

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

ANA LUCIA LAPOLLI CAMPOS

**“COM UMA CANÇÃO TAMBÉM SE LUTA”
O NEGRO NAS LETRAS DA CANÇÃO BRASILEIRA
NOS ANOS 60 E 70**

**Porto Alegre
Dezembro/2010**

ANA LUCIA LAPOLLI CAMPOS

**“COM UMA CANÇÃO TAMBÉM SE LUTA”
O NEGRO NAS LETRAS DA CANÇÃO BRASILEIRA
NOS ANOS 60 E 70**

Trabalho de conclusão para obter o título de licenciada em Letras – Português e Literatura Brasileira, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**Professor Orientador: Profa. Dra. Rita
Lenira de Freitas Bittencourt**

**Porto Alegre
2010**

A Dodô
“ela acreditava em anjos,
e por isso eles existiam”

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha mãe, por me “empurrar” para eu terminar minha graduação, e a meu pai pelo apoio em todas as horas.

Ao Ricardo, pelo amor e companheirismo há vinte anos. Sem ele eu não conseguiria.

À Juju e ao Gabriel, filhos maravilhosos que escolhi ter.

A minha professora orientadora Rita Lenira de Freitas Bittencourt por, desde o início, sempre ter apoiado minhas “viagens”.

Ao pessoal do *petit comité* pela amizade incondicional: Bruninha, Camila, Ed, Willian, Rolo, pois como diz o Chico: “também sem a cachaça, ninguém segura esse rojão”.

Ao Alemão Tiago, meu ombro e ouvido amigo, pelo tudo que me ajudou e ajuda.

A todos os amigos que fiz na graduação, que muito me ensinaram e renovaram. Trago vocês todos em meu coração.

Ao pessoal da Padaria pelo carinho e auxílio nas horas de aperto.

*“Você me chamou de ‘nego’
querendo desfazer da cor.
Mal sabe que tenho orgulho
do que você tem horror.*

*Mais vale todo o meu cartaz
do que tudo o que você tem.
Motivo de ser da cor
nunca desonrou ninguém.*

*Se você pensa que é branca,
mulatinha tola é o que você é.
E essa pele amarelada
eu trago na sola do pé.”*

(Gasolina, Você me chamou de nego)

RESUMO

Esta pesquisa trata da representação do negro nas letras de canções brasileiras, enfocando principalmente as décadas de 1960 e 1970. O objetivo principal é mostrar como as constantes identificadas na poesia negra, por Zilá Bernd, a saber: o eu enunciador, a (re)construção da epopeia, a nova ordem simbólica e a reversão de valores, também se aplicam às letras de canção, e como estas servem de instrumento na construção de uma identidade e cultura negras. Foi desenvolvido através de pesquisa do cancionário brasileiro, dialogando com a Teoria Literária e as Ciências Sociais. Conclui que essa mudança, em parte estética, em parte militante, de *objeto* a *sujeito* deu-nos uma nova visão do negro, auxiliando as leituras de quebra dos estereótipos.

Palavras-chave: Negro; Música Popular Brasileira; Identidade; Canção

ABSTRACT

The present study presents how black people were represented in the lyrics of Brazilian songs, focusing on the decades of the 1960 and 1970s. The main goal is to show how the constants identified in black poetry by Zilá Bernd, namely the self speaker, the (re)construction of the epic, the new symbolic order and the reversal of values, also apply to song lyrics and how it works as a tool in building a black identity and culture. It was developed by searching the Brazilian songbook, dialoguing with the Literary Theory and the Social Sciences and concluded that the change from *object* to *subject* has given us a new vision of black people, helping to break stereotypes.

Keywords: Black People, Brazilian Popular Music, Identity

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. O TEU CABELO NÃO NEGA – o estereótipo.....	12
3. “COM UMA CANÇÃO TAMBÉM SE LUTA”.....	24
3.1. SIM, SOU UM NEGRO DE COR – o negro como sujeito-de-enunciação.....	25
3.2. DE GANGA ZUMBA AO ALMIRANTE NEGRO – a (re)construção da epopeia negra.....	30
3.3. NEGRO É LINDO uma nova ordem simbólica.....	37
3.4. ESSE MUNDO É MEU – a reversão de valores.....	41
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
5. REFERÊNCIAS.....	46

1. INTRODUÇÃO

“O Malcom X daqui, Zumbi, temos que exaltar
Em Palmares teve muito que lutar”
Sou Negão (Rappin Hood)

No rádio toca *Sou negão*, um rap com levada de samba de Rappin Hood, gravado com a participação da sambista Leci Brandão, e o *rapper* brada: “Sou negão”. A canção é uma declaração de *quem sou (ou não sou)*: “Sou negão, certo, sangue bom”, “O negro não é marginal, não é perigo. Negro ser humano, só quer ter amigo” e “O negro é bonito quando está sorrindo”. Essa declaração é seguida por *com quem me identifico*: são quatro estrofes citando dezenas de personalidades negras, homens e mulheres que se destacaram em várias áreas – Cartola e Miles Davis, Pelé e Dener, Luther King e Mandela, Anastácia e Benedita – e muitos mais, entremeadas de versos como: “Portanto honre sua raça, honre sua cor/ Não tenha medo de falar, fale com muito amor” e “Se falam mal do negro, eu não tô nem aí Pois já briguei muito, já falei demais/ Mas o que o negro quer agora realmente é a paz”.

Por que, no século XXI, ainda é necessária essa afirmação de identidade? Por que ainda tem que ser dito que o negro não é marginal, que é ser humano? Por que ainda existem pessoas que se sentem superiores às outras? Obviamente este trabalho não tem a pretensão de responder a estas questões tão amplas, mas foram elas, juntamente com uma incompreensão do racismo, que instigaram essa pesquisa. A tentativa de uma afirmação da identidade negra perpassa toda a história da canção popular brasileira, provavelmente por ela (a canção) estar muito mais ligada aos “marginalizados” do que a literatura, sempre mais vinculada à elite econômico-social e a uma cultura acadêmica.

O presente trabalho tem por objetivo analisar algumas representações do negro nas letras de canções brasileiras, mais particularmente dos anos 60 e 70 do século XX. A escolha dessas décadas tem dois motivos. O primeiro deles tem relação com um período entre duas ditaduras muito próximas – a do Estado Novo de Getúlio Vargas, de 1937 a 1945, e a da Ditadura Militar, de 1964 a 1985 – quando os movimentos negros, que começaram a se firmar em 30, tiveram um curto espaço de democracia para sobreviver, voltando à cena com mais força a partir de 1979, com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), e de como as

letras das canções ajudaram a formar e a quebrar estereótipos. Michel Hanchard, em sua obra *Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio e São Paulo*, fala-nos sobre os conflitos desse período:

Desde a proibição de todos os partidos políticos e de organizações políticas específicas das raças, com a instalação do Estado Novo, em 1937, até o clima de terror da época do regime militar, a partir de 1964, os ativistas afro-brasileiros tiveram que revestir sua linguagem e sua prática de formas indiretas, ambíguas e fragmentadas, sob o véu da prática cultural e, mesmo assim, em consonância com as definições do Estado e da elite sobre o que consistia as culturas afro-brasileira e brasileira. (HANCHARD, 2001, p.124)

O segundo motivo é que no mesmo período conseguimos identificar mais evidentemente, nas letras das canções brasileiras, “a manifestação de um eu-enunciador, ou de um sujeito da enunciação que se quer negro”. Para Zilá Bernd, é esse sujeito de enunciação que se torna o “divisor de águas” da poesia negra (BERND, 1988, p.48).

Iniciamos com um breve panorama que vai do início do século XX até final dos anos 50, trazendo algumas canções em que vemos representações estereotipadas do negro: a mulata “gostosa”, o cabelo carapinha, a “cor que não pega”, a mandinga que enfeitiça, todos cantados até hoje, e, portanto, presentes na nossa cultura.

Os compositores escolhidos, vários deles ícones do cenário musical brasileiro, como Ary Barroso e Lamartine Babo, vão-nos revelando a *sua* visão *sobre o negro*. Muitas vezes, mesmo quando os compositores são negros, como Geraldo Pereira e Wilson Batista, eles também reproduzem os estereótipos.

No capítulo seguinte, abordamos as canções compostas nas décadas de 1960 e 1970, e que buscam quebrar essa lógica perversa de perpetuação de preconceito. Procuramos mostrar que também se encontram nas letras de canções brasileiras as características que, segundo Zilá Bernd, são organizadoras da poesia negra brasileira: o *eu-lírico* que se diz negro e exprime o orgulho de pertencer ao grupo, marcando uma mudança para uma consciência crítica da realidade, “do ser que ainda não é para o que quer ser”; a *(re)construção* da epopeia negra pela evocação dos heróis negros que não aparecem na história oficial, como o gaúcho João Cândido, o Almirante Negro; a construção de uma *nova ordem simbólica*, tornando positivos símbolos negativos associados aos descendentes de africanos, como a cor da pele e o cabelo crespo; e, por fim, a *reversão dos valores*, recriando um mundo “onde o atual

sentimento de exclusão seja substituído pelo de *pertença*” (BERND, 1995, p.14). Juntamente com as constantes propostas por Bernd, a ótica que guiará nossa análise é de que a canção auxiliou no processo de afirmação da identidade negra, tendo uma divulgação e penetração muito maior que a literatura livresca.

A escolha das canções deu-se independente do autor ser ou não negro, concordando com Bernd que: “Não existe critério exato, nem lógico, nem estético, nem interior, e nem exterior, que nos permita a identificação ou não do sujeito-de-enunciação lírico e o eu do poeta.” (BERND, 1988, p.49)

Ainda segundo Bernd, “já é tempo de se questionar a forma como foi escrita a história do negro no Brasil” e faremos um levantamento de exemplos da contribuição da canção brasileira para o “surgimento de uma anti-história”, que valoriza o negro e sua cultura.

