor da tradição tribal na construção de uma possível tribo global; enfim, de posse daquela corneta saxônica, o saxofone, que lhe remetia aos antepassados pastores e guerreiros, Fela pôs a balançar no embalo dos seus improvisos musicais e repentinos poéticos, todo o quarteirão, toda Lagos, todo morro, toda *bidonville*, toda *shantitown* (sic) em todo planeta negro (MOORE, 2010, p. 13-14).

Em meio aos diálogos transatlânticos de Gilberto Gil, podemos destacar ainda diversos acionamentos identitários que giram em torno da africanidade mítica e ideológica, a primeira é acionada através da ancestralidade e religiosidade, a segunda pelo Pan-africanismo e descoberta da África moderna, ou pós-colonial. Outro acionamento bastante comum é a mestiçagem, que pode assumir um vetor de negritude, por exemplo, quando expressa afirmação e orgulho negro, como veremos mais adiante na canção “Sará Miolo”, além da presença dos símbolos da cultura popular brasileira (geralmente ligados às tradições afro-religiosas, às festividades sincréticas, à culinária, à música e etc.) que muitas vezes surgem como legitimadores culturais e discursivos da ideia de mestiçagem.

Esses acionamentos ramificam-se dentro de um diálogo transnacional, onde as narrativas urbanas, cosmopolitas, da cultura popular negra são ressignificadas também a partir da conexão entre raça, classe e região, criando o que Guadea chama de *espaço de negritude*, reconfigurado

nos novos modos de pertencimento, não estando necessariamente ligados ao misticismo religioso ou a África ancestral, como no caso da canção “Refavela”.

A obra de Gilberto Gil vem afirmar as reidentificações simbólicas das identidades negras e mestiças, exercendo um papel preponderante na disseminação na consolidação de uma *estética da negritude* na música popular brasileira. Tendo em vista a extensão e a importância da obra de Gilberto Gil para a música popular brasileira, destacaremos aqui fases e canções que refletem os diversos diálogos com a *estética da negritude*. Góes (1982) denomina a fase africanista de Gilberto Gil, ligada à religiosidade afro-brasileira, de “Baba Alapalá”, que corresponde às produções voltadas para os motivos de cânticos de candomblé. E ainda destaca a fase “Ré”, que é marcada pelos álbuns *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977) e *Realce/Sarará Miolo* (1979), ligada à negritude *pop* moderna. Contudo, há outras produções que se alinham às duas fases citadas, como: “Gil Jorge: Oxum, Xangô” (*LP* duplo em parceria com Jorge Ben Jor, gravado em 1975); “Quilombo” (1984); “Z300 Anos de Zumbi” (1995) e *Kaya N'Gan Daya* (2002), um tributo a Bob Marley, gravado no *Tuff Gong Studios*, em Kingston (Jamaica), no qual registrou 16 de suas obras de Marley, em numa roupagem inspirada correspondências rítmicas entre o baião, o xote e o *reggae*.

Poderíamos destacar ainda a última “fase” de Gilberto Gil, que seria o retorno à cultura popular brasileira com as seguintes produções: “Fé na Festa (*CD* 2010/ *DVD* 20011, pela gravadora Universal), que traz as influências nordestinas através de um tributo a Luiz Gonzaga; “Concerto de Cordas Máquina de Ritmos” (2012, Biscoito Fino), no qual revisita sua obra (de Luiz Gonzaga aos festivais e à Tropicália, sem esquecer da africanidade trazida na canção *La Renaissance Africaine*), acompanhado por orquestra e banda; além do último *cd* “Gilbertos Samba” (2014), que traz uma releitura de canções compostas e gravadas por João Gilberto, Tom Jobim, entre outros compositores. Não pretendemos nos ater a estas produções, devido à extensão da discografia de Gilberto Gil dentro de momentos anteriores mais importantes para o debate aqui proposto.

Em meio a fases ou momentos da *estética da negritude* em sua obra, podemos destacar o viés da mestiçagem como afirmação e orgulho negros enquanto motes temáticos recorrentes. Nesse sentido, as fases descritas por Góes podem ser ampliadas e desmembradas em vertentes temáticas, que não se limitam a um período de aparição, mas que vai permear toda a criação musical de Gilberto Gil.

Portanto, trabalharemos três eixos ou conexões temáticas: a africanidade celebrativa tanto mitológica quanto histórica (que corresponderia a fase Babá Alapalá, classificada por Góes, porém não a definimos dentro de um período restrito, mas como uma recorrência temática); a mestiçagem, que em alguns momentos pode aparecer como valorização da cultura afro-brasileira, em outros como vetor de negritude, enquanto discurso de afirmação e negação de branquitude ou crítica ao branqueamento; e os diálogos com a negritude *pop* moderna transnacional, que estão dispostos nos novos *espaços de negritude*, onde classe e raça determinam modos de pertença, é também a partir desses diálogos que se compartilha o orgulho negro, tanto no que diz respeito à na afirmação através da beleza e da cultura negra.

Vale lembrar que os motes temáticos estão inseridos em diversos contextos de reivindicação e luta antirracistas no mundo, num primeiro momento estão marcadas pelas lutas civis dos negros nos Estados Unidos, pelos os movimentos culturais e políticos como *Black Power*, Panteras Negras, *Black is Beautiful*, que também influenciam a música, e em um segundo momento estão marcados pelo processo de descolonização da África. Na década de 1970, o orgulho negro estará expresso na *Soul music* brasileira, através, por exemplo, do movimento *Black Rio*, trazendo as influências do *funk* e do *Soul* de James Brown. Podemos destacar Wilson Simonal como um dos representantes desse diálogo transatlântico, alinhado com a *soul music* e com a temática do orgulho negro. Um exemplo é a canção “Tributo a Martin Luther King” (Show em Simonal, Oden/ EMI, 1967). Outro exemplo de acionamento nesse sentido é a canção *Black is Beautiful* (Marcos Vale e Paulo César Vale), interpretada por Elis Regina em 1971, entre outros artistas que tiveram suas canções marcadas pela negritude *pop* moderna, como por exemplo, Jorge Ben Jor, que transitava entre a *soul music* e o samba rock, entre outros que acionaram a temática do orgulho negro (Negro é Lindo/1971/Universal Music) como da africanidade (África Brasil/1976/Universal Music).

Desse modo, seguiremos classificando as canções Gilberto Gil em três eixos temáticos, estando os mesmos entrelaçados: a africanidade (“Babá Alapalá”), onde a ancestralidade, a religiosidade, as narrativas épicas os heróis negros são destaque; a mestiçagem (Sará Miolo), que engloba a fase Ré, mas vai além dela, sendo um vetor de negritude que condensa o ideal de Brasil mestiço, que condensa também o orgulho negro, seja acionando o *black is beautiful* ou símbolos da cultura popular; e os diálogos transatlânticos (Viramundo), que também acionam o orgulho negro através das culturas diaspóricas, e o retorno à África Pós-colonial. Daqui em

diante, segue com esses eixos de direcionamento. As canções refletem períodos diferentes, e não estão necessariamente estão ligadas a um recorte temporal e sim a uma recorrência temática.

5.1 “Babá Alapalá”

Gilberto Gil aproxima-se da africanidade a partir da década de 1970, na volta do exílio, mas, desde a Tropicália, podemos observar indícios de afinidade com esse eixo temático, a exemplo da canção “Batmakumba” (1968), em sua inspiração Oswaldiana e na influência dos poetas concretos e do *pop* internacional.

É importante ressaltar que esse eixo temático da africanidade (“Babá Alapalá”) pode remeter tanto à África mitológica e ancestral, através da religião (louvação aos orixás e narrativas mitológicas), quanto à história da diáspora negra, que geralmente narrativas épicas ou personagens representantes das lutas por libertação e emancipação, além dos elementos pan-africanistas e de redescoberta da África.

A conexão entre raça, classe e região está disposta nas reconfigurações do discurso de negritude. A obra de Gilberto Gil vem afirmar as reidentificações simbólicas das identidades negras dispersas nas diversas esferas culturais. Desse modo, Gil transitará entre os *espaços de negritude*, dentro e fora da música popular brasileira. As margens culturais dos grandes centros apresentarão novos modos de pertencimento, dentro das contínuas disposições e dos descontínuos engendramentos de raça e classe, cenário da configuração inequívoca da negritude pop moderna.

Neste sentido, vale ressaltar que, tanto a africanidade quanto a negritude, em suas diversas expressões e manifestações, seja na música ou fora dela, podem ser compreendidos também como sobreviventes de um pertencimento simbólico, que se revela muitas vezes conflituoso e até mesmo contraditório nas atuais reconfigurações das identidades negras e mestiças no Brasil.

Nesse sentido, podemos pensar em Gilberto Gil como uma envergadura dessas identificações superpostas, e suas canções podem nos ajudar a identificar as ramificações do afro-brasileirismo e da mestiçagem como “representantes culturais da nação” (SANSONE, 2007). E a partir daí vislumbrar os engendramentos atuais da africanidade ou “pós-africanidade”, a partir de reatualizações e ritualizações de novos espaços de negritude e de outra lógica de produção cultural.

