

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CECH – CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Comunicação e Movimento na poética do compositor Chico César: os
usos da Diáspora Africana na música negra no Brasil**

Dener Santos Silveira

SÃO CARLOS
Outubro/2018

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES) -
Código de Financiamento 001

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CECH – CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**Comunicação e Movimento na poética do compositor Chico César: os
usos da Diáspora Africana na música negra no Brasil**

Dener Santos Silveira

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Sociologia do Centro de Educação
e Ciências Humanas para
obtenção do título de Doutor em
Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Valter
Roberto Silvério

SÃO CARLOS
Outubro/2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Tese de Doutorado do candidato Dener Santos Silveira, realizada em 14/12/2018:

Prof. Dr. Valter Roberto Silverio
UFSCar

Profa. Dra. Ione da Silva Jovino
UEPG

Prof. Dr. Paulo Alberto dos Santos Vieira
UNEMAT

Prof. Dr. Silvano da Conceição
UESB

Profa. Dra. Tatiane Cosentino Rodrigues
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Ione da Silva Jovino e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

Prof. Dr. Valter Roberto Silverio

Agradecimentos

Esse trabalho simboliza o coroamento de uma trajetória de muitas experiências e muitos obstáculos. Muitas pessoas fizeram parte desse caminho!

Agradeço ao Professor Valter pelos esforços na orientação, não apenas desse trabalho, como também das oportunidades fornecidas por meio de suas contribuições teóricas.

Ao Programa de Pós-graduação em Sociologia PPGS/UFSCAR e todos/as os/as docentes que auxiliaram na formação acadêmica sólida e crítica, bem como, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros NEAB/UFSCAR e todas as pessoas que conviveram nessa trajetória ao longo dos anos de formação, não apenas acadêmica como de vida.

Aos meus colegas de doutorado do PPGS pelas conversas e compartilhamento de angústias.

A minha família que sempre dedica todas as preces para minha felicidade e me tranquiliza de forma afetuosa nos momentos de maior dificuldade e ao companheirismo e apoio de minha esposa, Scheila Thomé.

Por fim a Theo Thomé Silveira, meu filho, que nasceu durante o processo de Doutorado e que mostra, a mim, o valor da vida a todo o momento.

Ofereço minha gratidão!

Resumo

O presente trabalho realiza uma análise da música negra brasileira a partir das canções e da obra cultural do cantor e compositor Francisco César Gonçalves - Chico César - nascido no município de Catolé do Rocha no sertão do Estado da Paraíba/PB região nordeste do Brasil. Na década de 1990, o compositor abandona a carreira ligada ao jornalismo e se insere no meio musical brasileiro, após a participação em Festivais de música na Alemanha. Apresentando uma poética criativa em suas produções, Chico César inicia sua carreira enquanto músico e compositor na cidade de São Paulo/SP resgatando um arcaouço sertanejo (sertão da Paraíba) e um léxico gramatical africanizado. O conjunto de letras do compositor é classificado como “comunicação” e de “movimento” e se projeta com produção diaspórica, uma vez que desarticula a lógica da ideia de nação presente nas análises sobre a “música popular brasileira”. A construção da música no Brasil, por meio da Bossa-Nova e posteriormente da Tropicália, que foram entendidas como movimentos reativos a um tipo de movimento nacional-popular na música, é re-orientada pelo uso da diáspora africana, no sentido de dispersão africana - criação e recriação de um sentimento de pertencimento determinado por situações de opressão. A estratégia para atingir esse objetivo foi a desconstrução da essencialização da diferença reposicionando as tensões do estilo (música afro-atlântica) do repertório negro e do corpo. A tese é que as inovações linguísticas (comunicação) e o léxico re-africanizado transnacional (movimento) presentes nas letras, as formas de ocupar um espaço social alheio, estilos de cabelos, e meios de constituir e sustentar laços comunitários são respostas fornecidas pela música da diáspora africana em reação a música popular brasileira. A ideia é que a produção cultural africanizada de Chico Cesar é crítica e desmonta o teatro de desejos populares a qual é submetido pela noção de nacionalidade, pois a partir do seu desenvolvimento social, ele constrói uma nova política cultural de representação como um novo complexo ideológico e teórico.

Palavras-chave: Diáspora Africana, Chico César, Música, Relações Raciais.

Abstract

The present work analyzes the Brazilian black music from the songs and the cultural work of the singer and composer Francisco César Gonçalves - Chico César - born in the municipality of Catolé do Rocha in the sertão of the State of Paraíba / PB northeast region of Brazil. In the 1990s, the composer abandoned his career linked to journalism and entered the Brazilian music scene, after participating in music festivals in Germany. Featuring a creative poetics in his productions, Chico César begins his career as a musician and composer in the city of São Paulo / SP rescuing a sertanejo (sertão da Paraíba) framework and an Africanized grammatical lexic. The set of lyrics of the composer is classified as "communication" and "movement" and is projected with diasporic production, since it disarticulate the logic of the idea of nation present in the analyzes on "Brazilian popular music". The construction of music in Brazil, through Bossa-Nova and later Tropicália, which were understood as reactive movements to a kind of national-popular movement in music, is reoriented by the use of the African diaspora in the sense of African dispersion - creation and recreation of a sense of belonging determined by situations of oppression. The strategy to achieve this goal was to deconstruct the essentialization of difference by repositioning the tensions of the Afro-Atlantic style of the black repertoire and the body. The thesis is that the linguistic innovations (communication) and the transnational re-Africanized lexicon (movement) present in the lyrics, the forms of occupying a social space, hair styles, and the means to constitute and sustain community bonds are responses provided by music of the African Diaspora in reaction to Brazilian popular music. The idea is that the Africanized cultural production of Chico Cesar is critical and dismantles the theater of popular desires which is submitted by the notion of nationality, because from its social development, it constructs a new cultural politics of representation as a new ideological complex and theoretical.

Keywords: African Diaspora, Chico César, Music, Race Relations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Aos Vivos – 9 de maio de 1995	36
Figura 2 - CusCuz Clã - 3 de julho de 1996	36
Figura 3 - Beleza Mano Data lançamento: julho de 1997	37
Figura 4 - Mama Mundi Data lançamento: 17 de julho de 1999.....	37
Figura 5 - Respeitem Meus Cabelos, Brancos - Data lançamento: 21 de outubro de 2002	38
Figura 6 - De Uns Tempos pra Cá - Data lançamento: 3 de janeiro de 2006	38
Figura 7 - Francisco, forró y frevo. Data lançamento: 4 de junho de 2008.....	39
Figura 8 - Estado de Poesia Data lançamento: 24 de junho de 2015	39
Figura 9 - Ilustração do livro Cantáteis de Chico Cesar.....	84
Figura 10 - Um encontro histórico: Gilberto Gil e Jimmy Cliff.....	90
Figura 11 - Aos Vivos – 9 de maio de 1995.....	101
Figura 12 - Bamileke tamtam - Tatoute.....	106
Figura 13 - Johann Moritz Rugendas	110
Figura 14 - “Overseers punishing slaves on a rural estate”.....	111
Figura 15 - Tambor de Crioula – Maranhão/MA. Dança circular feminina, canto e tambores	112
Figura 16 - Torquato Neto, letrista e poeta piauiense.....	115
Figura 17 - Itamar Assumpção	118
Figura 18 - Benazir Bhutto no Paquistão.....	123
Figura 19 - Mensário de arte moderna	124
Figura 20 - Salif Keita – musician from Mali, Africa.	126
Figura 21 - CusCuz Clã - 3 de julho de 1996	127
Figura 22 - Nelson Mandela - importante líder político da África do Sul, que lutou contra o sistema de apartheid no país.	128
Figura 23 - Álbum "Não é Azul, mas é Mar" 1987 - CBS Record.....	132
Figura 24 - Milton Nascimento em Show no RJ com o cantor Criolo em 2014.	134
Figura 25 - Em foto de arquivo, Winnie Madikizela-Mandela participa de conferência do Congresso Nacional Africano, em Johannesburgo, África do Sul	136
Figura 26 - Jimmy Cliff e o seu Filá:.....	141
Figura 27 - Reisado V.Juerana - Bumba Boi	144
Figura 28 - Ambiente do Brasil-Colônia, a dança da congada	145
Figura 29 - Beleza Mano Data lançamento: julho de 1997	146
Figura 30 - Mama Mundi Data lançamento: 17 de julho de 1999.....	148
Figura 31 - Respeitem Meus Cabelos, Brancos - Data lançamento: 21 de outubro de 2002	150
Figura 32 - De Uns Tempos pra Cá - Data lançamento : 3 de janeiro de 2006	152
Figura 33 - Francisco, forró y frevo. Data de lançamento: 4 de junho de 2008.....	153
Figura 34 - Estado de Poesia Data lançamento: 24 de junho de 2015	154
Figura 35 - Representação Estética – Chico César.....	156
Figura 36 - João do Vale - “Poeta do Povo”	184
Figura 37 - Jackson do Pandeiro – “O rei do ritmo”	185
Figura 38 - Luiz Gonzaga – “O Rei do Baião”	186

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro de detalhamento metodológico.....	35
---	----

Sumário

Apresentação	10
Introdução.....	18
CAPÍTULO 1 - CHICO CÉSAR E A MÚSICA	28
1.1 - Vida de Chico César	40
1.2 - O Homem como Metáfora	44
1.3 - Música Popular é Comunicação!.....	46
1.4 - Eu quero a síntese!	52
CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÃO SUBJETIVA DA MÚSICA DE CHICO CÉSAR	52
2.1 - Música da Diáspora Africana – Desterritorialização e Comunicação em Chico César	52
2.2 - Música como problema cultural e o campo transdisciplinar de Estudos Africanos e da Diáspora – Duplicidade do discurso na poética de Chico César.....	57
2.3 - Música e a Política Cultural de Representação Democrática – A Urbanidade da Música Negra.....	78
CAPÍTULO 3 – A POÉTICA PRESENTE NAS CANÇÕES DE CHICO CÉSAR	87
3.1 - A produção musical de Chico César e o conjunto lexical reafrikanizado: a posição do enunciador poético	87
3.2 - As letras das Canções e Cultura Negra.....	93
3.3 – Análise das Letras:.....	101
Álbum 1 – Aos Vivos:	101
Álbum 2: CusCuz Clã.....	127
Álbum 3 – Beleza Mano	146
Álbum 4 – Mama Mundi	148
Álbum 5 – Respeitem meus cabelos brancos	150
Álbum 6 – De uns tempos pra cá.....	152
Álbum 7 – Francisco, Forró y Frevo	153
Álbum 8 – Estado de Poesia	154
3.4 - Categorização das letras – Características e orientação do discurso.....	155
3.5 - Representação Estética – Chico César	155
CAPÍTULO 4 - ENQUADRAMENTO DE CHICO CÉSAR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	157
4.1 - Música no Brasil	157
4.2 - Chico César – O enquadramento no contexto da música popular brasileira....	171
FINALIZAÇÃO - PROJETO POLÍTICO DE CHICO CÉSAR	175
Deslocamento de poder no projeto político de Chico César:	190
Projeto de Cultura Negra e a ideia de nacional-popular.	192
Referências Bibliográficas.....	197

Apresentação

O caminho que o trabalho percorre está em um contexto da Arte. A arte está ligada à política de representação e a trajetória dos/as negros/as ao longo da história moderna. Diante disso, resgatamos o depoimento para posteridade de Pixinguinha no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, sobre o regente Heitor Villa Lobos. Pixinguinha atribuiu sua genialidade [Villa Lobos] a capacidade de explorar as possibilidades experimentais de um conjunto, ele diz “considero isso uma grande arte. Esse negócio de sentimento – eu sou sentimental – não deve ficar. Eu quero ver o conhecimento material para poder despertar, para me divertir um pouco e eliminar o sentimento. Chega o sentimento da miséria”.(MIS, 1970).

Essa passagem do depoimento de Pixinguinha permite identificar um tipo de sentimento cuja reflexão nos leva a ideia de existência. Um trecho da música saharienne do compositor Chico César diz o seguinte: “o carneiro sacrificado morre, o amor morre só arte não”. A arte é um espaço de sentimento. O sentimento não deve morrer, ao mesmo tempo que, é preciso eliminá-lo quando dele se extrai angústia. Essa constatação é um paradoxo para pessoas e grupos de origem africana. Mas não se trata de um problema dos grupos e das pessoas negras, mas uma questão de como o mundo o colonizou não apenas material, mas também subjetivamente. O filme a “Uma onda do ar¹” dirigido por Helvécio Ratton, conta a trajetória de uma rádio comunitária criada em uma favela. Baseado em fatos reais, o longa conta a história da formação da “Rádio Favela” na periferia de Belo Horizonte/MG. “Uma onda no ar” é a história da criação e do desenvolvimento da Rádio Favela de Belo Horizonte - "a voz livre do morro", como a chamavam seus idealizadores. A rádio pirata entrava no ar, todos os dias, no horário do programa estatal A Voz do Brasil. A tática e o amplo alcance dos transmissores da rádio, que mandavam suas ondas bem além da favela, incomodava as autoridades. Jorge,

¹ O filme uma onda numa ar faz um contraponto com a história do filme Cidade de Deus, afirma Misael Avelino dos Santos, criador da Rádio Favela. Enquanto Cidade de Deus extrapola na violência e estereotipa os/as negros/as da comunidade oferecendo um banquete de desumanidade numa mar de desordem e caos. Uma onda no ar resgata valores afro-brasileiros e oferece uma história dura, mas digna e exitosa dos negros nas comunidades carentes. Talvez por essa razão o sucesso de um, exposto nos Shoppings Centers e repercussão internacional, tenha sido muito superiores ao outro.

um dos idealizadores da Rádio, homem negro e morador da favela, acaba sendo perseguido e preso pela polícia. Atrás das grades, é questionado por outro detento sobre como foi criação da Rádio... Começa uma história de luta, resistência cultural e política contra o racismo e a exclusão social, em que a população da favela encontra uma importante arma: a comunicação.”²

A história da Rádio Favela é um relato da trajetória de quatro jovens negros que sonhavam, dentro das míseras condições de representação cultural na capital mineira, com a busca pelo reconhecimento e, sobretudo, pelo direito à fala numa sociedade racista.

Cornell Cottonmounth Stoke – Boca de Algodão - personagem da série Luke Cage produzida pela Netflix, em parceria com a Marvel, é o vilão da primeira temporada. Cornell é um negro traficante do Harlem, que difere das características originais do Power Man³ de 1974, possui habilidade e super força, dentes afiados e é hábil com venenos. Cornell é bonito, inteligente e elegante. Embora Cornell seja um vilão da ficção, ele guarda estima pelas tradições do Harlem, suas histórias e contradições, suas memórias e sua resistência negra. Ele é primo de Mariah, vereadora em Nova York que fez sua carreira política por meio de falaciosas ações de renascimento do Harlem. Ambos criados por Mabel, uma mulher negra de muito respeito no Harlem que também vivia da criminalidade.

Mas qual relação existe entre as duas cenas? Certamente, a ausência de reconhecimento dos/as negros/as numa sociedade racializada, consequência do legado da escravidão e do racismo. Essas cenas mostram também a violência, as contradições entre ética e moral, as personalidades insubmissas e agressivas contra a sociedade racista. Sim, esses são aspectos evidentes entre ambas. Contudo, há algo que revela uma correlação mais atraente para entendimento das respostas dos africanos da diáspora: a Arte. Tanto uma “Onda no ar” como a história de Cornell são ligadas à arte. A Rádio Favela foi um espaço urbano carregado de manifestações artísticas afro-brasileiras de valorização do pertencimento étnico-racial, como informa seus idealizadores. Já Cornell Stoke, possuía uma boate, a Harlem’s Paradise, na qual ele minuciosamente escolhia os

² <http://www.comciencia.br/resenhas/negros/onda.htm>

³ A série inicialmente tinha como nome Power Man e não Luke Cage, onde o nome do “herói” era Carl Lucas.

músicos e bandas para tocarem no local. Quando todos imaginavam ser uma fachada para os crimes do tráfico de drogas, a história mostrava que aquele homem negro bonito, elegante e inteligente, era um amante da música, um músico. Ele teve que abandonar sua paixão pela música, orientado por Mabel, sua “madastra”, que o força a matar seu padrasto em nome da família.

Quem experimenta a construção dessas cenas como expectador se encanta com o processo. Mais emancipador no caso da Rádio Favela e mais angustiante no caso de Cornell, que por mais que ficasse tomando seu uísque numa representação de preocupação com Luke Cage, era nítido que sua maior dor era não estar no lugar de seus artistas negros contratados.

A vida da arte perpassa esse trabalho não em seu triunfo, mas em sua falência. Em ambas as cenas existe a morte da arte. A rádio Favela é uma idealização de quatro jovens sonhadores. Quem morre entre eles? O artista! Na série Luke Cage, Cornell é assassinado pela prima Mariah, por ironia, com o pedestal do microfone de sua casa de show.

Na tragédia comum da história dos africanos da diáspora seja na ficção ou na vida, mata-se a emoção, mata-se a arte, pois a arte não comporta a modernidade, a razão. Destarte, mata-se a garantia de emancipação negra, pois o pouco de humanidade consentida aos “condenados da terra” foi dado pela arte, mas tanto na vida, como ficção seu destino foi o extermínio.

Nas duas últimas décadas no Brasil, vimos uma transformação da cidadania. Os códigos culturais na sociedade passam a ser vistos não mais como um culto a homogeneidade, mas são redefinidos pela noção da diferença. Essa mudança na cidadania acompanha o desenvolvimento democrático ao qual experimentou o Brasil no seu ordenamento político e jurídico. Esse desenvolvimento democrático possibilitou uma nova realidade nacional.

Diante desse contexto controverso de experiências sociais, altera-se a ideia de cultura nacional. Aquela atribuição de retenção/contenção amarrada ao sentido de popular que submetia a cultura nacional a um populismo abstrato, atribuição que, por vezes, vinha acompanhada de versões cada vez mais subalternizadas, como o folclore e coisas do povo, é colocada num processo de revisão, em especial, a partir das respostas

fornecidas por esse “povo”, que não é mais o espectador passivo da história, mas o agente da própria história. Esse processo não constitui um caminho linear de mudanças sociais e tampouco definitivo, como estes, ocorreram muitos períodos históricos nacionais que propiciaram sua revisão, contudo, em nenhum desses, a matriz interpretativa de nação permitiu que, ao invés do ponto de partida, fosse conduzida por um imperialismo do popular de homogeneidade, ela passasse a ser dimensionada na sua margem, isto é, na fronteira das ações sociais das sociedades colonizadas a partir de clivagens inéditas: raça, sexo/gênero, geração, regionalismo entre várias outras.

Se esse processo significou a alteração da cidadania e da ideia de popular, cabe detalhar o fenômeno e analisar o conjunto de transformações sociais e culturais e seus códigos para a cultura dita nacional. Quais expressões e manifestações na política de representação foram surgidas nesses pequenos passos emancipatórios na sociedade brasileira nos últimos vinte anos? O Brasil é reconhecidamente um laboratório de experimentações culturais devido a sua multietnicidade e multiculturalidade. As artes, a dança, expressões artísticas, todas admitem as transformações. E desse modo, o que a música brasileira pode mostrar nesse conjunto controverso de mudanças sociais?

Quando falo de música, estou argumentando sobre comunicação. No percurso dos significados sobre a música brasileira ressalta-se sua riqueza. A importância que damos a ela no espaço cotidiano brasileiro faz com que sua evidência, enquanto análise se torne satisfatoriamente expressiva. Contudo, ao tratar de comunicação, trata-se também de interpretação, e porque não admitir reconhecimento histórico.

Por essa pretensa satisfação prestigiosa de nossa música, sua sedução não deve cegar sua proposição. Música, nesse sentido, é comunicação e dessa linguagem ressalta sua capacidade de mostrar a organização social. Uma sociologia da música que evidencie os potenciais melhores do mundo. Numa breve rememoração das músicas e letras nacionais, somos capazes de verificar um conjunto regular de cantores e cantoras afro-brasileiros e demonstrar um arcabouço diverso de proposições musicais. Podemos citar alguns:

Elza Soares disse recentemente no seu último clipe: “O meu país é o meu lugar de fala, eu não quero ficar muda”. A expressividade de Elza Soares vista em toda sua trajetória musical e de vida, clama pela necessidade afirmativa do direito a existência

pela comunicação. Muito desse direito de expressão se deveu, em parte da história nacional à música. O racismo invisibiliza as potencialidades africanas no Brasil na mesma medida que desumaniza e desautoriza a vida plena das pessoas. A música se tornou o escape existencial cuja dimensão, invisível à razão, solidificou os sentimentos de negros e negras nas marcas das canções da música negra.

Quando o timbre de voz de Elza Soares ecoa, as recorrentes lágrimas da plateia exercem um sentimento de difícil tradução. Como sugestão, podemos denominar de um sabor de “vidro e corte”, na letra São Vicente, de Milton Nascimento⁴. A cada nota alta e estridente de sua interpretação, o plano de compreensão da realidade atinge uma dimensão absolutamente revolucionária. Arranjos e melodias distribuídas num palco, músicos realizando o desafio constante da perfeição e uma voz assume uma função arrebatadora. Seria apenas uma cantora?

Milton Nascimento, com sua negrura e afinação exigente, rompe os protocolos formais e desestabiliza pelo sentimento. Com mais uma trajetória de vida difícil, o rompimento com a mãe biológica e sua criação por uma musicista branca. As músicas, novamente, promovem lágrimas. As canções de Milton Nascimento por mais que se esforcem para serem felizes são marcadamente melancólicas. Seria ele apenas um cantor?

O compositor alagoano Djavan também aparece como expressão de uma comunicação latente na música brasileira. Seus acordes, sua leitura musical, suas letras marcaram uma geração de pessoas. Todas atordoadas com a mágica do cantor e suas interpretações primorosas. Os chamados pagodeiros - por meio de seus vocalistas - da década de noventa, deram vasão a história do samba no Brasil, quando perguntados, no auge de suas breves carreiras enquanto bandas, quais eram suas referências musicais afirmavam: Djavan. Seria ele apenas um cantor?

Dentre esses, podemos citar centenas de músicos que romperam com as estruturas racistas da sociedade brasileira por meio do universo comunicativo das canções. Uma história que começa na versão mercadológica da música negra de “Pelo

⁴ Letra San Vicente de Milton Nascimento presente no lado quadro do álbum Milagre dos Peixes/1974. Coração americano/Acordei de um sonho estranho/Um gosto, vidro e corte/Um sabor de chocolate No corpo e na cidade/ Um sabor de vida e morte/ Coração americano/ Um sabor de vidro e corte

Telefone” de Donga em 1917, passa por Marçal, Bide e Candeia. Geraldo Pereira, Wilson Batista, Martinho da Vila, Elisete Cardoso, Gilberto Gil, Clementina de Jesus. Consolida-se em Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e João do Vale. Jovelina Pérola Negra, Cartola e Nelson Cavaquinho. Lia de Itamaracá, Alcione e Sandra de Sá. Luiz Melodia, Elza Soares, Tim Maia e Wilson Simonal. O samba, o samba reggae, o Funk.

São expressões musicais revolucionárias. São estruturas de sentimento que informam muito sobre o que é o Brasil. Se elas são capazes de produzir lágrimas nas multidões em suas apresentações, o que podem produzir todos juntos? Esse sentimento coletivo tem despertado uma necessidade de classificação. Eles não são apenas cantores e cantoras organizando suas vidas, muitas desajustadas pelo racismo. Proponho que sejam muito mais do que isso! Proponho uma música da Diáspora Africana.

Entre todas as artes, [a música] foi sempre a que possuiu maior força de aglutinação social; por uma parte, devido ao fato do exercício de arte exigir, de um modo geral, mais pessoas concordantes na intenção e no sentimento, o que favorece a constituição de comunidades de músicos e amantes da música; por outra parte, em virtude de suas fortes qualidades sensíveis, a facilidade de conjugação com palavras e, em nível superior, as possibilidades que oferece de alta espiritualidade, tudo isto são coisas que permitem à música tornar coesas grandes massas de homens. Por isso, em todos os tempos, a música foi um instrumento predileto para dominar os espíritos. (SCHERING, 1931).

A aceitação comunitária produzida pela música é fenômeno sociológico de grande impacto na análise de Brasil. Esse campo de estudos da música pode contribuir para perceber as alterações e mudanças culturais no Brasil e a adição da clivagem de raça e sexo/gênero pode mostrar o que está por trás dessas transformações. Construída de forma imaginada como o local do triunfo da democracia racial brasileira, a música popular no Brasil esconde a história cultural do “povo”, identificado como uma massa homogênea e passiva da história, em especial, daqueles que foram expropriados de suas terras, tradição e cultura por meio da escravidão e da colonização e trazidos como escravizados para o Brasil.

Sendo assim, a construção do objeto dessa pesquisa, passa também pela aceitação comunitária da música. O esforço para consolidação se deve a uma experiência particular. Quando meu pai, Hamilton dos Reis Silveira, puxador de samba enredo de uma Escola de Samba chamada “Malandro é o Gato” na cidade de Passos/MG, inicia um canto na avenida um sentimento curioso se desenvolvia em mim nos meus

oito anos de idade. Era 1988, centenário da abolição da escravidão e várias Escolas de Samba ressaltaram a lei áurea como tema em todo Brasil. Quando vi aquela cena de várias pessoas cantando a letra, fiquei encantado. Tantas pessoas cantando algo referente à cultura negra. De onde surge a necessidade de se referir a algo tão presente no cotidiano e ao mesmo tempo tão inédito? Todos e todas cantavam acompanhando o folheto impresso como gentileza de uma gráfica à Escola (provavelmente de apreço do dono): “Ó princesa Isabel que brincadeira é essa tua a lei ficou no papel e o negro ficou na rua”.

Naquela fase da vida, eu já tinha experimentado os efeitos do racismo na escola com a discriminação sobre meus cabelos crespos e já despontava o sentimento comum a negros e negras de parecer não se enquadrar no mundo. Mas de longe, tinha compreensão do seu legado violento. Isso era pra mim um fardo natural da vida cristã, que eu devia carregar na vida. Logo, por que razão negros precisavam manifestar a negritude? Era apenas um sentimento que não me abandonaria.

Passando por esse episódio, continuei a ter curiosidade e a ouvir os Lp's em minha casa. Eram muitos e de vários estilos. Um, certamente, me chamou bastante a atenção: Canta, canta minha gente – Martinho da Vila. RCA 1974. Num encarte bem desgastado, eu ouvia a música “Festa de Umbanda”. Com vários cantos de Umbanda, eu me fazia à pergunta: por que negros e negras tem a necessidade de manifestar coisas “negras” nas canções? Essa pergunta foi a questão para minha dissertação de mestrado. Analisei os trabalhos de Donga, Martinho da Vila, Gilberto Gil e Chico César. Das contribuições acadêmicas da pesquisa de mestrado, a mais consistente se refere a um fenômeno impossível de ser menosprezado: A Diáspora Africana no Brasil.

A pesquisa de mestrado mostrou a necessidade de reverência ao passado nas produções culturais entre os negros. Esse movimento comunicativo abria um campo de análise para compreender o movimento histórico da música produzida por negros no Brasil a partir da ideia de Diáspora.

Desse modo, o objeto para essa análise, debruça-se sobre as produções musicais do que será denominado como africanos/as da diáspora no Brasil, em especial, na obra do cantor e compositor paraibano Chico César. Representando o nordeste brasileiro, uma região étnica e racializada (embora no Brasil haja um esforço para não reconhecer),

as produções artísticas e culturais de Chico César podem mostrar em períodos, as mudanças na concepção de cidadania e na ideia de popular, e seu legado para interpretar a Cultura Nacional. A partir do objeto dessa análise, surgem questões como: quais reivindicações sociais estão presentes nas respostas fornecidas pelos intelectuais na diáspora africana no Brasil? O sentido que conduz a necessidade de africanização de sua produção cultural reage a que tipo de fenômeno? Qual seu espectro frente à ideia de cultura nacional?