2. O TEU CABELO NÃO NEGA – o estereótipo

*“Mulata fuzarqueira da Gamboa,
Só anda com tipo à toa.
Embarca em qualquer canoa”*

Mulata fuzarqueira (Noel Rosa)

A figura do negro se faz presente nas letras de canção brasileira desde há muito tempo. Em artigo sobre o teatro brasileiro na segunda metade do século XIX, Silvia Cristina Martins de Souza afirma que, embora as peças sobre escravidão – principalmente quando “o dramaturgo apresentava a imoralidade desacompanhada do seu corretivo” – não fossem vistas com bons olhos, entre as décadas de 1850 e 1860, as canções falando sobre esse tema fizeram parte do repertório de vários canceiros, desde os anos 1860¹.

O negro foi frequentemente retratado na literatura brasileira, bem como nas letras de canção, por meio de estereótipos destituídos de individualidade. Conforme Brookshaw:

Um estereótipo pode ser inicialmente definido como sendo tanto a causa quanto o efeito de um pré-julgamento de um indivíduo em relação a outro devido à categoria a que ele ou ela pertence. Geralmente, esta categoria é étnica. Na verdade, poder-se-ia ir mais longe e dizer-se que todos os grupos étnicos são estereotipados para a conveniência de outros. (BROOKSHAW, 1983, p.9)

Dentro dessa visão estereotipada, “o colonizador é civilizado, racional, decente, religioso, culto; o nativo é bárbaro por natureza, irracional, inimigo da decência, supersticioso, vivendo em estado de escuridão”, (INNES *in* BROOKSHAW, 1983, p.10) Innes sugere que o ponto de vista de Franz Fanon a respeito da dicotomia colonial seja adaptado a senhor/escravo, sem nenhuma perda². Afinal, não há grande diferença (em qualquer uma das situações) entre o branco colonizador e o africano nativo ou expatriado, trazido para as Américas. O europeu é o detentor de toda cultura e moral; o escravo é o primitivo e libertino. Se a Lei Áurea, em 1888, aboliu a escravidão, obviamente não aboliu a visão estereotipada do homem branco sobre o negro ou o mestiço, e nem criou dispositivos

¹ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Cantando e encenando a escravidão e a abolição: História, música e teatro no Império Brasileiro (segunda metade do séc. XIX)*. Disponível em: www.labhstc.ufsc.br/ivencntro/.../SilviaCristinaMartinsSouza.pdf

² INNES, C.L. *Through the Looking Glass: African and Irish Nationalist Writing*. Apud BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

para evitar a marginalização, que ocorreu com a imigração de grande número de ex-escravos para as cidades. Zilá Bernd diz que foi essa marginalidade, a dos egressos das grandes propriedades rurais para as cidades, a principal causa da criação de estereótipos negativos e, conseqüentemente, do preconceito. (BERND, 1988, p.62)

Esse estereótipo de “inimigo da decência” vai ao encontro do que Brookshaw chama de “linha de comportamento”, ou seja, estabelece a linha existente entre duas culturas conflitantes:

Acima da linha de comportamento está a faixa de cultura metropolitana, que faz parte do Brasil urbano, industrial, mas é europeia em seu equilíbrio racial e em suas tradições.(...) Abaixo da linha de comportamento está a faixa da cultura colonizada, cujo eixo é o ponto de encontro entre o campo e a cidade, a classe baixa do subúrbio ou favela. Aqui, o equilíbrio racial e a tradição são afro-brasileiros. (BROOKSHAW, 1983, p.17)

Segundo Roger Bastide, “a luta racial assumiu um aspecto de uma oposição entre duas morais, ou entre a moral e a imoralidade”³. Ultrapassá-la, para os negros, significa ser exceções ao estereótipo, ou seja, tornarem-se “implicitamente impedidos de mostrar qualquer vestígio de sua cultura anterior em troca da sua assimilação”⁴. (BASTIDE in BROOKSHAW, 1983, p.17)

O branqueamento da população era uma prática evidente. De 1850 a 1930, a maciça imigração de colonos europeus, principalmente alemães e italianos, recebidos com benesses do Estado com base na Lei da Terra, de 1850, evidencia essa política de Estado. Com a abolição em 1888 e a Proclamação da República em 1889, intensifica-se a imigração europeia. No governo do Marechal Teodoro da Fonseca, primeiro presidente da República, é criado um auxílio à imigração, que também foi facilitada nos governos seguintes, de Afonso Pena, Nilo Peçanha e Hermes da Fonseca, com fornecimento de passagem e crédito aos imigrantes. Entre os anos de 1880 e 1890, mais de meio milhão de imigrantes europeus havia chegado ao Brasil. (SANTOS, 2001, p.44) Esse foi o período da consolidação de um conceito

³ BASTIDE, Roger. *Considerações acerca da poesia afro-brasileira*. In: *O Estado de São Paulo*, 21/09/1941, p. 4 – 5, Apud BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

⁴ “Quando uma raça assimila a outra, eliminam-se as diferenças. Equivale a um processo de interpenetração e fusão de culturas. Nos processos de colonização, o colonizador quer impor suas tradições, sua língua, sua cultura e até sua religião e seu modo de ver o mundo. Isso determina no colonizado a perda de elementos de sua cultura de origem, pois em muitos casos ele é obrigado pela força a aderir aos valores culturais do colonizador.” (BERND, Zilá. *Racismo e anti-racismo*. São Paulo: Ed. Moderna, 1994, p. 22)

racista de nação brasileira e da legitimação do racismo como ideologia justificadora da exclusão social. (OLIVEIRA, 1994)

Aos estereótipos de primitivo e imoral juntou-se, em relação ao negro, após a abolição, o de vadio. Helio Santos, em entrevista ao *Jornal do Portal PUC-Rio Digital*, lembra que já em 14 de maio de 1888 começou a ser discutida a chamada “lei da vadiagem”⁵, criada exatamente para punir quem não estava e nem fora preparado para o trabalho livre. A aplicação da lei foi instituída pelo Código Penal de 1890 (Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890):

Dos Vadios e Capoeiras

Art. 399 - deixar de exercitar profissão, ofício, ou qualquer mister em que ganhe a vida, não possuindo meios de subsistência e domicilio certo em que habite; prover a subsistência por meio de ocupação proibida por lei, ou manifestamente ofensiva da moral e dos bons costumes. (Código Penal de 1890)

Esta lei foi reescrita e reclassificada como contravenção penal – Lei das Contravenções Penais – Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941, não tendo sido revogada até os dias de hoje⁶. Eis o que prevê o artigo 59 da Lei de Contravenções Penais:

Vadiagem

Art. 59 - Entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita. (Código Penal de 1941)

O ex-escravo, que durante mais de três séculos sustentou a economia do país, passa a ser o cidadão que não está apto a contribuir com o país. A vadiagem passa a ser o destino de muitos homens negros. A mulher negra podia lançar mão dos empregos domésticos, cozinheira, lavadeira, etc. Na falta de outra opção, se prostituía. É nessa situação que, para Hélio Santos, surge o estereótipo da “mulata gostosa”, sempre disponível. (SANTOS, 2001, p.80)

⁵ SANTOS, Hélio. A culpa da “anestesia moral”, *Jornal do portal da PUC*, 31/03/2009. Entrevista concedida a Gabriela Ferreira.

⁶ Essa lei ainda não foi revogada. Sua aplicação no ano de 2009 na cidade de Assis, no interior paulista, virou polêmica e notícia nacional, com manifestação pública de repúdio que contou com mais de 20 mil pessoas.

A negra ou mulata super erotizada, sensualíssima, objeto sexual, é uma presença que vem desde a personagem Rita Baiana, de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. E, segundo Brookshaw, “é essa caracterização da mulata que serve de símbolo para o Brasil”.⁷

Já em 1902, temos a canção⁸ *Vem cá, Mulata*, com música composta por Arquimedes de Oliveira, carnavalesco do Clube Democratas, e versos escritos por Manuel Bastos Tigre, escritor, humorista, crítico de jornal, poeta, publicitário e teatrólogo:

“Vem cá, mulata

Não vou lá, não
Vem cá, mulata

Não vou lá, não
Sou Democrata

Sou Democrata
Sou Democrata

De coração “

Sobre *Vem cá, Mulata*, Salvyano Cavalcanti de Paiva explana:

A mulata, como objeto de discórdia entre o homem português e o capadócio ou malandro de morro era, desde o fim do século anterior, um tipo explorado pela música popular brasileira. Essa divulgação se ampliaria a partir do aproveitamento do trio como arquétipos da cultura brasileira luso-tropicalista, nas revistas de teatro. (PAIVA, 1991, p.145)

A mulata que enlouquece os homens, como a já citada personagem Rita Baiana, que transforma o português Jerônimo, homem honesto e trabalhador, em um bêbado e vadio, que acaba por assassinar seu rival, é também apresentada por Bororó (Alberto de Castro Simões da Silva) em *Da cor do pecado*, de 1936. Na canção, a mulher, que tem o “corpo moreno, cheiroso e gostoso” e tem também “a cor do pecado”, é a mulher que dá um “beijo molhado, escandalizado”, descrição que a coloca abaixo da linha de comportamento, trazendo a imoralidade no beijo e a marca de marginalidade na relação entre cor e pecado. Para piorar

⁷ BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983.