Nesta perspectiva, iniciaremos a discussão através dos eixos temáticos citados anteriormente. No Quadro a seguir destacamos algumas canções que podem ser classificadas dentro do eixo temático da africanidade:

Quadro 7- Babá Alapalá

Babá Alapalá				
Canção	Compositor	Disco	Ano	Selo
Batmakumba	Gilberto Gil / Caetano Veloso	Tropicália ou Panis et Circenis	1968	Universal
Iemanjá	Gilberto Gil / Othon Bastos	Veloso Bethânia e Gil	1968	RCA
Omã iaô	Gilberto Gil	Gilberto Gil	1969	Philips
Omã Iaô	Gilberto Gil	Gilberto Gil	1969	Philips
Iansã	Caetano Veloso / Gilberto Gil	Cidade do Salvador	1973	Universal
Rainha do Mar	Dorival Caymmi	Cidade do Salvador	1973	Universal
Filhos de Gandhi	Gilberto Gil	Gil e Jorge – Ogum Xangô	1975	Universal
São João, Xangô Menino	Gilberto Gil / Caetano Veloso	Doces bárbaros	1976	Universal
Nós, Por Exemplo	Gilberto Gil	Doces bárbaros	1976	Universal
São João, Xangô menino	Gilberto Gil / Caetano Veloso	Doces Bárbaros	1976	Universal
Babá Alapalá	Gilberto Gil	Refavela	1977	Warner Music
Balafon	Gilberto Gil	Refavela	1977	Warner Music
Oju Obá	Paulo César Pinheiro / Edil Pacheco	Satisfação Raras e Inéditas	1977	Universal
Alapala (The myth of Shango)	Gilberto Gil / Carol Rogers	Nithingale	1979	Warner Music
Logunedé	Gilberto Gil	Realce	1979	Warner Music
Balafon	Gilberto Gil	Nithingale	1979	Warner Music

Cordeiro de Nanã	Dadinho e Matheus	Caetano Veloso, João Gilberto e Gilberto Gil	1981	Warner Music
Axé Babá	Gilberto Gil	A gente precisa ver o luar	1981	Warner Music
Afoxé é	Gilberto Gil	Um Banda Um	1982	Warner Music
Alujá do Rei Xangô	Gilberto Gil	Quilombo	1984	Warner Music
Quilombo, o eldorado negro	Gilberto Gil / Wally Salomão	Quilombo	1984	Warner Music
Ganga Zumba (O poder da bugiganga)	Gilberto Gil / Wally Salomão	Quilombo	1984	Warner Music
A chegada em Palmares	Gilberto Gil	Quilombo	1984	Warner Music
Zumbi, a felicidade guerreira	Gilberto Gil / Wally Salomão	Quilombo	1984	Warner Music
Namba, a gangamorada	Gilberto Gil	Quilombo	1984	Warner Music
Tambores esquentam, Nana dança	Gilberto Gil	Quilombo	1984	Warner Music
Babá Alapalá	Gilberto Gil	Soy Loco Por Ti América	1987	Warner Music
Jubiabá	Gilberto Gil	Soy Loco Por Ti América	1987	Warner Music
Eu vim da Bahia	Gilberto Gil	Gilberto Gil em concerto	1987	Warner Music
O Gandhi	Antônio do Caixão	Quanta Gente Veio Ver	1988	Warner Music
Réquiem pra Mãe Menininha do Gantois	Gilberto Gil	O eterno deus Mu dança	1989	Warner Music
Buda nagô	Gilberto Gil	Parabolicamará	1992	Warner Music
Yá Olokum	Mônica Millet / Fred Vieira	Parabolicamará	1992	Warner Music
Serafim	Gilberto Gil	Parabolicamará	1992	Warner Music
Zumbi	Gilberto Gil / Carlinhos Brown	Z: 300 anos de Zumbi	1995	Warner Music

Ouro de Marfim	Gilberto Gil	Quanta	1997	Warner Music
Nova	Gilberto Gil/ Moreno Veloso	Quanta	1997	Warner Music
Opáchorô	Gilberto Gil	Quanta	1997	Warner Music
Kaô	Gilberto Gil / Rodolfo Stroeter	O Sol de Oslo	1998	Pau Brasil
Xica da Silva	Jorge Bem	Gil & Milton	2000	Warner Music
Afoxé Badauê	Gilberto Gil	To be alive is good (anos 80) - caixa Palco	2002	Warner Music
Oxalá (Cesta Cheia da Sexta)	Moraes Moreira/ Paulo Lemiski	To be alive is good (anos 80) - caixa Palco	2002	Warner Music
Todo dia de manhã	Gilberto Gil	To be alive is good (anos 80) - caixa Palco	2002	Warner Music
Babá Alapalá	Gilberto Gil	BandaDois	2009	Geléia Geral/ Warner
As Ayabás	Gilberto Gil / Caetano Veloso	Pássaro Proibido (Maria Bethânia); DVD Outros (Doces) Bárbaros	1976; 2004.	CBD/ Phonogram/ Philips; Biscoito Fino.
Bahia de todas as contas	Gilberto Gil	Baby Gal (Gal Costa)/ Gilberto Gil – voz e violão.	1983	Philips; Gege Edições Musicais.
Emoriô	Gilberto Gil/ João Donato	Preta Music/ Resto do Mundo.	1975	Gege Edições Musicais (adm. Warner/Chappell)

O marco de entrada do eixo temático da africanidade no repertório de Gilberto Gil foi através da religiosidade e dos blocos afrobaianos, tendo as canções “As Ayabás” (1976), “Filhos de Gandhi” (Gil Jorge, 1975) e “Babá Alapalá” (Refavela, 1977) como precursoras. Os LPs “Gil Jorge Ogum Xangô” e “Refavela” são bastante emblemáticos, nesse sentido. O primeiro, fruto da parceria de Gilberto Gil e Jorge Ben Jor, marca a volta às origens e o segundo marca o início dos trânsitos, que vão desde africanidade (ancestral ou mitológica) até a negritude pop transatlântica.

Dentre as inúmeras canções que trazem o universo dos orixás, destaquemos algumas, a exemplo de “Babá Alapalá”, uma das primeiras composições de Gilberto Gil a trazer essa

temática. Nesta canção, a religiosidade representa um pertencimento ancestral. Xangô, que Gilberto Gil diz ser seu orixá de cabeça, é o elo ancestral, perdido o laço familiar durante a travessia.

“Aganju, Xangô/Alapalá, Alapalá, Alapalá/Xangô, Aganju/O filho perguntou pro pai:/"Onde é que tá o meu avô/O meu avô, onde é que tá?"/O pai perguntou pro avô:/"Onde é que tá meu bisavô/Meu bisavô, onde é que tá?"/Avô perguntou "ô bisavô/Onde é que tá tataravô/Tataravô, onde é que tá?"/Tataravô, bisavô, avô/Pai Xangô, Aganju/Viva egum, babá Alapalá!(...)/Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/Machado alado, asas do anjo Aganju/Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/Machado astral, ancestral do metal/Do ferro natural/Do corpo preservado/Embalsamado em bálsamo sagrado/Corpo eterno e nobre de um rei nagô/Xangô”.

O videoclipe de “Babá Alapalá”, lançado em 1997, no Programa Fantástico da Rede Globo de televisão, traz elementos que remetem à diáspora, à religiosidade e à África negra: o mar, as vestimentas do cantor, o penteado afro, a ambiência (pescadores negros trabalhando). A louvação a Xangô ganha um arranjo com influências do pop internacional, com baixo, guitarra elétrica, bateria, percussão, piano e coro.

Já em na canção “Filhos de Gandhi”, os orixás são “invocados” e os outros afoxés (Mercador de Bagdá, Cavaleiros de Bagdá, Filhos de Obá) são chamados para ver os Filhos de Gandhi desfilar. A composição, que virou uma espécie de hino do bloco, foi motivada justamente pelo enfraquecimento do grupo, observado por Gilberto Gil no carnaval de 1972. Depois desse episódio, compositor passaria a integrar o grupo, ajudando a revitalizá-lo.

“Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré/Todo o pessoal/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi/Iansã, Iemanjá, chama Xangô/Oxossi também/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi/Mercador, Cavaleiro de Bagdá/Oh, Filhos de Obá/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi/Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim/Chama o pessoal/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi/Oh, meu Deus do céu, na terra é carnaval/Chama o pessoal/Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi”.

O afoxé Filhos de Gandhi é um dos mais antigos e tradicionais de Salvador. Foi criado em 1949, inicialmente composto por estivadores e povo de santo. É importante lembrar que os blocos afro-baianos¹⁴⁹ foram espaços de negritude criados devido à segregação racial em Salvador, mais especificamente no que se refere às aos bailes, às festas ou blocos carnavalescos de brancos, onde não era permitida a entrada de negros. Esses blocos ganham força e reconhecimento entre as décadas de 1970 e 1980, e têm um papel preponderante na luta antirracista e na valorização da

¹⁴⁹ Sobre o protagonismo dos blocos afro, ver: Guerreiro (2000).

negritude brasileira. Em geral, as canções dos afoxés remontam uma África mitológica, acionam uma ancestralidade mítica, pautados na religiosidade ou em narrativas épicas de grandes reinos africanos.

