RAÇA NASCENTE EM NOITE DE LUA CHEIA E BATUCADA: CANCIONEIRO POPULAR BRASILEIRO E A TEMÁTICA RACIAL

Daniel Gouveia de Mello **MARTINS**[1]

Resumo: Este artigo busca decifrar representações da questão racial brasileira em seu cancioneiro popular. Para tanto, empreende-se a análise de canções que tiveram considerável exibição em rádios de todo o País, elencadas entre as cem melhores colocadas em paradas de sucesso nos anos de 1956 a 2005. Delineadas tais representações, elas serão confrontadas ao arcabouço teórico sociológico existente com o objetivo de identificar possíveis pontos de convergência e de distanciamento. Ao final, espera-se que tal análise possa não apenas fornecer uma representação mínima da questão racial brasileira, mas apresentar a forma como as mudanças sociais nele ocorridas ao longo de cinquenta anos foram registradas em suas canções.

Palavras-chave: nação; música popular; identidade; modernidade.

A música, uma das formas pelas quais os indivíduos buscam (re)significar a realidade social, faz parte de uma totalidade que inclui uma série de manifestações sócio-culturais capazes de demonstrar determinada realidade histórica. Em relação à historiografia tradicional, sua diferença reside no fato de ela não estabelecer significados fixos, imutáveis, alheios às transformações externas. Pelo contrário, a música permite as mais diversas interpretações, geradas pelas diferentes relações que os diferentes indivíduos estabelecem entre si e com a sociedade da qual fazem parte. Leituras singulares de uma obra coletiva.

Além disso, a música, bem como as obras artísticas em geral, permite a emergência de formas de ruptura e de desconstrução da sociedade, desencadeadas através das experiências tanto de seus criadores como de seus receptores. Ambos seriam capazes de organizar e desorganizar, sugerindo ou iniciando novos rumos para reflexão que os indivíduos fazem de si e da própria sociedade.

Ao afirmar-se tal característica da música, não se pretende, de maneira alguma, colocá-la como algo independente do todo social. A música não se apresenta evolutiva em si mesma, senão como parte de um processo no qual se vê imersa, trespassada e ultrapassada.

Segundo Marcos Napolitano (2007), a música popular urbana é um repertório de

[1] Doutorando em Sociologia pelo IFCH da Unicamp.

memória coletiva, fruto da modernidade, articulada enquanto tradição, que não apenas incorporou em seu âmago o passado, mas também ajuda a reinventá-lo constantemente.

Assim sendo, pensando na relação entre a obra artística e a realidade social que a envolve, vislumbra-se a possibilidade de explorar desdobramentos possíveis da questão, observando a representação da temática racial no Brasil por meio das narrativas contidas em peças do cancioneiro popular.

Para tal observação foram analisadas canções brasileiras, escritas no idioma português, colocadas entre as cem músicas mais executadas no ano de seu lançamento, estando estes compreendidos no período entre os anos de 1956 e 2012.

Em 1956, por exemplo, a canção "Mulata Assanhada", de autoria de Ataulfo Alves trazia uma caracterização da mulata: "Ô, mulata assanhada/ Que passa com graça/ Fazendo pirraça/ Fingindo inocente/ Tirando o sossego da gente!".

Em uma relação de lógica invertida, a mulata se torna a responsável pelo desejo que os homens sentem por ela. A canção segue com o mesmo argumento, reforçando que a mulata em questão teria a intenção de enfeitiçar os homens, chegando ao ponto de estes lhe fazerem promessas descabidas: "Ah! Mulata se eu pudesse/ E se meu dinheiro desse/ Eu te dava sem pensar/ Esta terra, este céu, este mar/ E ela finge que não sabe/ Que tem feitiço no olhar!"

Apesar de se justificar sob o argumento do amor, o narrador preconiza a volta da escravidão, tratando a personagem como objeto ou mercadoria, relembrando a questão do cárcere ao qual os africanos foram submetidos quando trazidos para o Brasil: "Ai, meu Deus, que bom seria/ Se voltasse a escravidão/ Eu pegava a escurinha/ E prendia no meu coração!.../ E depois a pretoria/ Resolvia a questão!"

O ano de 1956 apresentaria ainda duas canções cuja temática racial faz-se presente. Primeiramente "Nação Nagô", de autoria de Capiba: "Eu vim de Luanda pra cá/ Com gonguê e atabaque pra dançar/ Que barulho é esse ôô/ É nação de preto Nagô".

A música trata dos negros angolanos que vieram para o Brasil, trazendo um considerável arcabouço cultural que, aos poucos, foi incorporado à cultura nacional. As primeiras palavras que buscam reconhecer a contribuição da cultural africana para a formatação do que hoje se considera a cultura brasileira.

Ainda em 1956, a canção "Treze de Maio", é composta por Teddy Vieira, Riachão e Riachinho: "Treze de maio/ É um dia muito bonito/ As congadas já reúnem/ Pra festejar São Benedito".

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

A música começa anunciando a preparação das congadas para a celebração da festa de São Benedito no dia da sanção da Lei Áurea. Observe-se que, segundo o calendário litúrgico católico, o dia dos festejos de São Benedito é 4 de abril. Sendo assim, tal celebração mencionada na canção seria carregada de um simbolismo ainda maior: "E a rainha/ Com a bandeira na mão/ Reza pra Santa Isabel/ Que deu a libertação/ Santa Isabel/ É uma santa milagrosa/ Libertou a escravidão/ Por ser muito caridosa".

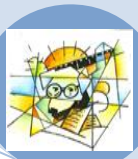
Segue-se o anúncio de que, além de São Benedito, outra figura seria também festejada: Isabel, a princesa responsável pela abolição da escravatura. Na canção ela ascende ao patamar de santa milagrosa que, por um ato de pura caridade, tornou-se responsável pela libertação dos escravos. A figura da Princesa Isabel passa então a ser idealizada, reflexo de uma historiografia tradicional, extremamente apegada a um culto da Princesa como responsável única pela Abolição. Neste caso desrespeita-se uma série de movimentações afro-brasileiras de resistência a escravidão e mesmo a luta de parte de uma elite branca e intelectualizada republicana e abolicionista. De qualquer forma o culto é reforçado ainda na canção quando o narrador menciona que a celebração se repetirá no ano seguinte.