⁸ Usamos o termo canção na falta de um mais preciso, uma vez que *Vem cá, Mulata*, em suas várias gravações, foi identificada como tango, lundu, tango-chula, polca-chula. É importante salientar que essas denominações geralmente eram meros rótulos, numa fase de nossa música em que alguns gêneros ainda não estavam definidos.

sua descrição, mais adiante ela perde a vergonha – típica das boas moças – “porque se revela a maldade da raça”:

Da cor do pecado⁹

Esse corpo moreno cheiroso e gostoso que você tem
 É um corpo delgado da cor do pecado
 Que faz tão bem
 Esse beijo molhado, escandalizado que você deu
 Tem sabor diferente que a boca da gente
 Jamais esqueceu

E quando você me responde umas coisas com graça
 A vergonha se esconde
 Porque se revela a maldade da raça
 Esse corpo de fato tem cheiro de mato
 Saudade, tristeza, essa simples beleza
 Esse corpo moreno, morena enlouquece
 Eu não sei bem porque
 Só sinto na vida o que vem de você

Brookshaw fala que essa “sensualidade” foi uma das características em que os brancos se basearam para formar os estereótipos. “Durante muito tempo foi utilizada para comprovar o primitivismo ou barbarismo da raça negra, manifestando-se tal sensualidade como ‘instinto animal’, falta de controle, que equivale a dizer falta de civilização”¹⁰. Também para o crítico José Veríssimo, a característica de sensualidade do negro, ou melhor, da mulata, não é destituída de perigos:

“Nunca se notou bastante a depravada influência deste particular tipo de brasileiro, a mulata, no amolecimento do nosso caráter. “Esse fermento de afrodisismo pátrio”, como lhe chama o sr. Sílvio Romero, foi um dissolvente da nossa virilidade física e moral.” (Veríssimo, 1985, p.69)

A esse respeito, Affonso Romano Sant’Anna (1984, p. 24), ao falar sobre a mulata na obra de Lima Barreto, *Clara dos Anjos*, comenta: ela é “o espaço da mestiçagem moral, o espaço do pecado consentido”. De forma similar, a mulata em Lima Barreto se aproxima da mulher da “cor do pecado”, cantada pela canção, que tem “esse corpo moreno” que enlouquece os homens, que depois de conhecê-la só sentem o mundo através dela. Retorna aí

⁹ *Da cor do Pecado* foi também o título de uma novela da Rede Globo, exibida em 2004. Lançada publicitariamente como sendo a primeira novela da televisão brasileira a ter uma protagonista negra, provocou inúmeros protestos, a começar pelo título. Mas o que mais indignou os movimentos negros foi a propaganda que a emissora fez publicar nos jornais na época anterior ao lançamento: vários rostos dos atores da novela, entre eles, o da protagonista Taís Araújo e o título do anúncio pergunta: “Adivinhe qual é a cor do pecado?”

¹⁰ Mansur, Mônica. *La poesia negrista*, México City, 1973, p. 201 *apud* Brookshaw

também a sedução da Rita Baiana, já que Jerônimo, ao se apaixonar, assume os costumes dela, “só sentindo na vida” o que vem dela.

Em 1932, Lamartine Babo, famoso compositor de marchinhas carnavalescas, compunha *O teu cabelo não nega*, ressaltando as características étnicas, como a cor, e, principalmente, do cabelo da mulata, pois esse denunciava sua origem. Mesmo a mulata tendo sido descrita na letra como não sendo “deste planeta” e de quem até a “lua te invejando fez careta”, é ressaltado que “a cor não pega, mulata, por isso quero teu amor”:

O teu Cabelo não Nega

O teu cabelo não nega mulata
 Porque és mulata na cor
 Mas como a cor não pega mulata
 Mulata eu quero o teu amor

Tens um sabor bem do Brasil
 Tens a alma cor de anil
 Mulata mulatinha meu amor
 Fui nomeado teu tenente interventor

Quem te inventou meu pancadão
 Teve uma consagração
 A lua te invejando faz careta
 Porque mulata tu não és deste planeta

Quando meu bem vieste à terra
 Portugal declarou guerra
 A concorrência então foi colossal
 Vasco da gama contra o batalhão naval

O ideal de branqueamento pregava uma solução para o problema racial brasileiro através da gradual eliminação do negro, que seria assimilado pela população branca. Nesse processo, a mestiçagem era apenas um processo; logo, era tomada como transitória. Incorporado pela população, se apresenta através de uma desvalorização da estética negra e, em contrapartida, por uma valorização da estética branca. Além disso, esse ideal apresenta-se como uma tentativa de "melhorar" a raça através de casamentos mistos. Sendo que "quando o filho do casal misto nasce branco, também se diz que o casal teve 'sorte'; quando nasce escuro, a impressão é de pesar" (NOGUEIRA, 1985, p.84).

A essa desvalorização estética e cultural, citada por Nogueira, se junta o estereótipo comportamental do negro, que, situado abaixo da “linha de comportamento, é visto como bêbado e desordeiro. Quando um negro não se encaixa nesse estereótipo é visto como um ‘negro de alma branca’”.

Em música composta por Ary Barros e Kid Pepe, no ano de 1935, novamente o mulato é associado ao comportamento do “malandro”. O “mulatinho bamba” da música não usa navalha, chapéu de palha nem lenço no pescoço, utensílios típicos da malandragem. Pelo contrário, ele é um “mulato fino e educado”, que tem “gestos e atitudes de um deputado”, obviamente branco.

Mulatinho bamba

Ó que mulatinho bamba
 Como desacata
 Quando samba
 Na "roda" é uma revelação
 Quando ele bate o pé
 Bate o meu coração
 E sabe decidir o passo
 Sambando com elegância
 Dentro do compasso
 Ó que mulatinho bamba
 Como desacata quando samba
 Não anda armado de navalha
 Nem lenço no pescoço
 Nem chapéu de palha
 Mulato fino e alinhado
 Tem gestos e atitudes
 De um deputado
 Por causa deste mulatinho
 Eu fico na janela
 O dia inteirinho
 Quando ele passa na calçada
 Parece o "Clark Gable"
 Em "Acorrentado"

Geraldo Pereira também contribui com sua visão do comportamento do negro. Em 1954, compõe o samba *Escurinho*, onde o personagem é inicialmente descrito como “um escuro direitinho”, ou seja, um negro com comportamento de branco, que por causa de “praga

de madrinha”, “macumba” ou desilusão amorosa, assume o comportamento dele esperado. Brigas, prisões, provocações entram na sua rotina:

Escurinho

O escurinho era um escuro direitinho
 Que agora tá com essa mania de brigão
 Parece praga de madrinha ou macumba
 De alguma escurinha que lhe fez ingratidão
 Saiu de cana ainda não faz uma semana
 Já a mulher do Zé Pretinho carregou
 Botou embaixo o tabuleiro da baiana
 Porque pediu fiado e ela não fiou
 Já foi no Morro da Formiga procurar intriga
 Já foi no Morro do Macaco e lá bateu num bamba
 Já foi no Morro dos Cabritos provocar conflitos
 Já no foi no Morro do Pinto pra acabar com o samba

Se para a mulata reservou-se o papel de símbolo sexual, a mulher negra escapa do rótulo de “gostosa” e acaba retratada como tendo o mesmo comportamento estereotipado atribuído ao homem negro, novamente colocado abaixo da “linha de comportamento”, como o Escurinho. Wilson Batista e Jorge de Castro narram, em *Nega Luzia*¹¹, a prisão da personagem, que após beber “cangebrina demais”, tenta atear fogo no morro:

Nega Luzia

Lá vem a nega Luzia
 No meio da cavalaria
 Vai correr lista lá na vizinhança
 Pra pagar mais uma fiança
 Foi cangebrina demais
 Lá no xadrez
 Ninguém vai dormir em paz
 Vou contar pra vocês
 O que a nega fez
 Era de madrugada
 Todos dormiam
 O silêncio foi quebrado
 Por um grito de socorro
 A nega recebeu um Nero
 Queria botar fogo no morro

¹¹ Nei Lopes, escritor, compositor e cantor carioca, com vários discos e livros lançados, é considerado por Brookshaw um dos melhores poetas da negritude e compôs a canção *Loura Luzia*: “No dia em que a loura Luzia pôs fogo no morro! (Lá vem a loura Luzia pra rebolar na bateria...)”

Novamente ocorre aqui, como em *Escurinho*, a referência a cultos afro-brasileiros como elementos desencadeadores da violência. Não se sabe se foi “macumba” que desvirtuou o escurinho, mas a Nega Luzia é presa após “receber” um “Nero” e tentar incendiar o morro onde vivia. A perseguição ao Candomblé já está manifestada no Código Penal de 1890, que, juntamente com a vadiagem, punia com multa e prisão de até seis meses quem “praticar o espiritismo, a magia e seus sortilégios, usar de talismãs e cartomancias”. Visto como bruxaria ou vadiagem, durante as primeiras décadas do século XX, eram comuns “batidas” da polícia aos terreiros, sendo as práticas e os seguidores punidos com rigor. Brookshaw comenta esse tipo de atitude:

O sentimento racista foi desencadeado com particular veemência contra os rituais religiosos afro-brasileiros e outras manifestações de cultura negra, (...) tão dolorosa a uma elite que (...) aspirava a uma civilização de modelo europeu. (BROOKSHAW, 1983, p.72)

Só depois do Estado Novo, o governo brasileiro colocou as religiões afro-brasileiras na legalidade. Conforme Abdias do Nascimento¹², no *Prólogo pra Brancos*:

Da escravidão aos dias de hoje, com variações de grau, os cultos negros têm tido uma existência clandestina, portanto criminosa. Conseguem certa tolerância como folclore. A pressão social e a violência da polícia impuseram o sincretismo religioso. (NASCIMENTO, 1961, p.20)

Vivendo à margem da sociedade, restrito a morros e favelas na periferia das grandes cidades, o negro, ou melhor, o pobre – e como diz Caetano, “são quase todos pretos” –, encontra na solidariedade dos seus iguais a solução, ou, ao menos, a minoração dos problemas. A vizinhança da Nega Luzia, apesar dela ter tentado incendiar o morro, “corre uma lista” para pagar “*mais uma fiança*”, coisa que parece ser corriqueira. Essa mesma solidariedade, encontramos na letra de *Mulato Calado*, de Marina e Benjamin Baptista. A personagem Zé da Conceição é identificada como aquele que, numa noite de batucada, “já

¹² Abdias do Nascimento, fundador, em 1944, do Teatro Experimental Negro (TEN). Foi o responsável por expressiva produção teatral onde buscava difundir “a consciência da *negritude* brasileira” e combater o racismo. O TEN, nas palavras de Nascimento: “pretendi organizar um tipo de ação que a um tempo tivesse significação cultural, valor artístico e função social. De início havia a necessidade urgente do resgate da cultura negra e seus valores, violentados, negados, oprimidos e desfigurados (...) a herança cultural é que ofereceria a contraprova do racismo: negador da identidade cultural negra, de sua cultura de milênios.”

matou um” em uma briga, defendendo a companheira. A polícia procura pelo matador, “mas ninguém sabe de nada”, pois “em Mangueira não existe delator”:

Mulato Calado

Vocês estão vendo
aquele mulato calado
com o violão do lado
já matou um, já matou um
numa noite de sexta-feira
defendendo a sua companheira
a polícia procura o matador
mas em Mangueira
não existe delator
me dou com ele
é o Zé da Conceição
o outro atirou primeiro
não houve traição
quando a lua surgiu
terminada a batucada
jazia um corpo no chão
mas ninguém sabe de nada

Zilá Bernd, discorrendo sobre a poesia de Castro Alves, analisa sua posição em relação aos negros: “portador de uma *fala instituída* que ‘condói-se, vocifera, persuade ou exalta, a sorte dos captivos’ os quais, contudo, continuam sendo outro para ele.” (BERND, 1988, p.57-58) Em *Navio Negreiro*, o poeta inicia incluindo-se no destino dos cativos: “Stamos em pleno mar”, até o canto IV, quando o discurso passa para a terceira pessoa: “Quem são estes desgraçados”.