O *revival* mitológico encontra-se na busca de identificação com tradições da África subsaariana, como no caso dos blocos afro-baianos Ilê Ayê da Liberdade (1974) Araketu de Periri (1981), que estavam mais identificadas com a ideia de africanidade dentro das culturas da África ocidental como a cultura Iorubá e o candomblé, e com o orgulho racial. Já o bloco *Muzenza do Reggae* (1981) trazia o diálogo com expressões das “Áfricas diaspóricas” (GILROY, 2001; HALL, 2003), mais identificado com a filosofia rastafari e com o *reggae* jamaicano (GUERREIRO, 2000). Também podemos citar neste contexto, as canções que relacionavam os Faraós do Antigo Egito¹⁵⁰ e os negros baianos. No cenário da música baiana esses discursos negritudinistas e a estética da negritude serão reelaborados em meados da década de 1980 no contexto da inserção os trios elétricos, tendo como expressões mais populares cantoras como Sarajane, Marareth Menezes e Daniela Mercury, que adaptaram a estética musical dos blocos afro-baianos ao que hoje se convencionou chamar *Axé Music*.

Recuperando o caráter celebrativo das cerimônias de terreiros de candomblé, temos a canção “As ayabás”, que traz uma adaptação de cantos e batuques de terreiro de candomblé. O termo “ayabás” ou “iabás”¹⁵¹ designa o conjunto de orixás femininos das águas. A letra traz as qualidades, definições e mitos dos orixás femininos: Iansã, Obá, Euá e Oxum. Um aspecto interessante de letras como essa, que são uma espécie de louvação explicativa, é o seu caráter educativo/ didático, forjado dentro das culturas de tradição oral, comum às religiões afro-brasileiras, que se ressignificaram através da oralidade, como é o caso do candomblé. Esse modo explicativo acaba por aproximar públicos ouvintes, que muitas vezes não tem conhecimento prévio do candomblé, por exemplo.

“Nenhum outro som no ar/Pra que todo mundo ouça/Eu agora vou cantar/Para todas as moças/Eu agora vou bater/Para todas as moças/Eu agora vou dançar/Para todas as moças/Para todas ayabás/Para todas elas/Iansã comanda os ventos/E a força dos elementos/Na ponta do seu florim/É uma menina bonita/Quando o céu se precipita/Sempre o princípio e o fim/Obá/Não tem homem que enfrente/Obá/A guerreira mais valente/Obá/Não sei se me deixo mudo/Obá/Numa mão, rédeas, escudo/Obá/Não sei se canto ou se não/Obá/A espada na outra mão/Obá/Não sei se canto ou se calo/Obá/De pé sobre o seu

¹⁵⁰ Essa busca por uma África mitológica não é tão mitológica quanto acreditavam muitos estudiosos do assunto, pois é sabido que existiram dinastias negras no Egito Antigo (SANDRONI, 1997).

¹⁵¹ Do ioruba *iyáàbasé*: “matrona, senhora idosa, avó paterna ou materna”. Ver : LOPES, 2004.

cavalo/Euá, Euá /É uma moça cismada que se esconde/na mata/E não tem medo de nada/Euá, Euá/Não tem medo de nada/O chão, os bichos, as folhas, o céu/Euá, Euá/Virgem da mata virgem/Da mata virgem, dos lábios de mel/Oxum Oxum/Doce mãe dessa gente morena/Oxum/Oxum/Água dourada, lagoa serena/Oxum/Oxum/Beleza da força da beleza da força da beleza/Oxum Oxum”.

Observe que no primeiro verso o respeito e devoção aos orixás são expressos da maneira ritualística convencional: “nenhum outro som no ar /para que todo mundo ouça”, um pedido de silêncio, também ser interpretado como um pedido licença aos orixás, prática comum realizada através do silêncio (geralmente, o povo de santo pede licença, em silêncio ou em saudação para entrar no terreiro ou para iniciar uma celebração).

Uma das versões gravadas mais conhecidas dessa canção é a do show *Doces Bárbaros*¹⁵² (1976), sendo gravada no mesmo ano por Maria Bethânia em no *LP Pássaro Proibido*, e no *CD Diamante Verdadeiro*, de 1999. Nas duas versões, a ambiência dos terreiros é recriada através dos instrumentos percussivos, tendo para cada orixá um batuque. Na versão de Maria Bethânia, (*Pássaro Proibido*), os tambores aparecem um marcador temático, ritmando o canto louvação auxiliado em determinados e curtos momentos por coros femininos, instrumentos de cordas e de sopro. Vale lembrar que, os coros usados em alternância interpelação/resposta são herança dos cantos de trabalho escravo, das cantilenas africanas, os *vissungos*, e da influência do candomblé.

Outras composições da parceria Caetano e Gil que estão dentro desse eixo temático e que foram gravadas por Maria Bethânia, como “Awô”, “Inhansã” e “São João Xangô Menino”. Maria Bethânia é uma das intérpretes mais ligadas às religiões afro-brasileiras, principalmente ao candomblé. Em levantamentos executados durante a pesquisa, constatou-se uma recorrência significativa do universo religioso do candomblé, da umbanda, jurema, encanteria, e também dos sincretismos com o catolicismo no repertório da cantora, hoje uma das mais emblemáticas da *MPB*. Talvez, Maria Bethânia seja uma das poucas intérpretes da *MPB*, hoje, que tenha uma recorrência tão presente desse eixo temático. Por exemplo, nos últimos álbuns lançados, “Encanteria” (2009), “Festa Amor e Devoção” (2010) e “Oásis de Bethânia” (2012), podemos apontar tal predominância temática.

A canção “As ayabás” é uma das mais representativas dentro do mote temático da africanidade, tendo na religiosidade como expressão. Tanto sua composição rítmica quanto na letra, serão acionados os símbolos de ancestralidade e africanidade através do panteão afro-

¹⁵² Veja o vídeo com a canção citada em: https://www.youtube.com/watch?v=M_q6QS_UUE. Acesso em 30 de abril de 2014.

religioso. Nesse sentido, Gilberto Gil vai condensar os diversos motes temáticos em fases não muito definidas ou delineadas, sendo os trânsitos temáticos e musicais sua principal característica, seja como compositor, como intérprete ou ambos.

5.2 Sarará Miolo

Esse é o eixo temático da mestiçagem, da brasilidade e ao mesmo tempo da africanidade e da negritude. As canções que destacaremos a seguir acionam desde o elogio à mestiçagem, através de símbolos da cultura popular, à mestiçagem como vetor de negritude, de contestação do ou crítica ao branqueamento, seja através dos orixás ou do *Black is beautiful*. No quadro abaixo, podemos ver um demonstrativo de canções marcadas por esse eixo temático, mas algumas delas podem transitar pelos outros eixos citados.

Quadro 8 - Sarará Miolo

Sarará Miolo				
Canção	Compositor	Disco	Ano	Selo
Marginália 2	Gilberto Gil / Torquato Neto	Gilberto Gil	1968	Universal
A luta contra a lata ou A falência do café	Gilberto Gil	Gilberto Gil	1968	Universal
Sarará Miolo	Gilberto Gil	Realce	1979	Warner Music
Tradição	Gilberto Gil	Realce	1979	Warner Music
Toda menina baiana	Gilberto Gil	Realce	1979	Warner Music
Aquarela do Brasil	Ary Barroso	Brasil	1981	Warner Music
Bahia com H	Denis Brean	Brasil	1981	Warner Music
No tabuleiro da baiana	Ary Barroso	Brasil	1981	Warner Music
Morena	Gilberto Gil / Cassiano	A gente precisa ver o luar	1981	Warner Music
Lindinalva	Gilberto Gil	Soy Loco Por Ti América	1987	Warner Music
Baticum	Gilberto Gil / Chico Buarque	O eterno deus Mu dança	1989	Warner Music
Parabólicamará	Gilberto Gil	Parabólicamará	1992	Warner Music
Água Benta	Gilberto Gil	Quanta	1997	Warner

				Music
Guerra Santa	Gilberto Gil	Quanta	1997	Warner Music
Oslodum	Gilberto Gil	O Sol de Oslo	1998	Pau Brasil
Ciranda	Gilberto Gil / Moacir Santos	O Sol de Oslo	1998	Pau Brasil
Ai, baiano	Domínio Público	O Sol de Oslo	1998	Pau Brasil
Quatro Modos	Gilberto Gil	To be alive is good (anos 80) - caixa Palco	2002	Warner Music
Treze de Dezembro	Gilberto Gil / Luiz Gonzaga / Zé Dantas	It's good to be alive (anos 90) - caixa Palco	2002	Warner Music
Banda Larga Cordel	Gilberto Gil	Banda Larga Cordel	2008	Geléia Geral/ Warner
Outros viram	Gilberto Gil e Jorge Mautner	Banda Larga Cordel	2008	Geléia Geral/ Warner
Lavagem do Bomfim	Gilberto Gil	O sorriso do gato de Alice (Gal Costa)	1993	BMG Ariola
Lia	Gilberto Gil / Caetano Veloso	“Gil, Chico e Veloso por Claudette Soares” (posteriormente gravados por outros intérpretes como Lenine e Edu Lobo)	1969	Philips

O elogio à mestiçagem é um viés bastante comum na música popular brasileira, como vimos até aqui, principalmente na obra de Martinho da Vila. Gilberto Gil também vai acionar esse viés em várias canções citadas no quadro anterior, mas por vezes de forma diferente. Um dessas canções é “Outros viram”, onde o elogio à mestiçagem se dá no reconhecimento desta como base da formação da cultura brasileira, celebrada como marcador de identidade nacional. Esse reconhecimento é enfatizado nas referências a escritores, poetas e políticos de países como Estados Unidos, Áustria, Índia e Rússia, que viram na mestiçagem brasileira o amálgama racial como possível solução de conflitos, e o Brasil como o país do futuro.