No ano seguinte (1957) a canção "É Luxo Só", de autoria de Ari Barroso e Luiz Peixoto, retoma a associação da mulata à sensualidade. Assim como em "Mulata Assanhada" também nesta composição a mulata é "culpada" de ser desejada pelos homens: "Quando todo seu corpo se balança/ É luxo só.../ Tem um não sei quê que faz a confusão/ O que ela não tem, meu Deus, é compaixão/ Eta, mulata bamba!". Outro trecho reforça o argumento: "Mexe com as cadeiras, mulata, ai!/ No requebrado me maltrata, ai, ai!/ Eta mulata bamba!".

Lélia Gonzales (1983) que afirma que o termo *mulata* é um desdobramento da "mucama", que, na época da escravidão, realizava as tarefas domésticas na casa-grande e, não poucas vezes, era usada sexualmente pelos senhores.

Observando-se a literatura brasileira, percebe-se que tal construção da mulata dotada de uma sensualidade exacerbada não era exclusividade do universo musical. Manuel Antônio de Almeida já apresentava ao público Vidinha, sua mulata sensual, personagem de "Memórias de um Sargento de Milícias", publicado em 1854. Aluisio de Azevedo segue o mesmo caminho em "O Cortiço", publicado em 1890, e que trazia a mulata Rita Baiana.

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012



De acordo com Antônio Herculano Lopes (2006), a mulata era um símbolo dotado de uma ambigüidade étnica, uma vez que não era nem completamente negro nem completamente branco, que expressava o desejo reprimido do homem branco pela mulher negra. Além disso, no corpo da mulata, os traços mais fortes da negritude como lábios, nariz, "cadeiras", cabelo e cor de pele, apareciam suavizados.

Também em 1957, Volta Seca interpreta "Acorda Maria Bonita". Em um dos trechos da canção o narrador apresenta as características físicas da personagem título, ressaltando sua cor de pele: "Cabelos pretos anelados/ Olhos castanhos, delicados/ Quem não ama a cor morena/ Morre cego e não vê nada".

"Quem não ama a cor morena morre cego e não vê nada". A canção interpretada por Volta Seca é a primeira na amostra a trazer a expressão moreno(a), substituindo termos como mulata e escurinha.

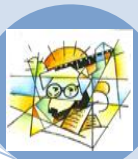
Em 1962, Haroldo Lobo e Milton de Oliveira compõem "Nêga do Congo": "Tá sobrando nêga / Lá no Congo tá/ Tem tanta nêga/ Que eu trouxe uma nêga de lá". O que se observa na canção citada é a repetição da temática de "Mulata Assanhada" (1956), com o negro sendo tratado como uma mercadoria, algo disponível às vontades de seu dono.

Oito anos após "Nação Nagô", o narrador negro reaparece em duas canções. O que a princípio parece ser uma mudança simples de locução acaba por transformar substancialmente o conteúdo das letras. Primeiramente a composição "Esse Mundo é Meu", de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra: "Esse mundo é meu/ Fui escravo no reino/ E sou escravo no mundo em que estou/ Mas acorrentado ninguém pode amar". A canção faz um paralelo entre a condição do negro no império, escravo, e sua condição atual, a qual, mesmo inserido em um sistema político diferente, e a despeito da Abolição, continuaria a ser de escravo.

Em 1965, Noel Rosa de Oliveira e Abelardo da Silva compõem "O Neguinho e a Senhorita": "O neguinho gostou da filha da madame/ Que nós tratamos de sinhá/ Senhorita também gostou do neguinho/ Mas o neguinho não tem dinheiro pra gastar/ A madame tem preconceito de cor/ Não pôde evitar esse amor"

Apesar da ressalva à pobreza do neguinho o que mais incomodava a madame, mãe da sinhá, era a questão de sua cor: "Senhorita foi morar lá na Colina/ Com o neguinho que é compósito/ Senhorita ficou com nome na história/ E agora é a rainha da escola/ Gostou do samba e hoje vive muito bem/ Ela devia nascer pobre também".

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012



Severiano e Mello consideram que: "Este samba descreve o romance do neguinho com a filha da madame, um caso de preconceito racial, com final feliz, pois, a revelia da madame, a senhorita foi morar com o neguinho e acabou se tornando rainha da escola de samba." (SEVERIANO e MELLO, 1998, p.86)

Essa imagem remete ao seguinte comentário de Clóvis Moura a respeito de um outro casal, formado por um homem negro e uma mulher branca, também presentes em uma escola de samba:

> "Uma branca dançando em uma escola de samba com um negro não seria o símbolo dessa democracia [racial] tão apregoada, via canais de aculturação? (...) No entanto, socialmente, esses dois membros da escola de samba estão inseridos em uma escala de valores de realidade social bem diferentes e em espaços sociais imensamente distantes. Simbolicamente, contudo, eles são projetados como elementos que comprovam como, através da aculturação, chegamos a diluir os níveis de conflitos sociais existentes." (MOURA, 1988, p.48)

Em 1966 Edu Lobo e Guarnieri compõem "Upa Neguinho". A canção fala de uma criança negra, ainda bem nova, dando seus primeiros passos, e a observação do narrador, que divaga sobre o caminho a ser percorrido pelo "neguinho": "Upa, Neguinho na estrada/ Upa pra lá e pra cá/ Virgem! Que coisa mais linda!/ Upa neguinho começando a andar/ Começando a andar/ E já começa a apanhar!".