O conjunto de artistas negros/as no Brasil corresponde a uma parte importante da música dita popular. Em todas as regiões, o vocabulário musical africano esteve presente na música e esse processo coaduna com as expectativas de pesquisadores/as orientados/as pela ideia de Diáspora. Uma comunicação afro-atlântica apresentou uma regularidade que produziu estudos capazes de mostrar uma discrepância nas respostas modernas para o racismo. Nessa circulação de ideias, o formato criativo de comunicação diaspórica sedimentada não apenas pela dispersão e exílio, mas por um passado comum com a escravidão, mostra como legado da colonização desafiou as promessas da modernidade.

Essa africanização das produções musicais leva a caminhos tortuosos de destinos incertos, reconhecendo que o esforço talvez não leve necessariamente a compreender o que se fez e produziu, mas o porquê de seu desfecho.

“Meu parente, minha gente, cadê a família onde eu nasci cadê o meu começo, cadê meu destino e fim? para que eu estou por aqui?”

Esse trecho da letra Yauaretê, de Milton Nascimento, não pretende responder, mas questiona, Por quê?

Introdução

Ao conduzir os termos da análise anunciando temas relacionados à diáspora africana e a música de Chico César, é válido considerar a posição do sujeito. O desafio, talvez, mais tortuoso na construção da narrativa passa pela interrogação do que se pensa sobre a figura do indivíduo. Como mostrar a reflexividade do discurso do cantor na mesma proporção de sua inexistência ontológica ao efeito do nacionalismo mestiço brasileiro? Talvez, essa nem configure a pior das etapas da questão, mas até que ponto é possível, na política transgressiva do discurso do músico nordestino e sertanejo, reconhecer um deslocamento de poder de representação política?

Sem prejuízos a esse questionamento, consideramos a abordagem pós-colonial, que está na base das preocupações de Frantz Fanon, aspecto central. De acordo com o autor: compreender o sujeito iluminista na base do desejo, na sua vontade de potência, é encontrar na mesma proporção o abalo do mundo colonizado. Transportar-se para bem longe de sua própria presença (FANON, 2008) é de uma violência clarividente. Mas não para por aí! Conhecer o destino social do “estranho” é também considerar o olhar cindido em dois. O mundo colonizado é bipartido e ambivalente, pois o comportamento de orientação neurótica do sujeito colonial se dá na conformação do seu desejo e vontade.

Nesse sentido, existe uma “historicização da experiência colonial”, como sugeriu Bhabha (1998), ao analisar o projeto de Frantz Fanon, que pretende ser aplicada. Essa aplicação implica reler a experiência das narrativas sobre nação brasileira e da cultura nacional, sob o olhar da produção cultural do sujeito colonial e da sobredeterminação feita pelo mundo colonizado sobre sua experiência vivida.

Destarte, a abordagem pós-colonial que busca uma epistemologia capaz de perceber a valência das fronteiras é percebida aqui, na relação hierárquica do mundo moderno, a partir do olhar dos músicos negros no Brasil. A música no Brasil cresceu colada ao critério étno-linguístico do nacionalismo europeu de homogeneização e direito a auto-determinação do nacional. Esse critério foi legitimado pelos valores coloniais portugueses numa hierarquização sexual e racial das relações sociais.

O objetivo dessa introdução é apresentar a perspectiva teórico-metodológica utilizada nessa pesquisa. A busca por um local de ruptura com a hierarquização social e o encontro do espaço prévio de emancipação social são descartados por autores que se propuseram a fazer esse percurso por tortuosos caminhos das múltiplas articulações da diferença. Trata-se da busca por articulações da Diáspora, conceito produtivo que pode ajudar a identificar a diferenciação, por meio dos contornos das diferenças, (de gênero, de classe, raciais, étnicas e culturais) de processos que reproduzem categorizações hegemônicas daqueles que subvertem essencialismos e descrições (COSTA, 2006).

Esses autores propõem abordagens teórico-metodológicas que se estruturam nas clivagens da diferença e da cultura, constituindo assim, um campo refratário de possibilidades de articulação e rearticulação da realidade social. O sociólogo inglês de origem jamaicana, Stuart Hall, foi um desses autores. Hall, ao analisar os movimentos das lutas anti-racistas no Reino Unido, elaborou um constructo epistemológico que permitisse identificar novas etnicidades no emaranhado de significações ocorridas no ataque discursivo do contexto analisado. O autor constrói, inicialmente, como primeiro momento, a reprodução histórica de sistemas de representação – denominado por ele como campo das relações de representação – criada no momento em que a categoria *Black* prescinde sua noção reflexiva e fluída, significando, antes um processo de resistência aos embustes discursivos do racismo, marcados mais pela busca por direitos, do que por uma condição de diferenciação entre uma reprodução de categorias hegemônicas de uma condição que desestabilizam os dispositivos de poder. Num segundo momento, Hall propõe uma ruptura com a fixidez discursiva presente no discurso racial e subverte o campo das relações de representações, a partir de um sistema de representações colado a novas etnicidades – denominado pelo autor de Política de Representações.

As pré-construções e rigidez da realidade social são abandonadas num processo de descentramento da ideia de sujeito, bem como das hierarquias e de narrativas estanques, dando lugar a articulações discursivas do social, possibilitando o deslocamento de algo muito caro para o autor: as disposições de poder.

Stuart Hall, em seu livro “Da Diáspora: identidades e mediações culturais” traz dois trabalhos importantes como referência teórica dessa pesquisa. O primeiro texto “Notas sobre a desconstrução do popular” aborda as complicações da análise e

utilização do conceito de cultura popular apresentando uma breve genealogia dos sentidos que o alicerçaram como conceito na teoria social, bem como de suas insuficientes periodizações que impedem de mostrar as origens das transformações e de suas rupturas internas provocando uma oscilação entre os polos que ele chamou de dialética da contenção/resistência. O autor reage ao conceito de forma áspera considerando-o pouco produtivo, no entanto, sua importância não se esvaiu como muitos pensam – pelo desgaste que o conceito provocou no reforço do binômio alta cultura e cultura popular – perdendo a validade de seus propósitos, mas sim, necessita de um reposicionamento, um deslocamento no qual a tarefa é reconstituir a trajetória de contextos culturais distintos, a fim de romper com a tessitura rígida e fixa construída sobre os sentidos do conceito. Hall considera o conceito representando uma arena de disputa entre o consentimento e a resistência.

No segundo texto, “Que negro é esse na cultura negra?”, o autor interroga o conceito de cultura popular a partir do sistema racializado experimentado em diferentes contextos durante a colonização e pós-colonização. Nesse sistema, o conceito de *popular* passou a pressupor uma fixidez da autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica (HALL, 2009). Destarte, o autor traz a discussão de uma cultura popular negra contrapondo as insuficiências das periodizações da cultura popular questionando em qual momento podemos falar de uma cultura popular negra.

A iniciativa metodológica de Hall (2009) para reposicionar o debate em torno da cultura popular e cultura popular negra, foi feita a partir do questionamento que o autor realiza sobre a constituição histórica possível, a procura de momentos oportunos para se admitir a ideia de uma cultura popular negra.

Para tanto, Hall (2009) recorre a genealogia de Cornel West em seu ensaio “The new cultural politics of difference”, no qual detalha o *momento* para discutir a cultura popular negra destacando três grandes eixos, que segundo Hall (2009), são muito úteis para inserir o *momento* no contexto americano. A seguir, estão caracterizados os três grandes eixos destacados pelo autor:

- O primeiro eixo refere-se à identificação do deslocamento dos modelos de alta cultura europeus para um contexto americano,

- O segundo eixo refere-se à compreensão dos EUA como potência mundial e, conseqüentemente, centro de produção e circulação global de cultura,
- Terceiro eixo é marcado pela emergência de sensibilidades descolonizadas oriundas do processo de descolonização dos países que experimentaram a colonização.

Cornel West, nessa genealogia, refere-se a uma transformação intelectual no mundo. Segundo West (1990), os avanços europeus no transporte marítimo, produção agrícola, formação dos estados nacionais, burocratização, industrialização consolidaram *legacy of the Age of Europe* entre 1492 a 1945. Após esse período, West destaca a emergência dos EUA como potência mundial e centro de disseminação cultural do mundo, com um novo paradigma cultural que propunha a socialização do anti-social, ou a aculturação do anti-cultural, ou a legitimação do subversivo (WEST, 1990). Nesse momento, também ocorria a descolonização do terceiro mundo. Para West (1990), é crucial reconhecer esse processo para compreender o fim da *legacy of the Age of Europe* e o surgimento dos EUA como potência mundial. Sua estrutura de análise se encontra no argumento de descolonização⁵ presente em *Os Condenados da Terra* de Fanon (1979).

Hall (2009) acrescenta ao quadro geral da genealogia de West detalhes para tornar o *momento* presente um *momento* peculiar para se propor a questão da cultura popular negra. Trata-se, em primeiro lugar, das ambigüidades no deslocamento dos modelos europeus de alta cultura para a América, se referindo à inexistência de qualquer tipo de etnicidade na Europa Ocidental, enquanto nos EUA, as políticas culturais americanas sempre foram condicionadas pelas ambigüidades étnicas incluindo as tradições vernaculares da cultura popular negra.

Em segundo lugar, ressalta a natureza do período de globalização cultural sob a denominação de um certo, “pós-moderno global”, que mesmo não apетecendo o autor como nomenclatura conclusiva, é carregada de importância num sentido de identificar, que mesmo no momento de alto-modernismo e posteriormente de um pós-modernismo

⁵ Fanon considerou que “a descolonização é sempre um fenômeno violento”, “a expressão de uma necessidade psico-sociológica, preenchendo uma dupla função: libertação em face do opressor e reconhecimento de si mesmo” – “Para o colonizado a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono, dado que o colonialismo significou a morte da sociedade autóctone. Abater o colono é matar o opressor e o oprimido” – Frantz Fanon

(que deveria em tese ampliar a matriz da diferença), o negro é representado de forma ambígua⁶. Além do mais, o pós-moderno global representa uma importante matriz cultural, não uma nova era cultural, mas um momento que se cerca por mudanças estéticas e estilísticas, denominada por Hall como um dominante cultural, que desloca o alto modernismo para as ruas, isto é, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular – rumo à práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e grandes narrativas (HALL, 2009)

Em terceiro lugar, mostra o gosto do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e étnicas. Contrapondo a rigidez da matriz inclusiva da alta cultura europeia o pós-modernismo, se encanta pela noção das diferenças e pelo “sabor” exótico e o desejo por vislumbrar a proximidade com o excêntrico.⁷ No entanto, o autor prega certos cuidados questionando se os mesmos usos da diferença por parte desse pós-modernismo global não seguem a mesma dinâmica na relação com o primitivismo no passado, indagando se não haveria novamente um jogo às custas do vasto silenciamento acerca da fascinação ocidental pelos corpos de homens e mulheres negros e de outras etnias.(HALL, 2009)

Assim, o autor monta um quadro de análise que resulta na identificação da cultura popular como cenário de uma disputa: uma nova matriz cultural que descentra antigas hierarquias e grandes narrativas e que se abre aos horizontes das diferenças e para as margens *versus* o que podemos chamar de uma contracultura do pós-modernismo global. Essa contracultura tenta restaurar o cânone da civilização ocidental, visa o retorno das grandes narrativas históricas, da língua e da literatura (pilares de sustentação da identidade e da cultura nacional) e do absolutismo étnico.⁸

⁶ A égide explicativa de Hall retorna a originalidade da busca por uma existência numa possível ontologia do ser negro como sugerido por Fanon em seu texto *Peles Negras Mascaras Brancas*. A relação de ambiguidade dos negros no prosaário entre alto modernismo e pós-modernismo é justamente o hiato do não vivido proposto por Fanon. Responde-se assim a dificuldade de Hall em aceitar o “pós-moderno global” para além de sua insignificância e nulidade de proposições.

⁷ Antonio Sérgio Guimarães seguindo Hall fará exercício semelhante em seu texto *Modernidade Negra*, como veremos no decorrer desse texto, afirmando: para que essa modernidade se formasse foi preciso que os europeus desenvolvessem uma representação de si sob uma matriz mais inclusiva [...] quando o culto as origens deixa de se referir apenas ao panteão greco-romano, para permitir a infiltração de algum tipo de nativismo bárbaro. (GUIMARAES, 2003)

⁸ Absolutismo Étnico é uma interpretação dos autores ingleses para tratar do reavival do nacionalismo particularista e fundamentalismo de toda sorte. Gilroy propõe que a relação entre o local e universal, para discutir o mundo Atlântico Negro, não se resume a invocação espúria da perspectiva nacionalista, mas numa unidade nítida e simétrica.

O Brasil, em especial, é objeto privilegiado dessa discussão. Uma vez que as formas culturais negras são expressivas e contribuem para um bom debate acerca do contexto colonial. Considerando a expectativa sobre a interpretação das formas culturais negras no Brasil para além da versão culturalista - que minimizou o debate a mestiçagem, ao sincretismo marcadamente visto a luz da noção de pureza e das contradições da cultura nacional – apresenta-se, como problema, uma região brasileira que notoriamente se destaca na versão nativa como a região mais negra do país. A análise parte do terceiro eixo da genealogia de Cornel West: a emergência das sensibilidades descolonizadas a partir do caso sul-americano no qual não existe uma referência direta sobre a mudança intelectual proposta por West (1990).

A estratégia metodológica da pesquisa discrimina o terceiro deslocamento estratégico para emergência de uma cultura popular negra sugerido por Stuart Hall e busca construí-lo analisando as políticas culturais negras da região nordeste brasileira.

Outro autor que também opera numa construção estruturada na ideia da diferença e da cultura é o sociólogo inglês Paul Gilroy. O autor, em seu livro *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*, afirma que gerações de intelectuais negros tiveram como formato de propagação do arcabouço crítico da modernidade um sistema rizomórfico, que cria uma relação de cumplicidade entre os terrores indizíveis da experiência da escravidão e da razão (GILROY, 2001). Distante de um discurso afrocentrista de retorno ao continente africano, Gilroy advoga em nome das possíveis recombinações e circulação de ideias no âmbito da metáfora do Atlântico Negro, cujo sentido político não se prende ao grau de fidelidade com que se busca produzir as origens comuns, o que importa são as possibilidades que surgem de produção de novas formas de comunicação e de compartilhamento intersubjetivo de experiências e das novas criações (COSTA, 2006).

Nesse sentido, esse autor propõe o constante deslindar da circulação de ideias possíveis a partir da ideia da Diáspora:

Diáspora é um conceito útil porque ele especifica a pluralização e o traço não idêntico das identidades negras sem celebrações precipitadas. O conceito implica possibilidade de traços comuns, mas são traços comuns que não podem ser dados como garantidos. A identidade tem de ser demonstrada em relação à possibilidade alternativa de diferenciação, visto que a lógica da

diáspora impõe o sentido da temporalidade e espacialidade, o qual ressalta o fato de que nós não somos o que nós fomos (GILROY, 1995, p. 23).

Desse modo, Diáspora, como conceito, representa um momento fundamental para discutir e debater novas etnicidades e discutir os aspectos sobre a raça na contemporaneidade. Podemos citar três modelos surgidos desse novo processo: o primeiro trata-se do modelo americano no qual o *negro* é discursivamente racializado, o segundo versa sobre o modelo apresentado pelos Estudos Culturais e pela abordagem pós-colonial – Stuart Hall e Paul Gilroy fazem parte dessa vertente – no qual o *negro* é portador de uma cultura híbrida e o terceiro processo responde aos anseios de pesquisadores latino americanos, na vertente dos Estudos Decoloniais analisando o *negro* no contexto da América Latina, onde há a substituição do conceito de classe pelo de raça como categoria de explanação num projeto de descolonização do saber. Esses novos modelos epistemológicos abrem um novo olhar sobre as circulações de ideias nos assentamentos que experimentaram a escravidão em todo o mundo.

Paul Gilroy propõe uma viagem marítima pelo mundo do Atlântico Negro no processo de expansão colonial europeia. Com elementos esclarecedores sobre a racialização no ocidente, ele dá a seu argumento central enorme apelo e poder de sedução (MATTOS, 2002). Segundo o autor, o termo Atlântico Negro significa “metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais” (SANTOS, 2002, p. 273). A ideia de Gilroy possibilita um rearranjo da mecânica cultural e histórica do pertencimento das colônias negras esparsas pelo atlântico. Propõe a formação de uma rede, na qual às populações negras durante a diáspora africana, construíssem uma cultura que não pudesse ser identificada apenas, enquanto, cultura africana, americana, caribenha, ou britânica, mas de forma simultânea. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que pelo seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais. O autor diagnostica os fenômenos da modernidade por meio da história do Atlântico Negro e da diáspora africana no hemisfério ocidental, conduzindo-nos por rotas de difícil navegação (SANTOS, 2001)

No final do século, intensificou-se o debate sobre temas como a globalização e seus efeitos, os estudos culturais, a identidade, o conceito de raça, nação, educação multicultural entre várias outras perspectivas analíticas. Neste contexto, Gilroy afirma ser importante, que no interior do debate contemporâneo, devamos estar atentos ao determinismo, sobretudo aqueles relacionados à ideia de pureza racial. Seu projeto político e acadêmico atualiza a ideia de raça prevendo seu declínio como princípio de explicação política e da moral.

Uma das preocupações de Gilroy (2001) está na lógica do pertencimento. Ele questiona a definição de cultura nacional herdada do princípio liberal de autodeterminação à nação e tenta encontrar conexões possíveis entre conceitos de raça e etnia, nação e nacionalidade para justamente, refazer o caminho analítico no intuito de ruptura com a fixidez da identidade étnica e da unidade nacional.

O autor inglês, na construção desse legado, visa extrapolar a tradição conceitual da diáspora judaica de relação entre o exílio e o nacionalismo e identificar o terror racial no qual os/as negros/as na colonização foram expostos. A diáspora, segundo Gilroy, rompe a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição, consciência e, conseqüentemente, rompe também com o poder do território para determinar a identidade.

As culturas e identidades negras são indissociáveis da experiência da escravidão moderna e de sua herança racializada espalhada pelo Atlântico. Acompanhando os intelectuais negros, sobretudo as biografias e produções literárias de escritores negros norte-americanos, precursores ou ícones do nacionalismo negro e do pan-africanismo, como Frederick Douglas, Martin Delany, Du Bois e Ricard Wright, Gilroy salienta que a construção do pensamento de cada um deles está associada às vivências pessoais da escravidão ou do terror racial imbricados nas viagens intelectuais relacionadas ao iluminismo e o contato com a Europa. Segundo o autor “marcada por suas origens européias, a cultura negra moderna sempre esteve mais interessada na relação de identidade com as raízes e o enraizamento do que em ver a identidade como um processo de movimento e mediação”. (GILROY, 2001, p.65)

Foi construída uma rede de comunicação transnacional que criou uma nova situação de lealdade e identidade. Essa rede desconsidera as estruturas e os pressupostos

do Estado-nação e redefine as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço. O modelo de análise, no seu interior propõe a desterritorialização da cultura em oposição à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo. "Sob a chave da diáspora nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem" (GILROY, 2001, p.25).

O intercambio de ideias promovidas pela noção de diáspora favorece um tráfico de informações que destrói fronteiras étnicas do Estado-nação, este mesmo circuito comunicativo dá permissão às populações desconexas territorialmente a se interagirem, conversarem e efetuarem trocas culturais. "A ideia de culturas viajantes foi um instrumento valioso para desagregar as suposições complacentes e irrefletidas a respeito de uma história cultural sedentária." (GILROY, 2001, p.22).

Segundo Santos (2002), o mar indica ideia de contaminação, mistura, movimento, coerente com a perspectiva de análise adotada que situa o mundo do Atlântico Negro em uma rede entrelaçada entre o local e o global.

Abandonamos a terra e embarcamos. Queimamos nossas pontes atrás de nós – na verdade, fomos mais longe e destruimos a terra atrás de nós. Agora, barquinho, cuidado! Ao seu lado está o oceano: por certo ele sempre rugir e, às vezes, ele se esparrama como seda e ouro e devaneios de afabilidade. Mas horas virão em que você perceberá que ele é infinito. Ah, o pobre pássaro que se sentia livre agora se choca contra as paredes dessa gaiola... Desgraça, quando você sente saudade da terra como se ela houvesse oferecido mais liberdade – e não há mais nenhuma terra. (GILROY 2001 apud NIETZSCHE,1882)

O Navio, na concepção de GILROY (2001) é "um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos" (GILROY, 2001, p.38). Ele, para além de sua função no imaginário funcional de transporte, é dotado de significância simbólica. É, também, histórico e representa o objeto que possibilitou o contato pan-africano e a transferência cultural pelo planeta, sendo o agente contaminador.

O entendimento da história política e cultural negra no ocidente nos orienta a uma maior atenção “à complexa mistura entre ideias e sistemas filosóficos e culturais europeus e africanos” (SANTOS, 2002, p.275)

Gilroy tem duas aspirações sobre seu trabalho:

A primeira é minha esperança de que o conteúdo deste livro seja unificado por uma preocupação de repudiar as perigosas obsessões com pureza racial que se encontram em circulação dentro e fora da política negra. Afinal, este livro é, essencialmente, um ensaio sobre a inevitável hibridez e mistura de ideias. A segunda é meu desejo de que o apelo sincero deste livro contra a clausura das categorias com as quais conduzimos nossas vidas políticas não deixe de ser ouvido (GILROY, 2001, p.30)

Gilroy chama atenção para a ausência de parte da história cultural como consequência dos efeitos do nacionalismo. Segundo o autor, a análise da cultura do Atlântico Negro é, para além de sua riqueza, capaz de dar visibilidade a esta nova face reduzida da história cultural: a relação dos negros com a modernidade ocidental. Nessa perspectiva, o corpo negro criou uma reflexão única sobre os problemas da modernidade e suas contradições, que se mantém viva nas lutas de resistência políticas e culturais de seus descendentes.

Essa criação negra, porém, devido aos efeitos do racismo, não foi reconhecida como forma lúcida, ou com características intelectuais. O negro foi projetado na modernidade ocidental com uma carência de elementos cognitivos que lhe causou um imaginário de imperfeição. Logo, a relação entre modernidade e dupla-consciência, utilizada pelo autor inglês, da teoria de Du Bois, significa que sujeito negro vive uma dualidade, e encontra-se dividido entre as afirmações de particularidade racial e o apelo aos universais modernos que transcendem a raça.

Segundo Du Bois, citado por Gilroy (2001), a dupla consciência emerge das experiências de deslocamento e reterritorialização das populações negras, que acabam redefinindo o sentimento de pertença. Ao lado de outros escritores negros, Du Bois compartilha "a percepção de que o mundo moderno estava fragmentado ao longo de eixos constituídos pelo conflito racial e poderia acomodar modos de vida social assíncronos e heterogêneos em estreita proximidade" (GILROY, 2001, p.368).

Destarte, a estratégia de um humanismo universalizante a partir da experiência negra com a escravidão sustenta a análise de Gilroy na formação de uma transculturação africana na diáspora capaz de combinar e unir as experiências e os interesses dos negros em distintos contextos.

CAPÍTULO 1 - CHICO CÉSAR E A MÚSICA

Eis que se inicia uma canção: Respeitem meus cabelos, brancos!⁹ Chegou a hora de falar, vamos ser francos. Aqueles que escutam de forma desavisada, descuidada essa canção, seja num rádio, num bar podem proporcionar o seguinte diálogo:

_quem canta isso?

_aquele do cabelo esquisito, né?

_ Parece fulano!

_Não é, a voz tá diferente.

_Não, é o Chico César.

Não era o Caetano Veloso, nem o Ednardo (compositor de Pavão Misterioso), e nem o Pedro¹⁰... é o Chico César. Não um clichê das classificações sobre a música popular brasileira, mas um fenômeno no mercado da música brasileira.

Esse mesmo, Chico César. Francisco César Gonçalves músico nascido em Catolé do Rocha (1964), interior do Estado da Paraíba no nordeste do Brasil. Ganhou importância na cena musical brasileira nas duas últimas décadas com um repertório e uma estética excêntricos. O adjetivo excêntrico não é aleatório. Para Paul Gilroy (2001), a expressão excêntrica classifica esses músicos como parte de uma casta distinta de intelectuais orgânicos (HOOKS; WEST, 1991) com sortilégios sacerdotais que atuam no campo da música desde o século XIX e avança os anos com força ainda mais intensa.

⁹ Nome da canção de Chico Cesar que dá nome ao seu álbum lançado em 2002 pela gravadora MZA Music.

¹⁰ Pedro Osmar – Jaguaribe Carne.

Chico César não traz a estética esquisita/estranha como adorno e um simples estilo. É talvez mais subversivo do que se pensa, diria Stuart Hall (2009, p.325) e o próprio Chico César confirmaria:

Quando digo "respeitem meus cabelos, brancos" não falo só de mim nem quero dizer só isso. Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas ideias. A luta para manter-se de pé e mantê-las, as ideias, flecheiras. É como se alguém dissesse "respeitem minha particularidade". É o que eu digo, como artista brasileiro nordestino descendente de negros e índios. E brancos. Ou ainda no plural: minhas particularidades mutantes. Fala-se em tolerância. Pois não é disso que se trata. Trata-se de respeito.¹¹

A necessidade de manifestação flecheira que muitas vezes exacerba o discurso racial tem chamado atenção de muitos pesquisadores. Há uma engenhosa e interessante forma de comunicação afroatlântica, em distintos contextos que mostra tradições de diáspora africana e permite perceber antinomias do princípio nacional. A Banda do Zé Pretinho chegou¹². Parece que sim.

A produção cultural de Chico César nessa pesquisa é pensada como parte de uma tradição de representação na qual o uso metafórico de seu vocabulário musical tornou-se um mecanismo estratégico de atuação. No estudo de Lúcia Barbosa (BARBOSA,2012) sobre perspectiva de ressignificação identitária da cultura negra, a autora identifica um campo semântico-lexical permeado pela matriz africana no qual representações de afrodescendentes são recriadas e ressignificadas no universo da diáspora africana concluindo, a partir da análise de canções de Chico César, a existência de um conjunto lexical reafrikanizado que a cada dia readquire novos sentidos. Um exemplo desse conjunto pode ser observado na canção.

¹¹ Acessado em http://www.chicoCésar.com.br/disco_ver.php?titulo=Respeitem%20meus%20cabelos,%20brancos%202002

¹² Nome da canção que dá nome ao álbum de Jorge Duílio Lima Meneses, o Jorge Ben Jor, nascido em 22 de março de 1942, no Rio de Janeiro. Desde pequeno, absorveu as influências culturais africanas que recebeu de sua mãe, Silvia Saint, de descendência etíope. Acessado do portal: <http://www.geledes.org.br/patrimonio-cultural/artístico-esportivo/musica/cantores-compositores/13490-hoje-na-historia-1942-nascia-jorge-ben-jor>. A Banda do Zé Pretinho é o décimo sexto álbum de estúdio do cantor.

Quando Mama sai de casa
Seus filhos se oloduzam rola o maior jazz
Mama tem calos pés, Mama precisa de paz,
Mama não quer brincar mais, filhinho dá um tempo,
É tanto contratempo no ritmo de vida de Mama ¹³

Isto é Chico César propõe na construção de grande parte de sua produção cultural um conjunto de expressões de origem africana, muitas vezes ressignificadas, cuja classificação são considerações a cerca do cotidiano do autor, seu legado de sofrimento pela experiência da pobreza no estado de origem, e, sobretudo, sua experiência como negro apreendida em tensão com a hierarquia social de uma sociedade tradicional. Isso é que podemos concluir como um conjunto lexical africanizado (neném, denguem, olodum etc) uma passagem do sentido comum para um sentido específico cuja tradução não foi capaz ainda de ser compreendida.