Identificamos essa mesma característica de “condoer-se” do negro escravo, com uma visão de fora, em que ele é o *outro*, na canção *Geme Negro*, de Ataulfo Alves e Sinval Silva, composta em 1959, onde os compositores, ambos negros, falam com pena do sofrimento do escravo – “Negro sempre foi martirizado, coitado...” – mas a única identificação possível é a música que ele “geme” na viola. Essa falta de identificação com o tema também se reflete nos últimos versos, pois o negro do passado “não *podia* reclamar” – e agora pode? –, mas hoje ele não morre mais das torturas, nem acorrentado no navio negreiro. Segundo Ataulfo Alves e Sinval Silva, num arroubo ufanista, o negro que sofrera tanto durante a escravidão “Hoje morre por este céu de anil, é um bravo sentinela do Brasil”:

Geme negro

Geme negro
 Geme negro geme negro
 Geme negro na viola
 Recordando o negro velho
 Que veio escravo de Angola

O mar parecia protestar
 Em ver o negro todo acorrentado navegar
 Sem saber onde parar
 Negro sempre foi martirizado
 Coitado...
 E não podia reclamar
 Hoje ele morre por este céu de anil
 É um bravo sentinela do Brasil.

Posição completamente diferente da que aparece na canção *Geme negro* é a do poeta Solano Trindade, que assume a condição negra e desenvolve em poesia uma declaração de que não se envergonha de sua raça e que valoriza suas raízes. Em 1961, publica *Cantares ao meu povo*, com o poema *Quem tá gemendo*:

QUEM TÁ GEMENDO?

Quem tá gemendo,
 Negro ou carro de boi?
 Carro de boi geme quando quer,
 Negro, não,
 Negro geme porque apanha,
 Apanha pra não gemer...

Gemido de negro é cantiga,
 Gemido de negro é poema...

Gemem na minh'alma,
 A alma do Congo,
 Da Niger, da Guiné,
 De toda África enfim...
 A alma da América...
 A alma Universal...

Quem tá gemendo,
 negro ou carro de boi?

O poema traduz a dor e o lamento do homem africano que, desterrado, subjugado pela tortura física, se compara ao carro de boi que trabalha gemendo, ambos ferramentas de

trabalho para o mundo colonial. Se o “carro de boi geme quando quer”, o negro, não. O “negro geme quando apanha”, mas ao gemido de dor se sobrepõe o gemido “que é cantiga”, “que é poema”, e esse se transforma em lamento a resistência, com o canto que vai se espalhar pelo Congo, Niger, Guiné e, por fim, por toda a África, sendo um canto da “alma universal”. (SANTOS, 2009)

Esse tipo de posicionamento de denúncia e resistência que nos traz o poema de Solano Trindade irá ocorrer com mais frequência na canção brasileira a partir da década de 60, quando o negro não mais é retratado com base em estereótipos gestado pelo branco, como o da “mulata gostosa”, ou de quem se deve ter pena, ou do macumbeiro. Cansado de ter de ser o “negro de alma branca”, ele procura por suas raízes. Depois de anos de assimilação da cultura do colonizador europeu, o negro busca sua identidade. Como diz Nascimento: “O próprio negro havia perdido a noção de seu passado” (NASCIMENTO, 1982, p.84). Essa busca pela identidade e por sua história a partir da canção será vista no próximo capítulo.

3. “COM UMA CANÇÃO TAMBÉM SE LUTA” - anos 60 E 70

“Você ri da minha roupa
 Você ri do meu cabelo
 Você ri da minha pele
 Você ri do meu sorriso.
 A verdade é que você
 Tem sangue crioulo
 Tem cabelo duro
 Sarará crioulo”.

Olhos Coloridos (Macau)

Enfocaremos no presente capítulo as representações do negro nas letras de canções brasileiras das décadas de 1960 e 1970. Procuraremos mostrar que as constantes organizadoras da poesia negra brasileira, segundo Zilá Bernd (1995, p.14): o *eu-lírico* que se diz negro: a *(re)construção* da epopeia negra; a construção de uma *nova ordem simbólica*, e, por fim, a *reversão dos valores*, recriando um mundo onde tenha o sentimento de *pertença*, também aparecem nas letras das canções brasileiras dessa época. Juntamente com as constantes propostas por Bernd, que inserem as canções no âmbito da poesia, a ótica que norteará nossa análise é perceber a canção como auxiliar – e também como arma – no processo de afirmação da identidade negra.

Os movimentos¹³ sociais negros, que haviam ganhado força no Brasil na década de 30, principalmente com a formação da Frente Negra Brasileira (FNB), caem na ilegalidade, assim como os partidos políticos, durante a ditadura de Getúlio Vargas. Nesse período, “enquanto a ideologia da democracia racial era promulgada por Vargas e outras elites, empreendiam-se esforços para projetar no mundo a imagem de um Brasil de corpo e alma anglo-saxões” (HANCHARD, 2001, p. 127). Ruben Oliven corrobora com essa ideia, em seu artigo *O nacional e o regional na construção da identidade brasileira*, que vê com desconfiança tanto a supremacia branca quanto a tese de uma convivência harmônica entre as etnias:

Nesse período (dec. de 30), as ideologias sobre o caráter nacional brasileiro, que enfatizava a dificuldade de construir uma verdadeira cultura no Brasil

¹³ Falamos em “movimentos” em um sentido amplo, como Leila Gonzalez: “o movimento negro é, na verdade, uma série de movimentos com compromissos ideológicos e estratégias políticas diferentes.” (Gonzalez e Hasenbalg, 1985 *apud* Hanchard, 2001)

devido à miscigenação racial, cedem lugar a posições como a de Gilberto Freire, que frisam a ideia de que no Brasil haveria uma democracia racial.¹⁴

Após a redemocratização, em 1945, os movimentos negros começam a se rearticular. Só que essa maré de democracia não duraria muito. A partir de 1964, a ditadura militar brasileira inviabilizou todas as manifestações de cunho político-racial. A propaganda “democracia racial” vira peça chave da propaganda oficial¹⁵. Os militantes que teimavam em levantar o tema do racismo foram tachados de impatrióticos, racistas (?) e imitadores baratos dos negros americanos, que lutavam pelos direitos civis – e não podemos negar essa influência, pois os movimentos negros dos EUA foram homenageados em letras de músicas como *Tributo a Martin Luther King* e *Black is Beautiful*, que analisaremos ainda neste capítulo. Apesar de muitas vezes censurada, a música popular foi, nesse período, uma “guardiã” da luta e dos valores do negro no Brasil.

3.1. SIM, SOU UM NEGRO DE COR – o eu-enunciador

A respeito do *eu-lírico*, Bernd destaca como o “divisor de águas” da literatura negra a presença do “eu-enunciador”. O surgimento, nessa literatura, de um “*sujeito-de-enunciação* no discurso poético, revelador de um processo de conscientização de ser negro entre brancos”, ou seja, a configuração de uma enunciação autônoma, quando o discurso deixa de ser *sobre o negro* para ser *do negro* (BERND, 1988, p.48), assinala outro momento da cultura negra no Brasil. Em seu livro *Introdução à literatura negra*, a autora cita Kate Hamburger, que analisa a poesia lírica como “o enunciado de um sujeito-de-enunciação” e define: “O muito discutido eu-lírico é um sujeito-de-enunciação”¹⁶. Segundo Bernd (1988, p. 49), Hamburger, ao definir enunciado como a enunciação de um Sujeito-de-enunciação sobre um objeto-de-enunciação, “distingue sujeito-do-enunciado (gramatical) do sujeito-de-

¹⁴ OLIVEN, Ruben G. *O nacional e o regional na construção da identidade brasileira*. Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm

¹⁵ Em 1976, um filme publicitário realizado pela Assessoria de Relações Públicas do governo Geisel mostrava um desenho onde crianças brancas, índias, negras e mestiças brincavam e cantavam: “Foi Pindorama a mãe dessa terra gigante, chamada Brasil. Unida na mesma língua, no canto, na dança, destino comum. Índio, mulato e branco, de todas as cores, são todos por um. A esperança de um novo amanhã já presente no sorriso dessa gente. Esse é um país que vai prá frente.”

¹⁶ Hamburger, Kate. *O gênero lírico*, in: *A lógica da criação literária*, apud Bernd, Zilá.

enunciação (abstrato, podendo ser interpretado de vários modos)”.