Conforme Severiano e Mello: "Refere-se a um personagem, menino cafuz, a quem se pede para crescer depressa, na expectativa, talvez, de que um dia possa ajudar a melhorar um mundo onde a liberdade é apenas uma esperança." (SEVERIANO e MELLO, 1998, p.103). Ao afirmar que o neguinho mal começa a andar e já começa a apanhar, os compositores não falam apenas do castigo físico, mas dos baques que a vida lhe proporcionará: "Eu vim de tanta desgraça/ Mas muito eu te posso ensinar/ Capoeira? Posso ensinar/ Ziquizira? Posso tirar/ Valentia? Posso emprestar/ Liberdade só posso esperar"

É emblemática a frase "liberdade só posso esperar." Um retorno à temática da persistente inacessibilidade do negro ao direito à liberdade já presente em "Esse Mundo é Meu. (1964)", e que também marcaria presença três anos mais tarde (1969) em "Sentinela", composta por Milton Nascimento e Fernando Brant:

> "Morte vela sentinela sou do corpo desse meu irmão que já se

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

> vai/ Desejo nessa hora tudo que ocorreu, memória não morrerá/ Vulto negro em meu rumo vem/ Mostrar a sua dor plantada nesse chão/ História vem me contar/ Longe, longe, ou ouço essa voz/ Que o tempo não vai levar/ Precisa gritar sua força ê irmão, sobreviver/ A morte inda não vai chegar, se a gente na hora de unir/ Os caminhos num só, não fugir e nem se desviar/ Precisa amar sua amiga, ê irmão e relembrar/ Que o mundo só vai se curvar/ Quando o amor que em seu corpo já nasceu/ Liberdade buscar"

"Sentinela" foi composta e interpretada em um contexto de crescente mobilização de contingentes negros ao redor do mundo. Desde meados da década de 1960 movimentos pelos direitos civis eclodem nos Estados Unidos. O agravamento das tensões raciais fez emergir lideranças também negras que se propuseram ao enfrentamento de tais questões. Expoentes como Malcom X e Martin Luther King surgem neste momento. Embora atuando de formas diferentes, ambos foram essenciais em suas ações em prol da causa dos negros e dos direitos civis nos EUA. Vale ressaltar também a atuação do Movimento Black Power, com projetos e ações de auto-afirmação, enquanto indivíduos e enquanto raça.

Tais concepções acabariam ecoando pelo Brasil onde concomitantemente surgem contribuições de grande importância de pensadores como Florestan Fernandes e Roger Bastide, entre outros.

Em seus estudos Florestan rompe com o mito da convivência pacífica propagada por Freyre, denunciando o quadro de desigualdade que se perpetuava muito além da abolição da escravatura. A mestiçagem, que para Freyre era um sinal da queda das barreiras raciais, para Fernandes não passava de um artifício social violento, e busca de favorecer o "branqueamento" da população. O mito da democracia racial era finalmente questionado através da comprovação do prosseguimento do modelo de exclusão racial, nas relações cotidianas. De acordo com o próprio Florestan:

> "(...) preconceito e a discriminação raciais estão presos a uma rede da exploração do homem pelo homem e que o bombardeiro da identidade racial é prelúdio ou o requisito da formação de uma população excedente destinada, em massa, ao trabalho sujo e mal pago..." (FERNANDES, 1989, p.28)

Entretanto, a despeito de tal mudança de ponto de vista, o cancioneiro popular nacional segue a reproduzir o discurso propagado pelo mito da democracia racial. É o que se observa em quatro canções do ano de 1972: "Índia", "Martim Cererê", "Brasil

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

Pandeiro" e "Preta, Pretinha".

A canção "Índia" composta por J.A. Flores e M.O. Guerreiro (com versão de José Fortuna), traz a seguinte descrição da silvícola.

> "Índia, seus cabelos nos ombros caídos/ Negros como a noite que não tem luar/ Seus lábios de rosa, para mim, sorrindo/ E a doce meiguice desse seu olhar/ Índia da pele morena/ Sua boca pequena eu quero beijar/ Índia, sangue tupi, tem o cheiro da flor/ Vem, eu quero lhe dar/ Todo o meu grande amor".

Uma visão romântica da indígena. Lembra muito a personagem "Iracema", de livro homônimo escrito por José de Alencar mais de cem anos antes. No caso literário a índia era caracterizada por ter "lábios de mel" e cabelos "mais negros que a asa da graúna". Voltando a canção percebe-se que pouco mudou, talvez apenas os adjetivos. Agora são "lábios de rosa" e cabelos negros "como a noite que não tem luar."

Este indígena observado pelo viés romântico ajuda a compor o mito fundador do Brasil, que segundo Marilena Chauí (2000), é elaborado como solução para problemas que não apresentam resolução na realidade, situando-se além do tempo e da história. E qual seria o mito fundador brasileiro? O já mencionado "mito das três raças", que surge em "Martim Cererê", também de 1972, composta por Zé Catimba e Gibi: "Tudo era dia/ O índio deu a terra grande/ O negro trouxe a noite na cor/ O branco a galhardia/ E todos traziam amor/ Tinham encontro marcado/ Pra fazer uma nação/ E o Brasil cresceu tanto/ Que virou interjeição".

Depois dessas palavras muitos devem ter começado a escrever "Brasil!". Esse era o "país-interjeição", formado por uma população valorosamente miscigenada. Era isso que "Martim Cererê" buscava demonstrar e que "Brasil Pandeiro", no mesmo ano completava. De autoria de Assis Valente a canção declarava: "Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor".

"Gente bronzeada" nada mais é do que outra forma de se referir ao mestiço, como já havia sido feito com o termo "moreno" ainda em 1957 em "Acorda Maria Bonita": "Quem não ama a cor morena morre cego e não vê nada".

A despeito das canções apresentadas, o ano de 1972 traria "Ilu Ayê", composta por Norival Reis e Cabana: "Ilu Ayê, Ilu Ayê, Odara/ Negro cantava na nação nagô/ Depois chorou lamentos de senzala/ Tão longe estava de sua Ilu Ayê/ Tempo passou e no terreirão da casa grande/ Negro diz tudo que pode dizer".