Essa conclusão nos remete a uma observação realizada por Hall (2009), na qual o repertório musical é identificado como um espaço performático que restou aos negros pela sua exclusão da cultura dominante, sobredeterminado de duas formas: pela herança cultural de relações complexas entre as origens africanas e dispersões irreversíveis da diáspora. Ora, é disso é que se trata. Os antagonismos clássicos dos fenômenos sociais não alcançam a complexidade das expressões de tradição africana, e nem podem, uma vez que a persistência na unicidade do sujeito moderno foi incapaz de absorver as mudanças culturais no abalo histórico decorrente da colonização, pelo contrário, permitiu surgirem reações deformadas de relações sociais. A diáspora africana, mesmo que a contragosto, passa a ser compreendida como “condição” e não apenas uma “suposição” metodológica.

O caminho para a garantia desse mecanismo estratégico de atuação que envolve as canções de Chico César não é tão simples. No horizonte de compreensão da cultura nacional no Brasil, espaço dado ao conceito de popular na vida social brasileira, parece forçosamente impedir o reconhecimento do vocabulário musical de léxico africanizado. Essa hipótese se orienta pelas contribuições de Stuart Hall (2009) a respeito do conceito

¹³ Trecho da canção Mama África de Chico César do álbum Cuzcuz Clã lançado em 1996 pela Universal.

de popular: a) as “transformações” estão no centro dos estudos de cultura popular. Elas, não visam a autonomia do agente, mas uma engenharia da racionalização moderna, uma moralização da classe trabalhadora, desmoralização dos empobrecidos e uma reeducação do povo, isto é, um duplo interesse de conter/resistir b) a ameaça constante de uma eclosão do “povo” faz os representantes da classe política assumirem, sem reservas, o uso da “lei e da ordem” uma espécie de nova polícia. c) as formas de recreação popular estão saturadas de imperialismo do popular. Num primeiro momento, as classes populares, num estágio de pouca ou nenhuma participação pública, tinham sua condição garantida pelo controle interno. Com a intensificação da industrialização e o conseqüente aumento de participação, em especial, num contexto de uma imprensa ligada as classes populares, houve um esforço ainda maior na “base de capital e da estrutura da indústria cultural”, d) o conceito de popular, como sugeriu Hall (2009, p. 323), pressupõe “fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica”.

Contra o argumento da imperiosa utilização das considerações da cultura popular a partir da formação da classe popular inglesa cuja preocupação se debruçou Stuart Hall, realizamos a justificativa considerando três argumentos para aceitar a aproximação: 1) os anacronismos e seu legado de dependência na interpretação da formação da classe popular no Brasil; 2) Consideração do campo de análise regional dessa pesquisa como um espaço de emergência de sensibilidades descolonizadas 3) padrão da projeção ideológica do racismo como mestiçagem.

Compreende-se que a explicação da cultura popular em Hall é compatível com uma tentativa de aproximação a partir dos argumentos acima expostos.

Como passo seguinte nesse processo, é necessário reorientar o conceito de popular, desmontando o sistema de representações, no qual se produziu o repertório da cultura popular negra de Chico César e buscar uma diferença múltipla para além do binarismo branco versus negros.

Esse conceito – cultura negra - não é exclusivo e é analisado por Stuart Hall (2009) no texto: Que negro é esse da cultura popular negra? O local que se destina e “interpreta” o sentido da cultura negra no Brasil reflete o caráter restrito que se

desenvolveu a ideia de nação. Construída como multicultural e multiétnica, sua organização pressupõe um valor específico para a cultura popular exagerando no imperialismo do popular, como alertou Hall (2001), ao passo de uma desautorização da diferença num mar de diversidade.

O local da cultura popular é o destino da cultura popular negra, e é nesse local que se permite a ação social da música de Chico César. Questionar e validar essa premissa depende da reorganização da produção cultural popular brasileira, num campo de estudos transdisciplinares orientados pela narrativa da diáspora africana. Isto é, a hipótese levantada sugere a articulação da produção negra num constructo teórico cuja importância refere-se às respostas transnacionais dos africanos da diáspora sobre o legado da colonização e da projeção ideológica do racismo. Esta na hora de reconstruir a história primordial da modernidade a partir dos pontos de vista dos escravos (GILROY, 2001).

Pois bem, se a noção de cultura passa a ser revista em seus resíduos, como cultura popular e cultura popular negra, sob a revisão dos critérios de fundação da nação, a ideia de Diáspora passa a ser não apenas um recurso teórico, mas o sentido desse trabalho.

A diáspora africana no Brasil é o fator que dissuade a significação de um conjunto lexical colonizado para a possibilidade do conjunto lexical reafricanizado presente na formação musical brasileira. Trata-se da noção teórica abordada por Homi Bhabha de “fronteira”. Isto é, a excentricidade estética de Chico César (cabelos, roupas, modos) só se torna possível no mesmo instante que se descobrem os limites epistemológicos e etnocêntricos da pós-modernidade. O estranhamento/ unhomeliness (BHABHA, 1998) é a pré-condição para o excêntrico, embora esteja realocado num estranho “lar”, não significa estar sem casa.

Caminho se conhece andando/Então vez em quando é bom se perder/Perdido fica perguntando

Vai só procurando e acha sem saber/ Perigo é se encontrar perdido deixar sem ter sido não olhar,
não ver/Bom mesmo é ter sexto sentido/Sair distraído espalhar bem-querer.¹⁴

¹⁴ Deus me proteja de mim – canção gravada no álbum Forro y Frevo

A ideia presente nesse texto é realizar uma contracultura da modernidade – aporia sugerida por Paul Gilroy, buscando uma razão na qual sua causalidade seja manifestada para além das sociedades racionalmente organizadas propostas por Hegel em sua filosofia da história, por uma que parta da verdade histórica em busca de uma consciência autêntica.

De acordo com Hall (2009), se por um lado vemos uma abertura para a noção da diferença e para as margens, por outro, identificamos que essa mesma abertura é ambígua e vem acompanhada de uma reação que retoma a defesa do absolutismo étnico e de um racismo cultural. Esse processo sinaliza, segundo o autor, a necessidade de repensarmos o espaço da cultura popular e evitarmos que seja retirado da cultura negra o seu vigor e importância analítica. Dito de outra forma, evitar que a arquitetura e a complexidade do discurso produzido pela *casta de intelectuais orgânicos*, que incluem Chico César, não sejam reformuladas como expressão de uma vida social subalterna¹⁵.

Parece-me que a compreensão do conceito de cultura popular *mainstream* vem impedindo o avanço no reconhecimento dos repertórios da cultura negra, com exceção ao acesso via essencialismo estratégico. Contudo, como intervir no campo dominado da cultura popular sem recorrer ao significante “negro” definido como categoria racial biologicamente constituída? Como escapar das armadilhas do binarismo racial, *nós versus eles, eles versus aqueles*? Como desconstruir a naturalização e des-historicização da diferença? Se analisássemos o conceito de popular no contexto brasileiro de manifestações culturais, que popular seria esse na chamada música popular brasileira? Que função social o conceito teria como intermediador principal da forma profunda de manifestação na diáspora africana no Brasil, uma vez que foi construída quase integralmente sinônima à cultura negra? Parafrazeando Stuart Hall (2009), no capítulo de sua obra *Da Diáspora: identidades e mediações culturais: Que “negro” é esse na cultura negra?*¹⁶. A alternativa é repensar o local do conceito de cultura popular na vida social brasileira.

¹⁵ HALL, Stuart, 2009, p.323

¹⁶ O conteúdo do capítulo do livro de Stuart Hall *Da Diáspora: identidades e mediações culturais: Que “negro” é esse na cultura negra?* provoca a escolha do título do projeto: *Que “Popular” é esse na “cultura popular negra” de Chico Cesar?*

A pesquisa apresenta a concepção da cultura popular negra presente nas canções de Chico César - compreendendo a expressão “negra” no plano teórico analisado por Hall (2009) - que estabelece novas configurações estilísticas do corpo (intensa transformação estética e comunicativa) analisando-a repensando o local do conceito “popular” por meio da desconstrução da essencialização da diferença reposicionando as tensões do *estilo* do repertório negro e do *corpo* como um novo complexo ideológico e teórico. A tese é que as inovações linguísticas e suas incorporações transnacionais presentes nas letras, as formas de ocupar um espaço social alheio, expressões potencializadas, estilos de cabelos, e meios de constituir e sustentar laços comunitários não serão representações de uma vida social subalterna, uma vez que esses elementos contraditórios, a partir do desenvolvimento social dos subordinados, se configuram em uma nova política cultural de representação.

A metodologia utilizada na construção da pesquisa possui uma abordagem metodológica com uma Técnica de Investigação e uma Técnica de Coleta de Dados. A técnica de investigação é dividida em dois níveis: **1º nível:** Pesquisa Bibliográfica e **2º nível:** Pesquisa Documental. A técnica de Coleta de Dados é realizada em dois processos Pesquisa Documental e Pesquisa Bibliográfica.

A pesquisa possui também uma abordagem teórica-metodológica que se utiliza dos Estudos Culturais e da abordagem pós-colonial.

Análise do corpus no 2º nível – Pesquisa Documental utiliza a referência metodológica de análise das canções a partir da *Poética da Diversidade* de Edouard Glissant e *Introdução da Literatura Negra* de Zila Bern. A partir dessa perspectiva, o enunciador negro reage e procura assumir-se enquanto sujeito de seu discurso. Ou seja, na escritura negra, o eu-poético ou enunciador poético estabelece um diálogo com o seu interlocutor – agora coletivo – que também irá reconhecer-se nesse discurso. O detalhamento metodológico da pesquisa está disposto no Quadro 1:

Quadro 1 - Quadro de detalhamento metodológico

Quadro de detalhamento metodológico			
Objetivo da Pesquisa	Objetivo da pesquisa: realizar uma análise da música negra brasileira a partir das canções e da obra cultural do cantor e compositor Francisco César Gonçalves - Chico César -nascido no município de Catolé do Rocha no sertão do Estado da Paraíba/PB região nordeste do Brasil.		
Abordagem metodológica			
Metodologia	Técnica de Investigação	1º nível: Pesquisa Bibliográfica	
		2º nível: Pesquisa Documental	
	Técnica de Coleta de dados	Pesquisa Bibliográfica: constructo teórico da pesquisa a partir da referência teórica do projeto, bem como da bibliografia utilizada e consultada. Pesquisa Documental: material sonoro do músico Chico Cesar (arquivos de música – constando CD's e DVD's incluindo coletâneas) livros e produções culturais relevantes para os objetivos almejados.	
Abordagem teórico-metodológica			
Teoria para análise	Estudos Culturais - Abordagem pós-colonial		
	Arcabouço teórico-metodológico Paul Gilroy	Conceito – Música da Diáspora Africana	
	Arcabouço teórico-metodológico Gramsci	Conceito - cultura nacional-popular	
	Arcabouço teórico-metodológico Stuart-Hall	Conceito - cultura popular negra	
	Arcabouço teórico-metodológico - Teoria Crítica.	Conceito - Música e mercado	
	Campo Interdisciplinar de Estudos Africanos - Frantz Fanon e W.E.B Dubois	Conceito - Diáspora Africana	
Análise do corpus no 2º nível – Pesquisa Documental	Referência metodológica de análise das canções: <i>Poética da Diversidade</i> de Edouard Glissant e <i>Introdução da Literatura Negra</i> de Zila Bern	Aporte metodológico: enunciador negro reage e procura assumir-se enquanto sujeito de seu discurso. Ou seja, na escritura negra, o eu-poético ou enunciador poético estabelece um diálogo com o seu interlocutor – agora coletivo – que também irá reconhecer-se nesse discurso.	
Detalhamento do 1º nível de investigação: bibliográfica(inicial)	<ul style="list-style-type: none"> HALL, S. <i>Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais</i>. (org.) SOVIK, Liv. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. GRAMSCI, Antonio. <i>Os Intelectuais e a Organização da Cultura</i>. Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1978. GILROY, Paul. <i>O Atlântico Negro - Modernidade e Dupla Consciência</i>. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM, 2001. DU BOIS. W.E.B. <i>The Souls of Black Folks</i>. Chicago.1903 FANON, Frantz. <i>Peles negras, máscaras brancas</i>. Lisboa: Edições 70, 1989. _____. <i>Os condenados da terra</i>. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 		
Detalhamento do 2º nível de investigação: documental/material sonoro	Álbum	ano	Gravadora
	Aos Vivos	1994	Velas
	CuzCuz Clã	1996	Universal
	Beleza mano	1997	MZA Music
	Mama Mundi	1999	MZA Music
	Respeitem meus cabelos brancos	2002	MZA Music
	De uns tempos pra cá	2006	Biscoito Fino
	Francisco, forro y frevo	2008	EMI
Estado de Poesia	2015	(Urban Jungle/Natura Musical)	

Pesquisas externas relevantes para anexo dos procedimentos analíticos	Pesquisa Acervo de Músicas Biblioteca Nacional
	1. Catálogo de Discos e Partituras
	2. Catálogo de Música da Divisão de Música da Biblioteca Nacional
	Pesquisa Acervos Externos
	1. Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro e São Paulo)
2. Instituto Moreira Sales	

Fonte: Elaboração própria.

Figura 1 - Aos Vivos – 9 de maio de 1995

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	"Beradêro"	Chico César
	2.	"Mama África"	Chico César
	3.	"À Primeira Vista"	Chico César
	4.	"Tambores"	Chico César
	5.	"Alma Não Tem Cor"	André Abujamra
	6.	"Dúvida Cruel"	Chico César / Itamar Assumpção
	7.	"A Prosa Impúrpura do Caicó"	Chico César
	8.	"Saharienne"	Chico César
	9.	"Benazir"	Chico César
	10.	"Mulher Eu Sei"	Chico César
	11.	"Clandestino"	Chico César
	12.	"Templo"	Milton de Bási / Tata Fernandes / Chico César
	13.	"Paraíba"	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira
	14.	"Dança"	Chico César
15.	"Nato"	Tata Fernandes / Chico César	

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 2 - CusCuz Clã - 3 de julho de 1996

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Folia de Príncipe	Chico César
	2.	Mand'Ela	Chico César
	3.	Filá	Chico César
	4.	Benazir	Chico César
	5.	Isso	Chico César
	6.	As asas	Chico César
	7.	Mama África	Chico César
	8.	Pedra de Responsa	Chico César/Zeca Baleiro
	9.	Dá Licença M	Chico César
	10.	Essa	Chico César
	11.	À Primeira Vista	Chico César
	12.	Sirimbo	Chico César
	13.	Anjo da Vanguarda	Chico César
	14.	You, Yuri	Chico César
15.	MPB's	Chico César	

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 3 - Beleza Mano Data lançamento: julho de 1997

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Chaga	Chico César
	2.	Sinal	Chico César
	3.	Reprocissão	Chico César
	4.	Neném	Chico César / Tata Fernandes
	5.	Onde Estará o Meu Amor	Chico César
	6.	Sanfoninha	Chico César
	7.	Se Você Viajar	Chico César
	8.	Papo Cabeça	Chico César
	9.	Duas Margens	Chico César
	10.	Solidariendade	Chico César
	11.	Feixe	Chico César
	12.	Carinho de Carimbó	Chico César
	13.	Perto Demais de Deus	Chico César
	14.	Parentes	Chico César / Tata Fernandes


Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 4 - Mama Mundi Data lançamento: 17 de julho de 1999

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	4h15 ou 10p/3"	Chico César
	2.	"Dança do Papangu" "Imbalança"	Chico César
	3.	"Tambor"	Chico César
	4.	"Pensando Em Você"	Chico César / Tata Fernandes
	5.	"A Força Que Nunca Seca"	Vanessa da Mata / Chico César
	6.	"Nego Forro"	Chico César
	7.	"Talvez Você"	Chico César
	8.	"Mama Mundi"	Chico César
	9.	"Barco"	Chico César
	10.	"Aquidauana"	Chico César
	11.	"Sou Rebelde"	M. Alejandro /Chico César
	12.	"Dança"	Chico César
	13.	"Folclore"	Chico César
	14.	"Sonho de Curumim"	Chico César


Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 5 - Respeitem Meus Cabelos, Brancos - Data lançamento: 21 de outubro de 2002

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Respeitem meus cabelos, brancos	Chico César
	2.	Antinome	Chico César
	3.	Pétala por pétala	Chico César/ Vanessa Bumagny
	4.	Céu negro	Chico César
	5.	Flor de mandacaru	Chico César
	6.	Quando eu fecho os olhos	Chico César /Carlos Rennó
	7.	Sem ganzá não é coco	Chico César
	8.	Nas fronteiras do mundo	Luís Chico; versão: Chico César
	9.	Antes que amanheça	Chico César /Carlos Rennó
	10.	Templo	Tata Fernandes / Chico César / Milton Di Biasi)Chico César
	11.	Teofania	Chico César /Bráulio Tavares /
12.	Experiência	Chico César /Carlos Rennó	


Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 6 - De Uns Tempos Pra Cá - Data lançamento: 3 de janeiro de 2006

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	"Pra cinema"	Chico César
	2.	"Moer cana"	Chico César
	3.	"1 valsa p/3"	Chico Pinheiro
	4.	"Utopia"	Chico César
	5.	"Cálice"	Chico Buarque de Holanda / Gilberto Gil
	6.	"Alçaçuz"	Chico César
	7.	"De uns tempos pra cá"	Chico César
	8.	"Por que você não vem morar comigo?"	Chico César
	9.	"Outono aqui (Autumn leaves)"	Joseph Kosma / Johnny Mercer / Jacques Prévert
	10.	"A nível de"	Aldir Blanc
	11.	"Por causa de um ingresso do festival matou roqueira de 15 anos"	Elba Ramalho
12.	"Orangotango"	Chico César	

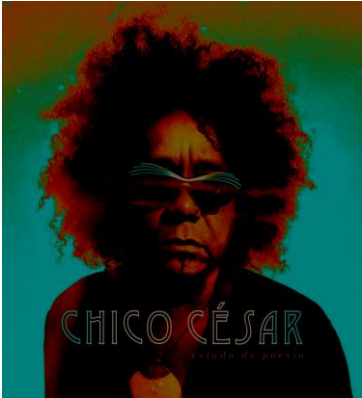
Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 7 - Francisco, forró y frevo. Data lançamento: 4 de junho de 2008

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Girassol	Chico César
	2.	Feriado	Chico César
	3.	A Marcha da calcinha e A marcha da cueca	Chico César
	4.	Comer na mão	Chico César
	5.	Humanequim	
	6.	Dentro	Chico César(Part. Seu Jorge)
	7.	Abaeté, Abaiacu e Namorado	Chico César
	8.	Deus me proteja	Chico César(Part. Dominginhos)
	9.	Armando	Chico César
	10.	Zabé	Chico César
	11.	Solto na buraqueira	Chico César

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

Figura 8 - Estado de Poesia Data lançamento: 24 de junho de 2015

	N.º	Título	Letra
	1.	"Caninana"	Chico César
	2.	"Caracajus"	Chico César
	3.	"Estado de Poesia"	Chico César
	4.	"Palavra Mágica"	Chico César
	5.	"Museu"	Chico César
	6.	"Da Taça"	Chico César
	7.	"Miaêro"	Chico César
	8.	"Guru"	Chico César
	9.	"Atravessa-me"	Chico César
	10.	"Negão" (participação de Lazzo Matumbi)	Chico César
	11.	"Quero Viver"	Torquato Neto
	12.	"No Sumaré" (participação de Escurinho)	Chico César
	13.	"Alberto" (participação de Seu Pereira)	Chico César
14.	"Reis do Agronegócio"	Carlos Rennó	

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

1.1 - Vida de Chico César

Francisco César Gonçalves, Chico César, vem de uma família de sete irmãos, cujo pai era agricultor e a mãe lavava roupas por encomenda, além de realizar os trabalhos domésticos. Nasceu na cidade de Catolé do Rocha, no sertão da Paraíba, que fica a aproximadamente 400 km da capital João Pessoa/PB.

Segundo Chico César, as primeiras experiências ligadas à música são das brincadeiras do Reisado, que é “um Auto de Natal do Nordeste”. O Reisado começa em novembro e vai até 6 de janeiro. Tem vários personagens que também são conhecidos no Bumba-Meu-Boi, como a Catirina, os Papa-Angus, meio vaqueiros, meio palhaços. Esses Autos têm esse lado cômico, mas também têm um lado sério, porque têm uma corte com um Rei, que é meio Rei, meio dono de fazenda. E os vaqueiros, que são meio palhaços os quais, na verdade, são os Papa-Angus. E todo ano, a família do meu pai – os homens da família, se reuniam para fazer essa brincadeira cada dia no terreiro de uma casa -. Embora nunca tenha participado do Reisado devido aos estudos, desde os seis anos numa cidade próxima, Chico César reconhece nas suas observações como algo marcante:

Muito da minha música vem desse contato com as coisas de meu pai e de ouvir minha mãe cantando ladainhas, terços lindos... Os vaqueiros que passavam na porta de casa tangendo gado e cantando os aboios, que é aquele canto monocórdico usado para tanger o gado: [imita os sons] “ôu, iêi, uôu, uôô”. E aí eles improvisam versos tipo “Minha mãe teve três filhos / Todos três interesseiros / Um deu pra tocá sanfona / Outro pra batê pandeiro / E eu dei pra beijá moça / Que é um serviço maneiro”. [risos] Esse foi o primeiro contato. Havia também os violeiros das feiras de sábado. Outra coisa foi que comecei a trabalhar com uns oito anos numa loja de discos na cidade. E lá ouvi muita coisa, ouvi tudo, pelo menos tudo o que era importante na época. Os discos dos Beatles, os discos de Luiz Gonzaga, de Marinês e Sua Gente, de Jackson do Pandeiro, do Trio Nordestino. (Entrevista - Chico César: Canto em praça de guerra – gafieiras.com.br)

Ainda criança, começou a trabalhar numa loja de discos em Catolé chamada Lunik. Ali, pela prática diária do trabalho, ouvia “os discos dos Beatles, os discos de

Luiz Gonzaga, de Marinês e Sua Gente, de Jackson do Pandeiro, do Trio Nordestino...”. Basicamente, esses contatos musicais mencionados não representavam o definidor de sua vida artística, era o momento de uma criança tendo a oportunidade do contato com um universo de muita “diversidade” – analisada diacronicamente – na música nacional e internacional.

Mas eu escutava tudo... Bee Gees, Jackson Five, soul, música instrumental que, nessa época, era Noca do Acordeon – um cara muito bom que tocava choro na sanfona –, Waldir Azevedo – que vendia muito –, Altamiro Carrilho, que vendia bastante também. Havia o Dilermando Reis, que tocava a “Marcha dos marinheiros” [n.e. De Américo Jacomino, o "Canhoto", gravada pelo violonista em 1960 no LP Abismo de rosas, Continental].(idem)

O músico, que por vezes se identifica com o “sertão”, informa que a divisão das obras musicais, diferentemente do que ocorre atualmente, era basicamente feita entre o “nacional” e o “internacional”. “Na minha cabeça – e acho que na cabeça das pessoas do sertão daquela época – existia uma separação básica entre o que era nacional e o que era internacional. Nas prateleiras, a gente separava basicamente por esse critério, e a parede de música nacional era maior que a de internacional”. Segundo Chico César, o “gosto não existia antes da audição”. Hoje, para o músico e compositor, o gosto é muito associado à identificação com gêneros da indústria da música, o que provoca a divisão no gosto ao mesmo tempo em que impõe uma barreira para democratizar o gosto.

Se inicialmente as experiências com os discos eram superficiais, depois, promoveram mudanças importantes para Chico César, que passou a morar na loja devido a proximidade com a escola e pela dificuldade de caminhar oito km (ida/volta) até sua casa, no escaldante clima do semiárido. Com a permissão da mãe – elemento de destaque do músico – Chico César passa a morar na loja e se envolve mais com o universo da música.

Com 10 anos, quando tive meu primeiro grupo de música. Quero dizer, fui convocado para ser cantor de uma banda de garotos. Chamava-se The Snakes, depois Supersom Mirim[...]então, veio esse meu amigo e perguntou se eu não queria tocar no conjunto deles. Fui lá ver. Era uma banda só de garotos em que a única coisa que fazia barulho de verdade era a bateria feita com latas de couro de bode. As guitarras tinham corda de náilon... Era mais para fazer pose. [risos] O pedestal do microfone era de cabo de vassoura. Aquilo pra gente era o máximo. Eu era o cara que cantava música nacional. O dono do conjunto cantava as internacionais tipo “Ben”, do Michael Jackson [n.e. Música do LP Ben, Motown, 1972], Bee Gees, e como tinha uma voz aguda,

cantava também “Flores astrais”, do Secos e Molhados [n.e. De João Apolinário e João Ricardo, lançada no LP Secos & Molhados, Continental, 1974]. (idem)

A educação escolar de Chico César iniciou-se na zona rural da cidade e depois num colégio de freiras financiado por uma bolsa de estudos. Chico César diz que teve uma boa educação. Ele teve a oportunidade de poder ter contato com clássicos da literatura nacional e internacional devido ao trabalho na loja Lunik, que também funcionava como uma espécie de livraria. Ele teve contato, aos dez anos de idade, com o “Relatório Hite”, com desenhos de útero, ovário [n.e. Best-seller da ex-modelo e socióloga Shere Hite, lançado originalmente em 1976] O menino do dedo verde [n.e. Obra do francês Maurice Druon, publicado em 1957] etc. As experiências, nesse ambiente, foram muito importantes na infância de Chico César, ele faz uma relação de sua trajetória com a música “Minha história”¹⁷ do músico e compositor do Maranhão, João do Vale, reconhecendo ser a parte privilegiada na trama da letra do músico maranhense:

Eu vendia pirulito, arroz doce e mungunzá
Enquanto eu ia vender doce, meus "colega" iam estudar
A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar
A minha mãe, tão pobrezinha, não podia me educar

E quando era de noitinha, a meninada ia brincar
Vixe, como eu tinha inveja, de ver o Zezinho contar:
- O professor raiou comigo, porque eu não quis estudar
- O professor raiou comigo, porque eu não quis estudar

Hoje todos são "doutô", eu continuo João ninguém
Mas quem nasce pra pataca, nunca pode ser vintém

¹⁷ A composição Minha história de João do Vale não escapa de sua originalidade no seu formato. A letra de fato representa a vida do poeta maranhense, que antes de ir para a região sudeste, já havia composto um conjunto de letras enorme, quase todas falando sobre a vida cotidiana do sertanejo, nordestino, descendente de africanos. Certamente, ela figura entre as mais belas canções do cantor.

Ver meus amigos "doutô", basta pra me sentir bem

Ver meus amigos "doutô", basta pra me sentir bem

Mas todos eles quando "ouve", um baiãozinho que eu fiz

Ficam tudo satisfeito, "bate" palma e "pede" bis

E diz: João foi meu colega, como eu me sinto feliz

E diz: João foi meu colega, como eu me sinto feliz.

Mas o negócio não “é” bem eu é Mané, Pedro e Romão

Que também “foi” meus colegas e continuam no sertão

Não puderam estudar e nem sabem fazer baião

Não puderam estudar e nem sabem fazer baião

Reconhece ainda que sua trajetória exitosa na educação alterou sua percepção de mundo, se referindo as comparações com os jovens de sua época, que antes dos trinta anos já se viam “como senhores, com três e quatro filhos”. Essa comparação leva a outra muito marcante, trata-se de poder se auto-refletir antes como o autor Graciliano Ramos do que como o personagem Fabiano de sua obra “Vidas Secas”. “Eu poderia ter sido um Fabiano, mas o fato de ter lido o Vidas Secas me aproximou mais do Graciliano Ramos que do personagem dele. De você ser mais um sujeito da cultura que um objeto dela.”(Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.12 – gafieiras por Daniel Almeida)

A vida de Chico César, nos primeiros anos da infância, foi definida pela educação oferecida ao filho caçula dos sete irmãos. Os irmãos mais velhos orientaram a vida do irmão mais novo, orientaram a trajetória voltada para algo relevante enquanto pessoa.