A autora também salienta a referência que Hamburger faz ao poema político como de particular interesse a sua análise de poesia negra – e, por extensão, considerando o objeto em discussão nesse trabalho, salientamos o nosso interesse em relação ao político na análise de letras de canção: “a experiência política é o objeto poema, aproximando-se, portanto, do enunciado de comunicação objetiva” (BERND, 1988, p.49). Após uma discussão sobre a identidade do eu-lírico com o eu do poeta, a autora encerra:

Esse eu-lírico em busca de uma identidade negra instaura um novo discurso – uma *semântica do protesto* – ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem se criticava. Passando de *outro* a *eu*, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse *eu* representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração. (BERND, 1988, p.50)

Uma das canções desse período que impressiona por ser claramente um protesto é *Tributo a Martin Luther King*, composta por Wilson Simonal e Ronaldo Bôscoli. Homenageando o ativista negro, pregador da não-violência e ganhador do prêmio Nobel da Paz, Luther King acabaria assassinado em Memphis, EUA, no ano seguinte ao lançamento da música citada. Em uma apresentação no seu programa de TV na Record paulista, “Show em Si....monal”, Wilson Simonal faz um discurso contundente:

Eu compus uma música em parceria com meu amigo Ronaldo Bôscoli e intitulei *Tributo a Martin Luther King*. Martin Luther King é um negro norte-americano.¹ O mérito maior de Martin Luther King é lutar, cada vez mais, pela igualdade dos direitos das raças. Essa música, eu peço permissão a vocês porque eu dediquei a meu filho, esperando que no futuro ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei e tenho às vezes encontrado, apesar de eu me chamar Wilson Simonal.¹⁷

Aos ouvidos de hoje, pode parecer arrogante dizer “apesar de eu me chamar Wilson Simonal”, mas a fama alcançada por ele, na década de 60 foi algo poucas vezes visto, principalmente por se tratar de um artista negro:

¹⁷ Vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FH0Ws4Sw0ZE>

TRIBUTO A MARTIN LUTHER KING

Sim, sou um negro de cor
 Meu irmão de minha cor
 O que te peço é luta sim, luta mais
 E a luta está no fim
 Cada negro que for, mais um negro virá
 Para lutar com sangue ou não
 Com uma canção também se luta irmão
 Ouvir minha voz, lutar por nós
 Luta negra demais é lutar pela paz
 Luta negra demais para sermos iguais

Simonal emenda o discurso de abertura a outro discurso, desta vez cantado. A afirmação de sua identidade negra já é proclamada no primeiro verso: “Sim, sou um negro de cor”. É enfático ao afirmar: sim!, e afirma-se duplamente ao unir a denominação usada pelos primeiros ativistas negros, como Abdias Nascimento ou Solano Trindade, “homem de cor” ao “negro” dos movimentos mais recentes.

A esperança é de que a luta esteja no fim, mas ainda é necessária. O autor conclama seus irmãos “de cor” a lutarem “com sangue” – numa afirmação que vai de encontro ao pacifismo pregado por Luther King – “ou não”, pois “com uma canção também se luta” – e a se unirem para lutar pela igualdade de direitos e pela paz, lembrando que “cada negro que for, outro negro virá”

Na mesma linha do discurso proferido por Simonal está a canção *Negro é lindo*, de Jorge Ben Jor, lançada no disco de mesmo nome, de 1971: “eu só quero que Deus me ajude a ver meu filho nascer e crescer sem prejudicar ninguém”, aparecendo novamente essa esperança de um mundo mais igualitário, afinal “negro também é filho de Deus”. Benedita da Silva, no prefácio do livro *Escrevo o que eu quero*, de Steve Biko, ativista do movimento anti-apartheid na África do Sul durante a década de 1960, sintetizando as ideias do autor, argumenta:

(...) provar que é mentira considerar o negro uma aberração do “normal” que é ser branco. É a manifestação de uma nova percepção de que, ao procurar fugir de si mesmos e imitar o branco, os negros estão insultando a

inteligência de *quem os criou* negros. Portanto, a Consciência Negra toma conhecimento de que *o plano de Deus*, deliberadamente, criou o negro, negro. Procura infundir na comunidade negra novo orgulho de si mesma, seus esforços, seus sistemas de valores, sua cultura, sua religião e sua maneira de ver a vida. (BIKO apud SILVA, 2001. p. 35)

E Ben Jor repete muitas vezes “negro é lindo”, como que querendo incutir essa consciência através da repetição. Também faz clara referência ao *Black is beautiful* norte-americano. Em um artigo sobre discurso sobre a África, Cristiano Bispo afirma:

Black is beautiful! Essa expressão gramaticalmente simples sacudiu as bases ideológicas e discursivas dos movimentos negros norte-americanos na década de 1960. (...)

Nesta mesma década, os inúmeros grupos que reivindicavam Direitos Civis para a população afro-americana marginalizada perceberam que não bastavam apenas manifestações pacíficas e violentas, pois o discurso de desqualificação do negro e do africano estava sedimentado na sociedade e, para haver uma mudança substancial, deveria se trabalhar com um discurso de auto-definição e negação dos valores que marcaram este segmento social por diversos séculos.

Black is beautiful representou, e ainda representa, a formação de uma identidade em construção que tenta sustentar-se em um processo discursivo contemporâneo.¹⁸

Vejamos a letra da canção:

Negro é lindo

Negro é lindo
 Negro é lindo
 Negro é amigo
 Negro também é
 Filho de Deus
 Eu só quero que
 Deus me ajude
 A ver meu filho
 Nascer e crescer
 E ser um campeão
 Sem prejudicar
 Ninguém porque
 Negro é lindo
 Negro é amor
 Negro é amigo
 Negro também é

¹⁸ Bispo, Cristiano. *Black is beautiful: o discurso sobre a África na Antiguidade*. Disponível em: <http://www.nea.uerj.br/publica/artigos/Black%20is%20beautiful.pdf>

Filho de Deus
 Negro também é
 Filho Deus
 Preto velho tem
 Tanta canjira
 Que todo o povo
 De Angola
 Que todo o povo
 De Angola
 Mandou preto velho
 Chamar eu quero ver
 Preto velho dizer
 Eu quero ver preto
 Velho cantar e dizer
 Negro é lindo
 Negro é amor
 Negro é amigo
 Negro também é
 Filho de Deus
 Negro também é
 Filho de Deus

Essa valorização de sua própria cultura, antes negada, também aparece quando o tema são os cultos afro-brasileiros. No lugar de desqualificar o praticante, como em *Nega Luzia*, citada anteriormente, em *Filho da Veia*, canção composta em 1975 por Luiz Américo e Braguinha, o negro se beneficia dessa condição. Ao contrário do que ocorre em *Escurinho*, de Geraldo Pereira, a mandinga presenteia o eu-lírico com benesses: “Não bati mais meu carro. Tem sempre uma grana e mulher de montão”. Ele não mais se importa com a opinião alheia: “Quem quiser que acredite ou deixe de acreditar”; e aos invejosos de seu sucesso, avisa: “os zóio de inveja do boi mandingueiro, a veia levou pro fundo do mar”:

Filho da veia

Sou filho da veia
 E eu não pego nada
 A veia têm força
 Na encruzilhada

Não bati mais meu carro
 Tem sempre uma grana e mulher de montão
 Tô sempre coberto dos pés à cabeça
 Nego me encosta cai duro no chão
 Com sete pitada da sua cachimba
 Marafa e dendê
 Um banho de arruda todinho cruzado
 Na minha horta só tem que chover

Quem quiser que acredite
Ou então deixe de acreditar
A força que ela me deu
Só ela é quem pode tirar

Venço e não sou vencido
Aqui neste reino e em qualquer lugar
Os zóio de inveja de boi mandigueiro
A veia levou pro fundo do mar.

3.2. DE GANGA ZUMBA AO ALMIRANTE NEGRO – a (re)construção da epopeia

Há muito se sabe que a história é escrita pelos vencedores. Zilá Bernd (1994) afirma que: “Uma poderosíssima estratégia de negação do *outro* é justamente o silêncio. Deixar de registrar os feitos de uma comunidade é relegá-la ao esquecimento. O que não é evocado deixa de existir.” Assim, durante quase 500 anos os negros aparecem na história somente como escravos. A identidade étnica negra sempre sofreu exclusão na história brasileira, e não acontece de forma diferente na literatura e na cultura.

Até o começo do século XX, ao se pensar a questão do atraso do Brasil, ainda se atribuía, como um bode expiatório, à influência africana e à mestiçagem na composição étnica do povo brasileiro, ideia que começou a ser rechaçada só a partir da década de 30, com pensadores como Gilberto Freyre, que passam a interpretar a mestiçagem como processo cultural positivo, em torno do qual os brasileiros poderiam reinventar sua identidade. (VIANNA, 1999, p.63)

Se, atualmente, o ensino da história e da cultura africanas nas escolas é obrigatório, pela Lei nº 10.639, de 2003, e, mesmo assim, pouco tem sido feito nessa direção, se retornarmos aos anos 60 e ao regime ditatorial, concluiremos que era feito muito menos. As ilustrações dos livros didáticos trazem quase sempre os negros como escravos; e as rebeliões contra o Estado são estudadas, quando estudadas, apenas em suas circunstâncias de representação de elites, como a Farroupilha e a Inconfidência Mineira, tendo suas relações com os grupos étnicos e populares minimizadas. A figura do líder negro Zumbi é raramente

mencionada, e um negro como João Candido, líder da Revolta da Chibata, só veio a ser conhecido pela canção, pois não aparece em nenhum livro.

Assim, nos anos 70 e 80, como a poesia de Solano Trindade, Oliveira Silveira e Domício Proença Filho, algumas canções tentam enaltecer e resgatar do obscurantismo nossos heróis negros, como Zumbi, Ganga-Zumba e João Candido, promovendo uma *(re)construção* da epopeia negra, “revertendo o conceito da épica tradicional (...) colocando os vencidos como heróis”. (BERND, 1995, p.16) As palavras de Bernd a respeito do poema *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade, bem podem ser usadas para tratarmos das canções brasileiras:

Preserva-se deste modo, através da palavra poética, a memória de feitos que a história tentou escamotear, mas que permaneceram vivos na tradição oral que conferiu a Palmares e a seu líder Zumbi a aura de mito.(...) o poeta Solano Trindade recusa-se a reconhecer o malogro de Palmares, pois Zumbi continuou vivo na consciência de seu povo e seus ideais rebrotam na poesia negra. (BERND, 1995, p.15)

Vários sambas-enredo sobre Zumbi e Palmares foram compostos, como o da Escola do Salgueiro, do ano de 1960, intitulado *Quilombo dos palmares*, de autoria de Noel Rosa de Oliveira e Anescar Rodrigues. A exemplo de Oliveira Silveira, em seu poema épico *Dionísio esfacelado (Quilombo de Palmares)*, no qual denomina Palmares de “Troia negra”, no samba-enredo do Salgueiro, os sambistas comparam Zumbi ao Imperador de uma Troia:

Surgiu nessa história um protetor.
Zumbi, o divino imperador,
Resistiu com seus guerreiros em sua Troia,
Muitos anos, ao furor dos opressores

O samba-enredo também reconta a lenda de que Zumbi não se deixou matar, como nos relata o historiador Décio Freitas, que destaca a sobrevivência do herói, pelo sacrifício de si e do seu povo: “(...) perdeu por dois séculos e meio, transfigurado em lenda romântica: vendo-se perdido e preferindo a morte ao cativo, Zumbi se teria precipitado no despenhadeiro com milhares de companheiros” (FREITAS, 1995, p.10)

E lá no alto da serra,
Contemplando a sua terra,
Viu em chamas a sua Troia,
E num lance impressionante
Zumbi no seu orgulho se precipitou
Lá do alto da Serra do Gigante

(*Quilombo dos Palmares*, samba-enredo do Salgueiro de 1960)

Zumbi também foi tema do compositor Jorge Ben Jor – na época, apenas Jorge Ben –, que homenageou o herói dos Palmares em seu disco *A tábuca de esmeralda*, gravado em 1972. A letra de *Zumbi* inicia citando várias localidades africanas, de onde vieram escravos traficados para o Brasil, ligando, dessa forma, o negro a sua terra ancestral. Após serem comprados num grande leilão, os negros vão para os cafezais, para os canaviais e plantações de algodão, onde os “senhores sentados” observam “a colheita do algodão tão branco, sendo colhidos por mãos negras”. Então Zumbi é evocado: “eu quero ver quando Zumbi chegar”, pois “ele é quem manda”, comparando-o a Ogum, o orixá ferreiro, o Senhor das Guerras. Mas Ogum também é o Senhor das Demandas, é o que ordena os procedimentos, os processos e as normas, anulando tudo o que estiver em desacordo com a lei divina. A sua autoridade não é apenas constituída pela força, mas também pela lei de Deus, assim como Zumbi.