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

As duas primeiras estrofes da canção apresentam o sofrimento do negro arrancado de sua terra para viver escravizado no Brasil. O termo "Ilu Ayê" que dá nome à canção e aparece na letra significa "Terra da Vida". A canção prossegue como uma exaltação aos negros: "Hoje, negro é terra/ Negro é vida/ Na mutação do tempo/ Desfilando na avenida/ Negro é sensacional/ É toda festa do povo/ É dono do carnaval" É relevante lembrar que tal canção foi a primeira colocada entre composições nacionais no ano de 1972.

Em 1976 surge "Canto das Três Raças", composta por Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. O título, a princípio, sugere ser apenas mais uma canção que exalta o "mito das três raças"; mas surpreende ao apresentar uma letra forte. Na primeira parte, faz menção aos povos indígenas, presentes nas terras brasileiras quando da chegada dos colonizadores portugueses: "Ninguém ouviu um soluçar de dor/ No canto do Brasil/ Um lamento triste sempre ecoou/ Desde que o índio guerreiro/ Foi pro cativeiro e de lá cantou".

Em seguida as referências se dirigem aos negros ainda sob a forma de escravos, mencionando inclusive o emblemático Quilombo dos Palmares: "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".

Por fim, chega-se ao mito redefinido. Em lugar da proclamada harmonia da miscigenação o que se observa é o sofrimento: "E de guerra em paz, de paz em guerra/ Todo o povo dessa terra/ Quando pode cantar/ Canta de dor".

No mesmo ano (1976), Ruy Mauriti e José Jorge compõem "Nem Ouro Nem Prata", mais uma canção que exalta a figura do mestiço como símbolo de uma nação também mestiça. Em primeiro lugar, a tradicional representação da mulata: "Sou brasileira, faceira, mestiça mulata/ Não tem ouro, nem prata/ O samba que sangra do meu coração/ Tua menina de cor/ Pedaço de bom caminho". Em seguida uma até então inédita representação do mulato: "Chega de tanto exaltar essa tal de saudade/ Meu caboclo moreno, mulato, amuleto do nosso Brasil".

Os dizeres "chega de tanto exaltar essa tal de saudade" podem referir-se ao crescente movimento dos negros em busca da valorização de suas origens africanas. Segundo a composição, esses mulatos, homens e mulheres, são agora a face do país e é com este que devem se preocupar. Entretanto, segundo Thomas Skidmore:

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

> "No final da década de 1970, este quadro começou a alterar-se. Aumentou o interesse sobre questões raciais em escala pequena, mas perceptível. Os brasileiros de cor passaram a questionar publicamente o mito da democracia racial. Com a gradual abertura política, perseguida pelo governo do Presidente Ernesto Geisel (74-79), surgiu o debate aberto sobre a questão." (SKIDMORE, 1991, p.44)

Nesta mesma época, mais precisamente nos anos de 1978 e 1979, duas composições atingem diretamente a questão do racismo no país. Inicialmente, "Black Coco", composta por Lincoln Olivetti e Ronaldo Barcelos:

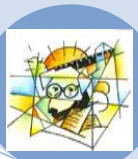
> "Vamos dar um basta a certas mediocridades/ Que algumas pessoas de mente pequena e doente/ Cultivam até hoje/ Somos todos iguais/ Não importa cor, raça ou religião/ Chega de racismo de qualquer origem/ Chega de hipocrisia, censura/ Liberdade de expressão é o que liga".

Uma primeira leitura da canção, e especificamente do trecho destacado, dá margem à duas possíveis interpretações, diametralmente opostas. Pode representar um canto de afirmação do mito da igualdade racial, se observada a lógica da igualdade das raças e repúdio a qualquer forma de separação. Pode, entretanto, representar também um brado direto, sem eufemismos e rodeios, contra a discriminação racial no País. Hipócritas seriam todos aqueles que dizem acreditar na existência da igualdade racial no Brasil. Levando-se em conta que o compositor é Ronaldo Barcellos, tende-se a encarar a música a partir da segunda interpretação proposta. De maneira mais branda, porém com a mesma efetividade, Caetano Veloso aponta suas armas para o racismo e através da canção "Beleza Pura", de 1979, canção que (de)canta as belezas da mulher negra, de maneira bem diferente da feita até então.

> "Não me amarra dinheiro não/ Mas formosura, dinheiro não/ A pele escura, dinheiro não/ A carne dura, dinheiro não/ Moça preta do Curuzu/ Beleza pura, Boca do Rio/ Beleza pura/ Dinheiro não/ Quando essa preta começa/ A tratar do cabelo/ É de se olhar/ Toda a trama da trança/ A transa do cabelo/ Conchas do mar/ Ela manda buscar pra botar/ No cabelo"

Caetano fala abertamente da beleza da mulher negra. Apesar de ser uma mulher geograficamente localizada, como se percebe pela menção à bairros soteropolitanos, o elogio é extensivo a todas as mulheres de "pele escura", ou "preta", como a canção diz.

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012



No segundo trecho, o elogio, que de início era dirigido às mulheres, se estende também aos homens: "Não me amarra dinheiro não/ Mas elegância/ Não me amarra dinheiro não/ Mas a cultura, dinheiro não/ A pele escura, dinheiro não/ A carne dura, dinheiro não/ Moço lindo do Badauê/ Beleza pura/ Do Ilê Ayê".

O que parecia ser um novo rumo retorna em 1980 ao caminho já tão cantado da ode ao mito das três raças, à mulata sensual e ao mestiço como símbolo da nação. Primeiramente "Meninas do Brasil", composta por Moraes Moreira.

> "Três meninas do Brasil, três corações democratas/ Tem moderna arquitetura ou simpatia mulata/ Como um cinco fosse um trio, como um traço um fino fio/ No espaço seresteiro da elétrica cultura/ Deus me faça brasileiro, criador e criatura/ Um documento da raça pela graça da mistura/ Do meu corpo em movimento, as três graças do Brasil/ Têm a cor da formosura".