[...] meu irmão foi inculcando em mim um desejo de não ficar preso ali, de ser explorado e trabalhar no campo. Ele me apontou caminhos. Eu era 15 anos mais novo que ele e acho que todo mundo havia passado por coisas que eu não precisei passar. Então, minha mãe foi muito desprendida mesmo em me deixar ir. E, na adolescência, quando chegou a coisa de beber, fumar maconha... todo mundo da minha turma fumava e eu não fumava, porque era

como se eu tivesse um débito com essa confiança que minha mãe depositava em mim. Ela sempre falou umas coisas barra-pesada como “preto mas honesto”, “pobre mas limpinho”. Isso é punk! [ri] É como se tivesse um “mas”. Você é preto, mas... não seja ladrão. (idem).

É também nesse momento que definições da postura política na poética do compositor se apresentariam compreensíveis. A compreensão de sua existência enquanto cidadão negro, pobre e posteriormente “nordestino”, pode ser visto no relato:

Ela[mãe] falava assim, pelo menos é como entendi. “Se rolar uma confusão, todos esses seus amigos são brancos e filhos de fulano e fulano e fulano. Vai sobrar pra você. Então, você tem que estar muito direitinho pra não dançar!” O fato de ser negro e pobre já era uma fria. Mas o engraçado é que isso não me oprimiu. Não me tornei um negro servil... O fato de estudar de graça no colégio das freiras, fazia com que, de vez em quando, uma freira chegasse a mim e dissesse, “Olha, tome cuidado! Você sabe qual é a sua condição aqui dentro. Você estuda de graça, tem bolsa”. Quer dizer, os seus amigos podem fazer bagunça porque eles pagam, mas se você fizer bagunça, como você não paga, não vamos ter prejuízo em mandar você embora. [ri] E eu falava “Tudo bem, tudo bem”. Eu queria tirar o melhor daquele ambiente... Porra, eles ensinavam música. Tinha quatro pianos na escola, lá em Catolé do Rocha, interior da Paraíba! Tive de graça coisa que você paga muito caro hoje em dia aqui em São Paulo. Tive muita sorte e também muito tempo livre... As distâncias eram mínimas. Lá em Catolé havia uma coisa que se chamava “Festa universitária”. Eu devia ter uns 12 ou 13 anos de idade. Quando havia quaisquer dessas festas dançantes, você comprava o ingresso e ganhava um livro de graça, que era dessa loja em que eu trabalhava. Livros daquela editora, a José Olympio. Cada livro maravilhoso! Desde realismo mágico, o ciclo nordestino todo, José Lins do Rêgo, muita coisa mesmo... O coronel e o lobisomem [n.e. Romance de José Cândido Carvalho, de 1964], Ariano Suassuna. Tudo isso passava pela mão da gente e não era cul-tu-ra! [...] Acho que li mais dos oito aos quinze anos do que quando fui para universidade fazer Comunicação. (idem)

1.2 - O Homem como Metáfora

Aos 16 anos, Chico César foi para a capital João Pessoa/PB e teve seus contatos mais sólidos com a música, em especial, na fase de formação universitária. Inicialmente, a imagem do artista para Chico César se assemelhava aos “Novos Baianos”¹⁸ que

¹⁸ Novos Baianos é um conjunto musical brasileiro, nascido na Bahia, ativo em seu auge entre os anos de 1969 e 1979. Eles marcaram a música popular brasileira e até o rock brasileiro dos anos 70, utilizando-se de vários ritmos musicais brasileiros que vão de bossa nova, frevo, baião, choro, afoxé ao rock n' roll. O grupo lançou oito trabalhos antológicos para MPB. Influenciados pela contracultura e pela emergente Tropicália, contava com Moraes Moreira

despertava uma idolatria no jovem – “Aquela coisa meio cooperativa: todo mundo junto, joga bola, bebe, fuma maconha, tem uma mulher que é mulher de um e que fica grávida, tem filho, mas faz foto beijando outro. Aquilo era ser artista. [ri] Aquelas camisas do Flamengo... eu torcia pelo Botafogo. [risos] Eu achava aquilo lindo! O Moraes Moreira com o Davi, pequenininho, ensinando cavaquinho. E eu e meus amigos imitávamos isso na adolescência. As namoradas todas cabeludas e, ao mesmo tempo, havia um engajamento político” (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.14 – gafeiras por Daniel Almeida). Mas essa visão é alterada a partir do contato com o Grupo Jaguaribe Carne¹⁹, que marcaria o músico como artista.

Eles me mostraram música aleatória, música dodecafônica, música étnica, música dos índios do Xingu, Hermeto Paschoal em Montreux. E eles faziam mesmo. Eram superpobres. O Pedro Osmar morava em uma casa de taipa com um aparelhinho de som e os melhores discos que se podia ter: discos da ECM, gravadora alemã que trabalhou com jazz europeu dos anos 70 e 80, Codona, aquele grupo que tinha Naná Vasconcelos, Collin Walcott e Don Cherry... Ele tinha o Codona 1, o 2e o 3 [n.e. LPs lançados, respectivamente, em 1978, 1980 e 1982, pela ECM]. Tinha também um Meredith Monk [n.e. Compositora, pianista e cantora nova-iorquina, 1942], que fazia música minimalista no piano, aqueles “lálálálálá / blim blim / lálálá / blim blim”. E eles ficavam, “Escute, isso é Meredith Monk. Escute, isso é Codona”. (idem)

Mais do que um novo universo da música, os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró (que ainda produzem sua música) mostraram a Chico César o que de fato – para eles - era o artista e desta forma o que era a arte. “Você pensa que ser artista é ser doidão, ter namoradas e flertar com a namorada do outro? Pode ser também, mas o universo é muito mais amplo” (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.14 – gafeiras por Daniel Almeida) - informavam os irmãos a Chico César. O Grupo Jaguaribe Carne era constituído pelo prazer da criação criativa, aliada a um embate constante com estruturas. Fato decisivo para a visão de arte e do consumo intelectualizado das informações naquele momento de formação universitária. Chico César argumentava, que a

(compositor, vocal e violão), Baby Consuelo (vocal), Pepeu Gomes (Guitarra), Paulinho Boca de Cantor (vocal), Dadi (baixo) e Luiz Galvão (letras) entre outros. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Novos_Baianos)

¹⁹ Jaguaribe Carne é um grupo formado por dois irmãos, Pedro Osmar e Paulo Ró. Jaguaribe é por causa de um bairro da cidade, e Carne, pelo movimento antropofágico, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, modernismo... Eles eram *uns puta* artistas que faziam música experimental, recitavam poesia pornô na rua, faziam arte-postal se correspondendo com artistas plásticos suíços, dinamarqueses, alemães.(Chico César, 2002). Arrigo Barnabé em João Pessoa/PB, disse, “Porra, os caras[Jaguaribe Carne] são os punks da caatinga”

experiência com o Jaguaribe Carne (O Pedro Osmar já tinha tocado com Zé Ramalho e Elba Ramalho e rejeitou o “show business” identificando, quando morou no Rio de Janeiro, esse universo muito fútil “Isso é uma babaquice! Não quero isso pra mim! Quero fazer minha música experimental, não importa como vou sustentar minha família”, (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.15 – gafieiras por Daniel Almeida) afirmava. Mostrava que ter personalidade e posicionamento político na produção de arte e cultura era fundamental.

1.3 - Música Popular é Comunicação!

E a música popular de que gosto tem um percentual pequeno de informação e muito de redundância. Acho que toda música que você gosta e lembra... se você pensar Beatles, 80% redundância 20% informação. Rolling Stones, Luiz Gonzaga... A música popular é assim, já a experimental é outra coisa. O Arrigo Barnabé é 80% informação, 20% redundância, ou 60% e 40%, se bem que é grosseiro ficar falando nesses termos, mas a música popular é assim, você a associa com uma coisa que já foi associada com outra antes(...)²⁰

Chico César fala em camadas de experiências na construção de sua música. A ideia de “popular”, presente nela, se refere a mesclar a forma direta de sua recepção com uma intervenção flecheira do que ele denomina experimental. A composição de seus álbuns será marcada por essa característica, que mostra a presença de sua trajetória particular na construção do trabalho musical. As consequências dessa singularidade se refletem na negociação com o mercado de música no Brasil, processo semelhante ao de outros músicos/as e artistas negros/as, como veremos adiante.

Essa característica da música de Chico César trará consigo a presença da ambiguidade, acionada em especial, pela crítica de música e, de certa forma, pela indústria fonográfica brasileira, processo que acontece quando Chico César vai para a cidade de São Paulo. As coisas ligadas à sexualidade, aspectos regionais, a raça, muito bem definidas na concepção do poeta, são colocadas num processo necessário de enquadramento. A música traz elementos ligados à sexualidade, a gênero, a raça a

²⁰ Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.17 – gafieiras por Daniel Almeida.

contestação social, logo, inicia-se a busca pela categorização da produção, nem sempre buscando a compreensão da obra de arte, mas do enquadramento racializado e regionalizado – que se confundiram.

Vivemos em um mundo que separa muito as coisas, como se a gente não pudesse colocar as muitas forças que existem dentro de nós para dialogarem e criar coisas novas. Se é para ser somente experimental, não quero. Se é para ser somente romântico, não quero. Se é para ser somente nordestino, não quero. Quando cheguei a São Paulo, em 1985, tentei tocar nos lugares cult da cidade. Na época, havia o Mambembe e aquele no Itaim... Espaço Off. Levei as fitas, mas eles falaram que eu era muito nordestino para o lugar onde tocavam Os Mulheres Negras, as coisas cult da época. E eu me achava supercult lá em João Pessoa. [ri] Aqui eu não era mais cult, era nordestino (idem).

Chico César aborda uma relação música cult versus música nordestina. Essa classificação refere-se ao enquadramento da produção marginal que tinha como destino a subalternização numa conotação de “popular” de “cultura popular”. Hall (2009) alerta para o processo da busca pela autenticidade das formas populares, gerando uma fixidez das experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica. Desse modo, esse deslocamento regional de Chico César – Nordeste/Sudeste – traz um questionamento sobre a régua/método de compreensão da diferença numa sociedade racializada – ainda que oficialmente fosse negada.

Ao definir o mainstream, como o cult, e, destarte, seu lugar no mercado, ele também admite a subalternização da diferença e a normatização do gosto e dos modos. Uma definição da política de representação da diferença.

Chico César estava ciente de que sua produção se via duplamente negada e de difícil classificação mercadológica e não sucumbiu a sua concepção criativa. Ele Buscou criar mais uma de suas camadas: a desterritorialização. Essa é a denominação fornecida pelo músico para administrar seu lugar no mundo da música brasileira.

Aí os caras mandavam recado, “Ô Jarbas, fala praquele seu amigo{Chico César} que a música dele não cabe aqui no nosso programa. A gente gosta de Gilberto Gil, mas Gilberto Gil não é nordestino. A gente gosta de Raul Seixas, mas Raulzinho não. Ele é outra coisa”. Mas ninguém sabia onde

colocar essa outra coisa. Então, o que eu fiz? Ao mesmo tempo que eu tinha muito de nordestino, eu tinha também aquela coisa de atitude do Arrigo [Barnabé], do pessoal da vanguarda paulistana. Por isso que vim morar em São Paulo e não no Rio, porque queria estar perto de Arrigo, do Itamar [Assumpção], do Luiz Tatit, depois de Zé Miguel Wisnik, que não era muito conhecido na época, e da Cida Moreira, da Tetê Espíndola. Eu pensava, “A música desses caras é mais difícil que a minha. Se há espaço para as músicas deles em São Paulo, vai ter pra minha também. Vai ser bico!” Isso foi um grande equívoco, porque não foi fácil. O espaço do alternativo já estava preenchido. (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.19 - gafieiras por Daniel Almeida)

Nesse momento, Chico César não era um músico profissional. Sua consolidação como músico parte de uma experiência que teve na Alemanha, num festival em Tübingen no sul da Alemanha em 1991. Ele trabalhava como redator na Fundação Oncocentro e era preparador de textos na Elle (exercendo sua profissão de jornalista). Num período de férias, aceitou o convite de uma amiga que trabalhava associação Brasil-Alemanha.

O festival era enorme. Tinha música da Itália, da Rússia, de muitos lugares. Toquei numa tenda do Brasil, não era muito grande. Sozinho, voz e violão. E toquei parte do repertório que viria a compor o Aos vivos. Toquei “Mama África”, a versão do “Paraíba” era a mesma, “Béradêro”, e achei que fui muito bem recebido pelo público. Depois saiu uma matéria analisando o festival e a foto publicada foi a minha. [...] Na legenda, “Um brasileiro, que tem o corte de cabelo meio John Lyndon, do Sex Pistols, não sei mais o quê...”. Aí pensei, “Interessante, acho que tem futuro pra mim aqui”. Por causa da foto no jornal começaram a pintar convites. (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.20 - gafieiras por Daniel Almeida)

Esses convites, na realidade, esse convite se referia ao Projeto Zeitsprung “um salto no tempo” e simbolizava o que Chico César gostaria que fosse considerada sua música: algo moderno. Esse local já havia recebido Itamar Assumpção e Jorge Mautner, e isso foi muito importante para a trajetória do artista. O músico ironiza o episódio argumentando “Porra, eu não conseguia tocar onde tocava o Itamar Assumpção aqui (SP). Não conseguia tocar no Mambembe.” (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.21 – gafieiras por Daniel Almeida)

Depois disso, após ficar por mais tempo que o previsto inicialmente na Alemanha, Chico César volta ao Brasil e inicia sua carreira de músico. Formou a banda

Cuscuz Clã e passou a apresentar-se na casa noturna paulistana Blen Blen Club e participar de Festivais, tais como o famoso Festival de Avaré e o Festival Carrefour. No primeiro, Chico numa edição, apresenta “Beradero” e, posteriormente, a música “Dança” e chama a atenção de várias pessoas – dentre elas uma que estava ligada a Warner – e, no segundo, o artista desfruta da presença de Vange Miliet – que havia tocado com Itamar Assumpção - e Miriam Maria e Tata Fernandes. Nesse momento, já não tinha o emprego de jornalista na Fundação Onocentro – da qual era funcionário de carreira e havia se desligado logo na expansão de sua estadia na Alemanha – e da Revista Elle, que manteve seu emprego durante o período na Alemanha, mas que no momento recessivo da era Collor, foi demitido. A perda desses empregos constituiu o impulso para o início de sua carreira como músico profissional.

Seu primeiro álbum foi gravado em 1994 e lançado em 1995, com o título “Aos vivos” numa produção, em voz e violão, realizada pela gravadora Velas. O álbum que era um projeto antigo em parceria com André Abujamra, para um Cyberdisco, foi impulsionado pela sugestão do engenheiro de som Egídio Conde, que coproduziu o disco e ajudou na divulgação. Um trabalho determinante para a carreira do músico que chamou a atenção pela criatividade e autenticidade.

O segundo, foi lançado em 1996 pela gravadora MZA Music, com o título Cuscuz Clã. Nesse disco, Chico César pôde demonstrar, com um pouco mais de sua arte,

A possibilidade de popularizar canções que antes estavam restritas ao circuito underground de São Paulo, festejar a dança e a banda, o texto e o remelexo, a paciência do mazzola (produtor do disco e dono da MZA, o selo) e a cumplicidade de Marcos Mainard (então presidente da polygram, a gravadora) foram fundamentais. Esse álbum conta com lanny e a participação de Bakhiti Kumalo, baixista sul africano e o coro de amigos em ‘folia de príncipe’. ²¹

O terceiro álbum foi lançado em 1997, com o título “Beleza Mano” - “de novo produzido por mazzola e gravado pela banda cuscuz clã. Veio para encerrar o primeiro ciclo de discos e reafirmar experiências da época em que eu participava do grupo jaguaribe carne, em João Pessoa (PB), no começo dos anos 80, a presença do negro (Família Alcântara e Lokua Kanza), do nordeste (Dominguinhos e Flávio José), do

²¹ <http://www.chicocesar.com.br/index.php/release/cuscuz-cla/>

contemporâneo (Mestre Ambrósio), do urbano (Arrigo Barnabé) e do negro urbano (Thaíde e Dj Hum), é o mais bem cuidado e o mais complexo, na minha opinião. O mais longo, na opinião de todos. Fiz para dialogar com minha época. A faixa interativa e as fotos de Gal Oppido sugerem uma nova possibilidade, como linguagem e suporte.²²

O quarto álbum é o “Mama Mundi”, lançado em 17 de julho de 1998, pela MZA/MUSIC. O álbum, como descreve José Miguel Wisnik:

A mãe do mundo que gerou Gagárin gerou também Mestre Vitalino, o primeiro homem a sair como um feto para fora da atmosfera e o artesão que extrai formas vivas do barro da terra. Essa imagem, sugerida na música que dá nome ao novo disco de Chico César, Mama Mundi, diz muito da experiência das últimas gerações que viveram a passagem fulminante dos nichos regionais ao sentimento planetário. Ela é bem marcada nesse paraibano de Catoté do Rocha cujo pai, seu Francisco (que entreouvimos cantando na “Dança do Papangu”), praticou os reisados nordestinos desde sempre, por tradição familiar, enquanto o menino, levado pela onda dos tempos, se desgarrou e se cosmopolitizou, ganhando trânsito pelo Brasil e fora dele. Como outros músicos brasileiros que passaram do sertão ao mundo, Chico César é um étnico literalmente descolado, nativo de um espaço sem porteira, dançando de propósito uma dança que “imbalança” entre Okinawa e Aquidauana.

José Miguel Wisnik – março/2000²³

O quinto disco é “Respeitem meus cabelos, brancos” lançado em 21/10/2002 pela MZA. “Com locações em Londres, João Pessoa, Recife, Salvador da Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo. Como num filme. Um superoito com atores convidados: Chico Buarque, Nina Miranda e Chris Frank, Carlinhos Brown, a Metalúrgica Filipéia de minha pequenina Paraíba. E tem os parceiros: Carlos Rennó, Vanessa Bumagny, Tata Fernandes, Milton de Biasi e Bráulio Tavares de minha imensa Paraíba. E Will Mowat, o produtor. [...] Quando digo “respeitem meus cabelos, brancos” não falo só de mim nem quero dizer só isso. Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas ideias. A luta para manter-se de pé e mantê-las, as ideias, flecheiras. É como se alguém dissesse “respeitem minha particularidade”. É o que eu

²² <http://chicocesar.com.br/index.php/release/beleza-mano/>

²³ <http://chicocesar.com.br/index.php/release/mama-mundi/>

digo, como artista brasileiro nordestino descendente de negros e índios. E brancos. Ou ainda no plural: minhas particularidades mutantes. Fala-se em tolerância. Pois não é disso que se trata. Trata-se de respeito²⁴.

O sexto álbum foi lançado em 3 de janeiro de 2006, com o título “de uns tempo pra cá” pelo Biscoito Fino, no qual o músico faz uma revisão de sua história desde o início de sua carreira e de sua trajetória. Como informa o músico “De uns tempos pra cá se passaram 10 anos do “Aos Vivos”, meu primeiro disco. De uns tempos pra cá já são 20 anos de Sudeste pra mim. Mas mesmo antes disso o disco começa”²⁵.

O sétimo é um retorno aos ritmos da região nordeste. O álbum intitula-se “Francisco, Forró y Frevo” lançado em 2008 pela EMI. Nele, “o cantor e compositor Chico César mergulha no espírito duas principais festas populares nordestinas (o carnaval e os festejos juninos) para criar um disco alegre em que o foco encontra-se na força dos ritmos que animam essas festas: o frevo e o forró. E ainda no diálogo que esses ritmos têm naturalmente com bits universais. Por exemplo: o xote com o reggae, o frevo e o arrasta-pé com o ska”²⁶.

O último álbum é “Estado de Poesia”, do ano de 2015, lançado pela Urban Jungle. O disco foi contemplado pelo Edital Nacional Natura Musical 2014. “Estado de Poesia” (Urban Jungle/Natura Musical) é um disco que une a riqueza dos ritmos brasileiros à sonoridade universal. Num mesmo álbum, samba, forró, frevo, toada e reggae se misturam e dão vida ao novo trabalho de Chico César.²⁷

Antes do lançamento desse álbum, Chico César assume um cargo político no Estado da Paraíba a convite de um antigo amigo de universidade, Ricardo Coutinho, que foi político e prefeito de João Pessoa e, posteriormente, governador do Estado. As ideias reconhecidas na época de universidade de Ricardo Coutinho fazem com que ele, inicialmente, assumira o cargo de diretor executivo da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope) e, posteriormente, na Secretaria de Cultura do Estado da Paraíba. O objetivo

²⁴ <https://chicocesar.com.br/index.php/release/respeitem-meus-cabelos-brancos/>

²⁵ <http://www.chicocesar.com.br/index.php/release/cantos-e-encontros-de-um-tempo-pra-ca/>

²⁶ <http://chicocesar.com.br/index.php/release/francisco-forro-y-frevo/>

²⁷ <http://chicocesar.com.br/index.php/release/estado-de-poesia/>

era pensar a cultura como arte, valorizar os artistas locais e reduzir os investimentos no consumo cultural de massa e de mercado, e, também, a interferência do mercado nas pautas da política cultural.

1.4 - Eu quero a síntese!

Chico César busca sempre se orientar por coisas brasileiras, um eixo que se mantém após o conjunto de experimentações. Ele busca a síntese dos processos que vivencia. “Parte da consciência de que se eu não me posicionar assim, vou me desequilibrar. Não posso achar que sou londrino, que sou africano, que sou cubano, entendeu? Acho que só me resta, como consciência – por mais doloroso e difícil que seja –, ser brasileiro. Gosto muito de coisas que são produzidas no Brasil. Vejo filme iraniano, escuto Ben Harper, escuto Björk, escuto Smoke City, mas a base, a alavanca é o Brasil. Mas é um Brasil crítico, ao mesmo tempo em que não sou um brasileiro ufanista. Sou bastante crítico com o Brasil”. (Chico César: canto em praça de guerra, 2002, p.37 - gafieiras por Daniel Almeida)

CAPÍTULO 2 – CONSTRUÇÃO SUBJETIVA DA MÚSICA DE CHICO CÉSAR

2.1 - Música da Diáspora Africana – Desterritorialização e Comunicação em Chico César

A expressão “Diáspora Africana” surge em 1965 com a menção de George Shepperson e Joseph E. Harris na Conferência Internacional de História Africana em Dar es Salaam na Tanzânia. (MANNING, 2003). O produto resultado da Conferência utiliza a noção de Diáspora Africana pela primeira vez, e contribui para as primeiras iniciativas de repensar as formas de exílio dos africanos na expansão colonial europeia.

A ideia de diáspora, que tinha seu ponto tradicional a partir do entendimento da noção de dispersão, exílio e migração, teve a diáspora judaica como exemplo mais influente sobre o tema na década de 1960. No final do século XX e início do século

XXI, a diáspora africana passou a ser reconhecida como fenômeno paradigmático pelo desenvolvimento de uma contínua experiência de opressão racial que definiu suas ideologias e uma atenção especial para o vocabulário musical.

Trata-se da produção musical de negros/as sob a perspectiva da diáspora africana, com destaque, para um tipo de música cuja força expressiva deriva da compatibilização entre melodia e letra, construída como uma entonação análoga à fala, potencializada pela ampliação da frequência melódica²⁸. A música, de todos os discursos da cultura, foi a que mais incorporou valores culturais da diáspora africana e profundas conexões culturais entre todos os povos de ascendência africana (MONSON, 2003). Segundo Chernoff (1979) e Keil (1995), no processo participativo, qualidades igualitárias e espirituais da música da diáspora africana foram idealizadas na literatura etnomusicológica. A centralidade da música se desenvolve a partir dos modos de expressão, incluindo a canção, recitação verbal, dança, culto religioso, drama e exibição visual.

A sensibilidade da música contemporânea na diáspora africana ocupa um lugar de raro arcabouço sensitivo, proporcionando um “doce senso de triunfo cultural” (MONSON, 2003), um empoderamento em suas dimensões culturais, morais, éticas no corpo do africano da diáspora. À medida que as realizações reconhecidas dos/as negros e negras ficam limitadas apenas a música, o empoderamento cultural também serve para o desenvolvimento do estereotipado sujeito negro essencial, cuja “natureza” define suas potencialidades intuitivas, emocionais e rítmicas.

Essa visão atraente de que a música detém um lugar de definição cultural da diáspora africana, e traz consigo o papel reivindicador do uso público da cultura negra carrega problemas e complicações. O racismo, a escravidão e o colonialismo foram definidores da ideia de África (MUDIMBE, 1988 apud MONSON, 2003), e a própria ideia de negritude foi construída a partir da supremacia branca. No entanto, a ideia de música foi construída em oposição à subjugação racial, na qual o ethos negro musical unificado foi desenvolvido de forma parcial a partir da experiência contínua do racismo. Forjar uma identidade coletiva por meio de um inimigo comum contribui, por sua vez,

²⁸ TATIT, Luiz (2003) Elementos para a análise da canção popular, Cadernos de Semiótica aplicada. Vol.1 n°2, Dezembro/2003.

para a facilidade com a qual as complexidades da diáspora africana se dissolvem numa relação binária entre preto e branco (MONSON, 2003). Como Faye Harrison (1998) observou: esta construção é difícil de arrancar, mesmo no atual contexto de uma crescente sociedade cada vez mais “multicolorida” e “multicultural” na qual a formação racial assume uma multiplicidade de formas, muita das quais contestam vigorosamente as construções hegemônicas de brancura e de negritude.

Peter Wade (2008), no texto *African Diaspora and Colombian Popular Music* recorre à observação de Brubaker (2005) no texto *The “diaspora” Diaspora*, para defender o caráter imaginário da diáspora africana e da relevância das conexões periféricas estabelecidas. De acordo com Wade (2008), a necessidade da relação entre deslocamento e ponto de *origem* remete a continuidade na qual a "origem" é entendida como um espaço de imaginação. Ainda que o autor remeta o uso da diáspora não como conceito analítico, mas como forma adjetiva, como sugeriu Brubaker (2005), para Wade (2008) a ideia de música popular colombiana é caracterizada por uma série de intercâmbios multilaterais, que são dinâmicos e muitas vezes imprevisíveis. Contudo, estas trocas são sempre lidas e interpretadas de maneiras específicas, por diferentes conjuntos de comentaristas interessados em construir certas narrativas, muitas vezes, cujas origens desempenham um papel importante (WADE, 2008). Desse modo, diáspora pode remeter não ao campo analítico, mas a uma narrativa da origem que fortalece a ideia de semelhança e uniformidade dentro da diversidade e da diferença.

Essa preocupação de Wade (2008) refere-se à garantia de poder analisar o corpo de conexões periféricas e multilaterais da música na diáspora africana na Colômbia sem se perder no tentador discurso do “absolutismo étnico”²⁹. Isso representa uma preocupação na defesa do legado do *Black Atlantic* de Paul Gilroy, em especial, na consolidação da ideia de diáspora como vocabulário de interpretação das formas afro-atlânticas e sua justificação dentro da Teoria Social.

O legado de Gilroy é construído pela aproximação dos debates dos Estudos Culturais, diáspora africana e da centralidade da música produzida nessa diáspora e sua

²⁹ Absolutismo Étnico é uma interpretação dos autores ingleses para tratar do reavival do nacionalismo particularista e fundamentalismo de toda sorte. Gilroy propõe que a relação entre o local e universal, para discutir o mundo Atlântico Negro, não se resume a invocação espúria da perspectiva nacionalista, mas numa unidade nítida e simétrica.

afirmação contemporânea para identidades transnacionais. O autor inglês, na construção desse legado, visa extrapolar a tradição conceitual da diáspora judaica de relação entre o exílio e o nacionalismo, identificando no terror racial no qual foram expostos os/as negros/as na colonização - enquanto horizonte da ideia de modernidade - uma sustentação para a ideia de diáspora africana e concretizar a concepção narrativa emergente sobre a *Diáspora em seu texto The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*. O impacto dessa construção e seu legado foram relevantes para a orientação da produção cultural dos africanos da diáspora, uma vez que Gilroy não apenas visou a relação entre as narrativas de exílio na metáfora da viagem – o simbolismo do Navio evocando a “*Middle passage*” e a “*homeland*” imagem visual para a interação transatlântica - , na análise de intercâmbio entre a África e o Novo Mundo – binária relação entre os exilados e a “pátria” – mas aborda a multiplicidade de fluxos culturais entre o Caribe, a Grã-Bretanha, o continente africano e América do Norte, sendo o vocabulário musical processo capaz de êxito nessa abordagem.