A interpretação e o arranjo de Ben Jor iniciam suaves, combinando basicamente voz e violão, e vão ganhando intensidade, agregando outros instrumentos. A bateria e a percussão começam a aparecer mais e entram os atabaques e a cuíca. O coro, ao fundo, remete aos cantos religiosos dos cultos afros, e se faz ainda mais presente repetindo o refrão “Zumbi é o Senhor das Guerras, é o senhor das demandas, quando Zumbi chega, é Zumbi quem manda”, enquanto Jorge Ben Jor, quase em transe, repete: “Saravá, Zumbi”.

A inclusão de instrumentos musicais de origem africana funciona como um símbolo da convocação à união e à luta. Trazer à tona o som dos instrumentos usados por escravos tem a função de “prover o povo negro de referentes que o vincule a uma ancestralidade da qual possam se orgulhar. Constitui-se, assim, paulatinamente, o manancial ao qual poderá se ancorar o sentimento de identidade.” (BERND, 1988, p.90)

Zumbi

Angola, Congo, Benguela
 Monjolo, Capinda, Mina
 Quiloa, Rebolo
 Aqui onde estão os homens
 Há um grande leilão
 Dizem que nele há
 Um princesa à venda
 Que veio junto com seus súditos

Acorrentados num carro de boi
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Angola, Congo, Benguela
 Monjolo, Capinda, Mina
 Quiloa Rebolo
 Aqui onde estão os homens
 Dum lado cana de açúcar
 Do outro lado o cafezal
 Ao centro senhores sentados
 Vendo a colheita do algodão tão branco
 Sendo colhidos por mãos negras
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Quando Zumbi chegar
 O que vai acontecer
 Zumbi é senhor das guerras
 É senhor das demandas
 Quando Zumbi chega e Zumbi
 É quem manda
 Eu quero ver
 Eu quero ver
 Eu quero ver

Ganga Zumba, que foi o primeiro líder do Quilombo de Palmares e celebrou-se por ter assinado um tratado com o governo de Pernambuco, onde a paz seria trocada pela permissão de estabelecer comércio com a região e liberdade para todos os nascidos em Palmares; em contrapartida, os habitantes de Palmares estariam "sujeitos às disposições" da autoridade da capitania. Eles também prometiam entregar os escravos que dali em diante fugissem e fossem para Palmares. O líder morreu envenenado por um partidário de Zumbi.

Esse personagem esquecido pela história oficial é lembrado em composição de Carlinhos Sideral e Colid Filho, que representou o CCES Canários das Laranjeiras no carnaval do Rio de Janeiro de 1971¹⁹:

Ganga Zumba
 Quem foi que deu ao Brasil mais amor

 Foi um negro, foi um bravo
 Que o Brasil abençoou

¹⁹ Esses dois sambas citados estão gravados no LP *História do Brasil Através dos Sambas de Enredo – O Negro no Brasil*, álbum gravado em outubro de 1976, e relançado pela Som Livre em CD, trinta anos depois. Está disponível para *download* no site: <http://www.sambariocarnaval.com/index.php?sambando=auladehistoria>

Na senzala foi escravo
No quilombo foi senhor

(*Ganga Zumba*)

O Quilombo de Palmares é lembrado por Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte em uma canção de 1976, que ficou famosa na voz de Clara Nunes: *Canto das três raças*. Nos primeiros versos – “Ninguém ouviu um soluçar de dor” – notamos a mesma negatividade na afirmação da identidade de *Quem sou eu?*, do poeta Luís da Gama: “trago na frente escrito essa palavra – Ninguém!”²⁰. O negro não só não se constitui identitariamente como pessoa – sou ninguém –, como também não tem voz, nem espaço na sociedade, padecendo de um “sentimento de inferioridade, sensação de não ser igual ao Outro, de *não-ser*. (...) perda de seus referentes, da memória de sua raça, que os brancos trataram de opacificar durante séculos (...)” (BERND, 1984, p.10)

Essa voz ele usará em Palmares, onde se refugia e de onde entoa seu “canto de revolta”. Esse canto de dor e de agonia do escravo é, também, o canto agoniado do trabalhador negro, que, após a abolição, deveria ser um “canto de alegria” e liberdade, mas que “ecoa noite e dia” como um “soluçar de dor”:

Canto das três raças

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

²⁰GAMA, Luis, *Trovas Burlescas* apud BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo, 1988, p.52

E ecoa noite e dia
 É ensurdecedor
 Ai, mas que agonia
 O canto do trabalhador
 Esse canto que devia
 Ser um canto de alegria
 Soa apenas
 Como um soluçar de dor

Outro herói negro é retratado em uma de nossas mais inspiradas letras – apesar de mutilada pela censura –, *Mestre-Sala dos Mares*, de João Bosco e Aldir Blanc, sobre o Almirante Negro. A letra nos conta a história da Revolta da Chibata e de seu líder, João Cândido.

Essa revolta aconteceu em 1910, quando os marinheiros, na maioria negros, rebelaram-se contra os castigos físicos aplicados pela Marinha do Brasil, após um marinheiro, do Encouraçado Minas Geraes, ser punido com duzentas e cinquenta chibatadas. Na noite de 22 de dezembro, amotina-se o encouraçado Minas Geraes e, a seguir, mais sete embarcações, entre elas dois couraçados e um cruzador. Na manhã seguinte, sob a liderança de João Cândido, ameaçam bombardear o Rio de Janeiro, então Capital da República, se os castigos físicos aos marinheiros não fossem extintos. Após dura negociação, onde não faltaram disparos dos dois lados, no dia 25, o Congresso Nacional vota a anistia aos amotinados, referendada pelo então presidente, Marechal Hermes da Fonseca. Logo, no entanto, o governo trai a anistia e os marinheiros envolvidos na revolta começam a ser perseguidos e presos na Ilha da Cobra. Muitos são mortos. João Cândido é um dos sobreviventes a essa detenção, mas em abril do ano seguinte é internado como louco e indigente. Somente em 2008 foi concedida anistia *post mortem* a João Cândido Felisberto e aos demais participantes do movimento.

Segundo relato de Aldir Blanc, em uma entrevista, ele e João Bosco queriam fazer um samba-enredo clássico, que se misturasse aos das escolas de samba. Gravado em 1974, juntamente com *Dois prá lá, dois prá cá*, por Elis Regina, em seu LP *Elis*, o samba homenageia João Cândido, o Almirante Negro. Obviamente, a letra teve diversos problemas com a censura. Aldir conta:

Tivemos diversos problemas com a censura. Ouvimos ameaças veladas de que o CENIMAR não toleraria loas a um marinheiro que quebrou a hierarquia e matou oficiais, etc. Fomos várias vezes censurados, apesar das mudanças que fazíamos, tentando não mutilar o que considerávamos as

ideias principais da letra. Minha última ida ao Departamento de Censura, então funcionando no Palácio do Catete, me marcou profundamente.(...):

– Vocês não estão entendendo... Estão trocando as palavras como revolta, sangue, etc. e não é aí que a coisa tá pegando...

Eu, claro, perguntei educadamente se ele poderia me esclarecer melhor. E, como se tivesse levado um telefone nos tímpanos, ouvi, estarecido, a resposta, em voz mais baixa, gutural, cheia de mistério, como quem dá uma dica perigosa:

- O problema é essa história de negro, negro, negro...

Eu havia sido atropelado, não pelas piadinhas tipo tiziu, pudim de asfalto, etc., mas pelo prazer do racismo nazi-ideológico oficial. Decidimos dar uma espécie de sacolejo surrealista na letra para confundir, metemos baleias, polacas, regatas e trocamos o título para o poético e resplandecente “O Mestre-Sala dos Mares”, saindo da insistência dos títulos com Almirante Negro, Navegante Negro, etc. O artifício funcionou bem e a música fez um grande sucesso nas vozes de Elis Regina e João Bosco.²¹

Lembramos novamente que, na época, essa história não estava nos livros oficiais e muitos tomaram conhecimento do Almirante Negro através da letra dessa música. A seguir, a versão original da letra com as palavras que substituíram as censuradas entre parênteses:

O Mestre-Sala dos Mares

Há muito tempo nas águas da Guanabara
 O dragão do mar reapareceu
 Na figura de um bravo marinheiro (*feiticeiro*)
 A quem a história não esqueceu
 Conhecido como o almirante (*navegante*) negro
 Tinha a dignidade de um mestre sala
 E ao navegar (*acenar*) pelo mar com seu bloco de fragatas
 (*na alegria das regatas*)
 Foi saudado no porto pelas mocinhas francesas
 Jovens polacas e por batalhões de mulatas
 Rubras cascatas jorravam das costas
 dos negros pelas pontas das chibatas
 (*santos entre cantos e chibatas*)
 Inundando o coração de toda tripulação
 (*do pessoal do porão*)
 Que a exemplo do marinheiro (*feiticeiro*) gritava então
 Glória aos piratas, às mulatas, às sereias
 Glória à farofa, à cachaça, às baleias

²¹ Entrevista divulgada no site: http://www.dhnet.org.br/memoria/textos/mestre_sala.htm

Glória a todas as lutas inglórias
 Que através da nossa história
 Não esquecemos jamais
 Salve o almirante (*navegante*) negro
 Que tem por monumento
 As pedras pisadas do cais
 Mas faz muito tempo

Realmente, como disse Aldir Blanc, o artifício funcionou bem e a música virou um dos maiores sucessos de nossa música popular, mas o mais interessante é que, apesar de todas as mudanças obrigadas pela censura, a letra consegue transmitir a importância histórica da Revolta da Chibata e de João Cândido. Apesar de algumas substituições que tirariam o peso de denúncia da letra, como trocar: “E ao navegar pelo mar com seu bloco de fragatas” pelo festivo “E ao acenar pelo mar na alegria das regatas”, a composição não perde sua força. Esse verso acaba se encaixando no “sacolejo surrealista” de que nos fala Blanc, pois contrasta com as “rubras cascatas” que rolavam das costas dos “santos”. Não queremos de maneira nenhuma dizer que a letra liberada pela censura é tão boa quanto a original, mas só mostrar que a propagação dessa história se deu, independente da censura. E, como se trata de uma composição poética, foi lida e entendida como tal, para além de um compromisso estrito com uma verdade estabelecida.