A segunda canção é "Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira", composta por Moraes Moreira e Pepeu Gomes: "E enquanto a mulata/ Em pleno movimento/ Com tanta cadência/ Descia a ladeira/ A todos mostrava/ Naquele momento/ A força que tem a mulher brasileira". Pensando as duas canções como um conjunto, ter-se-ia a união das "três graças do Brasil", que produziriam a mulata, representação máxima da força da mulher brasileira.

Entretanto tais eufemismos se tornarão escassos a partir do mesmo ano de 1982, quando canções começarão a afirmar a identidade negra. Emblemática neste sentido é "Olhos Coloridos", composta por Adelmo Casé:

> "Os meus olhos coloridos/ Me fazem refletir/ Eu estou sempre na minha/ E não posso mais fugir/ Meu cabelo enrolado/ Todos querem imitar/ Eles estão baratinados/ Também querem enrolar/ 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,/ (todo brasileiro tem!)/ Tem sangue crioulo/ Tem cabelo duro/ Sarará crioulo"

Ao mesmo tempo em que representa uma crítica aberta ao preconceito, fixando trincheiras na batalha contra as desigualdades raciais, "Olhos Coloridos" significa uma reafirmação do valor do negro, buscando estabelecer uma unidade de grupo, fortalecendo com isso o poder de suas reivindicações.

Treze anos depois de "Olhos Coloridos", já no ano de 1995 a exaltação ao negro retorna, dessa vez sob um viés diferenciado. "Lá Vem o Negão", composta por Zelão,

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

transfere para o homem negro características de sensualidade antes restritas às mulheres. No início tem-se a descrição do comportamento do "negão":

> "Lá vem o negão/ Cheio de paixão/ Te catá, te catá, te catá/ Querendo ganhar todas menininhas/ Nem coroa ele perdoa não/ Fungou no cangote/ Da linda morena/ Te catá, te catá, te catá/ Loirinha com a fungada do negão/ É um problema".

Em seguida surge uma quase propaganda do narrador, descortinando as qualidades do personagem título: "Se ninguém soube lhe amar/ Pode se preparar chegou a salvação/ Só alegria, pode se arrumar/ Que chegou o negão".

E, por fim, a recepção do público feminino a esse personagem que, diante de tantas qualidades, parece ser irresistível: "Vem negão, vem depressa/ É o mulherio a gritar/ Vem negão, a hora é essa/ Vamos deitar e rolar/ Na praia, na rua, no supermercado/ Na feira é a maior curtição/ As garotinhas já vem requebrando/ Pra ficar com esse negão".

No mesmo ano "Marrom Bombom", de autoria de Ronaldo Barcelos, inclui no cancioneiro popular nacional mais um termo para designar o afro-brasileiro. Era a vez do "marrom bombom": "Tira a calça jeans, bota o fio dental/ Morena você é tão sensual/ Na areia nosso amor/ No rádio o nosso som/ Tem magia nossa cor/ Nossa cor marrom/ Marrom bombom". Aqui fica evidenciado que os propósitos ideológicos propagados pela "democracia racial" também foram funcionais entre os negros. A substituição do termo *negro* por outros, como "marrom bombom", é exemplar desta situação.

Moura (1988) afirma que no recenseamento de 1980, ao serem inquiridos sobre a sua cor, os não-brancos utilizaram um total de cento e trinta e seis denominações diferentes, tais como: "acastanhada", "bronzeada", "marrom", "pretinha", "queimada de sol", "meio morena", "café com leite" e "jambo". Segundo Abdias do Nascimento, esse comportamento era o fruto natural da "democracia racial" que seria:

> "Um tipo especial de racismo, exclusiva criação luso-brasileira: sutil, difuso, evasivo, assimétrico, mas tão persistente e tão implacável que está liquidando o que restou da raça negra no Brasil. Este tipo de racismo conseguiu enganar o mundo, por mascarar-se com uma ideologia de utopia racial, chamada 'democracia racial', cuja trincheira tem o poder de confundir os afro-brasileiros, dopando-os, entorpecendo-os, frustrando-os ou barrando, quase que definitivamente, qualquer possibilidade de

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

> sua auto-afirmação, integridade ou identidade." (NASCIMENTO, 1979, p.2)

Se, no ano de 1995, "marrom bombom" se tornava mais uma das inúmeras denominações surgidas para classificar o afro-descendente, em 1996 Chico César afirmava em composição sua descendência através de "Mama África": "Mama África (a minha mãe)/ É mãe solteira/ E tem que fazer/ Mamadeira todo dia/ Além de trabalhar/ Como empacotadeira/ Nas casas Bahia"

O compositor personifica o continente africano na figura de uma mãe solteira que tem de conciliar o trato dos filhos com um trabalho simplório e mal remunerado. A designação da África como mãe, que surge dos estudos arqueológicos que comprovaram o surgimento do *Homo sapiens sapiens* em solo hoje africano, possui também um significado mais particular, que nomeia a África como mãe daqueles milhares que foram subtraídos de suas terras, famílias e lares e que vieram para o Brasil como escravos, gerando nestes um sentimento de pertencimento.

É possível observar no mesmo trecho o retorno da idéia de incompletude do processo de abolição. Os negros se viam agora livres, porém cativos de uma outra realidade: "Mama África tem tanto o que fazer/ Além de cuidar neném/ Além de fazer denguim/ Filhinho tem que entender/ Mama África vai e vem/ Mas não se afasta de você".

No mesmo ano em que Chico César revelava sua "Mama", Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone compunham "Lourinha Bombril": "Essa crioula tem o olho azul/ Essa lourinha tem cabelo Bombril/ Aquela índia tem sotaque do Sul/ Essa mulata é da cor do Brasil". A música traz de volta à cena as tão proclamadas misturas que caracterizariam a cultura brasileira, sendo a miscigenação seu exemplo máximo de efetividade.