A música da diáspora africana é um elemento particular importante para a cultura, especialmente nas últimas décadas do século XX. Particular, pois difere, por um lado, entre as demais artes, por sua aceitação ser condicionada pelo aspecto público, coletivo, criando uma comunidade de indivíduos e conjuntamente a essa criação, paralelos comparativos no gosto e modos de percepção do mundo, quais sejam perfis de identificação. E por outro lado, por ativar estruturas de sentimento, revela nas análises dos paralelos comparativos uma dupla percepção, individual/subjetiva, construída pelo agente da música, e coletiva, pelo efeito produzido na sua recepção.

A música da diáspora se mostra como metodologia cultural de interpretação de sentidos. Sua centralidade extrapola, como observou Gilroy (2001), a lógica reduzida de Arte/Estética distante de Ciência, e se aloca como problema cultural, por meio da ativação de estruturas de sentimentos num contexto anuído necessariamente pela aglutinação social – identidade/identificação -, e como centralidade da política cultural, estrategicamente selecionada academicamente, por áreas das ciências humanas voltadas para o conceito de diferença, nas quais ganham força dois opostos espinhosos nas Ciências Sociais: a relação entre política e cultura e a relação entre mercado e cultura.

Destarte, a interpretação das letras de Chico César, a partir da ideia de Diáspora, permite a compreensão de que a forma comum presente na música negra se dá no

momento de anuência pela identidade/identificação. Essa compreensão promove paralelos comparativos entre “estar dentro” e se “perceber de fora”. Isto é, o movimento regular da música negra é constituído pela noção conjunta, pela aglutinação social adquirida de maneira relacional.

Perceber-se que dentro e fora constitui a marca que impõe o deslocamento, o movimento. Esse deslocamento só é possível via a comunicação, pela linguagem. Chico César, ao criar uma pedagogia de produção discursiva ambivalente, estabelece uma fuga a algo que o impede de constituir dentro seu cotidiano. A razão para extrapolar as fronteiras nacionais refere-se à busca por um contexto distinto capaz de garantir sua humanidade.

Mas ele não apenas se desterritorializa pela comunicação, ele constrói um trânsito. Uma ida e vinda constante entre ser “cotidiano” e o ser “desterritorializado”. “Quando Mama (África) sai de casa seus filhos se oludizam rola o maior Jazz”.

A condição comum de descendentes de escravizados nasce daquilo que Gilroy redesenhou como resposta para modernidade. As formas ritualizadas da música mantiveram vivas “jóias inestimáveis da escravidão” lidas não em cumplicidade com a razão, mas como alternativa reflexiva, como um modernismo negro. Conforme afirma Glissant:

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da plantation: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais (GLISSANT, 1983, p. 248)

A música de Chico Cesar parte como fenômeno central no debate do desenvolvimento da razão. Ela não é primitiva, ela é moderna e ocidental. A produção das canções de Chico César, cujo desenvolvimento adere valores africanos e afro-brasileiro, não são cúmplices da história recente do racismo. As letras de Chico César propiciam um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras. (GILROY, 2001)

2.2 - Música como problema cultural e o campo transdisciplinar de Estudos Africanos e da Diáspora – Duplicidade do discurso na poética de Chico César.

A música, como problema cultural, está presente em quase todas as análises, seja nas ciências sociais, por meio dos estudos antropológicos e sociológicos, seja nas demais áreas das Ciências Humanas, tais como na análise lexical, na teoria crítica na Literatura, Comunicação Social e nos trabalhos na Musicologia e etnomusicologia. No entanto, estudos que tenham feito uma relação que enquadrasse o fenômeno da música como caminho metodológico para interpretação da realidade social são mais raros. Os que envidaram esses esforços possuem uma visão de centralidade na cultura na qual as artes passam a ser reposicionadas de forma analítica. Esses textos remetem a uma disputa entre a *sutura* ou a ruptura de Ciência e Estética/Arte, frente ao pano de fundo da metateoria da análise da Modernidade. Eles se encontram, de forma organizada e influente, na Teoria Social por meio do desenvolvimento da Teoria Crítica – fundada e formulada pela Escola de Frankfurt -, que tem como meta a transformação da sociedade, não simplesmente a transformação das ideias, mas a transformação social e, portanto, a redução e eliminação da miséria humana³⁰. (DAVIS,1971).

O trabalho científico sobre música nas ciências humanas é acompanhado por pareceres e conclusões indiferentes sobre temas carregados por paixões e desejos. Mostra-se uma hierarquização de prioridades. Essa percepção é construída na medida em que a razão humana confere inteligibilidade ao mundo, o que permite que o discurso de verdade seja construído a partir do contexto de interesse. Desse modo, entender a distância entre o discurso que reduz o valor da subjetividade e do conhecimento da ciência são preocupações para analisar a música popular num conceito valioso: a racionalidade. A Escola de Frankfurt foi uma corrente de pensamento na qual o conceito foi elaborado.

Por um lado, temos a Escola de Frankfurt como processo histórico e a legitimação da Teoria Social, isto é, essa escola ressalta antes o contexto histórico e momento político do mundo, do que os elementos mais teóricos de sua existência: à

³⁰ Davis, Angela Y. (1971a). *If They Come in the Morning: Voices of Resistance*. New York: Third Press.

criação do *Institut fuer Sozialforschung* (1922-1932). Surgida a partir da semana de estudos marxistas (*Marxistische Arbeitswoche*) em 1922, na Turíngia. Dessa semana participaram, além de seu idealizador e organizador, Felix Weil, os marxistas Karl Korsch, George Lukács, Friedrich Pollock, Karl August Wittfogel e outros. Posteriormente, consagrou um conjunto de pensadores, que orientariam um movimento importante na Teoria Social, tais como Lukács, Bloch, Kraus, Thomas Mann, para além de Benjamin e Adorno, e também do primeiro Diretor do Instituto de Pesquisa Social, Max Horkheimer.

Por outro lado, temos a identificação da Escola de Frankfurt como uma Teoria Crítica – que carrega parte de sua maior influência na Teoria Social - nome pelo qual ficou consagrada a versão teórica do marxismo e de muitas vertentes teóricas do marxismo. Para Marcos Nobre,³¹ quando temos em mente uma teoria, temos uma hipótese ou um conjunto de argumentos para compreender uma conexão de conhecimento dos problemas no mundo e mostrar como as coisas realmente são. A teoria deve ser capaz não apenas de compreender as coisas como elas são, mas de produzir prognósticos a partir dessas conexões significativas que encontrou capaz de prever o que vai acontecer.

Para os teóricos da Teoria Crítica, a teoria se opõe prática. Como comumente se costuma dizer, “Na teoria é uma coisa, na prática é outra”. Contudo, Nobre argumenta que não se trata de um desejo de aplicabilidade da teoria como ação, a oposição entre teoria e prática deve ser entendida como: a teoria mostra como as coisas *são* e a prática mostra como as coisas deveriam *ser* e não *são*. Desse modo, prática não é aplicação da teoria, mas um conjunto de ideias que orientam a ação.

Alguns autores da Escola de Frankfurt, em especial Max Horkheimer e Theodore Adorno, trouxeram um desejo de ruptura da distância entre a teoria e prática. Essa iniciativa se configura na ideia de crítica, uma Teoria Crítica, na qual a crítica parte de como as coisas poderiam ser, mas não são. Logo, a Teoria Crítica propõe que: é impossível mostrar as coisas como realmente são, se não a partir da perspectiva de como deveriam ser. Isto é, eu apenas posso mostrar o mundo como ele é atualmente, a

³¹ Palestra proferida pelo Professor Marcos Nobre intitulada O Marxismo da teoria crítica no programa Balanço do século XX - <https://www.youtube.com/watch?v=MpaC7UeRuiE>

partir do entendimento, compreensão de como ele poderia ser. Ao olhar o mundo da perspectiva do mundo melhor que ele poderia ser consegue-se, ao mesmo tempo, enxergar nesse mundo, os obstáculos para que se alcance essa configuração melhor do mundo.³²

Essa leitura, a partir do marxismo da Teoria Crítica, lança mão das potencialidades presentes em nossa sociedade e que não são realizadas, para entender como ela funciona hoje. Logo, o desejo dos membros da Escola de Frankfurt em compreender o trágico mundo em que vivemos é construído em bases muito sólidas de entendimento dos problemas do mundo, pois identificam os obstáculos que impedem as potencialidades melhores. A realização das potencialidades é possível apenas pela prática, pela ação.

Max Horkheimer, e sua obra Teoria tradicional e Teoria Crítica, encontra em Descartes o complexo razão/dominação concluindo que o iluminismo, enquanto projeto moderno criou uma ruptura do sujeito e a natureza, em que o eu precisa transformar a natureza abstrata, passível de transformações, em algo que seja semelhante ao sujeito que irá encontrá-lo. Trata-se do domínio da natureza exterior e interior onde,

A natureza qualitativa e plural é convertida em exterioridade bruta, cujo sentido só é encontrado pelo cogito. Para isso deve-se abstrair da natureza que se transforma e que é mera aparência, para apreender o que é estável e permanente. Com esse procedimento Descartes transforma a natureza em ideia pré-requisito para a sua quantificação (MATOS, 2001, p.40)

O sujeito deve, então, extrair aquilo que é idêntico a si na natureza abstrata: a racionalidade. Deve encontrar a similitude que trará a identidade do sujeito e do objeto. O sujeito é um eu pensante distante da natureza abstrata dominada e carregada de paixões e desejos, que se torna, pela ciência e a técnica, sujeito do conhecimento.

Ao utilizar da análise do Discurso do Método de Descartes e suas Meditações Cartesianas para interrogar a engenharia do Iluminismo, eles encontram-se com o domínio da natureza pelo sujeito e constituição da razão, que agora é imanente e processual. Vê-se o contexto de como as coisas “são” e o princípio crítico pressupõe

³² Palestra proferida pelo Professor Marcos Nobre intitulada O Marxismo da teoria crítica no programa Balanço do século XX - <https://www.youtube.com/watch?v=MpaC7UeRuiE>

que se encontrem os limites que extinguem o potencial melhor do mundo a partir de como as coisas deveriam ser.

Matos (2001) identifica que o impulso que move a dominação vem do medo da perda do próprio eu frente o desconhecido: controlar as forças desconhecidas da natureza, a multiplicidade incontrolada do sentido. Antes o mito mimetizava os gestos de cólera e apaziguamento e se utilizava de forças naturais poderosas, agora, a ciência moderna transforma a natureza em um gigantesco júízo analítico. Desse modo, segundo Matos (2001), é instaurada uma racionalidade controladora e dominadora dos fenômenos naturais em substituição da mimese dos fenômenos naturais decorrentes dos mitos.

Os frankfurtianos compreendem razão/dominação como uma espécie de ordem rígida de controle, contudo farão seu uso crítico de forma distinta em suas análises. Primeiramente, é necessário se autodominar para, posteriormente, dominar a natureza. Como podemos acompanhar na viagem metafórica de Ulisses, analisada por Horkheimer e Adorno.

O episódio do canto XII trata dos perigos que Ulisses deve correr durante a viagem de retorno à Grécia sonhada, passando pelo canto sedutor das sereias, que por seus encantos, faziam com que os homens pudessem se atirando ao mar. Ulisses se utiliza da astúcia antevendo os perigos, alertando os marinheiros e orientando-os a colocarem ceras nos ouvidos. Quanto a Ulisses pede que seja amarrado ao mastro do navio.

Ulisses, segundo Matos (2001), pode desfrutar do canto porque transformou seu desejo em espetáculo, devendo renunciar a seu sonho.

Sob esse ponto de vista, a constituição de uma razão astuciosa, calculadora é contemporânea da renúncia de si. A viagem metafórica realizada por Ulisses seria também aquela que a humanidade precisou realizar partindo do mito até o desenvolvimento vitorioso da razão, que exigiu o “ascetismo do mundo interior.(...) Essa razão é a da autodominação: “por mais que vos peço, por mais vos suplique de me soltar, com nós mais apertados amarra-me”, diz Ulisses aos seus marinheiros(...) Apenas Ulisses é sujeito, porque se sacrificou (MATOS, 2001, p.48)

Ulisses escapa do canto das sereias ao mesmo tempo em que vai a seu encontro. Essa é razão astuciosa de domínio de si para poder dominar a natureza exterior.

Horkheimer e Adorno utilizam de outra narrativa para exemplificar: trata-se do retorno de Ulisses a Ítaca onde utiliza de sua astúcia para dominar Polifemo numa estratégia que mostra a fragilidade da natureza indistinta, da natureza abstrata. Pois quando o ciclope pergunta seu nome, Ulisses diz que é Odisseu que significa ninguém. Ao embriagá-lo e furar seu único olho, Polifemo esbraveja por socorro e quando perguntado, pelos outros ciclopes que se mostram predispostos a o ajudar, o ciclope responde: Odisseu – ninguém. Destarte, a razão ocidental renuncia o ascetismo ao passo que controla a natureza interior e exterior e a viagem metafórica mostra Ulisses como o protótipo do projeto burguês.

Diferentemente de Max Horkheimer e Theodor Adorno, Em 1929, Walter Benjamin publicou, na revista *Literarische Welt*, seu artigo intitulado “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia” , um periódico semanal importante na República de Weimar. Benjamin possuía muito apreço por esse movimento, pois o surrealismo questionou o mundo moderno, um projeto que se definiria muito sólido em sua trajetória, com destaque para o seu mais influente trabalho sobre a história.

O apreço pelo surrealismo por parte de Benjamin seria visto em seus trabalhos sobre os textos de Baudelaire e a Modernidade. O surrealismo, enquanto movimento, trouxe como marca a possibilidade de expansão da imaginação no cotidiano da modernidade. Segundo Oliveira e Moura, o encantamento do surrealismo decorre desse contraste entre a expansão dos domínios da imaginação, por meio, sobretudo, de imagens que remetem ao mundo infantil e da valorização do antiquado, e do mundo burguês utilitário, o que pode explicar as distorções de suas imagens, que agregam tanto a subjetividade do sonho como a objetividade da modernidade.

O surrealismo demonstrava a verdadeira superação criadora da iluminação religiosa, agora transformada, como Benjamin afirmava, numa iluminação profana de inspiração materialista, antropológica. Estava claro que o movimento representava a ruptura com a estrutura rígida da razão do iluminismo de domínio e repulsa a si mesmo.

O esforço na construção de uma teoria social capaz de buscar a emancipação humana e, ao mesmo tempo construir um conteúdo crítico capaz de ser reflexivo com um momento histórico específico, à luz da teoria e da práxis, são elementos que confirmam a centralidade da Teoria Crítica tradicional. Outro elemento central da

influência da Teoria Crítica refere-se à compreensão do “trágico mundo em que vivemos”. No entanto, algumas interpelações às suas expectativas precisam ser colocadas, como sugeriu Rabaka (2009) em seu texto *Africana Critical Theory: Reconstructing the Black Radical Tradition, from W. E. B. Du Bois and C. L. R. James to Frantz Fanon and Amilcar Cabral*, ao argumentar sobre a revisão do pensamento político negro a partir das respostas ao racismo no mundo moderno e ao momento crítico que vivenciamos, momento que o autor denomina como crise na história da cultura humana e da civilização. Àvido na perspectiva crítica das respostas progressistas do século XX, o autor recorre ao problema da raça e do racismo, em especial a partir dos textos de W.E.B Dubois e Franz Fanon, para visitar e revisar as soluções que os Africanos da Diáspora, bem como, da posição do que ele considera como uma “tradição radical negra” em particular, tem historicamente e atualmente oferecido a estes problemas prementes.

O trabalho de Rabaka visa lembrar-se das tradições coladas ao radicalismo no século XX e na visão dessas tradições, a partir do século XXI, à luz dos avanços da teoria crítica da raça, a filosofia da história da raça, a sociologia da raça, a psicologia da raça, a antropologia da raça, a geografia da raça e, sobretudo, do antirracismo e a crítica da *African Studies*. Estes estudos nos fornecem uma rara ocasião para desconstruir e reconstruir o clássico e criar e recriar tradições novas e contemporâneas de pensamento e prática do radicalismo. (RABAKA, 2009).

Dessa forma, abre-se uma agenda de trabalhos que visem compreender o racismo como problema central na crítica à modernidade. Essa agenda consegue êxito, segundo Rabaka (2009), no impacto dos textos de W.E.B Dubois e de Franz Fanon, que iniciam um campo transdisciplinar de Estudos Africanos.

Se por um lado, a Escola de Frankfurt e os teóricos da Teoria crítica analisaram os problemas da modernidade encontrando no projeto do iluminismo uma razão, cujas características são de controle e dominação. Por outro lado, a análise a partir de temas do campo transdisciplinar de Estudos Africanos e dos africanos da Diáspora tem promovido um enriquecimento para projeto da Teoria Crítica.

A racionalidade presente nos textos da Teoria Crítica tende a separar o sujeito do objeto, corpo e alma, eu e mundo, natureza e cultura, e acaba por transformar as paixões,

as emoções, os sentidos, a imaginação e a memória, em inimigos do pensamento. Desse modo, cabe, ao sujeito destituído de seus aspectos empíricos e individuais, ser o mestre e conhecedor da natureza, ele (sujeito) passa a dar ordens à natureza, que deve aceitar sua anexação ao sujeito e falar sua linguagem. (MATOS, 2001)

Na tese de doutoramento de Felipe Trotta, “Samba e suas Fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990” defendida no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro, o pesquisador e músico discorre sobre o samba e o pagode romântico. Num de seus capítulos, o autor tentando legitimar a ausência de reflexividade da música popular – nesse caso o samba e o pagode – apresenta uma relação mercadológica entre o *mainstream* representada no contexto da Música Popular Brasileira (MPB) e o samba.

Ele comenta que num determinado evento cultural na cidade do Rio de Janeiro houve a contratação de diversos músicos e compositores que se apresentariam em alguns espaços na cidade. O autor chama atenção para a diferença da remuneração oferecida ao compositor Paulinho da Viola que receberia a metade de nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque. Ora, qual distinção existe entre músicos senão quanto sua classificação no mercado? Paulinho da Viola recebe menos porque toca samba e Caetano e Chico Buarque – mesmo que tocassem apenas sambas – são classificados como MPB.

Há aqui um debate interessante que mostra o enriquecimento dos temas ligados a Teoria Crítica no que tange aos efeitos de um campo transdisciplinar de estudos africanos e da diáspora: a régua de medida da reflexividade da música se consolidou no mercado, é verdade, mas, a construção do parâmetro é subjetiva. Quanto mais distante do protótipo burguês, menos inteligibilidade.

A canção Fato Consumado do músico e compositor alagoano Djavan, composta 1975 e gravada pela gravadora Som Livre – classificada em segundo lugar no Festival Abertura – traz temas interessantes ao debate.

Eu quero ver
Você mandar na razão
Pra mim não é
Qualquer notícia
Que abala o coração.

O compositor enuncia um desafio num tom de ameaça, pressupondo, no sentido de razão a ideia de controle, que a partir daquele instante não mais será tolerado e admitido. O contexto indaga que ele o “enunciador” é objeto, é natureza abstrata que ameaça o sujeito oculto “você”. Ele se autodomina e desconsidera a astúcia informando que não será mais abalado. Contudo, o abalo não é material é sentimento “coração”. E continua...

Se toda hora é hora
De dar decisão
Eu falo agora
No fundo eu julgo o mundo
Um fato consumado
E vou-me embora
Não quero mais
De mais a mais
Me aprofundar
Nessa história
Arreio os meus anseios
Perco o veio
E vivo de memória...

Nessa estrofe, o compositor novamente indaga o sujeito afirmando que agora ele decide. “Eu falo agora!”. Ele possui juízo e capacidade de decisão e adverte o sujeito: “no fundo eu julgo o mundo um fato consumado”. Essa é a posição do enunciador.

A construção remete a um entendimento de violência e ruptura por meio do desafio de um opressor. A música popular pode ser interpretada como natureza abstrata passível de controle domínio – como sugere os principais teóricos da Teoria Crítica, Horkheimer e Adorno -, contudo, na letra há a emancipação em contraponto a determinação. O objeto reivindica seu juízo no momento que evidencia a ideia de razão e renuncia a razão astuciosa do protótipo burguês. É como se Polifemo desconfiasse da astúcia de Ulisses.

É válido ressaltar que Walter Benjamin, considerado teórico da Escola de Frankfurt, em seus textos traz a dimensão crítica do complemento da arte acompanhada da interpretação de seu arcabouço crítico e faz relação interessante com a música popular.

O conformismo de autor leva-o necessariamente a uma não-visão do mundo. Só o artista que aceita a sociedade como ela se apresenta é capaz de apresentá-la em suas obras. Se, numa certa época, não há artistas que sejam capazes de expor a sociedade em que vivem, é porque a aceitam como ela é. E o conformismo é grandemente um produto do medo. Mesmo que uma boa obra de arte não trate diretamente de problemas sociais, nela se esconde uma

crítica social, que ser não facilmente percebida, desvelá-la é trabalho do crítico. (KHOTE, 1978)

A partir dessa visão de Walter Benjamin não é difícil reconhecer sua importância para os Estudos Culturais Britânicos. A estanca visão de Theodor Adorno é substituída e orientada, na mesma direção de Habermas, uma restauração, revivência e reconstrução dos textos e dos temas seminais da Teoria Crítica, como o de Indústria Cultural. Enquanto a filosofia da história de Walter Benjamin – pano fundo teórico para a concepção de uma história da arte e da cultura – e a concepção de dialética da cultura, passam a ser relidas de maneira criativa. A ideia de Adorno de que a grande conquista burguesa teria sido a de estender a possibilidade de fruição estética a todas as categorias sociais, que, por consequência, impõe uma inércia irresponsável a cultura popular e consequentemente cultura da música é abandonada. A perda de sua espontaneidade ao ser industrializada, sobrevivendo eventualmente o chamado clássico popular graças às suas características inerentes perde força. A tese XII sobre a história em Benjamin, segundo Löwy (2011), mostra que integrar a cultura na história da luta de classes é preciso se colocar desde uma perspectiva revolucionária/crítica, alimentada pelas imagens dos “ancestrais escravizados” e das “gerações derrotadas”. Esta postura implica igualmente a necessidade de se apreender o momento no qual interferem vários fenômenos: a criação dos produtos e seu fetichismo, a reificação que encontramos na cultura oficial da sociedade burguesa. Simultaneamente, leva a tomar em consideração a cultura dos vencidos, da tradição cultural dos oprimidos, da cultura popular desprezada e ignorada pela cultura oficial da elite. Para Benjamin, o respeito para com estes artistas anônimos “contribui mais à humanização da humanidade” que o culto dominante imposto uma vez mais à sociedade (BENJAMIN, 1975).

Garantir voz a setores marginalizados historicamente em sociedade moderna produziu reações na forma de analisar não apenas a cultura, mas o processo político que definia todo o contexto. A desconstrução das promessas não cumpridas do projeto iluminista, como a ideia de universalidade, a fixação dos significados, a coerência do sujeito e, naturalmente, o etnocentrismo. Trata-se de compreender, em distintos contextos, que a produção do conhecimento em nome da universalidade, negou o acesso a alfabetização em alguns setores e encorajou outras formas de comunicação em seu lugar, isto é, definiu a humanidade em termos bastante restritos.

Paul Gilroy, no seu livro *Atlântico Negro- modernidade e dupla consciência*, desenvolve, por meio da metáfora da viagem nos navios negreiros, uma crítica ao projeto iluminista – incompleto e codificado racialmente - que, segundo o autor, utiliza um absolutismo étnico para compreender a história cultural negra. Esse absolutismo é imbuído de uma forte correspondência política do ocidente em determinar concepções superintegradas de cultura que apresentam as diferenças étnicas como uma ruptura absoluta nas histórias e experiências do povo "negro" e do povo "branco". As estratégias de desarticular esses absolutismos são as insatisfatórias opções de teorização sobre a hibridação, mestiçagem e criolização num debate carregado pela noção de pureza e/ou impureza. Para Gilroy, existem estruturas de sentimento, produção, conhecimento e memória na análise da política cultural dos negros na dispersão oriunda da expansão colonial europeia.

O autor inglês, imbuído de um humanismo universal, percebe que os terrores “indizíveis” da escravidão definem um passado comum dos negros dispersos no processo de colonização, e visa por meio de uma narrativa emergente sobre a Diáspora, apresentar uma perspectiva mais complexa da modernidade (GILROY, 2001). Ainda que o autor tenha analisado o negro num contexto limitado, referindo-se sobejamente às experiências inglesas e afro-americanas - e dessa forma tenha sido acertadamente criticado - o conjunto híbrido da dispersão na nova ideia de Diáspora, que promove um movimento e circulação de ideias no Atlântico Negro, retiram da marginalização, a política negra nos assentamentos que experimentaram a colonização e do seu consequente legado oriundo da empresa da escravidão. Desse modo, as experiências da escravidão podem ser reescritas de forma complexa, uma vez que a ideia de Diáspora promoveu uma “contracultura” do projeto iluminista e da modernidade.

Esse projeto tem como mecanismo o vocabulário musical construído por uma casta distinta de africanos da diáspora. Gilroy reage à ignorância sobre o fenômeno da música da diáspora africana no conjunto de previsões críticas da modernidade e na insistência na “fé profunda no potencial democrático da modernidade”, na qual Habermas encontrou-se tenazmente comprometido com a proposta de fazer a sociedade civil burguesa cumprir suas promessas políticas e filosóficas. Segundo Gilroy:

Essas formas culturais expressivas são, portanto, ocidentais e modernas; mas isto não é tudo o que elas são. Desejo sugerir que, um tanto como a crítica filosófica, seu poder especial deriva de uma duplicidade, de sua localização instável simultaneamente dentro e fora das convenções, premissas e regras estéticas que distinguem e periodizam a modernidade. Essas formas musicais e os diálogos interculturais para os quais elas contribuem são uma refutação dinâmica das sugestões hegelianas de que o pensamento e a reflexão superaram a arte e que a arte é oposta a filosofia como forma mais inferior, meramente sensual de reconciliação entre a natureza e a realidade finita. A teimosa modernidade dessas formas musicais negras exigiram uma reordenação da hierarquia moderna de Hegel[...] Esta outra hierarquia poderia afirmar, por exemplo, que a música deve desfrutar de status superior, em função de sua capacidade de expressar uma imagem direta da vontade dos escravos(GILROY, 2001, p. 159)

A construção teórica de Paul Gilroy é desenvolvida a partir de duas intervenções do pensamento político negro na Teoria Social. Essas intervenções foram introdutórias para construção de um campo transdisciplinar de estudos africanos e da diáspora atualmente: A Teoria da Dupla Consciência que conecta W.E.B Dubois ao complexo de inferiorização e objetificação do negro em Franz Fanon.

Paul Gilroy (2001), na elaboração de seu texto, desenvolve a noção de diáspora. Essa noção parte das observações sobre a teoria da dupla consciência, que conecta W.E.B Dubois e Frantz Fanon (BLACK, 2007). Inicialmente elaborado por W.E.B Dubois, em seu livro *The Souls of black folk*, o conceito é constructo da ideia de “color line” - linha de cor – metáfora para os efeitos do racismo e problema central no século XX na América. O racismo abala a relação entre a democracia e humanidade, portanto, sua superação é crucial. A linha de cor é composta por duas concepções: a primeira refere-se a “double consciousness” - dupla consciência – dificuldade que os negros enfrentam tentando ser tanto africano e americano em uma sociedade racista (XIDIAS, 2015) e a deflagração do “véu” que metaforicamente refere ao racismo como uma espécie de fronteira entre brancos e negros nos EUA. Em Fanon, em especial, no texto *Condenados da Terra*, a condição das pessoas colonizadas se conecta a DuBois, uma vez que o autor identifica, na análise da situação da colonização, a dupla formação do eu e busca uma ontologia capaz de compreender o processo de objetificação cujos efeitos da colonização atuaram sobre as pessoas.