“O que Walt Withman viu/Maiakowski viu/Outros viram também/Que a humanidade vem/Renascem no Brasil!/Teddy Roosevelt sentiu/Rabindranath Tagore/Stefan Zweig¹⁵³ viu também/Todos disseram amém/A essa luz que surgiu!/Roosevelt que celebrou nossa miscigenação/Até a considerou como sendo a solução/Pro seu próprio país/Pra se amalgamar/Misturar "melting pot" feliz/Não conseguiu pois seu Congresso não quis!/Rabindranath Tagore também profetizou/Ousou dizer que aqui surgiria o ser do amor/Um ser superior, civilização da emoção, da paixão, da canção/Terra do samba sim e do eterno perdão!/Maiakowski ouviu/A sereia do mar/Lhe falar de um gentio/De um povo mais feliz/Que habita esse lugar!/Esta terra do sol/Esta terra do mar/Esta terra Brasil/Sob este céu de anil/Sob a luz do luar! (sic)”

Nas canções em que as letras giram em torno do elogio à mestiçagem, quase sempre as riquezas naturais brasileiras são exaltadas, assim como a cultura e o povo, através de sua música e alegria, abordagem bastante comum nos chamados “sambas-exaltação”. Na letra de Mautner e Gil, esse viés é recuperado nos últimos versos, e funciona como legitimador da mestiçagem como catalizador de tensões.

Já na canção “Sará Miolo”, a mestiçagem é acionada como vetor de negritude, trazendo valorização do negro através da mistura. O elogio à mestiçagem passa da função catalizadora de tensões para a função afirmadora, contestadora da branquitude, onde o orgulho negro torna-se um aspecto predominante. A valorização da branquitude está refletida em todas as esferas sociais e culturais, por isso é comum a introjeção de padrões brancos, como acontece com o mestiço. “Sará Miolo” traz justamente a ironia à valorização da branquitude do/no e pelo mestiço, e a negação da negritude, “a doença de querer ser branco”. Vejamos a letra: “Sara sara sara/ Sara sara sarará Miolo/ Sara sara sara/ Sara sara sarará Miolo/Sara sara sara cura/ Dessa doença de branco/ De querer cabelo liso/ Já tendo cabelo louro/ Cabelo duro é preciso/ Que é pra ser você crioulo”.

A palavra “sará” é usada como denominação do mulato alourado ou arruivado (LOPES, 2004). Observemos as correspondências entre as palavras sara e cura, que não apenas se resume à ao campo das enfermidades, mas também à ave saracura, que se apoia numa só perna, assim como o mestiço que se apoia apenas na branquitude. De acordo com Sovik (2009, p. 102-103), “há uma hierarquia na qual a branquitude é valorizada sem se falar nela, a mestiçagem destacada e a negritude silenciada (...)”, apreciada. No caso dessa canção, o ideal e a busca pela branquitude dão lugar ao orgulho negro. De acordo com Carvalho, essa é a canção mais direta de Gilberto Gil rumo ao orgulho negro, e pode ter eficácia por tazer humor no protesto contra o preconceito

¹⁵³ Uma referência à obra “Brasil, o país do futuro” da autoria de Zweig.

brasileiro: “He desconstrut reified habits of looking at the things by reminding us of the possibility of joining in on person the two extremes social contrast: a blond man and a black man” (1993, p.17).

5.3 Viramundo: De Bob Dylan a Bob Marley

Podemos observar que há um trânsito e um limiar tênue entre os eixos temáticos trabalhados aqui. A estética da negritude condensa esses trânsitos temáticos, os quais podem acionar a africanidade, a mestiçagem e a negritude através do discurso de afirmação e pertencimento. Esses trânsitos temáticos marcam também os diálogos com a negritude pop moderna, num dialogismo constante com as expressões culturais do Atlântico negro e as ressignificações do *pop* internacional com as identidades nacionais e regionais. Esses diálogos transatlânticos trazem um olhar incipiente do novo cosmopolitismo brasileiro, onde o mestiço cultural desconfigura a ideia de nacionalidade e reconfigura uma dimensão do regional, fortemente conectado as culturas transnacionais vigentes, sem amarras ao velho nacionalismo. Mas, comprometido com os fluxos identitários correspondentes e divergentes.

Esse eixo temático apresenta tanto o orgulho negro compartilhado e o retorno às Àfricas, como traz as questões de classe e raça imbricadas na narrativa do cotidiano das periferias urbanas de grande contingente negro, onde os novos modos de pertencimento e espaços de negritude são forjados a partir de outros referenciais, muito além dos tradicionais. Nesse sentido, destacamos no quadro a seguir as canções mais representativas desse eixo temático.

Quadro 9 - Viramundo

Viramundo: De Bob Dylan a Bob Marley				
Canção	Compositor	Disco	Ano	Selo
Nega (Photograph Blues)	Gilberto Gil	Gilberto Gil	1971	Universal
Babylon	Gilberto Gil / Jorge Mautner	Gilberto Gil	1971	Universal
Mama	Gilberto Gil	Gilberto Gil	1971	Universal
Refavela	Gilberto Gil	Refavela	1977	Warner Music
Ilê Ayê	Paulinho Camfeu	Refavela	1977	Warner Music
Minha pretinha	Jair Gonçalves / Edison Borges	Antologia do Samba Choro	1978	Universal
A situação do escurinho	Aldacyr Louro / Pandeirinho	Antologia do Samba Choro	1978	Universal
Escurinho	Geraldo Pereira	Realce	1979	Warner Music

Samba de Los Angeles	Gilberto Gil	Nithingale	1979	Warner Music
Banda Um	Gilberto Gil	Um Banda Um	1982	Warner Music
Funk-se quem puder	Gilberto Gil	Extra	1983	Warner Music
Oração pela libertação da África do Sul	Gilberto Gil	Dia Dorin Noite Neon	1985	Warner Music
De Bob Dylan a Bob Marley – um samba provocação	Gilberto Gil	O eterno deus Mu dança	1989	Warner Music
La lune de Gorée	Gilberto Gil / Capinan	Quanta	1997	Warner Music
Pretinha	Gilberto Gil / João Donato / Kátia Falcão	Quanta gente veio ver	1998	Warner Music
Rep	Gilberto Gil	Quanta gente veio ver	1998	Warner Music
Afrolodumultimídia	Lucas Santana / Quito Ribeiro	It's good to be alive (anos 90) - caixa Palco	2002	Warner Music
Não chore mais	Versão de Gilberto Gil / letra original Bob Marley	Kaya N'Gan Daya	2002	Warner Music
Bufalo Soldier	Robert Nesta Marley / Noel George Williams	Kaya N'Gan Daya	2002	Warner Music
Lick samba	Robert Nesta Marley (Bob Marley)	Kaya N'Gan Daya	2002	Warner Music
Chuck Berry fields forever	Gilberto Gil	Eletracústico	2004	Warner Music
La Renaissance Africaine	Gilberto Gil	Banda Larga Cordel	2008	Geléia Geral/Warner
La Renaissance Africaine	Gilberto Gil	Concerto de cordas & máquinas de ritmo	2012	Geléia Geral/Biscoito Fino
Africaner brother bound	Gilberto Gil / Henrique Hermeto / Jean Pierre			
Chewing gun with banana	Versão de Gilberto Gil / letra original Gordurinha e Almira Castilho			
Lamento Africano	Adaptada por Gilberto Gil do folclore angolano			
Pronto pra preto	Gilberto Gil			
The United States of my life	Gilberto Gil			

No que se refere ao orgulho negro compartilhado nos diálogos transatlânticos de Gilberto Gil, podemos afirmar que o *LP* Kaya N'Gan Daya é um desses marcos dialógicos. Gil traz uma

releitura da obra de Bob Marley, símbolo da negritude pop moderna, apoiada nas similaridades rítmicas entre o *reggae*, o baião e o xote. Outras incursões já teriam sido feitas por Gilberto Gil antes desse álbum. Por exemplo, a canção “Nega, Photograph Blues”, que traz o diálogo com a música negra norte-americana, assim como a canção “BandaUm”, em que os trocadilhos com a palavra umbanda e seus referenciais abrem um leque de significâncias que remontam a miscigenação, a africanidade, e o cosmopolitismo negro. A africanidade nesse mote temático não passará pelo sentido religioso, mas pela pelos marcos da luta antirracista e pelo retorno à África, como e pela memória da escravidão e narrativas diaspóricas, por exemplo, nas canções *La Renaissance Africaine* e *La Lune de Gorée*. A primeira, como o próprio nome sugere, traz o renascimento africano como tema, que remonta a ideia pan-africanista de retorno às origens. Mas, tendo tanto nas memórias diaspóricas dos ancestrais quanto na África pós-colonial seu fio condutor: o renascimento africano. A beleza e a cultura negras são destacadas nos últimos versos, dialogando com discurso do *Black is Beautiful*. Vejamos a letra:

“L’homme plein de dignité/Sa nature, ses dieux/Son histoire et l’au delà/L’homme et son paysage aimé/Tout est là devant ses yeux/Tout ça dans le baobab/La renaissance africaine/La renaissance africaine/Et sa puissance/La renaissance africaine/La renaissance africaine/Avec sa danse/C’est l’Afrique liberté/C’est l’Afrique et ses idées/De sagesse et de vigueur/C’est l’Afrique et sa mission/Clé pour la vraie construction/Du monde civilisé/Son peuple, son territoire/Qui s’étendent en diaspora/Jusqu’à la fin de la terre/En Europe, en Amérique/C’est toujours l’esprit d’Afrique/La nouveauté qui prospère/Ses enfants, ses gens musclés/Ses femmes d’outre beauté/Une beauté noir-nuit/Continent le plus âgé/Les vieux temps nous ont laissé/Sa mythologie, sa vie”¹⁵⁴.