Assim o Brasil torna-se um país onde é possível encontrar "crioulas" de olhos azuis e louras de "cabelo bombril". No entanto a canção ressalta que seria mulata "a cor do Brasil", transparecendo a imagem mestiça do país. De acordo com Kabengele Munanga:

> "Algumas vozes nacionais estão tentando atualmente encaminhar a discussão em torno da identidade `mestiça´, capaz de reunir todos os brasileiros (brancos, negros e mestiços). Vejo nesta proposta uma nova sutileza ideológica para recuperar a idéia da unidade nacional não alcançada pelo fracassado

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

> branqueamento físico. Essa proposta de uma nova identidade mestiça, única, vai na contramão dos movimentos negros e outras chamadas minorias, que lutam para a construção de uma sociedade plural e de identidades múltiplas." (MUNANGA, 1999, p.16).

A afirmação de que o Brasil é um país mestiço acaba sendo interpretada como uma forma de negação da identidade negra, possivelmente por conta da relação estabelecida entre mestiçagem e "democracia racial".

Cinco anos se passam e a temática ressurge por um novo ângulo com duas canções do gênero *rap*, "Sou Negrão", composta Rappin Hood, e "Negro Drama", composta por Mano Brown, Ice Blue e KL Jay. Começando pela canção de Rappin Hood tem-se a seguinte narrativa:

> "Sou possemente Zulu, se liga no som/ Sou negrão, certo sangue bom/ 20 de novembro temos que repensar/ A liberdade do negro, tanto teve de lutar/ O negro não é marginal, não é perigo/ Negro ser humano, só quer ter amigo/ Na antiga era o funk, agora é o rap/ Vem puxando o movimento com o negro de talento/ O negro é bonito quando está sorrindo/ Como versou Jorge Ben, o negro é lindo".

Faz menção ao Dia da Consciência Negra, ao preconceito racial, ao funk e ao rap como veículos de difusão das ideias, e à canção "Negro é Lindo", de Jorge Ben. Em seguida são apresentados os anseios da população negra: "Preto quer trabalhar, não quer meter um oitão/ Futuro, presente, passado, realmente jogados/ Fizemos a história, perdemos a memória/ Temos nosso valor, temos nosso valor".

Uma vez que apesar de fazer história, os negros teriam perdido sua memória, o narrador se encarrega de "relembrá-los" de fatos e pessoas importantes na trajetória de lutas que sempre caracterizou os negros, seja no Brasil, seja no exterior.

> "O Malcom X daqui, Zumbi temos que exaltar/ Em Palmares teve muito que lutar/ Martin Luther King com a sua teoria/ Estados Unidos o movimento explodia/ Apartheid, um por todos e todos por um/ Nelson Mandela sem problema nenhum".

A canção termina como começou, reafirmando o valor do negro e conclamando todos os negros a adotarem a mesma postura: "E esse é o recado que acabamos de mandar/ Pra toda raça negra escutar e agitar/ Portanto honre sua raça, honre sua cor/

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

Não tenha medo de falar, fale com muito amor/ Sou negrão".

Torna-se importante chamar a atenção para a utilização e reafirmação do termo "negro". Segundo Santos "busca-se uma nova categorização do ser negro: negro seria um ser em construção, basicamente autodefinido, e em função das aludidas dimensões; enquanto preto seria a criatura definida pelo branco, sua banda podre" (SANTOS, 1989, p.62).

A canção dos "Racionais MCs" segue por um caminho semelhante, sem, no entanto, se preocupar com a exaltação. Ela tem como principal eixo a denúncia do preconceito, da desigualdade e da segregação sofridos pelos negros. Um verdadeiro drama negro:

> "Negro drama/ Cabelo crespo/ E a pele escura,/ A ferida a chaga,/ A procura da cura/ Negro drama/ Eu sei quem trama/ E quem tá comigo/ O trauma que eu carrego/ Pra não ser mais um preto fudido/ O drama da cadeia e favela/ Túmulo, sangue/ Sirene, choros e velas/ Passageiro do Brasil/ São Paulo/ Agonia que sobrevive/ Em meia à zorra e covardias/ Periferias, vielas e cortiços/ Você deve tá pensando/ O que você tem a ver com isso/ Desde o início/ Por ouro e prata/ Olha quem morre/ Então veja você quem mata/ Recebe o mérito, a farda/ Que pratica o mal/ Me vê, pobre, preso ou morto/ Já é cultural".

A canção põe o "dedo na ferida" ao afirmar que o preconceito racial no país é uma questão cultural. "Me vê pobre, preso ou morto, já é cultural". E prossegue: "Histórias, registros/ Escritos/ Não é conto/ Nem fabula/ Lenda ou mito/ Não foi sempre dito/ Que preto não tem vez/ Então olha o castelo e não/ Foi você quem fez".

Esse pequeno trecho remete diretamente à seguinte afirmação de Joaquim Nabuco citada por Clóvis Moura: "O negro construiu um país para outros; o negro construiu um país para os brancos." (MOURA, 1988, p.5). A canção é finalizada caracterizando o negro como um guerreiro: "Eu visto preto/ Por dentro e por fora/ Guerreiro/ Poeta entre o tempo e a memória". Esta categorização como "guerreiro" denota a atuação dos negros em práticas de resistência. A mesma relação entre negro e guerreiro vai reaparecer em outro rap composto por Rappin Hood, no ano de 2005: "Us Guerreiro":

> "Os herdeiros, os novos guerreiros/ Novos descendentes, afro-brasileiros/ Da periferia, lutam noite e dia/ Tão na correria como vive a maioria/ Guardam na memória, uma bela história/ De um

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

> povo guerreiro, então, cheio de glórias/ Zumbi, o líder desse povo tão sofrido/ E sem liberdade, pro quilombo eles surgiram/ Palmares, o local da nossa redenção/ Pra viver sem corrente, sem escravidão/ Dandara, que beleza negra, jóia rara/ A linda guerreira comandava a mulherada/ Faz tempo, hoje em dia é outro movimento/ A luta dos mais velhos amenizou o sofrimento/ Escuta, acorda pois não acabou a guerra/ Você infelizmente nasceu no meio dela/ Já era, o nosso povo vive na favela/ Enquanto o colonizador só usufrui da terra/ Vitória é o que eu desejo pra minha criança/ Tenha sua herança, você é nossa esperança".