O Trabalho de W. E. B. Du Bois foi ignorado pela Sociologia por muito tempo. Mais tarde, no entanto, a disciplina começou a reconhecer o seu trabalho, prestando

atenção aos seus estudos urbanos e comunitários e refletindo sobre como a incorporação de suas ideias poderia mudar a prática da sociologia (ITZIGSOHN&BROWN, 2015).

W. E. B. Du Bois publicou *The Souls of Black Folk* em 1903. Ele é composto por 14 ensaios sobre racismo que mostram as experiências pessoais do autor e de suas pesquisas. Sua obra, que tem uma unidade temática ao longo de quase sete décadas, foi desenvolvida em um grande *corpus* de escritos sob a forma de estudos empíricos, ensaios, peças, discursos e reflexões teóricas. Du Bois usa uma variedade de técnicas literárias para descrever as condições de racismo e desigualdade no que era conhecido como Jim Crow (XIDIAS, 2015). Este contexto, que iniciou em 1877 e permaneceu por até 1960, era reconhecidamente um momento onde uma série de medidas governamentais, reforçadas pela legislação nacional, eram implementadas e incentivavam o racismo, segregação e a desigualdade. Tudo isso aconteceu apesar do fato da décima terceira emenda da Constituição Americana abolir a escravidão em 1865 e da décima Quinta Emenda, aprovada em 1870, que concedeu aos negros o direito de votar.

Du Bois é considerado um estudioso da raça. Mas seu trabalho vai além de tratar a raça como um conceito discreto e, ao contrário, situa o processo de racialização (isto é, o processo de construção intersubjetiva de categorias e significados raciais que estruturam as experiências de grupos e indivíduos) no cerne da formação e da organização do mundo moderno. (ITZIGSOHN&BROWN, 2015). Na unidade temática dos trabalhos, Du Bois desenvolve uma microanálise de Autoidentidade e grupo-identidade em condições de racialização, bem como uma macroanálise do mundo racializado. Este corpo de trabalho, argumenta ITZIGSOHN&BROWN (2015), faz de Du Bois um teórico da modernidade racializada e situa seu trabalho como central para a teoria sociológica clássica e aos debates teóricos contemporâneos.

Du Bois foi capaz de ver, a partir do desenvolvimento da Teoria da Dupla Consciência, o processo de auto-formação que outros teóricos do self que eram cegos à presença e aos efeitos do véu não foram capazes de ver. Em primeiro lugar, o véu sugere a pele mais escura dos negros, que é uma demarcação física da diferença da branquidão. Em segundo lugar, o véu sugere a falta de clareza dos brancos para ver os

negros como "verdadeiros" americanos. E, por último, o véu refere-se à falta de clareza dos negros para se verem fora do que a América Branca descreve e prescreve para eles³³.

O principal argumento das teorias sociológicas do “eu” é que o “eu” é o resultado de processos sociais, construídos e reconstruídos através da interação social em andamento.

No centro deste argumento estão os atos de reconhecimento mútuo e comunicação entre os indivíduos na sociedade, elementos sobre os quais os teóricos clássicos - William James, George Herbert Mead e Charles Horton Cooley - baseiam seus argumentos. O argumento de Brow (2015) em *Sociology and the theory of double consciousness* em revisão aos trabalhos de DuBois, mostra que a teoria da Dupla Consciência de Du Bois ilumina um ponto que permanece sem tratamento por esses três teóricos: os limites à comunicação e reconhecimento mútuo em condições de racialização. Du Bois argumenta que a linha de cor cria diferentes processos de autoformação entre grupos racializados (LEMERT, 1994, RAWLS, 2000).

James (1890), segundo Brow (2015), dá início a uma teorização sobre o eu a partir de seu trabalho *The Principles of Psychology* (1890), no qual ele divide o eu entre o eu “I” (o eu como conhecedor) e o eu empírico “me” (o eu como conhecido, as experiências acumuladas que constituem o eu). O autor divide o “me” em quatro componentes: o eu material (nossa existência material, nossos corpos, nossas famílias, nossas posses), o eu espiritual (nossos estados da consciência e dos sentimentos), o ego puro e, o mais importante neste contexto, o eu social (JAMES, 1890). Na teorização de James do self (1890), o reconhecimento, ou melhor, a ausência de reconhecimento é definidora da relação social e do próprio eu. O “eu” social emerge através da interação e do reconhecimento mútuo entre as pessoas e da internalização das imagens que os outros carregam de nós. A falta de reconhecimento tem um impacto devastador na formação do eu. James escreve:

Não se poderia imaginar castigo mais diabólico, uma coisa fisicamente possível, do que alguém que deve ser solto na sociedade e permanecer absolutamente despercebido por todos os seus membros. Se ninguém se virou

³³ <http://xroads.virginia.edu/~ug03/souls/defpg.html>

quando entramos, respondeu quando falamos ou se importava com o que fizemos, mas se cada pessoa que conhecemos "Cortou-nos mortos" e agiu como se fôssemos coisas não existentes, uma espécie de raiva e desespero impotente estaria muito tempo em nós, a partir do qual o mais cruel corpo de torturas seriam um alívio; Para aqueles que nos faria sentir que, por mais mal que possa ser nossa situação, não tínhamos afundado a tal profundidade a ponto de sermos indignos de todos (JAMES, 1890, p. 293).³⁴

O reconhecimento é tão crucial para a própria compreensão subjetiva que podemos desenvolver muitos indivíduos sociais - "eus" -, pois há indivíduos que nos reconhecem (James 1890). Dentro dessa formulação, esta divisão nos divide em vários eus. Além disso, tende a fazer com que os indivíduos adotem posições de grupo que podem estar desalinhadas com outros menos dominantes (ITZIGSOHN&BROWN, 2015). Du Bois, mais tarde, reformularia essa divisão dos eus no conceito de "twoness".

O trabalho de teorização do eu como construção social de William James foi muito influente para a consolidação do tema, contudo, foi George Herbert Mead, o mais importante teórico sociológico do eu. Para Mead (1964), o entendimento de caracterização do eu passa pela compreensão do próprio eu, o eu "é um objeto para si mesmo"(MEAD, 1964, p. 200). O eu se desenvolve por meio do processo de interação social como resultado da capacidade de reflexão das pessoas sobre si mesmas e suas ações, se orientando pela posição de outros indivíduos ou da comunidade como um todo. Em outras palavras, o eu emerge internalizando a visão que os outros têm de nós. Este processo, segundo ITZIGSOHN&BROWN (2015) é composto por duas fases: Em primeiro lugar, as crianças internalizam os pontos de vista de indivíduos específicos, seus pais. À medida que crescem, aprendem a compreender as opiniões de grupos. Finalmente, eles são capazes de internalizar os pontos de vista da sociedade em geral - que Mead refere como o "outro geral". Ao internalizar as posições de comunidade para diferentes aspectos da cooperação e da interação, o eu "reflete a unidade e a estrutura do processo social como um todo" (MEAD, 1964, p. 208). Segundo Mead (1964, p.221),

³⁴Tradução própria: "*No more fiendish punishment could be devised, were such a thing physically possible, than that one should be turned loose in society and remain absolutely unnoticed by all the members thereof. If no one turned round when we entered, answered when we spoke or minded what we did, but if every person we met "cut us dead" and acted as if we were non-existing things, a kind of rage and impotent despair would ere long well up in us, from which the cruelest bodily tortures would be a relief; for those would make us feel that, however bad might be our plight, we had not sunk to such a depth as to be unworthy of attention at all (1890, p. 293)*".

somente quando uma pessoa “toma as atitudes da sociedade organizada a qual ela pertence, ela desenvolve um eu completo”. Nesse processo, Mead utiliza a metáfora do jogo, no qual aprendemos a jogar a partir da internalização das regras.

Mead enfatiza a comunicação humana como mecanismo capaz de memorizar um conjunto de símbolos e, dessa forma, incorporar as posições do grupo ao qual pertence pela compreensão dos pontos de vistas simbolizados. A capacidade de comunicar através da simbolização é também o que permite a expansão constante da sociedade e do reconhecimento. Juntos, comunicação e reconhecimento, referem-se às bases para a democracia, pois estabelecem os limites da aceitação dos direitos individuais em sociedade.

Para Brown (2015), Mead argumenta que a falta de reconhecimento pode dificultar o desenvolvimento do eu, afirmando que se a uma pessoa é negada o reconhecimento, se os outros não podem reconhecer sua atitude/ação em algum sentido, ela não pode ter apreciação [e seu reconhecimento] em termos emocionais, ele não pode [desse modo] ser o que ele mesmo está tentando ser "(MEAD, 1964, p.227)

Mead e Du Bois tinham carreiras paralelas. Ambos eram estudantes de William James em Harvard e estudaram na Alemanha durante a década de 1890. No entanto, eles teorizaram o processo de autoformação de forma diferente (ITZIGSOHN&BROWN, 2015).

Os teóricos clássicos do eu estavam conscientes dos efeitos negativos da falta de reconhecimento. Nenhum deles, entretanto, dedicou muita atenção às muitas pessoas que viviam sob o legado desses efeitos. O trabalho de Bois, segundo Brown (2015), busca preencher essa lacuna não resolvida na teorização do self.

A teoria da dupla consciência traz à tona o que os outros teóricos clássicos do eu não puderam ver: a presença do “véu” (um limite intangível que afeta as percepções de relações entre sujeitos racializados e racializadores). Em vez de uma mera nota[sobre a análise desse problema], a questão da falta de reconhecimento do sujeito racial é central para a obra de Du Bois³⁵.(ITZIGSOHN&BROWN, 2015, p. 235)

³⁵ The theory of Double Consciousness brings to the fore what the other classical theorists of the self could not see: the presence of the veil (an intangible boundary that affects the perceptions of and relations

Du Bois descreve a experiência fenomenológica da racialização para o negro americano da seguinte forma:

Espécie de sétimo filho, nascido com um véu, e dotado de segunda vista neste mundo americano - um mundo que não lhe rende verdadeira auto-consciência, mas apenas lhe permite ver através da revelação do outro mundo. É uma sensação peculiar, dupla consciência, esse sentimento de olhar sempre consigo mesmo através dos olhos de outros, de medir a própria alma pela fita de um mundo que olha de desprezo e piedade. Sente-se sempre sua nudez - um americano, um negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços não reconciliados; dois ideais guerreiros em um corpo escuro (Du Bois 1903, p. 2).

Neste pequeno, mas significativo parágrafo, Du Bois apresenta três elementos para a teoria da Consciência dupla: “the veil”, “twoness”, and “second sight”. Que mostra semelhanças importantes da interpretação fenomenológica produzida por Franz Fanon, constitutiva como metateoria do mundo cindido em dois e oriunda da ontologia do ser negro:

O primeiro elemento é o véu que separa as raças - em outras palavras, a Linha de Cor. Este é um elemento estrutural constitutivo da modernidade racializada e também a maneira como os sujeitos situados nos diferentes lados do véu vêem e experimentam o mundo social. Para o sujeito racializante, o sujeito racializado é invisível. Portanto, O sujeito racial não pode tomar a posição do racializado (Rawls 2000). Brancos projetam suas próprias construções de negros sobre o véu, e desta forma o véu funciona como um espelho unidirecional: aqueles no lado dominante do véu vêem suas projeções racializadas refletidas sobre ele. Por outro lado, as projeções de brancos sobre o véu se tornam realidades que os sujeitos negros têm que processar em sua auto-formação. O processamento interno do olhar externo dá origem ao segundo elemento da Teoria de Du Bois: o senso de duplicidade. “Twoness” significa que dentro do processo de autoformação o racializado toma a posição de dois mundos diferentes - o mundo negro, que intersubjetivamente se constroi atrás do véu, e o mundo branco, que desumaniza-os por falta de reconhecimento. O terceiro elemento da teoria da dupla consciência é a segunda visão “second sight”. Em um mundo onde o racializado pode “ver somente através da revelação do outro mundo”, este *presente* força o sujeito negro, por um lado, à lidar com a sua constante desumanização, mas, por outro lado, permite ele ou ela a olhar para o mundo branco, criando a possibilidade de neutralização dos efeitos refletivos do véu. (ITZIGSOHN&BROWN, 2015, p.235)

O personagem Bigger Thomas, do romance do escritor afro-americano Richard Wright, de sua obra *Native Son* – 1966 é sobejamente explicado num prefácio assinado pelo próprio autor. Wright expõe os efeitos do legado nocivo da ausência de

between racializing and racialized subjects). Instead of a mere endnote, the question of lack of recognition for the racialized subject is central to Du Bois’s work.(tradução própria)

reconhecimento, e na violência acometida na construção da identidade numa sociedade que desnatura no mesmo momento em que lhe confere o status de igual (AMORIM, 2014).

Bigger Thomas, um jovem negro da periferia de Chicago, que passa a trabalhar como chofer de uma família branca muito rica. Bigger Thomas matou acidentalmente a filha do rico casal e, após se livrar do cadáver, busca dissimular sua atuação no crime, sendo posteriormente acusado de estupro e perseguido de modo implacável, após desvendarem parcialmente o caso (já que acreditam que ele a teria estuprado). No percurso de sua fuga, ele cometerá outros assassinatos, inclusive o de sua namorada, Bessie. Bigger Thomas é uma figura marcada pela personalidade insubmissa, cujas falas, geralmente curtas, associam-se a pensamentos caracterizados por um sentimento tortuoso de revolta contra a sociedade racista na qual ele vive, juntamente com sua família, em condições de extrema precariedade. (AMORIM, 2014, p.242)

O homem torna-se o que ele faz entre as “duas paredes gigantescas de ódio³⁶” diz Wright nas mensagens de seus textos. Essa expressão do livro possui um conjunto de similaridades com a teorização do eu e da modernidade racializada desenvolvida por W.E.B Dubois. No mesmo sentido também se encontra a análise do processo de colonização e o mundo constituído a partir da ambiguidade da divisão colonial desenvolvida por Frantz Fanon. “O mundo colonial é compartimentarizado em dois, entre os colonos e os colonizados”³⁷. A expressão influente de Fanon sobre a colonização parte do entendimento de que existe uma violência na relação entre colonizador e colonizado. Fanon esclarece,

Assim, que tanto a inferiorização quanto o sentimento de superioridade são construções socio-culturais impostas na colonização e não uma essência humana: O homem branco está preso na sua branquidão. O homem negro está preso na sua negritude/negridão. [...] A nossa única preocupação é colocar um fim nesse círculo vicioso. É um fato que os brancos se sentem superiores aos negros. E um outro fato que os negros querem provar a todo custo aos brancos a riqueza de seu pensamento, o igual valor de sua inteligência. A civilização branca e a cultura europeia impuseram um desvio existencial ao homem negro. Nós vamos demonstrar que a chamada alma negra é uma construção do homem branco.(FANON, 2008. p 27).

³⁶ Trecho do livro *Native Son*.

³⁷ *Les Damnés de la Terre*, Franz Fanon, 1961.

Frantz Fanon nasce em Front de France, capital da Martinica, no Caribe, numa família classe média e cresce com o aprendizado do nacionalismo francês. Quando promove seu primeiro contato com a França, para estudos, depara-se com uma estranha sensação de não pertencimento. Eram os efeitos do racismo que faria com que o jovem Fanon desenvolvesse seus trabalhos sobre o racismo e denunciar as mazelas ocorridas nas colônias sob o véu da colonização. Semelhante a DuBois, Fanon busca o acesso/ausência a consciência dos negros sob o efeito do racismo.

Fanon possui duas grandes e inestimáveis obras “Pele Negra Máscaras Brancas” e os “Condenados da Terra”. Nestes textos, ele desenvolve uma psicopatologia do racismo e sugere uma sociogênese para romper com aquilo que o autor chamaria de objetificação do sujeito negro. Essa objetificação constitui a coisificação presente na experiência vivida da consciência de pretos no mundo colonizado pelos brancos.

Fanon compreende que existe uma questão que necessita ser respondida: por que razão a filosofia moderna foi incapaz de dar atenção à raça e ao racismo? Por que razão o racismo é tratado como plano secundário? Como é difícil, percebe Fanon, para o pensamento ocidental (branco) levar a sério a noção de uma sociedade racista. Ávido na crítica de uma idolatria moderna aos grandes pensadores gregos, Fanon estabelece, como processo de desconstrução epistemológica, a premissa de acesso à consciência do sujeito do conhecimento.

O conhecimento branco ocidental anula a subjetividade dos negros. Ora que tipo de sensibilidade conceitual foi capaz de impedir de reconhecer a tristeza pela qual passavam os escravos e os colonizados? Essa figura humanista, crescida na ideia de justiça teológica, a partir de filósofos como Santo Agostinho, bem como, das elaborações de Leibniz sobre os argumentos de justificação da vontade suprema de Deus em face da presença do mal no mundo, gera um paradoxo para os negros no momento de aceitação da Teodiceia. Isto é, o amor pela humanidade requer a liberdade que só pode ser alcançada na clarividência da consciência sobre o certo e o errado, e mesmo nos escombros da sociedade colonial, os negros aceitam os dogmas do pensamento do Ocidente.

O paradoxo existencial para os negros no mundo colonial faz com que Fanon correlacione as figuras do colonizador e do colonizado. Os negros aceitam um mundo

cuja experiência existencial é negada no mesmo sentido de desejo ao lugar do branco. A metáfora da máscara branca é a alegoria capaz de anistiar o fardo da negrura para a garantia de plenitude de sua existência. Longe de buscar um refúgio para naturalizar essa correlação entre brancos e negros, Fanon está justamente, negando a premissa hegeliana de dialética primitiva, promovida pela cooperação do “escravo” com o “senhor” na lógica de reconhecimento, impondo a ontologia de um sujeito negro que desafia a ambição ocidental de fixidez no sujeito do conhecimento.

Esse projeto fanoniano de descentração do sujeito remete a identificação da ideia de Racialização, conferindo ao racismo a base para a sustentação e anuência do projeto colonial. Isto é, o desenvolvimento de uma empresa colonial se deve necessariamente ao processo de racialização por que passam os agentes submetidos à submissão, uma vez que a negação de sua humanidade garante a prosperidade do estrangulamento social e a confirmação da sociedade desenhada pelo racismo estrutural.

No texto de Deivison Faustino(2015) “Por que Fanon, por que agora” A racialização opera sobre dois aspectos: O primeiro aspecto da racialização é a *epidermização* dos lugares e posições sociais, ou seja, aquilo que se entende por raça passa a ser definidor das oportunidades e barreiras vividas pelos indivíduos ao longo de sua vida. O segundo aspecto da racialização é a interiorização subjetiva por parte do colonizador e por parte do colonizado dessa epidermização. É o momento em que os indivíduos deixam de se reconhecer mutuamente como reciprocamente humanos para ver a si e ao outro através da lente distorcida do colonialismo. (FAUSTINO, 2015, p.58)

Fanon propõe uma fenomenologia sociogênica para análise do mundo social, pois na construção de acesso a consciência via uma sujeito do conhecimento ocidental, há um cancelamento da subjetividade dos negros. Esse cancelamento da subjetividade indica que os negros acessaram o inferno em terra. O paradoxo do negro é que a experiência negra não deveria existir, uma vez que negros não têm um ponto de vista.

O mundo colonial é um mundo cindido em dois, logo apenas uma fenomenologia sociogênica permite sua desconstrução. A linguagem/discurso do ocidente produziu um mundo concreto cuja participação da raça se dá na sua negação e autorizando o discurso no plano da igualdade/humanidade. Contudo, existe um mundo empírico cuja participação da raça é consolidada.

Mark Black (2007) no seu texto “Fanon and DuBoisian Double Consciousness” ressalta a conexão existente entre a compreensão da formação do eu a partir do entendimento de DuBois e de seu legado para a modernidade racializada e Frantz Fanon, sobretudo, no caminho semelhante seguido pelo pensador martinicano sobre a posição das pessoas colonizadas.

Fanon acompanha DuBois em seus escritos, mostrando por meio de uma dialética entre “eu e o outro”, uma situação na qual o/a negro/a teve que se situar em dois sistemas de referência a ele/a imposto. Uma ontologia construída mostrando o sujeito negro/a como *ser-para-o-outro*. E em sua metafísica, isto é, seus costumes e referências que foram abolidos por estarem supostamente em contradição com uma “civilização” que lhe foi imposta e que não conhecia (MIGNOLO, 2012).

Semelhante à teorização do “eu” dos estudos sociológicos, para Fanon, a pessoa só é considerada humana na medida em que ela é reconhecida pelo outro. Segundo Gordon (2008), o pensamento fanoniano se condensa numa dialética entre o Eu e o Outro:

A liberdade requer um mundo de outros. Mas o que acontece quando os outros não nos oferecem reconhecimento? Um dos desafios instigantes de Fanon para o mundo moderno aparece aqui. Na maioria das discussões sobre racismo e colonialismo, há uma crítica da alteridade, da possibilidade de tornar-se o Outro. Fanon, entretanto, argumenta que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética. A consequência é que quase tudo é permitido contra tais pessoas, e, como a violenta história do racismo e da escravidão revela, tal licença é freqüentemente aceita com um zelo sádico. A luta contra o racismo anti-negro não é, portanto, contra ser o Outro. É uma luta para entrar na dialética do Eu e do Outro. (GORDON, 2008)

Gordon desenvolve, a partir de seus esforços na leitura de Frantz Fanon, a ideia de invisibilidade negra no seu texto “Existential Dynamics of Theorizing Black Invisibility”. De acordo com o autor, identificar o negro como uma “coisa” demanda a invisibilidade da perspectiva negra”. Assim, o corpo negro é confrontado com a situação da sua ausência: por um lado, a presença negra é entendida como a ausência, por outro lado, a presença branca é vislumbrada como a presença, o que desencadeia uma lógica enviesada (STREVA, 2015). Ao ser atingido pela violência do racismo, Fanon se encontra em um abismo da sua dupla consciência e escreve sobre esse efeito violento em seu corpo:

Meu corpo era devolvido, desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado, naquele dia frio de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; Olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva (FANON, 2008, p. 106).

Fanon explica, extensivamente, como os intelectuais colonizados tentam libertar seu povo, mas os libertadores colonizados falam, pensam e agem como os colonizadores. (BLACK, 2007). Essa premissa aproxima os esforços de DuBois e Fanon. Somente quando esses intelectuais voltam à população, que eles podem recuperar sua perspectiva *nativa* a partir da qual a crítica sua perspectiva colonizada.

Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. (FANON, 2008, p.103).

Rabaka (2009) denominou “Relendo DuBois e Fanon” de Dialética da desconstrução e da reconstrução a impossibilidade existencial dos negros orientada pela incapacidade de percepção ontológica do negro na modernidade. A proposição lógica da linguagem não permite rasuras muito profundas. O sentimento de não-reconhecimento estabelece uma psicopatologia oriunda do racismo (FANON, 2005) que cinde a consciência dos africanos na diáspora, como sugeriu W.E.B. DuBois, e essa ação de negação de reconhecimento da negrura cinde o mundo em dois pólos que se mantém por meio da objetificação realizada sobre o corpo do negro. Sendo assim, a experiência vivida dos sujeitos negros se dá no limite obscuro da consciência do outro.

Chico César produz um sentido duplo no plano discursivo. E ele o faz, pois sua ligação com o “sertão” com o “nordeste” informa o poder do projeto nacional brasileiro. Mas, ao mesmo tempo que ele é o local de consolidação do sujeito, ele também o repulsa. A construção da ideia de nação brasileira cresceu colada ao absolutismo étnico,

cujo local dos elementos africanos e afro-brasileiros, só pode ser contemplado no plano secundário. Desse modo, o sujeito negro Chico César cria um paralelo comparativo entre o ser “brasileiro” e o ser “africano”. O legado violento do racismo animaliza e, ao mesmo tempo o objetifica, e o vocabulário passa a ser o local da resistência pelo clamor do reconhecimento.

Chico César reflete em si mesmo o desejo do outro no momento do não reconhecimento. De acordo com Chico César:

Vivemos em um mundo que separa muito as coisas, como se a gente não pudesse colocar as muitas forças que existem dentro de nós para dialogarem e criar coisas novas. Se é para ser somente experimental, não quero. Se é para ser somente romântico, não quero. Se é para ser somente nordestino, não quero. Quando cheguei a São Paulo, em 1985, tentei tocar nos lugares cult da cidade. Na época, havia o Mambembe e aquele no Itaim... Espaço Off. Levei as fitas, mas eles falaram que eu era muito nordestino para o lugar onde tocavam Os Mulheres Negras, as coisas cult da época. E eu me achava supercult lá em João Pessoa. [ri] Aqui eu não era mais cult, era nordestino(Chico César - entrevista/ gafieiras).

A produção cultural se aloca no campo da natureza (emoção) e o plano da linguagem pressupõe a razão. Compreende-se aqui que o espaço ocupado pela música é o território deixado pela “displicência” da razão. Logo, a música pode ser considerada como um dispositivo de poder.

2.3 - Música e a Política Cultural de Representação Democrática – A Urbanidade da Música Negra

Analisar a música como método de interpretação de sentidos e significados se assemelha a expectativa construída sobre o conceito de cultura. Não é para menos. O conjunto de transformações ocorrido, sobre a organização do Estado, entre o século XIX e século XX, sobretudo na sua relação mais empírica de garantias de direitos, compõe a agenda de compreensão da importância da cultura. No século XIX, a visão progressista, compreendia o Estado como inexpugnável, um Estado determinado, em que não haveria cenário capaz de democratização da sociedade, pela própria incapacidade do Estado ser

democrático. Desse modo, a esperança clássica de revolução ou reforma na visão da esquerda, perdeu sua força. No século XX, qualquer forma de análise de emancipação construída no século XIX, se vê insuficiente frente à compatibilização da democracia de massa com o capitalismo, em decorrência das lutas do movimento operário e constituição de uma nova cultura de resistência. O Estado, no século XX, passa a ser um espaço de disputa e luta de distintos movimentos e grupos, seja pelo reconhecimento político das necessidades específicas reivindicadas necessariamente pelo conjunto de direitos, seja pela disputa da representação estética e simbólica, orientada pelo “respeito” aos valores étnicos, de gênero, raça. Os efeitos dessa mudança na concepção e história da democracia no século XX direcionam para os valores colocando a cultura num espaço privilegiado.

A compreensão da subjetividade, da diferença e da política de representação dos africanos da diáspora são essenciais no processo de disseminação da música no mundo e nas análises sociológicas. Mas essa questão não é tão simples se nós confrontamos a produção de uma política cultural produzida no âmbito de agentes da música com a política cultural produzida a partir da reflexão dos movimentos sociais, isto é, a relação entre política e cultura na prática, não é tão distinta quanto o é em termos analíticos.

Michael Hanchard, em seu livro *Orfeu e o Poder: Movimento Negro no Rio e em São Paulo*, desenvolve um estudo sobre as associações negras organizadas em movimentos sociais nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que fizeram um grande esforço para mostrar os vínculos entre a raça, a desvalia social e a negação dos direitos humanos.

Na análise, o autor divide o movimento em duas categorias gerais uma embasada na política e outra na cultura. a). uma política cultural que concentrava quase exclusivamente na identidade racial e na herança africana, excluindo todas as outras formas de consciência e mobilização coletivas b). Uma política cultural que também procurava mobilizar um regime político repressivo e a sociedade civil em torno da distribuição desigual dos bens, dos serviços e dos recursos.

Hanchard defende a tese, embasado na análise de Gramsci sobre a relação entre política e a cultura, que as práticas culturais são predominantemente usadas como

modalidades de organização e dissensão política nas situações de autoritarismo, quando a repressão estatal torna difícil e perigosa à contestação política franca e direta.