A segunda canção, *La Lune de Gorée*, traz a africanidade a partir das narrativas diaspóricas de escravidão e antirracistas no mundo moderno e contemporâneo. A letra é construída segundo o binômio natureza/história, representados nos substantivos/adjetivos “lua” e “pele”. A lua é a natureza externa ao homem e a pele é a sua uma natureza histórica interna às práticas de diferenciação genética. A lua é a metáfora da pele e a pele é a metáfora da lua. A lua que nasce na ilha de Gorée, Senegal, ex-colônia francesa, um dos portos de exportação de mão-

¹⁵⁴ “O homem cheio de dignidade/Sua natureza, seus deuses, sua história e mais além/O homem e sua paisagem/amada/Tudo está lá diante de seus olhos/Tudo isto no baobá/O renascimento africano/O renascimento africano/E seu poder/O renascimento africano/O renascimento africano/Com sua dança/É a África liberta/É a África e suas ideias/De sabedoria e vigor/É a África e sua missão/Chave para a verdadeira construção/Do mundo civilizado/Seu povo, seu território/Que se estendem em diáspora/Até o fim do mundo/Na Europa, na América/A novidade que prospera/Suas crianças, seu povo musculoso (ou forte)/Suas mulheres de uma beleza excepcional/Uma beleza negro-noite/Contém o mais antigo/Os velhos tempos nos deixou/Sua mitologia e sua vida”. Tradução: Bruna Dildenberg (Graduada em Filosofia pela Universidade Federal de Pernambuco)

de-obra escrava. É a mesma lua que nasce para o mundo inteiro, mas é distinta, em sua dor profunda, é a lua que nasce para os negros escravizados. Assim como a pele, que é a mesma em todos os homens do mundo, diante da natureza, mas, não condiz com a igualdade na história da humanidade, é a lua, que reluz de maneira diferente para os negros e negras escravizados, reluz como a lua da dor da cor, do desterro. A cor da pele transforma-se num bandeira de libertação, como podemos ver na letra a seguir:

“La lune qui se leve/Sur l’île de Gorée/C’est la même lune qui/Sur tout le monde se leve/Mais la lune de Gorée/A une couleur profonde/Qui n’existe pas du tout/Dans d’autres parts du monde/C’est la lune des esclaves/La lune de la douleur/Mais la peau qui se trouve/Sur les corps de Gorée/C’est la même peau qui couvre/Tous les hommes du monde/Mais la peau des esclaves/A une douleur profonde/Qui n’existe pas du tout/Chez d’autres hommes du monde/C’est la peau des esclaves/Un drapeau de Liberté¹⁵⁵

A canção aproxima-se dos cantos de lamento escravo, a partir da qual Gilberto Gil revela sua sensibilidade com a causa antirracista. As canções “*La Lune de Gorée*” e “*La Renaissance Africaine*” também remetem aos discursos pan-africanistas de autores francófonos, como Aimé Césaire e Leopold Sédar Senghor, que ajudaram a fundamentar a reflexão filosófica e poética da negritude no início do século XX.

A importância das questões raciais no contexto hodierno pautam o show¹⁵⁶ de Gilberto Gil, Ministro da Cultura no Brasil à época, pelo dia internacional da paz, promovido pela ONU (Organizações das Nações Unidas) em 2003, no Iraque. No repertório estão ainda as canções “Filhos de Gandhi”, que abre o show, “Babá Alapalá”, “Aquarela do Brasil”, e “No Woman no Cry”, além das canções citadas anteriormente.

A característica do eixo temático “Viramundo: de Bob Dylan a Bob Marley” é ainda o entrelaçamento dos três eixos temáticos, aqui trabalhados. Estes podem ser observados na canção “De Bob Dylan a Bob Marley – um samba provocação” (Gilberto Gil), que traz a africanidade, a religiosidade, a mestiçagem e a negritude pop moderna, em seus diálogos transatlânticos.

¹⁵⁵ A lua que nasce na Ilha de Gorée/É a mesma lua que nasce no mundo inteiro/Mas a lua de Gorée tem uma cor profunda/ que não existe de forma alguma em outras partes do mundo/É a lua dos escravos, a lua da dor/Mas a pele que se encontra nos corpos de Gorée/ É a mesma pele que cobre todos os homens do mundo/Mas a pele dos escravos tem uma dor profunda/ Que não existe de forma alguma na pele de outros homens do mundo/A pele dos escravos é uma bandeira de liberdade. Tradução: Bruna Didenberg.

¹⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l7PjqJLGq7w>. Acesso em fevereiro, março e abril de 2014.

“Quando Bob Dylan se tornou cristão/Fez um disco de reggae por compensação/Abandonava o povo de Israel/E a ele retornava pela contramão/
Quando os povos d'África chegaram aqui/Não tinham liberdade de religião/Adotaram Senhor do Bonfim:/Tanto resistência, quanto rendição/
Quando, hoje, alguns preferem condenar/O sincretismo e a miscigenação/Parece que o fazem por ignorar/Os modos caprichosos da paixão/Paixão, que habita o coração da natureza-mãe/E que desloca a história em suas mutações/Que explica o fato da Branca de Neve amar/Não a um, mas a todos os sete anões/Eu cá me ponho a meditar/Pela mania da compreensão/Ainda hoje andei tentando decifrar/Algo que li que estava escrito numa pichação/Que agora eu resolvi cantar/Neste samba em forma de refrão:"Bob Marley morreu/Porque além de negro era judeu/Michael Jackson ainda resiste/Porque além de branco ficou triste"

Já o orgulho negro compartilhado é trazido por Gilberto Gil, no *LP Refavela*, através da canção “Ilê Ayê”, de Paulinho Camafeu. O afoxé do Ilê Ayê expressa de maneira mais incisiva o discurso de valorização e pertencimentos negros, através de uma negritude pop moderna, influenciada por elementos culturais brasileiros e internacionais, que se aliam no compartilhamento das identidades negras em diáspora.

“Que bloco é esse? Eu quero saber/É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você)/Que bloco é esse? Eu quero saber/É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você)/Somo crioulo doido como bem legal/Temos cabelo duro como black power/Somo crioulo doido como bem legal/Temos cabelo duro/somo black power/Que bloco é esse? Eu quero saber./É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) (...)/Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também/E não te ensino a minha malandragem/Nem tão pouco minha filosofia, porquê?/Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia/Meu Deus/Que bloco é esse? Eu quero saber/É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você)/Essa história se resolve a bateria e voz/Que bloco é esse? Eu quero saber/É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você (...)/Somo crioulo doido como bem legal/Temos cabelo duro como black power/Somo crioulo doido como bem legal/Temos cabelo duro como black power/Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também/E não te ensino a minha malandragem/Nem tão pouco minha filosofia, porquê?/Porque?”
Em Santa Luzia aiai/Meu Deus/Que bloco é esse? Eu quero saber
É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).

A canção reflete ainda uma particularidade brasileira, o cabelo como definidor racial, muitas vezes ignorando as nuances de cor da pele. O cabelo seria um marcador racial no Brasil, e por isso mesmo, é ele que vai ser utilizado como vetor de negritude afirmativa e não negativa. Na canção, o orgulho negro compartilhado está justamente ligado ao cabelo, como afirmador de negritude, na menção ao Black Power, penteado afro popular entre os integrantes e simpatizantes

do movimento político de mesmo nome. Os diálogos transatlânticos trazidos por Gilberto Gil podem se manifestar de diversas formas, é como uma colcha de retalhos costurada com referenciais do “mundo negro”.

A canção “Refavela” é um exemplo dessa colcha de retalhos, que vai se alinhar a negritude *pop* moderna, tendo nos diálogos transatlânticos seu fio condutor. “Refavela” é fruto de uma viagem de Gilberto Gil à Nigéria e de sua participação no Festival de Arte Negra, em 1977. Diante da paisagem suburbana de Lagos, Gil encontra as semelhanças com o Brasil das favelas, das periferias, da desocupação forçada e do remanejamento das pessoas para locais ainda mais periféricos, geograficamente e socialmente. E que devido à ausência do poder público para as necessidades básicas, acabam se transformando em novas favelas. As inspirações de Refavela giram em torno de questões sociais intrinsecamente ligadas às questões raciais no Brasil, como menciona Gilberto Gil.¹⁵⁷

A esses fatores se somaram outros, locais: a mobilidade, por vezes difícil, outras vezes facilitada, dos negros cariocas na relação morro-asfalto e o movimento da juventude black-Rio, que se instalava propondo novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo, com mais atividade cultural e absorção de elementos do discurso e da luta negra da América e da África.