O primeiro trecho traz a caracterização do negro como guerreiro, seja no passado histórico através das figuras como Zumbi ou Dandara, seja no presente, com os negros que lutam no dia a dia. Se no passado Palmares era o local da resistência, agora esta se concentra na periferia.

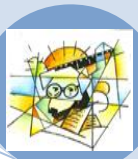
> "Palmares era assim, um lugar bem sossegado/ Os preto lado a lado, tudo aliado/ A mística, o sonho de rever nossa mãe África/ Ângola, Nigéria, Zimbabue, Arábia/ Tudo acorrentado dentro de um navio/ Tomando chibatada até chegar no Brasil/ Mais de 500 anos depois pouco mudou/ Ligou? Na verdade só o tempo passou/ Naquele tempo tinha o capitão do mato/ Que era o mó traíra, tremendo acasalato/ Ficava na espreita, pra ver quem fugia/ Muito parecido com quem hoje é a polícia/ Se liga, muitos morreram pra você viver/ Orgulho tem que ter, responsa e proceder/ Vai vendo, curte pois você ainda é pequeno/ Ainda é criança e não sabe do veneno/ Menino, você é o futuro desse jogo/ Pra resgatar de novo, a honra desse povo/ Quando fizer 18 você vai se alistar/ E vai se preparar para guerra enfrentar/ Então se liga".

A canção segue relacionando passado e presente. Relembra o sofrimento dos que foram trazidos da África como escravos e cria no ouvinte a noção de responsabilidade perante este sofrimento, atualizando-o, estabelecendo uma ponte entre presente e passado.

Ainda sobre este trecho temos a menção à "Mãe África", como feita por Chico César nove anos antes, e a vinculação da figura do policial ao capitão do mato. A polícia vista como inimiga, agente da escravidão que persiste, pois "mais de 500 anos depois pouco mudou, na verdade só o tempo passou."

> "Pois é, tem gente que não bota uma fé/ Não acredita que somos todos irmãos/ Não acreditam que o sangue é igual/ É nesse

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012



> mundo que você irá viver/ Você tem de aprender a se defender/ Tem de saber, que não há nada errado/ Com seu tom de pele, seu cabelo enrolado/ Fica ligado que eles querem te arrastar/ Com drogas, dinheiro, bebida, mulher/ Querem fazer uma lavagem em sua mente/ Querem que você seja um cara inconsciente/ Tipo um demente, uma marionete/ É isso que o sistema quer do negro quando cresce/ A escravidão não acabou é apenas um sonho/ Tem alguns brancos controlando o dinheiro do mundo/ Tem alguns negros guerreando contra todos e tudo/ E alguns manos nas ruas querendo roubar um banco/ Não seja um tolo, amante do dinheiro/ Batalhe dia a dia pois você é um guerreiro".

Uma série de conselhos e avisos é dada à criança que aparecia na estrofe anterior. Uma forma de atualização e radicalização da temática de "Upa Neguinho", em 1966.

A última canção aqui tratada é "Meu Ébano", composta por Neneo e Paulinho Rezende no ano de 2005. Apresentando uma proposta semelhante à de "Lá Vem o Negão" (1995), a grande diferença é que a narrativa parte de uma mulher. No mais a lógica da sensualidade do negro, da exaltação de suas qualidades, segue inalterada.

> "É! Você é um ébano/ Lábios de mel/ Um príncipe negro/ Feito a pincel/ É só melanina/ Cheirando à paixão/ Meu preto retinto/ Malandro distinto/ Será que é instinto/ Mas quando te vejo/ Enfeito meu beijo/ Retoco o batom/ A sensualidade/ Da raça é um dom/ É você, meu ébano/ É tudo de bom!"

O termo *ébano* presente no título e na última estrofe serve como uma forma de elogio ao negro, uma vez que faz referência a uma árvore de madeira escura e rija, considerada nobre e rara, o que a torna extremamente valiosa.

Ao longo das vinte e nove canções analisadas nesta seção, percebe-se uma recente mudança no discurso, principalmente por ter sido dada voz e vez aos artistas negros, sobretudo no rap. Entretanto, o racismo, a visão estereotipada do negro e as teses da democracia racial persistem em grande parte das narrativas, salientando como tais ideias se impregnaram em nosso imaginário social.

Outra característica relevante, percebida dentre as canções selecionadas pela amostra aqui trabalhada, é a pouca incidência de canções tendo como personagem central o indígena. Se na literatura ele surge regularmente, no cancioneiro torna-se um personagem episódico.

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012

Abstract: This article aims to decipher the possible representations of Brazil through its popular music. For that it is undertaken the analysis of songs, considering that they all had a grand exhibition in Brazilian radio stations. The lyrics are organized according to the top one hundred best songs placed in ranking of success in the period of 1956 until 2005. Once these representations are defined, the same ones will be confronted to the existing sociological theoretical set with the objective to identify possible points of convergence and divergence. To the end of the text it is expected that such analysis can not only supply a minimum representation of Brazil's racial question, as well as to show the form that social changes occurred throughout fifty years and how they had been registered in its songs.

Keywords: nation; popular music; identity; modernity.

Referências bibliográficas:

CHAUÍ, Marilena. *Brasil mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo. Fundação Perseu Abramo, 2000.

FERNANDES, Florestan. *Significado do protesto negro*. São Paulo, Cortez, 1989.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, nº2. ANPOCS: Brasília, 1983.

IANNI, Octávio. A Questão Racial no Brasil. *Desigualdade Racial no Brasil Contemporâneo*. UFMG/CEDEPLAR: Belo Horizonte, 1991.

LOPES, Antônio Herculano. Um forrobodó da raça e da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. vol. 21 no.62 São Paulo Oct. 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092006000300004&script=sci_arttext. Acessado em 07 de janeiro de 2009.

MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. Editora Ática: São Paulo, 1988.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a Mestiçagem no Brasil*: Identidade Nacional versus Identidade Negra. Petrópolis: Vozes. 1999.

NASCIMENTO, Abdias do. *Mixture or massacre?*: genocide of a black people. Afrodiaspora: Nova York, 1979.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das Idéias*: A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.

SANTOS, Joel Rufino dos. Para que serve o negro? *Padê*. Salvador, n.1, p.59-70, jul. 1989.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*: 85 anos de músicas brasileiras, vol 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SKIDMORE, Thomas. Raça e Classe no Brasil: Perspectiva Histórica. *Desigualdade Racial no Brasil Contemporâneo*. UFMG/CEDEPLAR: Belo Horizonte, 1991.

Referências discográficas:

Acorda Maria Bonita. 1957. Compositor: Antônio dos Santos. Intérprete: Volta Seca Álbum: "As Cantigas de Lampião".

Beleza Pura. 1979. Compositor: Caetano Veloso Intérprete: A Cor do Som Álbum: "Frutificar" – Warner.

Black Coco. 1978. Compositores: Lincoln Olivetti e Ronaldo Barcelos. Intérprete: Painel de Controle. Álbum: Desliga o Mundo.

Brasil Pandeiro. 1972. Compositor: Assis Valente Intérprete: Novos Baianos. Álbum: "Acabou Chorare". Som Livre.

Canto das Três Raças. 1976. Compositores: Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro. Intérprete: Clara Nunes. Álbum: "Canto das Três Raças". Odeon.

É Luxo Só. 1974. Compositores: Ari Barroso e Luiz Peixoto. Intérprete: Elizeth Cardoso. Álbum: "Disco de Ouro". Copacabana

Esse Mundo É Meu. 1964. Compositores: Sérgio Ricardo e Ruy Guerra. Intérprete: Sérgio Ricardo. Álbum: "Esse Mundo É Meu". Forma/FM5.

Ilu Ayê. 1972. Compositores: Norival Reis e Cabana. Intérprete: Clara Nunes. Álbum: "Clara Clarice Clara". EMI/Odeon.

Índia. 1972. Compositores: J.A. Flores e M.O. Guerreiro versão de José Fortuna. Intérprete: Gal Costa. Álbum: "Índia". Philips.

Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira. 1979. Compositores: Pepeu Gomes e Moraes Moreira. Intérprete: Moraes Moreira. Álbum: "Lá Vem o Brasil Descendo a Ladeira". Som Livre.

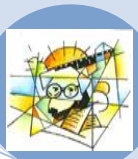
Lá Vem o Negão. 1995. Compositor: Zelão. Intérprete: Cravo e Canela. Álbum: "Sabor de Paz".

Lourinha Bombril. 1996. Compositores: Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone. Intérprete: Os Paralamas do Sucesso. Álbum: "Nove Luas". EMI.

Mama África. 1996. Compositor: Chico César. Intérprete: Chico César. Álbum: "Cuscuz Clã". Polygram.

Marrom Bombom. 1995. Compositor: Ronaldo Barcelos. Intérprete: Os Morenos. Álbum: "Marrom Bombom". BMG Ariola.

ISSN 1808 -8473 – Vol. 9, n. 1, 2012



Martim Cererê. 1971. Compositores: Zé Catimba e Gibi. Intérprete: Zé Catimba e Brasil Ritmo 67. Álbum: "Martim Cererê". Som Livre.

Meninas do Brasil. 1980. Compositor: Moraes Moreira. Intérprete: Moraes Moreira. Álbum: "Bazar Brasileiro". Ariola.

Meu Ébano. 2005. Compositores: Neneo e Paulinho Rezende. Intérprete: Alcione. Álbum: "Uma Nova Paixão". Indie Records.

Mulata Assanhada. 1968. Compositor: Ataulfo Alves. Intérprete: Ataulfo Alves. Álbum: "Ataulfo Alves". Philips.

Nação Nagô. 1956. Compositor: Capiba. Intérprete: Os Cancioneiros. Álbum: "Nação Nagô".

Nêga do Congo. 1961. Compositores: Haroldo Lobo e Milton de Oliveira. Intérprete: Valter Levita. Álbum: "Nêga do Congo". Continental.

Negro Drama. 2002. Compositores: Mano Brown, KL Jay, Ice Blue e Edy Rock. Intérprete: Racionais MCs. Álbum: "Nada Como Um Dia Após O Outro." Unimar Music.

Nem Ouro Nem Prata. 1976. Compositores: José Jorge e Ruy Mauriti. Intérprete: Ruy Mauriti. Álbum: "Nem Ouro Nem Prata". Som Livre.

O Neguinho e a Senhorita. 1965. Compositores: Noel Rosa e Abelardo da Silva. Intérprete: Noite Ilustrada. Álbum: "Caminhando". Philips.

Olhos Coloridos. 1982. Compositor: Adelmo Casé. Intérprete: Sandra de Sá. Álbum: "Sandra de Sá". RCA.

Sentinela. 1969. Compositores: Milton Nascimento e Fernando Brant. Intérprete: Milton Nascimento. Álbum: "Milton Nascimento". Odeon.

Sou Negrão. 2001. Compositores: Rappin Hood. Intérprete: Rappin Hood. Álbum: "Sujeito Homem". Trama.

Treze de Maio. 1956. Compositores: Teddy Vieira, Riachão e Riachinho. Intérprete: Moreno e Moreninho. Álbum: "Treze de Maio". Sinter.

Upa Neguinho. 1966. Compositores: Edu Lobo e Guarnieri. Intérprete: Elis Regina. Álbum: "Upa Neguinho". Philips.

Us Guerreiro. 2005. Compositor: Rapin Hood. Intérprete: Rappin Hood. Álbum: "Sujeito Homem 2". Trama.

Recebido para publicação em 30/07/2012
Aprovado para publicação em 30/10/2012