O autor utiliza o conceito de hegemonia de Antônio Gramsci para compreender o processo de racialização no Brasil. Segundo Gramsci, a hegemonia é a liderança intelectual e moral de um grupo social sobre outro, que combina dominação e consenso. Hanchard argumenta que os brancos mantinham uma hegemonia racial no país que se baseava não só na força, mas, também no consentimento dos negros. E a principal base de sustentação da hegemonia racial teria sido a ideologia da democracia racial³⁸, pois esta sempre difundiu uma falsa premissa de igualdade entre negros e brancos.(DOMINGUEZ, 2005)

Para Hanchard, a resposta, em síntese, é que aqui a hegemonia racial das “elites brancas” foi eficaz: ela teria contribuído muito para retardar a perspectiva de uma grande sublevação dos afro-brasileiros (HANCHARD, 2001). E, ao mesmo tempo, o Movimento Negro brasileiro teria traçado uma estratégia equivocada de combate à hegemonia racial dos brancos. Essa estratégia é denominada de “culturalista”. Segundo Hanchard, o Movimento Negro transformou a afirmação das práticas culturais (religião, música, dança e outras formas) no eixo da contestação à ordem racial vigente, em detrimento da luta na esfera política. A cultura teria sido utilizada como um fim em si mesmo e não como um meio de mobilização e ação política na reivindicação de direitos civis.

No texto Evelina Dagnino (2000) “Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino Americanos” existem pistas interessantes para o desfecho desse debate a partir da compreensão de Michael Hanchard. Evelina, em seu texto, apresenta três eixos que visam identificar mudanças nas abordagens feitas pela esquerda latino-americana. O primeiro refere-se às influências teóricas marxistas tradicionais na compreensão da relação entre cultura e política, o segundo refere-se ao produtivo marco teórico gramsciano como uma nova alternativa para romper com as tendências que azeitaram

³⁸ Democracia Racial foi a expressão cunhada por teóricos culturalistas que pensavam a lógica de construção das relações sociais brasileiras baseadas na inexistência das raças – termos sociais – cuja construção se daria pelo coroamento amistoso entre grupos fenotipicamente diferentes. Organizações atribuíram esta concepção enquanto idílica e romântica, que esconde estrategicamente a visível animosidade entre os grupos raciais, desarticulando os negros/as como possíveis cidadãos de direito e com vontade de poder.

essa relação e o terceiro, a uma discussão sobre as redefinições da democracia e cidadania que emergiram das lutas dos movimentos sociais e que contribuíram decisivamente para novas visões das relações entre política e cultura. (DAGNINO, 2000).

Dagnino (2009) argumenta que a relação posta entre cultura e política nos movimentos latino-americanos foi num certo sentido, reduzida pelo pequeno alcance das tendências marxistas tradicionais e que um marco teórico alternativo surgiu como tendência nas análises sobre a participação política da sociedade a partir do marco teórico gramsciano, tais como, o surgimento das ideias de Vontade Coletiva e também a ideia de Nacional-Popular.

O limite da explicação marxista tradicional vinha da clássica discussão ancorada no conceito de ideologia que servia como instrumento teórico privilegiado e determinava o local da cultura, em especial a popular, como o domínio da alienação, da falsa consciência e da mistificação; em suma, o reino da ideologia (DAGNINO, 2000).

Se retornarmos ao estudo de Hanchard, podemos identificar esse limite na forma de atuação do Movimento Social Negro e sua herança marxista clássica. A compreensão do autor, na análise dos Movimentos Negros em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, resume que ações estruturadas na política cultural, para se atingir uma contestação política, são ações que demonstram uma impotência dos seus atores. Dessa forma, informa Hanchard:

Exclusiva da sociedade brasileira, essa apropriação da prática cultural afro-brasileira também dificultava a mobilização dos afro-brasileiros em prol da igualdade racial. Já na década de 1920, muitos ativistas afro-brasileiros que lutavam pelos direitos civis comentavam a falta de consciência claramente racial entre os afro-brasileiros, decorrente, em grande parte, da ideologia da democracia racial e da inexistência de um apartheid formal. Muitos brasileiros considerados fenotipicamente negros veem pouca razão para adotar uma identidade diferente da mitologia nacional (HANCHARD, 2001).

Notamos um limite na percepção do Movimento Social Negro sobre a participação e importância dos demais negros não ligados ao movimento, que funcionavam como agentes que causavam mais o aperto das amarras das correntes do que, necessariamente, sua quebra.

O argumento não é equivocado, e a tese de hegemonia racial identificada por Hanchard é válida. A sustentação deste argumento pode ser identificada a partir da posição de Gilberto Freyre sobre o discurso dos negros organizados no Movimento Social Negro. Freyre publicou um artigo no diário de Pernambuco em 19/09/1926, com o título “*Acerca da valorização do preto*”, com argumentos que estruturariam seu livro *Casa Grande & Senzala*, criticando formulações de intelectuais negros.

Ontem, com alguns amigos – Prudente³⁹, Sérgio⁴⁰ – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício a cantar. Grande noite cariocamente brasileira. Ouvindo os três sentimos o grande Brasil que cresce meio-tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo de mulatos a quererem ser helenos(...) e de caboclos interessados(...) em parecer europeus e norte-americanos; e todos bestamente a ver coisas do Brasil(...) através do pince-nez de bacharéis afrancesados (FREYRE, 1979 apud VIANNA,1999)

O autor de *Casa Grande & Senzala* critica os intelectuais negros brasileiros, os acusando de pintar um Brasil postiço, cuja intervenção política é distante da realidade brasileira. Se observarmos o período da publicação do artigo (1926) notamos que é o momento da consolidação da organização de movimentos de conscientização dos negros, com destaque para a Imprensa negra iniciada em 1915. Este movimento foi instrumento importante na luta de escravizados, seja anteriormente à abolição da escravidão seja em meados do século XIX. Escritores mestiços e negros fundam e dirigem jornais abolicionistas e somente alguns, eventualmente, publicam nos jornais da chamada imprensa institucional ou grande imprensa. Dentre os que publicaram se destacam Luis Gama, Cruz e Sousa e José do Patrocínio devido suas atuações como autores de artigos e ensaios e também como diretores de jornais brasileiros no século XIX (SOUZA, 2005).

Freyre utiliza o exemplo de uma noitada de violão com a presença de músicos negros, Pixinguinha, Donga e Patrício para sustentar seu argumento de homogeneidade mestiça. Este encontro, segundo Vianna (1995), significa o coroamento da relação harmoniosa entre as camadas populares e a elite.

³⁹ Primeiro governador do estado de São Paulo (1889-1890)

⁴⁰ Sérgio Buarque de Holanda autor do livro *Raízes do Brasil*

Esse contexto comprova como a cultura serviu como instrumento de dominação pós-colonial e manutenção do status quo das elites brasileiras no pós-abolição, o que justifica a tendência do Movimento Social Negro de se orientar pelo conceito de ideologia.

A observação de Evelina Dagnino está correta na identificação dos limites da compreensão da participação dos movimentos sociais à sombra do marco teórico marxista tradicional. Contudo, é no marco alternativo gramsciano que identificamos um fio capaz de compreender a consolidação democrática brasileira mesmo onde os limites do marxismo tenham tornado pouco importante.

A música da diáspora africana no Brasil estaria, ou mesmo, seria capaz de produzir política? Os sambistas do morro, as agremiações das Escolas de Samba, cantores do rádio, etc, seriam produtores de política? Esse contexto justifica a influência do marco teórico de Antônio Gramsci como uma tendência no debate público sobre a relação entre cultura e política. Defendemos que o uso metafórico do vocabulário musical se tornou um mecanismo estratégico de atuação não apenas no Brasil, mas em distintos contextos de nações que vivenciaram colonização.

Essa música negra não é apenas um processo educativo tradicional de famílias ex-escravizadas, mas um produto que se manifesta politicamente de forma intensa, agressiva e original. Contudo, como identificamos no texto da Evelina Dagnino, o local da música negra ficou subsumido pela utilização de um método restrito, o que conduziu a um espaço pouco produtivo e sua interpretação ficou alocada na dimensão instrumental da Indústria fonográfica.

O movimento cultural do Movimento Negro produz política e se tornou mecanismo de transformação. A música se enquadra nesse processo. Desde a década de 1970 vimos o conjunto de movimentos sociais reivindicando um tipo de cidadania que reflete na necessidade de ampliação democrática. Dagnino indica que os movimentos sociais passam a serem identificados como um conjunto ético específico, substituindo um conjunto ético comum caudatário dos movimentos de esquerda latino-americanos. As pautas identitárias e a noção de respeito passam a se reconhecer não apenas como importantes, mas essenciais, para a democracia.

No campo da música negra podemos ver esse processo a partir de sua urbanização. O aspecto essencialmente urbano da música da diáspora africana no Brasil implica em considerarmos como sua utilização é um fenômeno ligado às cidades. O livro de Chico Cesar *Cantáteis: cantos elegíacos de amizade*, escrito 1993, - “não num só fôlego, como seria mais heróico” - é um texto que exalta um canto de amor e amizade (amozade) a uma mulher (Tata Fernandes), considerada por ele uma musa paulistana. Embora seja nítida a intenção da exaltação como um admirador a uma mulher, a admiração e paixão tem uma causa mais ampla: o tipo de mulher de São Paulo. Como argumenta o autor, “o tempo e o afastamento do ambiente passional mostra que a musa, mais que uma pessoa em si, é uma representação de um tipo de mulher de São Paulo. Urbana, letrada, combativa, independente, frequentadora dos círculos intelectuais alternativos das rodas artísticas”. (César, 2009)

Chico César não explica o desejo do homem por trás da cidade, mas o desejo de cidade por trás do homem. É uma etnografia rasa, mas atraente, pois o artista quer se permitir na multidão e encontrar a razão do amor traduzindo a cidade pelo desejo, quando parece que o mesmo deseja o urbano, o moderno e traduz a si mesmo no desejo pela musa.

Figura 9 - Ilustração do livro *Cantáteis* de Chico Cesar



Fonte: (César, 2009)

No que se refere à escrita do livro, Chico César relata:

Escrevi (*cantáteis*) em um bloco de notas, à mão, em São Paulo. Andando pelas ruas. De ônibus, a pé, de metrô, de táxi. Eu, estrangeiro no lugar e no momento, escrevi esse texto aos solavancos vagando pela cidade, mais pela zona oeste. Vagando pelo meu quarto num apartamento que dividia com um colega nordestino na avenida Heitor Penteado. (César, 2009)

O insight sobre a relação essencialmente moderna da música negra surgiu desse contexto como podemos ver a trajetória do estrangeiro e do aventureiro na canção de Chico César:

Deus me proteja de mim e da maldade de gente boa.

Da bondade da pessoa ruim

Deus me governe e guarde ilumine e zele assim.

Caminho se conhece andando

Então vez em quando é bom se perder

Perdido fica perguntando

Vai só procurando

E acha sem saber

Perigo é se encontrar perdido

Deixar sem ter sido

Não olhar, não ver

Bom mesmo é ter sexto sentido

Sair distraído espalhar bem-querer.⁴¹

As pistas levam para o local de predileção dos/as artistas negros/as da diáspora africana: a ruas, a comunidade, a multidão. Resgatando a vontade de multidão de Baudelaire nos escritos de Benjamin apresenta o texto Cantáteis de Chico César e sua relação com a cidade. “Foi nos bailes da vida”⁴² que identifiquei que de fato a canção pretende levar o artista ao caminho que vai dar no sol, e ele não é solitário, é coletivo, urbano. Existe uma excentricidade em vários artistas negros e ela cresce colada a relação da formação das metrópoles, pois é o único espaço onde a excentricidade pode ser reconhecida como valor.

⁴¹ Deus me proteja de mim – canção gravada 2008 no Album Francisco, forró e Frevo/Chico César Emi/Music

⁴² Foi nos bailes da vida – canção gravada em 1981 no álbum Caçador de Mim – Milton Nascimento gravadora Ariola.

Para Paul Gilroy (2001), a excentricidade classifica esses músicos como parte de uma casta distinta de intelectuais orgânicos (HOOKS; WEST,1991) com sortilégios sacerdotais que atuam no campo da música desde o século XIX e avançam os anos com força ainda mais intensa.

A canção Refavela, de Gilberto Gil, também mostra o caráter essencialmente urbano da produção negra. Esta canção inaugurou um novo formato para visão sobre a música produzida por negros. Composta em 1977, num álbum com o mesmo nome, Refavela é, segundo Gilberto Gil, fruto da experiência de participação no Festival de Arte e Cultura Negra/Festac, em Lagos, na Nigéria. Nesta experiência, ele conta sobre o reencontro com a paisagem suburbana dos conjuntos habitacionais semelhantes aos brasileiros. A motivação para o título veio de dois fatores: o primeiro, pelo compromisso conceitual em prefixar o título do novo trabalho de motivação urbana, em contraponto ao de *Refazenda* (álbum antigo) de inspiração rural. O segundo nasceu da experiência da FESTAC. Conta Gilberto Gil, que:

Para abrigar os 50 mil negros do mundo inteiro que pra lá acorreram, tinha sido construída uma espécie de vila olímpica com pequenas casas feitas com material barato e um precário abastecimento de água e luz, que reavivou em mim a imagem física do grande conjunto habitacional pobre. Refavela foi estimulada por este encontro. (Gilberto Gil – Todas as Letras/2003).

A construção da letra é uma viagem entre a experiência de deslocamento para o continente africano e das possíveis relações com o contexto urbano brasileiro, que mesmo distinto, apresentava pontos em comum. Segue a letra:

A refavela
Revela aquela
Que desce o morro e vem transar
O ambiente
Efervescente
De uma cidade a cintilar

A refavela
Revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca
Do seu barraco
Prum bloco do BNH

Gilberto Gil, como outros músicos, incluindo Chico César, são fruto da industrialização em moldes capitalistas das ex-colônias europeias, nas quais o fenômeno da imigração e migrações internas promoveu um desenvolvimento de metrópoles e de grande concentração de riqueza (SINGER, 1973).

Isso explica parcialmente o estrangeiro nordestino na cidade de São Paulo construindo elegias para uma Musa. Não necessariamente a mulher em destaque, mas o desejo de cidade. Essa Musa paulistana não existe. As características da elegia pela Musa não são necessariamente dela, mas da modernidade urbana. Da vontade do homem na multidão.

Mas se a cidade é o cenário, logo é possível pensarmos como fez George Simmel, no dinheiro como resultado e símbolo da expressão musical. Diferentemente da concepção de análise instrumental recorrente, na qual a economia é guia dos processos culturais não-econômicos, a relação do dinheiro com o indivíduo e a liberdade abre novos contornos para o performático subjetivo do artista e sua pretensa autonomização a partir da ruptura dos laços tradicionais como consequência da cultura moderna urbana.

Ainda que a dimensão do dinheiro, para Simmel, fosse equacionada como figura onipresente na cultura moderna, o cálculo da conta não fecha, pois a contabilidade entre o desejo e valor não é tão linear, e se caso fosse, qual seria a distância entre a economia clássica e o materialismo histórico - em que a economia é guia dos processos culturais não-econômicos - do “Dinheiro na cultura moderna”?

A liberdade da personalidade não se exacerba nas cidades na mesma proporção de seu aprisionamento pelo dinheiro, do contrário, não haveria possibilidade de desafio na construção de um vocabulário musical propondo uma nova política de representação, sob a luz de uma hegemonia racial.

CAPÍTULO 3 – A POÉTICA PRESENTE NAS CANÇÕES DE CHICO CÉSAR

3.1 - A produção musical de Chico César e o conjunto lexical reafrikanizado: a posição do enunciador poético

Edouard Glissant propõe, em seu trabalho “Introdução a uma poética da diversidade”, uma reflexão sobre a produção cultural que alimenta o imaginário dos africanos da diáspora das ilhas do Caribe e da América, contra o sistema fechado da cultura dita ocidental.

Para o pensador martinicano, na poética da diversidade o enunciador negro reage e procura assumir-se enquanto sujeito de seu discurso. Ou seja, na escritura negra, o eu-poético, ou enunciador poético, estabelece um diálogo com o seu interlocutor – agora coletivo – que também irá reconhecer-se nesse discurso (BARBOSA, 2012). Além dessas características, Bernd (2003) pontua também que é por meio desse discurso que: [a] o negro fala de si; [b] o negro liberta-se dos estereótipos através dos quais sempre é apresentado; [c] busca-se o autoconhecimento e a reconstrução de uma imagem positiva de um eu-poético negro; [d] ocorre uma reapropriação de um espaço que seja próprio ao afro-descendente; [e] o eu-poético condena a invisibilidade a que esteve condenado e, por fim, [e] há uma preocupação em reafirmar sua identidade a partir do sentimento de pertencimento e de proximidade com o grupo valorizado no seu discurso poético.

Nessa perspectiva proposta por Glissant (1996), o enunciador poético toma pra si o significado e o contexto de sua criação renomeando o seu mundo circundante, pois (...) nomear equivale a tomar posse do que foi nomeado. (BERND, 2003). Chico César, ao produzir suas canções, aciona uma apropriação de valores, que ele considera subalternizados, e renomeia, a fim de garantir a aglutinação social em torno da obra e sua apreciação. Chico César, ao lançar mão de um conjunto de palavras portadoras ou evocadoras de africanidades, o enunciador-poético lança um olhar sobre si e impõe-se na sua diferença para exigir respeito e reconhecimento às suas raízes e ao seu modo de ser. Em outras palavras, a carga de africanidades que a escolha lexical sugere impõe-se como um discurso de resistência.

Lúcia Barbosa, no texto “Representações de si e africanidades”, analisa, em duas letras de canções brasileiras, os seguintes aspectos: cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra. Na análise, a autora faz análise de duas letras de Chico César utilizando o método de Glissant, e mostra, por meio dessa análise, que o campo semântico lexical apresentado na expressão poética do compositor traz uma relação não apenas racializada, isto é, ligada ao binômio negro versus branco, mas conduz a expressão para uma africanização. Segundo Barbosa (2012, p. 2).

A produção nos remete a formas de reforçar, reter e (re)configurar identidades de matriz africana, pois é perceptível uma estreita associação de sentido entre as palavras e aquilo que é evocado por elas. Portanto, essas unidades lexicais funcionam como elementos mobilizadores das relações de sentido que lhes são atribuídas como modos de se conhecer, de se observar e, sobretudo, de respeitar seus significados e suas representações.

O resultado da análise remete a identificação de conjunto lexical re-africanizado que abre um campo para interpretação da produção das letras a partir das hipóteses de uma produção de representação da diáspora africana no Brasil.

A análise de Barbosa (2012) ocorre sobre as canções: “Filá” e “Respeitem meus cabelos, brancos”. Na primeira análise, a letra Filá refere-se à recomposição de representações simbólicas desvendadas pelos significados de filá. Esses significados ultrapassam o sentido do que antes poderia parecer exótico, engraçado, feio e estranho. Existe, na letra, uma centralidade do filá - chapéu cônico utilizado por negros maometanos – que será o condutor na produção, orientando o que o enunciador pretende mostrar.

Quando saio na rua com meu filá escuto logo

Jimmy cliff

Mas eu sei se é um anjo Ou se é um patife

Que tira essa onda com meu filá

Filá é o marcador da ideologia racista no qual a reação à vestimenta provoca o desfecho para o que Barbosa (2012) denomina conjunto lexical identitário positivo. A presença de “Jimmy Cliff”⁴³ significa que, ao utilizar o Filá e sair de uma invisibilidade o negro/a, se torna elemento imediato de categorização negativa.

⁴³ Jimmy Cliff é popularmente reconhecido pelo uso de seu Filá.

Figura 10 - Um encontro histórico: Gilberto Gil e Jimmy Cliff



Foto: Acervo Gege Produções Artísticas | divulgação⁴⁴

Chico César, a partir da construção dessa cena, desenvolve uma “evocação de uma carga de africanidade” (BARBOSA, 2012) e continua a canção.

Para ir num tambor de mina
Sair pra dançar
Pra ver a filarmônica tocar
E na barca de cabedelo guardar o cabelo
Entocar a crina
Ter sombra no sol
Cumprir a sina
Pingo na “i” sinalizar

Fui lá no pelô de filá novo
Pegar a menina no cursinho
Os brotos olhando pro neguinho
Parecia um rei no meio do povo
Esse filá é o sol
É o orgulho da raça no banco da praça
Na beira do mar entre a cabeça e céu
Entre homem e Deus

⁴⁴ jamaicaexperience.com.br/tag/skank

É minha coroa é o meu filá

Portanto, é possível constatar as diferentes dimensões que a palavra filá evoca, com sua carga de africanidades. Trata-se de um símbolo da luz e de tudo o mais que o sol metaforiza; pois revaloriza um elemento de origem africana e é orgulho da raça. Além disso, o filá esse adereço será o elemento mediador entre o homem e suas divindades e, portanto, legitima a transformação do enunciador em rei: Parecia um rei no meio do povo/É minha coroa/É meu filá.(BARBOSA, 2012, p. 5)

Chico César, nessa canção, mostra uma distinção entre aspectos de uma sociedade racializada, no contexto cotidiano, tais como “Pra ver a filarmônica tocar”, “Pegar a menina no cursinho” e “Para ir num Tambor de Mina”⁴⁵, e uma africanização “Parecia um rei no meio do povo/Esse filá é o sol/Na beira do mar entre a cabeça e céu/Entre homem e Deus/É minha coroa é o meu Filá.” Apresenta-se, desse modo, uma identificação com a diáspora africana no Brasil o que explica a ideia de modernidade na sua definição de produção cultural e mostra, como metateoria, a ideia de distinção. Isto é, uma produção moderna para Chico César busca a distinção/diferença, uma vez que a necessidade de enquadramento num mercado fonográfico brasileiro pressupõe para o compositor um aprisionamento de seu estilo, o que leva o compositor considerar como importante: a desterritorialização.

Outra canção analisada por Barbosa (2012) refere-se a Respeitem meus cabelos, brancos, cuja compreensão passa pelo lugar que a vírgula ocupa na frase. Esse sinal de pontuação obriga o leitor a fazer uma pausa e é determinante para o sentido que o enunciador-poético quer dar ao seu discurso reivindicativo. Ao reivindicar respeito pela marca fenotípica, o cabelo que – depois da pele - é a mais evidente, o enunciador-poético reitera o reconhecimento de suas raízes africanas, e contrapõe-se aos estereótipos legitimados e vigentes nos discursos cotidianos. (BARBOSA, 2012).

Respeitem meus cabelos, brancos

⁴⁵ Tambor de Mina é a denominação mais difundida das religiões Afro-brasileiras no Maranhão, Piauí, Pará e na Amazônia. A palavra tambor deriva da importância do instrumento nos rituais de culto. Mina deriva de negro-mina, de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da “costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina” (Verger, 1987: 12) , no atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Tambor_de_Mina)

Chegou a hora de falar
Vamos ser francos
Pois quando um preto fala
O branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos

Cabelo veio da África
Junto com meus santos

Benguelas, zulus, gêges
Rebolos, bundos, bantos
Batuques, toques, mandingas
Danças, tranças, cantos
Respeitem meus cabelos, brancos

Se eu quero pixaim, deixa
Se eu quero enrolar, deixa
Se eu quero colorir, deixa
Se eu quero assanhar, deixa
Deixa, deixa a madeixa balançar

Nessa canção, novamente percebe-se uma dupla visão do processo na qual existe a relação de uma sociedade racializada – negro versus branco na expressão propositalmente reconhecida, pelo compositor, como agressiva “respeitem meus cabelos, brancos” – e da africanização “cabelo veio da África junto com meus santos” – o pronome “meu” define o marcador de diferença, que não contém os “nossos”, mas de sua comunidade africana.

Essas duas canções foram duas obras analisadas por Lúcia Barbosa uma africanização de suas produções e não apenas uma forma de resistência, o que indica que as formas tradicionais vernaculares presentes nas canções pressupõem mais do que o binômio negros versus brancos, mas uma nova estratégia de comunicação enunciada visando sua africanização.

3.2 - As letras das Canções e Cultura Negra

Embora o compositor enfatize sobejamente que a característica de sua música é o efeito da comunicação popular com um viés contestatório, que escape do enquadramento e seja considerada antes como algo “moderno” do que algo marcado pelo regionalismo, sua trajetória cultural mostra uma necessidade de africanização. Em quase todos os álbuns, existem letras com sentido o léxico re-africanizado concorrendo com o formato “da boa dosagem de lirismo”⁴⁶ nas canções sobre o amor.

A primeira canção que teve conhecimento público de sua característica de africanização foi a letra “Mama África”. A expressão Mama África certamente comove o universo da música dos africanos da diáspora.

O cantor Akon interpretou a música Mama Africa dos compositores Bradley Brown, Hakim Abdulsamad, Tilmann Otto, Dave Richard, Everold Dwyer, Paul Elton, Bobby Dixon, B Gowdy, Dalton Anthony Browne, Aliaune. A exaltação e reverência à África é a marca da canção.

“So much love to share/Pure blackness wantness, so rare/So much love to care/Let them no they missing out (mama africa has) so much love to share”

“Tanto amor pra compartilhar/ Negritude pura, única e tão rara./Tanto amor pra receber Deixem eles saber que estão sendo dizimados /Mama África - Tanto amor pra compartilhar”

A banda de Reggae Midinite, originária da ilha de St. Croix nas Ilhas Virgens Americanas, que tem como característica composições de luta e resistência contra a opressão racial e a injustiça, tem sua versão de Mamma Africa como reverência ao continente africano.

“Africa I belong I belong I belong

Oh Afree ca And still I call you mama

May you neva be ruled Controlled by no Yankee dollar

⁴⁶ Trecho da música de Chico Buarque “Fado Tropical” em parceria com Ruy Guerra onde fazem um jogo entre as manifestações culturais e regionais brasileiras e as características do colonizador – Portugal. “Sabe, no fundo eu sou um sentimental / Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo (além da sífilis, é claro). / Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar / Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...”

Oh Africa and still I call you mama
Wid love as my tool Still I and I must prosper
Oh Africa and still I call you mama
From one of your sons abroad How I wish I could be back on
Bassa⁴⁷ corner Mama mama mama”

“África, eu pertenço, eu pertenço, eu pertenço
Oh, “*A free ca*” E eu ainda a chamo de mãe
Tomara que você nunca seja governada controlada por nenhum dólar ianque
Oh África, e eu ainda a chamo de mãe
Com amor como minha ferramenta Ainda eu devo prosperar
Oh África, e eu ainda a chamo de mãe
De um dos seus filhos expatriado
Como eu desejo que eu possa voltar as esquinas de Bassa Mãe, mãe, mãe”

Peter Tosh, em 1983, lançou o álbum *Mama África* e tinha como canção de abertura a letra “Mama Africa”. Era o retorno do sucesso de Tosh num momento de decadência da carreira que seria interrompida com seu assassinato em 1987.

“Mama Africa
How are you doing Mama
Mama Africa
Long time me no see you Mama
They took me away from you Mama
Long before I was born
They took me away from you Mama
Long before I came on in
There's so many things about you
Wondering where you are
They try their best to hide you Mama

⁴⁷ Linguagem de alguns grupos étnicos de África. O povo Bassa tem uma linguagem Kru de grupos na Libéria e Serra Leoa; linguagem Bantu - Baasa em Camarões e linguagem Kainji – Basa na Nigéria.

But I search and I find you”

Mama África

Como vai você Mama

Mama África

Há muito tempo não te vejo Mama

Eles me levaram para longe de você Mama

Muito antes de eu nascer

Eles me levaram para longe de você Mama

Muito antes de eu chegar

Há tantas coisas sobre você

Querendo saber onde você está

Eles fazem de tudo pra te esconder, Mamãe

Mas eu procuro e encontro você.

Existem distintas versões que falam do continente africano e abordam a necessidade de resistência, a opressão e o racismo. Isso é uma marca mundial dos/as artistas/as negros/as na Diáspora. Miriam Makeba cantora da África do Sul e ativista por direitos civis tinha como apelido “Mama Africa”, lutou contra o sistema do apartheid e foi uma das cantoras responsáveis pela popularização de músicas africanas em todo mundo. Faleceu em 2008 de um ataque cardíaco.

Chico César teve sua canção Mama África lançada em seu primeiro disco “Aos Vivos” em 1995 e se apresentou como um representante do grupo de músicos negros que africanizaram suas canções no Brasil. Nessa canção, faz referência a imagem da “Mama Africa” com a mulher negra brasileira. Num jogo criativo, o compositor une a visão de uma sociedade racializada com a imagem africanizada do cotidiano.