A letra da canção remonta os espaços de negritude, com suas personagens e suas realidades dispostas e determinadas a partir da classe e da raça. A condição do preto pobre nas grandes cidades, seu alijamento social, do barraco ao bloco do BHN¹⁵⁸ (Banco Nacional de Habitação). O Brasil do samba dá lugar à Black Music através da juventude ligada ao *pop* internacional, entre a “favela-inferno” e o “céu Baby-blue-rock”. A mestiçagem mais uma vez é acionada como marcador de brasilidade: “povo chocolate-mel”, da gente simples como “Preta, Maria, Zé, João”. A miséria das populações negras, em suas contradições, é o viés crítico da canção, que aproxima realidades marcadas por questões raciais

“A refavela/Revela aquela/Que desce o morro e vem transar/O ambiente Efervescente/De uma cidade a cintilar/A refavela/Revela o salto/Que o preto pobre tenta dar/Quando se arranca/Do seu barraco/Prum bloco do BNH/A refavela, a refavela, ó/Como é tão bela, como é tão bela, ó/A refavela/Revela a escola/De samba paradoxal/Brasileirinho/Pelo sotaque/Mas de língua internacional/A refavela/Revela o passo/Com que caminha a geração/Do black jovem/Do black-Rio/Da nova dança no salão/Iaiá, kiriê, kiriê, iaiá/A refavela/Revela o choque/Entre a favela-inferno e o céu Baby-blue-rock/Sobre a cabeça/De um povo-chocolate-e-mel/A refavela/Revela

¹⁵⁷ Disponível em: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=13. Acesso em 22 de fevereiro, 15 de março e 30 de abril de 2014.

¹⁵⁸ O Banco Nacional de Habitação foi criado em 196, como fundo de crédito para construções habitacionais.

o sonho/De minha alma, meu coração/De minha gente/Minha semente/Preta Maria, Zé, João/A refavela, a refavela, ó/Como é tão bela, como é tão bela, ó/A refavela/Alegoria/Elegia, alegria e dor/Rico brinquedo/De samba-enredo Sobre medo, segredo e amor/A refavela/Batuque puro/De samba duro de marfim/Marfim da costa/De uma Nigéria/Miséria, roupa de cetim/Iaiá, kiriê, kiriê, iaiá”.

Refavela, o *LP* e a canção, não apenas revelam e resumem os trânsitos temáticos de Gilberto Gil, mas sua tendência a habitar e transitar os/nos “velhos” e “novos espaços” de negritude, onde estão condensados toda a essência da negritude *pop* moderna. Não é que os modos de pertencimento tenham se deslocado completamente no vazio, mas, sim se reconfigurado em expressões culturais que não estão agora e apenas baseadas num passado ancestral remoto, mas num presente quase futuro, em que o passado contorna os modos de pertencimento e os transfigura em luas e peles dolorosas que são e sentem além de suas representações na natureza e na sociedade humana, e que ainda ocupam lugares determinados e, muitas vezes, determinantes na emergência do momento que do que Gilroy (2000) chamou de “pós-raça”. As canções trabalhadas até aqui são, no fundo, reativas, libertadoras e dinamizadoras de um olhar conceitual, cultural e político, ainda e necessariamente antirracista. E felizmente ou infelizmente, este olhar vai se emoldurando diante dos avanços e retrocessos em torno das questões raciais que assolam, não apenas os países diaspóricos, mas toda uma nova ordem cultural, em que o conceito fundante e nefasto de raça estão rearticulados.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As identidades culturais e sociais forjadas no seio racialização tomaram formas e expressões distintas, sendo moldadas no cerne das disputas simbólicas. No Brasil, particularmente, a identidade nacional foi tecida a partir da ideia de mestiçagem, e as culturas populares “negro-mestiças” fomentariam as inúmeras faces e expressões da música popular, no que Ortiz chamou de a “moderna tradição brasileira”. ‘Seria, portanto, no processo de constituição da nossa identidade que construiríamos uma “autêntica” cultura nacional. A autêntica cultura brasileira, capitalista e moderna se configura claramente com a emergência da indústria cultural’ (Ortiz, 2006, p. 210).

A legitimação da “música negra” (Martín-Barbero, 1997) está situada na emergência urbana do popular e nas contradições entre o popular e o massivo. O processo de constituição e legitimação da música popular brasileira tem no âmbito das identidades racializadas seu ponto de apoio. A música popular foi e é uma das expressões mais representativas da cultura brasileira, tanto que se constituiu como uma das principais ferramentas na construção e consolidação da identidade nacional, sendo a música objeto e sujeito de um projeto populista inspirado no ideal de mestiçagem. O surgimento da cultura de massas vai deslocar os campos de negociação, onde as disputas em tono das identidades tomam novos direcionamentos. O popular não estará mais inserido como prática cotidiana autônoma, mas como extensão massificada dessas práticas:

A denominação do *popular* fica assim atribuída à cultura de massa, operando como um dispositivo de mistificação histórica, mas também propondo pela primeira vez a possibilidade de pensar *em positivo* o que se passa culturalmente com as massas. E isto constitui um desafio lançado aos “críticos” em duas direções: a necessidade de incluir no estudo do popular na cultura não como algo limitado ao que se relaciona com o passado – e um passado rural –, mas também e principalmente o popular ligado à modernidade, à mestiçagem e à complexidade do urbano (BARBERO, 1997, p. 62).

Reelaborada e reinscrita num contexto subsequente às trocas vernaculares do transatlântico, a música e a cultura popular negra tornaram-se um produto de consumo através da indústria cultural e, numa nova inserção histórica, tiveram seu lugar reconhecido através dos meios de comunicação massivos. Barbero (1997, p. 240) explica que a dialética da “dupla indecência do gesto negro, vinda de sua atrevida relação com o sexo e da evocação do processo de trabalho no coração da dança, o ritmo, escandalizou a sociedade, mas não impediu a aceitação de sua *rentabilidade*”. Contudo, no campo cultural foi preciso uma crise, desencadeada por uma

crise nacional, hegemônica interna, para fazer as massas se defrontarem com o Estado. O político vai encontrar seu ponto de expressão no cultural, tentando atender as reivindicações democráticas com formas autoritárias.

Em meio a disputas e negociações no campo político e cultural, é na música popular que as contradições das relações raciais brasileiras vão estar dispostas de maneira mais contundente. Ao mesmo tempo a música popular se torna uma fonte dialógica e expressiva das lutas antirracistas no mundo. *A estética da negritude* vai se delinear durante o processo de legitimação das expressões no campo da cultura, e se consolida através da indústria cultural, sendo reconfigurada nos novos *espaços de negritude*, o das periferias dos grandes centros urbanos, onde o ideal de negritude não passará apenas ou necessariamente pelos acionamentos do ancestral ou do mítico, mas pelas identidades compartilhadas entre classe e raça, mesmo que conflituosamente, e inspiradas na negritude *pop* moderna internacional como fruto dos tensionamentos centro/periferia.

As reconfigurações da *estética da negritude* tem seu ponto inicial com o trânsito temático entre africanidade e mestiçagem, que apesar de não bem definido, tem possibilitado condensamentos e fluxos dessas temáticas. Assim como os acionamentos do orgulho negro, que também podem estar entrelaçados às temáticas anteriores e rearticular questões de classe e raça através da negritude *pop* moderna e seus diálogos com a cultura do Atlântico negro. Ao mesmo tempo os motivos de candomblé e o mundo dos orixás ainda são acionados como marcador de uma negritude ancestral ou africanidade. Já a mestiçagem passa por momentos distintos a reconfigurar-se como “negritude mestiça”. A vertente temática da mestiçagem, frequentemente acionada como sinônimo de brasilidade ou escamoteadora de tensões, ganha novos contornos na música popular brasileira, passando a ser ressignificada como vetor de negritude, e constituindo-se mais como negritude mestiça, a partir da crítica à valorização da branquitude e do elogio à negritude, o que possibilitará seu trânsito entre os distintos espaços de negritude, onde o local, o regional e o global também regem em suas misturas culturais.

Foi possível, até aqui, vislumbrar as disposições e diálogos entre africanidade, ancestralidade, religiosidade e mestiçagem, como marcadores ou vetores de expressão de negritude, bem como as ressignificações simbólicas das identidades negras em torno da ideia de pertencimento, e seus acionamentos e reelaborações no âmbito das indústrias culturais. Podemos ver através das obras e discografia de Clara Nunes, Martinho da Vila e Gilberto Gil a constituição e consolidação do que chamei de *estética da negritude*. Clara Nunes consagrou-se como “cantora de macumba”, apesar

das controversas em relação à sua religiosidade, sendo uma das principais representantes das religiões afro-brasileiras na música popular. Dentro das estratégias mercadológicas, tentou se inserir no espaço aberto por Carmem Miranda, um dos ícones de brasilidade na década de 1950. Percorreu esse caminho tentando se consolidar como cantora de samba, quando a vertente da mestiçagem se torna mais presente em seu repertório. Porém, os temas relacionados ao candomblé e a umbanda não desaparecem por completo do seu repertório, até a sua morte em 1983.