Vemos as letras de canção analisadas aqui como “resposta construída com a intenção de preencher os vazios da História, de registrar acontecimentos com outras tintas que não ‘a tinta negra prene de esquecimento’ e de incluir os sem-nome, nomeando-os, no ‘denso e forjado rio da História’.” (BERND, 1995, p.17)

3.3. NEGRO É LINDO – nova ordem simbólica

Ainda nos remetendo a Zilá Bernd, sua análise dos poemas negros nos diz que: “O resgate efetuado a nível dos referentes históricos e da escala de valores realiza-se também no nível da representação simbólica”(1988, p.89). Assim, o poema e a canção se tornam espaços

da destruição de uma simbologia estereotipada. Em outras palavras, o discurso poético encerra um apelo à reversão da situação de exclusão a que o negro foi relegado:

Essa estratégia de reversão simbólica é por si só revolucionária, na medida em que contém o ato que deu origem à negritude: despoja a carga de desprezo que envolve o que é negro, transformando-o numa fonte de orgulho. (BERND, 1988, p.72)

Nos deteremos, brevemente, em dois símbolos estereotipados do negro: a cor da pele e o cabelo, já que:

Ao enumerar as características físicas (carapinha, pixaim, lábios grossos, cor da pele, etc.), o poeta inverte sua simbologia, elevando à categoria de símbolos positivos o que antes estivera carregado de conotações negativas. (BERND, 1988, p.88)

Nessa direção, analisaremos, a seguir, duas canções onde uma “elevação a categoria de símbolos positivos” aparece. São elas *Black is Beautiful*, onde a cor negra é exaltada pelos autores Marcos e Paulo Sérgio Valle; e *Sarará miolo*, onde se quebra o estereótipo em relação ao cabelo “duro”, como o chama o autor, Gilberto Gil.

Vimos no primeiro capítulo que o negro era considerado tanto mais bonito quanto mais se aproximava do ideal estético branco. Esta exigência aparece em músicas como *Mulato Bamba*, de Ary Barroso e Kid Pepe, onde o “mulatinho” se parece com “Clark Gable”; ou em situações nas quais a cor negra é associada à luxúria, como em *A cor do pecado*, de Bororó; ou, ainda, em marcações étnicas que envolvem a questão do cabelo, como em *Teu cabelo não nega*, de Lamartine Babo, e *Nega do cabelo duro*, de David Nasser e Rubens Soares, nas quais o cabelo alisado com “*misampli*”²² a ferro e fogo, não desmancha nem na areia”, pregam um ideal de beleza no qual se faz necessário a assimilação dos usos e costumes estéticos dos brancos.

Nelson Silva, em seu livro *Consciência Negra em Cartaz*, reproduz a fala de Steve Biko, que, ao ser interrogado sobre o slogan “Negro é lindo”, diz:

Acho que a intenção é de que esse *slogan* sirva, e ele está servindo para um aspecto muito importante em nossa tentativa de alcançar a humanidade. A gente está enfrentando as raízes mais profundas da opinião do negro sobre si mesmo. Quando a gente diz: “Negro é lindo”, o que na verdade a gente está

²² “Misampli” é como é chamado popularmente o *Mise en plis*, procedimento para alisar os cabelos que consiste em prendê-los molhados em pequenos rolos, formando cachos depois de secos.

dizendo para ele é: “Cara, você está bem do jeito que você é. Comece a olhar para si mesmo como ser humano”. Agora, na vida africana especialmente, isso também tem certas conotações; as conotações sobre o modo como as mulheres se preparam para serem vistas pela sociedade, em outras palavras, o modo como sonham, como se maquiam, etc., e tende a ser uma negação do seu verdadeiro estado e, de certo modo, uma fuga de sua cor. Elas usam cremes para clarear a pele, usam coisas para alisar o cabelo, até. Acho que de certo modo elas acreditam que seu estado natural, que é um estado negro, não é sinônimo de beleza. Assim, só podem chegar perto da beleza se a pele delas for a mais clara possível, se os lábios ficarem vermelhos e as unhas bem cor-de-rosa. De modo que, em certo sentido, a expressão “Negro é lindo” desafia precisamente essa crença que faz com que alguém negue a si mesmo.” (BIKO *apud* SILVA, 2001, p.35.)

Essa reversão da simbologia atribuída ao negro, que passa a valorizar as características físicas da etnia, aparece na canção *Black is beautiful*, dos irmãos Valle, lançada em 1971 no LP *Garra* e regravada, no mesmo ano, em inesquecível interpretação de Elis Regina, no LP *Ela*. A canção é um manifesto da beleza negra, afirma que o negro é lindo, e, numa clara inversão do branqueamento, tão apregoadado no passado, reclama “quantos brancos horríveis eu vi”, e pede um “deus negro”, que se misture ao sangue europeu: “Eu quero um homem de cor”:

BLACK IS BEAUTIFUL

Hoje cedo, na rua Do Ouvidor
Quantos brancos horríveis eu vi
Eu quero um homem de cor
Um deus negro do Congo ou daqui
Que se integre no meu sangue europeu

Black is beautiful, black is beautiful
Black beauty so peaceful
I wanna a black I wanna a beautiful

Hoje a noite amante negro eu vou
Vou enfeitar o meu corpo no seu
Eu quero este homem de cor
Um deus negro do congo ou daqui
Que se integre no meu sangue europeu

Black is beautiful, black is beautiful
Black beauty so peaceful
I wanna a black I wanna a beautiful

Um dos estereótipos de beleza mais difundidos é o de que o bonito é ter o cabelo liso, de preferência loiro, que o cabelo crespo é desagradável ao toque, sempre chamado de

“cabelo duro” ou cabelo “bombril”. Bell Hooks²³, ativista americana, em um artigo intitulado *Alisando o nosso cabelo*, relata que cada vez mais mulheres americanas, a exemplo das precursoras Tina Turner e Aretha Franklin, estão usando produtos químicos para terem o cabelo liso e loiro²⁴. Hooks argumenta que o cabelo alisado está vinculado historicamente a um sistema de dominação racial, e que, na atualidade, este padrão de beleza é incutido nas mulheres negras, a partir do pressuposto de que não serão aceitas como são, por não serem belas, e continua:

“Em uma cultura de dominação e anti-intimidade, devemos lutar diariamente por permanecer em contato com nós mesmos e com nossos corpos, uns com os outros, especialmente as mulheres negras e os homens negros, já que são nossos corpos os que frequentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração.”²⁵

O poeta Cuti²⁶, do grupo *Quilombhoje*, no início dos anos 80, escreve um poema onde relaciona o ferro dos grillhões ao ferro de alisar os cabelos, o que também pode ser considerado uma prisão:

Primeiro o ferro marca
A violência nas costas
Depois o ferro alisa
A vergonha nos cabelos²⁷
(Cuti, *Ferro*)

Gilberto Gil, em *Sarará miolo*, canção gravada no LP *Satisfação - Raras e inéditas*, de 1977, já traz esse tema do alisamento dos cabelos. Gil pede ao “sarará” que sare dessa “doença de branco, de querer cabelo liso”, fazendo um jogo de palavras com o verbo

²³ Bell Hooks é o pseudônimo da escritora e ativista feminista americana Glória Jean Watkins. Seus estudos se concentram nas relações entre raça, classe social e gênero, investigando o modo como esses fatores relacionados produzem e perpetuam sistemas de opressão e dominação. Tem cerca de 30 livros publicados, além de numerosos artigos acadêmicos.

²⁴ Para comprovar esse padrão popular, basta assistir a qualquer canal de música da TV a cabo. Boa parte das cantoras que recebem espaço na mídia são lisas e loiras.

²⁵ Artigo originalmente publicado na *Revista Gazeta de Cuba* da União de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. A citação foi retirada do Blog do Coletivo Feminista Marias. O artigo em sua íntegra está disponível em: <http://coletivomarias.blogspot.com/2008/05/alisando-o-nosso-cabelo.html>

²⁶ Cuti é o pseudônimo de Luís Silva, escritor e doutor em Literatura Brasileira pela Unicamp. Foi um dos fundadores e membro do Quilombhoje-Literatura, e também um dos criadores e mantenedores da série *Cadernos Negros*, editados de 1978 a 1993.