Martinho da Vila, ligado ao nicho das escolas de samba, ganha visibilidade com seus sambas-enredo e de partido-alto a partir do final da década de 1970. Populariza-se através de suas canções ambientadas nos morros cariocas, baseadas no cotidiano dessas populações e sua relação com o samba e com as agremiações carnavalescas. Seu diálogo com a africanidade se dá em duas ramificações: africanidade mítica (religiosidade) e África moderna (o retorno dos ideais pan-africanistas). Além da presença do panteão afro-religioso e do retorno à África, através de sua íntima relação com Angola, observamos tanto a recorrência da vertente da mestiçagem, ora como elogio à mestiçagem enquanto vetor de brasilidade, ora como vetor de negritude. Martinho da Vila tem uma peculiaridade em relação à Clara Nunes e Gilberto Gil, ele conquistou uma popularização que o permitiu transitar entre as elites intelectuais e às camadas populares.

Já Gilberto Gil, que tem sua trajetória marcada pela repressão, pelo momento de ruptura estética na música popular brasileira e pela participação na esfera política, tem um papel preponderante tanto na consolidação da *estética da negritude* como em sua reconfiguração, trazendo a negritude *pop* internacional através dos diálogos com as diásporas negras modernas. No entanto, seu repertório será marcado pelas mesmas vertentes temáticas: africanidade, mestiçagem e orgulho negro, mas de forma diferente de Clara Nunes e Martinho da Vila, trazendo principalmente as vertentes de africanidade e mestiçagem para além do nicho do samba, se consolidando como representante da negritude *pop* moderna, no nicho de mercado da *world music*. As experiências “pós-bossa nova” permitiram esse deslocamento estético no âmbito das negociações identitárias.

A africanidade também será acionada por Gilberto Gil através da religiosidade e da cultura moderna do transatlântico, trazendo diálogos com o *pop* internacional, tanto do ponto de vista dos arranjos como do ponto de vista discursivo. Gilberto Gil traz o diálogo com a África pós-colonial

e com as Áfricas diaspóricas, condensando o orgulho e o cosmopolitismo negro nas esferas da raça, da classe e da região (global e/ou local) e os novos modos de *pertença*.

As semelhanças e diferenças entre os três artistas nos permite pensar numa constituição de uma negritude mestiça, que vai habitar dois eixos ideológicos que marcam de formas distintas a compreensão e justaposição das identidades racializadas. Porém, Martinho da Vila é o único que vai além das propostas estéticas em sua música, reconhecendo-se como militante da causa negra. Enquanto Gilberto Gil sinaliza como simpatizante, mas, não se assume como um militante da causa. Suas produções atuais giram em torno das influências de Luiz Gonzaga e João Gilberto, onde a mestiçagem e a cultura popular são os condutores temáticos. Porém, tanto Gilberto Gil quanto Martinho da Vila condensam os acionamentos que vão dos orixás ao *black is beautiful*, trazendo a beleza negra para além da mestiçagem. A diferença é que o discurso do *black is beautiful* ligado ao *pop* internacional está mais presente na obra de Gilberto Gil.

Como vimos, *a estética da negritude* passa a ocupar outros espaços de negritude, além de mercadológicos, e o discurso de africanidade/ ancestralidade sofre um apagamento, tendo na obra dos artistas mencionados sua mais recorrente expressão. Entretanto, esse apagamento pode ser analisado como sintoma do alargamento de uma conjuntura social, em que o embate cultural e os entrelaçamentos identitários são deslocados para um novo plano, o da indústria e suas novas demandas estéticas, muito embora não sejam determinantes.

Para Nei Lopes, esse processo de “desafricanização” da música popular brasileira, que se faz mais presente a partir de 1960, reflete o fenômeno da globalização do gosto. Todavia, se analisarmos esses processos tentando ver através das fissuras e ramificações, podemos constatar que essas lacunas, esse desvanecimento, apagamento ou desafricanização apontam para mais de um sintoma, que refletem a reconfiguração do discurso de africanidade em discursos de negritude, nas novas conjunturas culturais, em que outros modos de pertencimento articulam seus diversos diálogos transculturais, seja no campo do simbólico ou político. É importante salientar que, *a estética da negritude* também reflete momentos conjunturais de ruptura, nacionais e internacionais, como a emergência do popular no plano político, cultural e ideológico, o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura; o surgimento dos EUA como potência mundial (centro de produção e circulação global de cultura), a influência dos movimentos civis norte-americanos, descolonização da África e a efervescência dos movimentos antirracistas.

Assim, a tese de desafricanização da música popular no final dos anos 60 dá lugar agora à compreensão desses novos processamentos, pois a *estética da negritude*, que parecia, num primeiro momento desvanecida encontra eco nos diálogos identitários modernos, em que a africanidade ainda é acionada em suas diversas formas, e não necessariamente ligada à ancestralidade ou religiosidade. O discurso de mestiçagem na música popular brasileira também passa por rearticulações dinâmicas, e acabou sendo invertido, no sentido de que a branquitude do mestiço como negação da negritude é rejeitada e a valorização da negritude passa a ser marcador do discurso de mestiçagem.

A transfiguração e reconstrução a partir do remoto podem ser destacadas em diversos momentos de lutas políticas através da afirmação dessa cultura ancestral através da religião, assim como através da cultura do “Atlântico Negro” e dos ideais de negritude moderna. Desse modo, não é que haja uma desafricanização na música popular brasileira, mas sim uma reafricanização, onde a África mítica dá lugar às Áfricas diaspóricas e suas narrativas transatlânticas de pertencimento coletivo e/ou individual.

No momento atual, os engendramentos políticos e culturais também fomentaram os trânsito e diálogos identitários da estética da negritude âmbito da música (samba, *reggae*, *hap funk*). Os diálogos musicais dentro e fora da indústria cultural permite-nos ver um cosmopolitismo negro mais latente nas expressões vindas da periferia, onde raça e classe se mostram cada vez mais indissociáveis. Nas últimas décadas a *estética da negritude* ganhou eco através de movimentos e expressões culturais ligadas à juventude negra das grandes periferias urbanas, como o *hip hop* e o *rap*, que vão rearticular novos modos de pertença e novos *espaços de negritude*

A hierarquia na qual a branquitude é valorizada sem se falar nela, a mestiçagem destacada e a negritude silenciada, enfrenta um quadro em que *rappers* como Mano Brown e MV Bill se reconhecem como cidadãos globais, parte de um movimento cultural cosmopolita. O *rap* representa uma voz narradora diferente da tradição bossa-novista e tropicalista, ao falar diferente, como “povo”, para um público projetado como semelhante, vizinho ou concidadão e não, em primeiro lugar, apreciador. (SOVIK, 2009, p. 102-103).

Dentro desse movimento cultural cosmopolita, podemos apontar também dois *rappers* que têm se destacado como rearticuladores do discurso de negritude: Criolo e MCida, com sua canções marcadas pela negritude globalizada, transnacional e engajada. De acordo com Sovik (2009, p. 104), a cultura cosmopolita mais dinâmica e menos subserviente da atualidade globalizada pertence menos à elite e sua idelização de branquitude do que a diáspora africana

igualmente idealizada na forma do *rapper* consciente, que encena a consciência social vinda de baixo e faz sucesso comercial.

No contexto hodierno, mais que nunca, é possível perceber que embora a elite reconheça a importância da cultura negra, lhe é caro compartilhar os espaços dentro da produção cultural ou conceder *status* de legitimidade. Nesse ponto, foi dentro da chamada periferia, e através das novas tecnologias, que sob uma nova dinâmica dentro da economia de mercado, que o rap engajado conseguiu se estabelecer enquanto expressão e produto cultural para fora do seu eixo periférico, dentro e fora das margens, uma tendência em vários estilos e gêneros musicais. Essa mudança característica que se segue ao longo dos anos 90, traz diversos e complexos contornos no seio das identidades raciais e sociais. Essa circulação dentro e fora do eixo periférico também se dá através de caminhos que, muitas vezes, tendem a cair no viés do desvanecimento, esgotamento ou branqueamento da representação e da prosopopeia estética, mesmo usando-se do significante negro.

Segundo Paul Gilroy (2001), estamos vivendo uma “crise da raça” e da raciologia, onde o pensamento racista, tanto do lado racista quanto do antirracista, não resolve as questões étnico-raciais existentes. Nesse sentido, o conceito de raça deveria ser eliminado do vocabulário. Pois, a ideia de raça tem perdido sua credibilidade no senso comum, e, portanto, entrando em crise “porque o trabalho cultural e ideológico que está sendo produzido e reproduzido é mais visível do que foi antes, porque tem sido despida de sua integridade moral e intelectual e porque há a chance de impedir sua reabilitação” (Gilroy, 2000, p. 28).

Contudo, as sociedades marcadas pela racialização demonstram a difícil empreitada de enfrentar o fantasma do novo racismo: o cultural; que abarca gênero, classe, cor e origem nacional. Por exemplo, os latinos sul-americanos, entre outros povos residentes nos Estados Unidos, são vistos sob o olhar da racialização, e no Brasil a própria migração de povos vindos de países vizinhos e do continente africano tem despertado olhares racializantes. Se a o conceito de raça toma novos contornos, o conceito da negritude ganha novas configurações. Talvez, o conceito de raça nunca se esgote em suas possibilidades de enfrentamento, e não se apague por completo, pois sua constituição e reformulação estão profundamente ligadas aos sintomas raciais que ainda operam em nossas estruturas sociais.