²⁷ CUTI, *Batuques de Tocaia*, São Paulo, ed. Do autor, 1982, p.51 *apud* BERND, Zilá. op. cit., p. 89

sarar e a denominação popular dado ao negro que tem cabelo crespo e claro, o sarará. A afirmação da identidade também passa pela aceitação do cabelo “duro” como belo, fugindo do estereótipo de que só o europeu é bonito. Sem o “cabelo duro”, o “crioulo” perde não só a sua identificação com o grupo como também sua própria identidade individual: “Cabelo duro é preciso que é prá ser *você*, crioulo”, diz a letra de Gil. Nelson Silva, citando novamente Steve Biko, afirma que é preciso ter:

O reconhecimento de que a mente negra tem se sujeitado ao imaginário branco, cuja riqueza de estereótipos perpassa toda a cultura sul-africana atual. Os prejuízos proporcionados por essa condição são nefastos, já que, de acordo com Biko, “a falta de bens materiais já é bastante ruim, mas unida à pobreza espiritual, é mortífera...”, pobreza espiritual que se inicia na perda de referenciais próprios, usurpados pela cultura dominante. (SILVA, 2001, p.35)

É contra essa “pobreza espiritual” que Gil se levanta:

Sará miolo

Sara, sara, sara, sarará
 Sara, sara, sara, sarará
 Sarará miolo
 Sara, sara, sara cura
 Dessa doença de branco
 Sara, sara, sara cura
 Dessa doença de branco
 De querer cabelo liso
 Já tendo cabelo louro
 Cabelo duro é preciso
 Que é para ser você, crioulo

3.4 . ESSE MUNDO É MEU – reversão de valores

A negritude²⁸, recuperada tanto como movimento de tomada de consciência quanto como busca de uma identidade, traz em seu seio a proposta de tornar positivo o que até então fora considerado negativo. A poesia negra vai se nutrir da ideia de desconstrução das verdades que se estabelecem pela negação do negro, substituindo-as por outras, que afirmam e exaltam sua condição humana. “A proposta geral de tornar positivo o que até então fora negativo nucleia a negritude em sua origem, e alicerça todo o discurso poético” (BERND, 1988), resgatando, assim, um sentimento de pertencimento ao mundo. Ainda citando a autora:

No intuito de ver criada uma outra ordem mais justa, o poeta insurge-se contra a atual, na qual é invisível, para convocar a si próprio e ao grupo de que é porta voz a uma nova existência. (BERND, 1988, p.86)

A intenção é (re)criar e (re)estruturar um mundo que seja diferente do mundo dos brancos, a que os negros se sintam pertinentes. Esse sentimento de *pertença* de que nos fala Bernd é encontrado já no título da canção de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra, *Esse mundo é meu*, incluída no LP *Um Sr. Talento*, lançado em 1963. Na letra da canção, após essa afirmação, vem a constatação de que nada mudou com a abolição: “fui escravo no reino e sou escravo no mundo que estou”, e a evocação, com despachos e mandingas, de Ogum, o Santo Guerreiro, para acabar com essa escravidão eterna. A perspectiva de ajuda do orixá, no entanto, é sem acomodação, sem ficar esperando pela graça passivamente: “Se você não vem, eu mesmo vou brigar”:

Esse Mundo É Meu

Esse mundo é meu
Esse mundo é meu

Fui escravo no reino
E sou
Escravo no mundo em que estou
Mas acorrentado ninguém pode
Amar

Saravá Ogum
Mandinga da gente continua

²⁸ O termo foi cunhado pelo escritor martinicano Aimé Césaire em 1939 no livro *Cahier d'un retour au pays natal*, como “o simples reconhecimento do fato de ser negro e a aceitação desse fato, de nosso destino de negro, de nossa história e de nossa cultura”. Zilá Bernd, em *A questão da negritude*, conceitua como “afirmação dos valores negros, como desejo de recuperar o orgulho de ser negro. Neste sentido a negritude nasce como uma forma de anti-racismo, como um movimento de legítima defesa contra o racismo.”(BERND, 1984, p.11-12)

Cadê o despacho pra acabar
 Santo guerreiro da floresta
 Se você não vem eu mesmo vou
 Brigar

Esse mundo é meu
 esse mundo é meu

Já Jorge Ben Jor faz uma convocação a uma luta sem violência, pregada por movimentos negros pacifistas, como o liderado por Martin Luther King. A canção *Capoeira* é gravada no seu segundo LP, *Sacudin Ben samba*, de 1964, e a capoeira, luta negra por excelência, é desestimulada: “não dá pé não” para “para quem tem amor no coração”. A letra faz um chamado aos camaradas para sair da capoeira e substituí-la pela solidariedade, pois “quem é filho de Deus deve ajudar seus companheiros”:

Capoeira

Vamos embora camarada
 Vamos sair dessa jogada
 Vamos embora camarada
 Vamos sair dessa jogada
 Quem tem amor tem coração
 Capoeira é que não dá pé não
 Quem tem amor tem coração
 Capoeira é que não dá pé não
 Pois quem é filho de Deus
 Deve ajudar os companheiros seus
 Pois quem é filho de Deus
 Deve ajudar os companheiros seus
 Mesmo sofrendo, mesmo chorando
 Negro tem que levar a vida cantando

Aparentemente demonstrando passividade e certo conformismo, o verso final recupera as marcas de identidade: “mesmo sofrendo, mesmo chorando, negro tem que levar a vida cantando” e antecipa, em mais de quarenta anos, a posição adotada pelo *rapper* Rappin Hood:

“Se falam mal do negro,
 Eu não tô nem aí
 Pois já briguei muito, já falei demais
 Mas o que o negro quer agora realmente é a paz”.
 (*Sou negão*)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“O que eles chamam de nossos defeitos
é o que temos de diferente deles.
Cultivemo-los pois, com maior
carinho – esses nossos benditos defeitos.”
(Mário Quintana – A diferença)*

O presente trabalho tentou mostrar, no conteúdo dos versos, as diferentes formas pelas quais o negro foi representado em letras das canções brasileiras nas décadas entre 1960 e 1970, quando se torna mais evidente a tendência de tornar audível a sua voz. A música popular tornou-se uma das mais eficientes armas de afirmação e reação da cultura negra. É através dela que o negro se reconhece e, principalmente, se manifesta. Em um país com um grande número de analfabetos e onde a literatura dificilmente consegue chegar às classes menos abastadas, é compreensível que o verso sonorizado tenha mais penetração que o escrito. A música acabou se tornando um instrumento de conscientização e de resistência do negro na luta contra os estereótipos estabelecidos pelos brancos, não apenas em sua

materialidade sonora, mas também pela contundência das letras, o objeto escolhido para essa abordagem.

Fizemos uma tentativa de aproximar as constantes da poesia negra, elencadas por Bernd, das letras de canção, tomando o negro como sujeito-de-enunciação, como na paradigmática *Tributo a Martin Luther King*; pensamos a (re)construção de uma epopeia negra, que tira do anonimato ou transforma em heróis negros antes marginalizados, como na bela *Mestre-Sala dos Mares*; localizamos a criação de uma nova ordem simbólica, tornando positivo o que antes era negativo, tomando como exemplo o cabelo carapinha, em *Sarará miolo*; e, por fim, testemunhamos a reversão de valores, que cria um sentimento de pertencimento a esse mundo e exalta a condição humana de qualquer etnia, como em *Esse mundo é meu*.

Zilá Bernd diz que:

“As quatro *leis* fundamentais que sustentam a poesia negra possuem um mesmo conector: o princípio de *resistência* à assimilação, o qual originará uma produção poética que proverá os grupos negros dos fatores necessários ao seu tão buscado processo de singularização, fornecendo-lhes mitos, símbolos e valores, em suma, os elementos todos que irão viabilizar a total possessão de si próprios.” (1988:93)

A música também tenta resistir a essa assimilação da cultura dominante, que durante muito tempo figurou como modelo para a grande maioria dos pobres – e negros – brasileiros. Assim, a música, como a literatura negra e como os movimentos organizados, busca, desde os primeiros anos do século XX, “preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade”. A mudança dos valores em relação à negritude e ao negro, que aparece nas letras das canções, é importante para a recriação dessa identidade, para a recuperação de sua história, fazendo retornar os mitos e tentando recompor um sistema próprio de representações, no qual o negro seja o *eu* e não o *outro*.

Esperamos que este trabalho também ajude a reverter a lógica perversa do racismo, caracterizada pela exclusão e pelo preconceito, promovendo uma breve reflexão sobre uma das formas de quebrar o silêncio, a canção. Como diz Bernd, “o que não é evocado deixa de existir.” (1994)

5. REFERÊNCIAS:

BERND, Zilá. **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

_____. **A questão da negritude**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Literatura e identidade nacional.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

_____. **Racismo e anti-racismo.** São Paulo: Editora Moderna, 1994.

BISPO, Cristiano. **Black is beautiful: o discursso sobre a África na Antiguidade.** Disponível em: <http://www.nea.uerj.br/publica/artigos/Black%20is%20beautiful.pdf>
Acessado em 21/11/2010.

BROOKSHAW, David. **Raça e cor na literatura brasileira.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

DECRETO N. 847, DE 11 DE OUTUBRO DE 1890. Disponível em: http://www.ciespi.org.br/base_legis/legislacao/DEC20a.html
Acessado em 02/11/2010.

FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes.** São Paulo: Dominus Editora/Ed. USP, 1965. (vol. I).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio e São Paulo (1945 – 1988).** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogos para brancos.** Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. (org) **O negro revoltado.** Rio de janeiro, 1982.

_____. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões.** Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019.
Acessado em 07/11/2010

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **O sortilégio da cor: identidade, raça e gênero no Brasil.** São Paulo: Summus, 2003.

NOGUEIRA, Odacyr. **Tanto preto quanto branco: estudo das relações raciais.** São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

OLIVEIRA, Dennis de. **Relações raciais e poder.** Disponível em: http://grabois.org.br/portal/cdm/revista.int.php?id_sessao=50&id_publicacao=133&id_indice=648
Acessado em 02/11/2010

OLIVEN, Ruben G. **O nacional e o regional na construção da identidade brasileira.** Disponível em: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_02/rbcs02_07.htm
Acessado em 05/11/2010

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Viva o rebolado – Vida e morte do teatro de revista brasileiro.** Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

SANTOS, Hélio. **A busca de um caminho para o Brasil. A trilha do círculo vicioso**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

_____. **A culpa da “anestesia moral”**. Jornal do portal da PUC, 31/03/2009. Entrevista concedida a Gabriela Ferreira. Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=41&infolid=989>
Acessado em 15/10/2010

SEFFNER, Fernando. **Presença negra no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1995.

SEVERIANO, Jairo, MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, 1998 (vol. 1 e 2)

SILVA, Nelson F. I. **Consciência negra em cartaz**. Brasília, Editora UNB, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1973.

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