REFERÊNCIAS

ABDALA Jr., Benjamin (org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas.** São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBERTI, Verena; PEREIRA, Amilcar Araujo. **Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC.** Rio de Janeiro: Pallas; CPDOC-FGV, 2007.

AMARAL, Rita, e SILVA, Vagner Gonsalves da. **Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro.** Revista Afro-Ásia, n. 34, ano 2006, 189-235. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia34_pp189_235_Amaral_Vagner.pdf. Acesso em 15 de fev de 2014.

ARAÚJO, Emanuel (Org.). **Textos de negros e sobre negros.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afrobrasil, 2011.

AMARAL. Rita Amaral e SILVA, Vagner Gonçalves da. **Foi conta pra todo canto: Afro-Ásia n.34. 2006.** Disponível em: <<http://www.afroasia.ufba.br/edicao.php?codEd=87>>. Acesso em 4 out 20013.

BANDEIRA, Messias. **Música e Cibercultura: o fonógrafo ao MP3 – digitalização e difusão de áudio através da internet e a repercussão da indústria fonográfica.** In: LEMOS, André; PALÁCIOS, Marcos (Orgs.). *Janelas do ciberespaço – Comunicação e Cibercultura.* Porto Alegre: Sulina, 2005, p. 205-219.

BAKKE, Raquel Rua Batista. **Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira.** Relig. soc. vol.27 n.2 Rio de Janeiro Dec. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872007000200005. Acesso em: 3 out 2013.

BARROS, J. **Quilombos: nasce uma nova escola de samba.** *Jornal do Brasil.* 17 Dezembro 1975, p. 10. Disponível em <http://www.portelaweb.com.br/candeia-especial/quilombos.htm>. Acesso em 10 de jul de 2013.

BASTIDE, Roger. **Variations sur la Négritude.** In: *Présence africaine.* Paris: (36): 7-17, jan.-mar., 1961.

BENISTE, José. **Dicionário de yrubá-português.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BHABHA, H. K. **O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência.** In: *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, 239-273.

CANDEIA e ISNARD. **Escolas de Samba – Árvore que esqueceu a raiz.** Rio de Janeiro, Editora Lidador/SEEC-RJ, 1978.

_____, P., et al. **Carta à Portela**. 11 Março 1975. Disponível em: <http://www.portelaweb.com.br/samba%20e%20cultura/carta.htm>. Acesso em 15 de abril de 2014.

CARVALHO, José Jorge; SEGATO, Rita Laura. **Sistemas Abertos E Territórios Fechados: Para Uma Nova Compreensão Das Interfaces Entre Música E Identidades Sociais: Série Antropológica**. Brasília, 2004.

CARVALHO, José Jorge. **Black music of all colors - The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of afro-brazilian music**. Universidade de Brasília, 1993.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. Boitempo, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHEVANNES, Barry. **Rastafari: Roots and Ideology**. New York: Syracuse University Press, 1994. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=vzIt2CDPfd0C&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 29 de abril de 2014.

DAVIS, Darién J. **White Face, Black Mask: Africaneity and early social history of popular music in Brazil**. East Lansing: Michigan State University Press, 2008.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Instituto Cravo Albin, acervo *online*: <http://www.dicionariompb.com.br/>. Acesso em março e julho de 2013.

DREYFUS, Dominique. **O violão vadio de Baden Powell**. São Paulo: Ed 34, 1999.

DU BOIS, W. E.B. **As almas da gente negra**; tradução, introdução e notas, Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

DUNN, Christopher. **Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001. Published in Japanese translation by Ongaku na Tomo, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Os estudos culturais em debate**. In: UNIrevista - Vol. 1, nº 3, julho 2006.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. Apresentação de Lilia Moritz Schwarcz. 2. Ed. Revista – São Paulo. Global, 2007.

FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes- Guerreira da Utopia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

FERREIRA, Lígia F. “Negritude”, “Negridade”, “Negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/Negritude.pdf>. Acesso em nov de 2012.

FANTINI, **Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras misturas**. In: *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 159-180.

FLORES, Elio Chaves. **Jacobinismo Negro: lutas políticas e práticas emancipatórias (1930-1964)**. In: FERREIRA, Jorge e REIS, Daniel Aarão. (Orgs.). *As Esquerdas no Brasil. A formação das tradições, 1889-1945*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. v.1.p. 493-537.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Círculo do Livro, 1933.

_____. **Sobrados & Mucambos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.

GADEA, Carlos A. **Negritude e pós-africanidade: críticas das relações raciais contemporâneas**. – Porto Alegre: Sulina, 2013.

GARCÍA Canclini, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

_____. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

GERMANO, I. G. **O Preconceito na Capoeira**. In: PEREIRA, Lucia Regina (org) [et al]. *Negras Histórias no Rio Grande do Sul*. FAPERGS. Porto Alegre. 2002.

GIL, Gilberto. **Gilberto Bem Perto**. (Org. Regina Zappa). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

GILROY, Paul. **Entre Campos: nações, cultura e o fascínio da raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Against Race: Imagining political culture beyond the color line**. Harvard University Press, 2001.

_____. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: ed.34, 2001.

GILROY, Paul. **Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça**. Trad. Célia Maria Marinho de Azevedo et al. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2007.

GÓES, Fred. **Literatura Comentada: Gilberto Gil**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

GRAMSCI, Antonio. **A formação dos intelectuais**. In *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1989.

GRUZINKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: FUSP; Ed. 34, 1999.

HALL, S. **Manifesto for New Times; The meaning of New Times**. In *New Times – the changing face of politics in the 1990's*. Nova Iorque: Verso, 1989.

_____. **Estudos Culturais: dois paradigmas**. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 131-159.

_____. **Raça, o significante flutuante**. ZCultural, Ano VIII, 02. Trad. Liv Sovik. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%EF%80%AA/>. Acesso em 05 de maio de 2013.

LARANJEIRA, Pires. **A negritude africana de língua portuguesa**. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

LOPES, Nei. **A presença africana na música popular brasileira**. Revista Espaço Acadêmico – N 50 - Julho/2005. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/050/50clopes.htm>. Acesso em 10 de junho de 2013.

_____. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.

LUZ, Marco Aurélio. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**; tradução Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

MOURA, Roberto. **TIA CIATA e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª edição — Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

MOORE, Carlos. **Fela – Esta vida puta**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

MUNANGA, Kabengele. **Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania**. Palestra proferida no 1º seminário de formação Teórico Metodológica – SP. Disponível em: <http://www.npms.ufsc.br/programas/Munanga%2005diversidade.pdf>. Acesso em 29 de Ago. 2011.

_____. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

_____. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1988.

NASCIMENTO, Abdias. **O Negro Revoltado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NAPOLITADO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural.** Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980).** 3. Ed. – São Paulo: Contexto, 2006.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. **Do Magnata ao Regueiro: os agentes e convergências do circuito reggae de São Luís.** Revista Elementa. Comunicação e Cultura. Sorocaba, v.1, n.1, jan./jun. 2009.

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

_____. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAGLIUSO, Lígia; BAIRRÃO, José Francisco Miguel H. **Luz no Caminho: Corpo, Gesto e Ato na Umbanda.** Afroásia, n° 42, 2010, p. 195-225. Disponível em: http://www.afroasia.ufba.br/pdf/AA_42_LPagliuso_JFMHBairrao.pdf. Acesso em 18 de abril de 2014.

PIZARRO, Ana. **Áreas culturais na modernidade tardia.** In: Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas. Org. Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 99-111.

POUTIGNAT, Phelippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias Da Etnicidade.** São Paulo: Unesp, 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira.** 1ª Edição São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUILOMBO. **Vida, Problemas e Aspirações do negro.** Rio de Janeiro, dez/1948 a jul/1950 (Edição fac-similar, editora 34, 2002).

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

SALES JR., Ronaldo. **Democracia Racial: o dito e o não-dito racista.** In: Tempo Social, vol 18, n°2, Nov., 2006. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/sociologia/tempo-social/pdf/vol18n2/v18n2a11.pdf>>. Acesso em 30 jun. 2011.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil.** Salvador: EDUFBA, 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2008.

_____. **O Feitiço Decente: Transformações do afro-brasileirismo na música popular.** Tese. Rio de Janeiro. 1997.

SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TAYLOR, Charles. **A distorção objetiva das culturas**. Folha de São Paulo, cad. Mais, 11 ago. 2002, trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana**; tradução Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras**: “pagode reomântico” e “samba de raíz” nos anos 1990, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

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

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ. 1995.

JAMESON, Fredric e ŽIŽEK, Slavoj. **Sobre los ‘Estudios Culturales**. In: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 1998, 69-136.

Outros links pesquisados na internet:

<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>

<http://www.bn.br/portal/>

<http://www.martinhodavila.com.br/>

http://museuafrodigitalrio.org/s2/?page_id=2026

<http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2324>

<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,o-album-que-fez-martinho-da-vila-cair-no-samba,1020448,0.htm>

<http://www.jorgebenjor.com.br/>

<http://www.gilbertogil.com.br/>