Mama África

A minha mãe

É mãe solteira

E tem que

Fazer mamadeira
Todo dia
Além de trabalhar
Como empacotadeira
Nas Casas Bahia

A expressão usada na letra “Mama África” pode ser compreendida desde um simples nome para uma representação daquela representação de “Maria, Maria” de Milton Nascimento, passando pela homenagem a Miriam Makeba, até a intensidade da expressão “Mãe África”. Todas são leituras possíveis, uma vez que Chico César não estabelece uma razão pela qual a figura feminina representasse o enredo e não homens.

“Mama África” faz alusão ao continente africano e sua história cultural. O autor fará idas e vindas entre o espaço nacional e transnacional a todo o momento, no intuito de mostrar como, “O Brasil não conhece a África” parafraseando com a canção Tanacara de Gonzaguinha⁴⁸ “Brasil não conhece a África, mas a África sabe bem do Brasil”.

A classificação “solteira” refere-se à forma violenta com que o “berço da humanidade” foi explorado pela expansão colonial. O autor refere-se nesse caso a existência de muitos filhos da mãe, classificação que foi criada para os filhos de escravizados, cuja paternidade era retirada para evitar a criação de laços familiares entre os escravizados nas colônias. O trecho que se refere a “ter que fazer mamadeira e trabalhar como empacotadeira nas Casas Bahia” traz a letra para o cotidiano dos negros urbanos. A figura arquetípica da Mãe Preta, cuja proximidade pode ser identificada na “Maria, Maria” de Milton Nascimento, nas Casas das Tias Baianas na Pequena África no Rio de Janeiro, e nas Amas de Leite que amamentaram recém-nascidos pretos e brancos, simboliza o aspecto protetor da mulher negra.

Maria, Maria

⁴⁸ Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, mais conhecido como Gonzaguinha, (Rio de Janeiro, 22 de setembro de 1945) foi um cantor e compositor brasileiro filho adotivo do cantor e compositor pernambucano Luiz Gonzaga e de Odaleia Guedes dos Santos.

É um dom, uma certa magia
Uma força que nos alerta
Uma mulher que merece
Viver e amar
Como outra qualquer
Do planeta

Seguindo a letra:

Mama África, tem
Tanto o que fazer
Além de cuidar neném
Além de fazer dengüim
Filhinho tem que entender
Mama África vai e vem
Mas não se afasta de você...
Quando Mama sai de casa
Seus filhos de oloduzam
Rola o maior jazz
Mama tem calo nos pés
Mama precisa de paz...
Mama não quer brincar mais
Filhinho dá um tempo
É tanto contratempo
No ritmo de vida de mama...
É do Senegal
Ser negão, no Senegal...
Deve ser legal
Ser negão, Senegal.

Na continuação da letra, Chico Cesar brinca com o vocabulário banto, no intuito de mostrar que a presença africana, embora hostilizada, é peremptória. Os termos bantos utilizados são “neném” e “denguim”. Neném, segundo Lopes (2003), é provavelmente do umbundo *nenê*, que significa criança recém-nascida, e *Denguim* provavelmente do quimbundo *ndenge* birra ou choradeira de criança. E encerrando esta estrofe, há o retorno do cotidiano “filhinho tem que entender”, ou melhor, traduzido se acostumar que “Mama África vai-e-vem, mas não se afasta”.

A terceira estrofe dialoga com os assentamentos negros criados a partir da escravidão no Brasil e nos EUA. “Quando Mama sai de casa” seus filhos se “oloduzam” rola o maior “Jazz”, opera no sentido de mostrar como houve recriações culturais africanizadas nestes assentamentos criados a partir da experiência da escravidão. O trecho simboliza os blocos Afro da Bahia, destaque para o “Bloco Olodum” e para o “Jazz” nos EUA historicamente reconhecido como música afro-americana.

O texto de Patrícia Santana Pinho *Mama África: reinvenção da África na Bahia* publicado em 2004 e reconhecido com o Prêmio Ibero-americano da LASA’s (Latin American Studies Association) em 2006 faz uma menção a expressão “Mama Africa” num tom de alerta. O trabalho persegue pontos seminais para o debate racial no Brasil, e interroga: como o sujeito de fenótipo preto tornou-se negro no Brasil? Que tipo de imagem sobre a alma negra e o corpo essencializado tem sido ativado para a produção de referência na identidade negra? Esses e outros questionamentos são realizados sobre um deslindamento da Bahia considerado e reconhecido discursivamente de forma transnacional como o local mais africano do Brasil.

Essa análise de Pinho (2004), construída a partir da perspectiva dos Estudos Culturais e inspirada nos trabalhos de Paul Gilroy, Stuart Hall e Michel Foucault, analisa o mito da Mama África central nas narrativas e representações produzidas por afrodescendentes em diferentes partes do que conhecemos hoje como Atlântico Negro⁴⁹. (CAPONE, 2011).

O texto examina a produção cultural da Bahia como uma versão local da diáspora africana no Brasil e conecta as noções de bairrada a múltiplas camadas de interpretações da negritude e de africanidade. Respondendo as críticas feitas ao trabalho

⁴⁹ “Analyzing the myth of Mama Africa as central to narratives and representations produced by Afro - descendents in different parts of what we call today “the Black Atlantic.” (Tradução própria).

de Paul Gilroy, a autora examina o lugar do Brasil no Atlântico Negro mostrando como a Bahia é atualmente produtora de uma etnicidade negra onde a África alimenta o imaginário e a produção cultural dos afrodescendentes.

Os templos de candomblé, escolas de capoeira, blocos afro e organizações da cultura negra são identificados pela autora como os maiores produtores do discurso da negritude e da noção de uma comunidade imaginada que conecta os negros a uma diáspora.

Como Ilê Axé Opô Afonjá para Candomblé baiano, o Ilê Aiyê, fundada em 1974, é considerado como "o mais Africano" dos blocos afro da Bahia. Ambos tornaram-se os "guardiões da negritude" e das "tradições africanas". Turistas negros americanos contactam esses grupos em busca do que eles acreditam ser a Africanidade perdida. Essa busca pela tradição na contemporaneidade da cultura afrobaiana reforça suposições sobre a "natureza" dos negros e conduz a interpretações essencialistas de uma suposta e unificada *Cultura Africana*.⁵⁰ (CAPONE, 2011, p.404).

A estratégia de Pinho (2004) como resposta para essas interpretações restritivas que enclausuram o sujeito no corpo negro, parte, por um lado, da proposta de Paul Gilroy adotando uma posição anti-essencialista, atribuindo valor de agência ao sujeito negro numa sociedade racista e desigual, salientando ao mesmo tempo a construção social e histórica do local das reinvenções da África e da africanidade como fonte de empoderamento e identificando os significados políticos gerados na produção de representações.

Por outro lado, Pinho (2004) seguindo Stuart Hall, analisa a noção de identidade negra definida como processo social e histórico e não biológico. Há, portanto, a compreensão da negritude como "estrutura de sentimento" se desenvolvendo historicamente e socialmente. Esta premissa vai de encontro às estratégias de aprisionamento e confinamento no corpo, na qual interpretações essencialistas criam discursos que reivindicam o arcabouço biológico como elemento residual distintivo.

⁵⁰ "Like Ilê Axé Opô Afonjá for Bahian Candomblé, Ilê Aiyê, founded in 1974, is considered as "the most African" of the blocos afro of Bahia. Both became the "guardians of blackness" and "African traditions." African American tourists contact these groups in search of what they believe to be their lost Africanness. This search for tradition in contemporary Afro - Bahian culture reinforces assumptions about the "nature" of African/black peoples and comforts essentialist interpretations of a supposed, unified, "African culture." (tradução própria)

Negritude é, portanto, entendida como uma "estrutura de sentimento" que se desenvolve socialmente e historicamente, desafiando as interpretações essencializadas que relacionam a produção cultural negra a um patrimônio "biológico", como "habilidades naturais" para dançar e para produzir música acreditando ser transmitida por sangue.⁵¹(CAPONE, 2011, p. 404)

A construção dos conteúdos com a propensa orientação para superar categorias de confinamento e, desse modo, descentrar o sujeito na busca por uma ontologia que liberte o negro do olhar colonial, é uma das tarefas do empreendimento de reposicionamento das narrativas. Igualmente é a manifestação presente na letra “Mama África” de Chico César. Com a marca original do urbano, a “estrutura de sentimento” posta na letra, mostra aquilo que Raymond Williams dispendeu um enorme esforço para efetivar: a estrutura de sentimento. Embora o esforço tenha sido necessariamente para garantir o reconhecimento do poder explicativo no campo da literatura, seu legado possibilitou uma amplitude no campo das artes, como no caso da música. A estrutura é sempre a do sentimento real, ligado à particularidade da experiência coletiva histórica e de seus efeitos reais nos indivíduos e nos grupos (FIRMER, 2009).

Sua qualidade empírica não é sempre naturalística ou sociológica: tem tudo a ver com a fenomenologia da consciência intersubjetiva e com os processos interativos estruturais por meio dos quais é formado e subsequentemente transformado em estruturas sociais e culturais nascentes e emergentes (SCHUTZ, 1962).

O contexto da letra é epifenômeno relacional da subjetividade de Chico César com a experiência coletiva e sua efetividade pode ser construída como princípio analítico.

Os álbuns “CusCuz Clã” e “Respeitem meus cabelos, brancos”, trazem no próprio título, uma intervenção política, considerando que os selos da indústria fonográfica regulam seus investimentos a partir de um mercado nacional, isto é, com todas suas representações simbólicas e culturais.

⁵¹ Blackness is therefore understood as a “structure of feeling” that develops socially and historically, challenging the essentialized interpretations that relate cultural black production to a “biological” patrimony, the “natural abilities” to dance and to produce music believed to be transmitted by blood.(tradução própria)

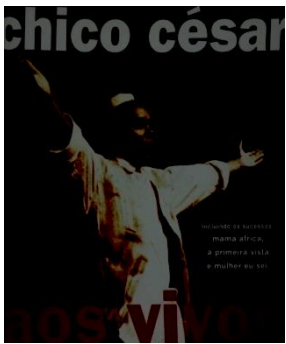
Essa estratégia do compositor fornece uma leitura de seu trabalho, ao reconhecer sua ligação com a contestação às injustiças sociais, sobretudo aos aspectos ligados aos negros/as no Brasil. Resumi-lo apenas a contestação racial, mostraria um intelectual divergente do seu projeto, mas é válido considerar, que mesmo o compositor reivindicando uma qualidade mais social - e emergentes problemas do povo – é nítida a regularidade racializada de sua produção cultural.

Chico César, destarte, muito mais do que “cult” como ele pretende, é um intelectual que reflete sobre seu momento e contexto histórico, e o desafia. Essa condição pode mostrar nos processos mais conscientes de transgressão, a unidade nacional, que permeou sua formação, mas que foi insuficiente para extravasá-la e o local aberto para isso - raça não foi aleatória – foi o reposicionamento num plano transnacional.

3.3 – Análise das Letras:

Álbum 1 – Aos Vivos:

Figura 11 - Aos Vivos – 9 de maio de 1995

 <p>Figura 1: Aos Vivos – 9 de maio de 1995</p>	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	"Beradéro"	Chico César
	2.	"Mama África"	Chico César
	3.	"À Primeira Vista"	Chico César
	4.	"Tambores"	Chico César
	5.	"Alma Não Tem Cor"	André Abujamra
	6.	"Dúvida Cruel"	Chico César / Itamar Assumpção
	7.	"A Prosa Impúrpura do Caicó"	Chico César
	8.	"Saharienne"	Chico César
	9.	"Benazir"	Chico César
	10.	"Mulher Eu Sei"	Chico César
	11.	"Clandestino"	Chico César
	12.	"Templo"	Milton de Bási / Tata Fernandes / Chico César
	13.	"Paraíba"	Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira
	14.	"Dança"	Chico César
15.	"Nato"	Tata Fernandes / Chico César	

Fonte: <http://www.chicoesar.com.br/index.php/discografia/>

O álbum foi o primeiro gravado pelo cantor e compositor. Foi gravado quase todo em voz e violão no auditório FUNARTE em São Paulo, 1995, pela gravadora Velas. Com 10 músicas de sua composição e cinco parcerias (uma delas composição exclusiva de André Abujamra), remete aos “concretos” e os “matutos”, uma junção particular

entre as tradições culturais do sertão da Paraíba e suas atuais vivências na cidade de São Paulo.

O álbum “Aos Vivos” apresenta um movimento de duplicidade dos termos e expressões que compõe as letras mostrando dois tipos de realidade em determinado cotidiano de forma diferente. Ele é composto por inúmeras canções cuja regularidade sobre a temática racial é superior em todas as suas produções culturais futuras. Das quinze canções presentes no álbum, duas são matizadas por elementos que podemos considerar como racializados: Mama África e Tambores. Outras canções fazem ou guardam algum tipo de relação com elementos africanizados na sua construção.

Mama África

A letra Mama África pode ser resumida na primeira experiência de sucesso no mercado fonográfico de Chico César. Ela foi a porta bandeira da produção cultural do compositor paraibano. Num relato apresentado por Chico César, para um programa chamado “Então, foi assim: Bastidores da criação da música brasileira”, com entrevista de Ruy Godinho em João Pessoa/PB em 16/08/2011, exibida em 27/03/2017 na rede social YouTube, ele afirma que foi buscar a irmã no aeroporto de Congonhas em São Paulo/SP, e como ainda era muito cedo, resolveu ir caminhando e ao longo do caminho, observa a experiência diária de trabalhadores (mulheres e homens) iniciando sua jornada de trabalho numa região de comércio de grande movimento da capital do estado de São Paulo. Nessa sua etnografia, ele observa uma loja das “Casas Bahia” e a vida daquelas pessoas trabalhadoras e inicia o processo de criação de Mama África.

Ao identificar o contexto dos/as trabalhadores/as, ele solfeja o refrão: Mama África/ a minha mãe é mãe solteira/ e tem que fazer mamadeiras todo dia/ além de trabalhar como empacotadeira das Casas Bahia. Ele afirma não conseguir compreender por qual razão enfoca as mulheres (sobretudo as mulheres negras) e não os homens. Mas numa primeira interpretação, a partir da própria preocupação no decorrer da letra dá sinais da experiência de gerir os problemas do mundo e ainda ter que resolvê-los.

Num trabalho recente dos compositores Emicida, Criolo e Evandro Fióti, eles escrevem o refrão da letra “É só mais uma noite”:

É só mais uma noite vagabundo

Tenho que pagar umas conta, tentar salvar o mundo

Se der tempo eu quero ser feliz

Independente do preço

Independente de como, eu mereço.

O refrão diz “é só mais uma noite” no sentido anestésico da tragédia da vida cotidiana de negros/as e pessoas pobres nas cidades e metrópoles brasileiras. O lamento que todo negro/a deve saber lidar na experiência de uma sociedade racista. É apenas uma noite de muitas que irão sofrer (pagar umas contas e tentar salvar o mundo) e ainda tentar ser feliz. Esse é um autossentimento identificável na experiência relatada de uma Mama África de Chico César, que em poucas palavras presentes no refrão, apresenta ao menos três cenários de violência sofridos pelas mulheres negras naquele contexto: Mãe Solteira – criar os filhos/as – e trabalhar.

Verificamos a figura da Mãe África em muitas letras de vários cantores negros/as por todos os continentes. Aqui não foi diferente. A ideia presente na Mãe África de Chico César guarda relações com todas as interpretações transnacionais gravadas, retomando os problemas do racismo brasileiro.

Na letra de Milton Nascimento “Maria, Maria,” a retomada de alguma forma do “momento” de Mãe África pode ser compreensível. O compositor mineiro não promoveu um discurso em prol específico de um horizonte transnacional diaspórico na sua canção, mas é difícil não admitir aproximações.

Maria, Maria/É o som, é a cor, é o suor/É a dose mais forte e lenta

De uma gente que ri/Quando deve chorar /E não vive, apenas aguenta(...)

Quem traz na pele essa marca/ Possui a estranha mania/ De ter fé na vida(...)

Quem traz no corpo a marca/ Maria, Maria/ Mistura a dor e a alegria.

Para além das evidentes relações entre os sentidos que começam a preencher a ideia de “Mama África” e, ao mesmo tempo, cria o momento da uma “Mãe África” no Brasil, inicia também o sentido metodológico das letras que conduzem elementos racializados a patamares emancipatórios na realidade social brasileira.

A experiência negra de si para o outro é relativa, na medida das forças racistas dos contextos. Isto é, a autorreflexão de si (experiência racializada) se afirma no reconhecimento da miséria da raça construída pelo outro. A consciência negra “é” no momento da desgraça da raça, no esquecimento da raça sua anuência.

A continuação da letra de “Mama África” que foi feita ainda no traslado a pé de Chico César naquela manhã, na cidade de SP. Construindo uma conjuntura de elementos transnacionais de origem e de autorreflexão idealizada de contextos, ele escreve:

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.

O autor brinca com a conexão das palavras colocadas estrategicamente com sentidos duais capazes de mostrar àquele que escuta a canção, o acesso a uma realidade racializada. A utilização de elementos nativos como “neném” e “denguim” promove a introjeção africana para a realidade da discriminação social no Brasil, enegrecendo-a. Essa racialização permite admitir muito mais do que uma mulher pobre na labuta diária, mas uma mulher cujo passado histórico não nasceu colado à imagem da escravidão, e sua pós-história não pode ser figurada na mais nova e “legítima” descendente de escravas. A figura da mulher negra é africana!

Mama África transita – vai e vem – não apenas de sua casa seja “lá onde for” numa periferia marginalizada e empobrecida de uma metrópole para o trabalho. É possível também, a partir da estratégia de utilização de elementos do tronco linguístico bantu na letra, acessar a interpretação da presença africana que “está” sempre presente, mas, pela autorreflexão branca da miséria da raça, se torna ausente, e pior violentamente colocada como herança maldita da escravidão.

Essa análise é permitida a partir da continuação da letra da canção de Chico César:

Quando mama sai de casa/ seus filhos se olodunzam/ rola o maior jazz
mama tem calo nos pés/ mama precisa de paz/ mama não quer brincar mais
filhinho dá um tempo/ é tanto contratempo no ritmo de vida de mama

As experiências negras pós-coloniais e os assentamentos construídos referem-se à estamentos com reflexividade histórica maior que acreditamos existir. As produções culturais não apenas contêm o sentimento da história nas suas interfaces dialéticas, mas são, correspondências históricas para além dos relatos históricos exitosos da nossa historiografia ocidental.

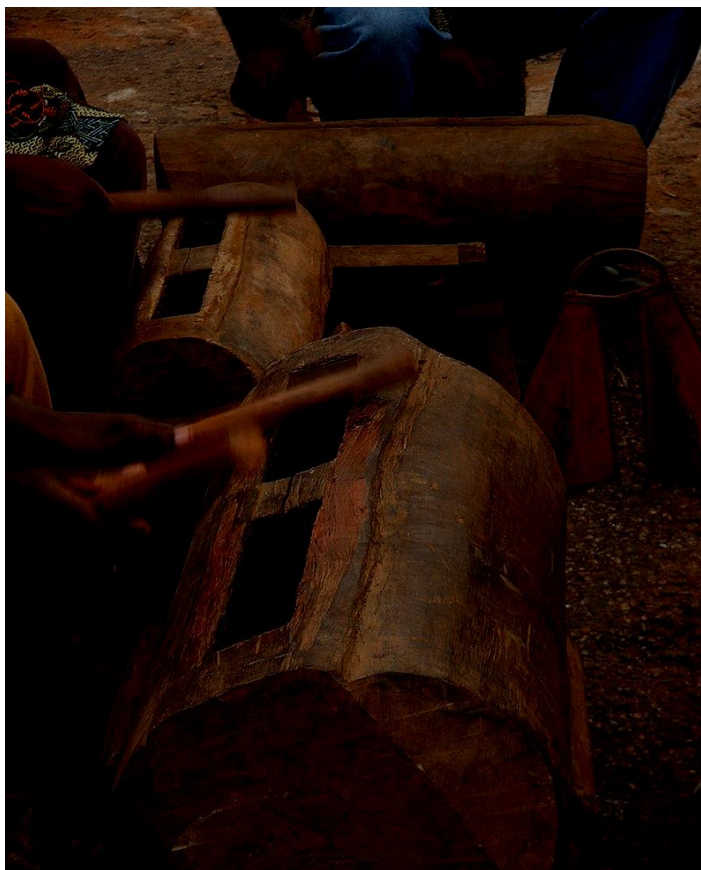
Tambores:

A letra “Tambores” é uma referência à rítmica etnomusicológica no Brasil. As sociedades que experimentaram e desse modo tiveram suas histórias entrecruzadas pela presença africana na formação social, são particularmente influenciadas pela estrutura rítmica. Essa estrutura muitas vezes é classificada como o “gosto” a “marca”, ou o “swing brasileiro” é uma expressão da origem africana no Brasil. Mas quando foi o momento do tambor? Quando analisamos as expressões “denguim” e “neném” na canção Mama África, verificamos com base nos estudos de Nei Lopes, que são expressões de origem Bantu presentes em um dos quatro principais troncos linguísticos de África pré-colonial, o tronco do Niger-Congo.⁵² Se se perguntasse quando foi o momento das expressões, a resposta seria, por mais óbvia que pareça sua resposta, uma difícil tarefa! No enquadramento histórico das expressões não seria possível acesso a sua conclusão, pois elas não existem e por alguns anos, ainda estarão circulando entre os brasileiros como históricos mendigos das cidades.

Abaixo mostra a imagem de um tambor de origem camaronês.

⁵² Quatro grandes principais troncos linguísticos de África – Nilo-saariano, Niger Congo, Coisans e Afro-asiático. SOUZA, Marina Mello. África e Brasil Africano, Ed Ática, São Paulo, 2006.

Figura 12 - Bamileke tamtam - Tatoute



Fonte: Tatoute [GFDL (<http://www.gnu.org/copyleft/fdl.html>), CC-BY-SA-3.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>) or CC BY-SA 2.5 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/>)], from Wikimedia Commons

Trata-se de uma das muitas aporias de compreensão de uma substância (neném, denguem, tambores) que é inexistente pela ausência de documentos históricos capazes de demonstrar sua consistência, e que se torna incapaz de ser compreendida pelo domínio da consciência do sujeito.

Esse tipo de contexto foi uma das preocupações de Joseph KiZerbo quanto a necessidade de uma História Geral da África: compreender os destinos da “razão”. As

forças impulsionadoras da História (legitimada pela Filosofia da História Hegeliana)⁵³ colocaram o continente africano, em especial, a África Subsaariana, no local da plenitude da barbárie, mundo do exótico, dos pretos primitivos! Kizerbo (2010) afirma que o diagnóstico e a terapia para esse cenário de martírio africano, é o projeto racional de análise global do continente africano a partir da história. A canção inicia com o seguinte texto:

Peço atenção agora meus senhores

Pros tambores os tambores

Pois o que bate agora meus senhores

são os tambores os tambores

Mais forte que o açoite dos feitores

São tambores os tambores

Quando Homi Bhabha inicia sua pedagogia capaz de compreensão da figura do sujeito, pedagogia que tenta persistir sua existência via a ausência, ele recorre a duplicidade presente no pensamento de Frantz Fanon. Por meio da utilização da psiquiatria fanoniana, percebe-se o embate crucial entre máscara e identidade, imagem e identificação, do qual vem a tensão duradoura de nossa liberdade e a impressão duradoura de nós mesmos com os outros (FANON, 2008). “Peço atenção agora, meus senhores”, é um dos muitos exemplos, e esse embate será recorrente na construção poética de Chico César, de como será requerida a situação/posição do enunciador. Haverá uma recorrência no questionamento sobre o local do sujeito e qual seu sentido.

O verbo “pedir” aciona o dispositivo relacional entre dois agentes: um sujeito que enuncia e outro na figura do enunciador. Chico César mostra a representação do diálogo não buscando a ruptura na relação social, mas sua conexão. “Peço que me escutem” pede educadamente Chico César, numa relação de respeito com a figura dos “senhores”. A ambiguidade do termo senhores é possível, pois de um lado, temos o

⁵³ África tem uma história. Esse é o título do texto introdutório dos oito volumes da História Geral da África cuja conclusão foi conduzida por Joseph KiZerbo na década de 1960. Ainda que nomeie seu alvo, me parece nítida a referência a Hegel e sua compreensão a-histórica do mundo antigo, incluindo toda a história do continente africano. A invenção de um sujeito livre numa sociedade racionalmente organizada nasce da negação direta a circularidade temporal do mundo antigo, frente à história linear e determinista moderna que seria concluída, na visão do filósofo alemão na austera e racional sociedade alemã do século XVIII.

termo operando na lógica de “plateia”, na trama cultural criada pelo cantor, e por outro lado, temos a referência aos “senhores” na ordem patriarcal do contexto colonial.

No primeiro caso, mostra-se uma dualidade na consciência de Chico César por meio do cotidiano comum. O acesso óbvio da expressão cultural cotidiana brasileira. Notemos a imagem refletida da experiência vivida do negro a partir da construção ontológica fanoniana. Quando Frantz Fanon (2010) permite a abertura da condição racializada do corpo negro, ele recorre à sua lembrança infantil despretensiva: ‘Mãe, olhe, um preto’. Chico César permite uma reatualização que funciona como aspecto reforçador da análise de Fanon. “Senhores, olhem, um tambor” – “Senhores, olhem, um tambor de um preto”. Esse nível de consciência despretensiva que estabelece a força do racismo brasileiro por meio do esforço de deslegitimação pelo curioso abarcamento das expressões culturais afro-brasileiras, não se concretiza na realidade da análise da letra. O cantor, por meio da dualidade de sentido – irrefletida de sua própria consciência – da expressão “senhor” desenha uma porta, uma janela interpretativa, e elas estão abertas para serem acessadas e vistas por um outro aspecto, compreendido como um segundo caso possível de interpretação do termo “senhores”.

A relação do momento presente merece também uma satisfação. Chico César informa que no momento de trama no palco da letra, a representação se dá no plano do “agora”. Isso remete uma condição de “momento”. O “agora” é reflexão do tempo presente. “Prestem atenção *agora*, meus senhores”, no momento real/concreto da representação política no nível da cultura negra. E o compositor ainda estabelece um rigor maior nessa compreensão, pois “o que bate agora” são tambores.

No segundo caso, o termo “senhores” é meticulosamente apresentado não figurando qualquer simbologia vazia, mas sim um contexto simbólico racializado. O autor quer mostrar com isso, um caminho possível de interpretação do nível de consciência ao acesso para a realidade social concreta. “Os senhores”, no sentido patriarcal, é seu oposto na lógica perversa do universo colonial sugerido por Fanon no seu texto “Pele Negra, máscaras brancas”.

A expressão “senhores”, nesse segundo caso, é mais agressiva por parte de Chico César. A força da experiência rítmica das senzalas ecoa de forma mais latente na premissa do compositor, pois busca afrontar o imaginário de controle interno da

opressão escravista e colonial. Às margens de uma sociedade colonial, os escravizados operaram seu discurso de liberdade a partir das narrativas musicais. Um vocabulário musical que nos permite compreender, de forma mais concisa, essa estrutura de sentimento construída na formação da sociedade colonial brasileira.

Os tambores compreendem um léxico africanizado invisibilizado, na sua conotação cultural africana, para se tornar o repertório folclórico da a-historicidade da diferença na sociedade colonial. Chico César quer transmitir essas informações ao colonizador, quer mostrar reflexividade do projeto colonial e os malefícios históricos que o legado da escravidão promove. O cotidiano dos brasileiros é permeado desse léxico, são marcas que preexistem no imaginário das pessoas, representam um resquício melancólico quase irrelevante de nossa breve história. Mas representam um circuito muito mais complexo. O léxico africano no cotidiano precisa ser desmembrado do legado opressor da colonização, na mesma proporção da emancipação da concretude da consciência autêntica africana espiritualizada nas formas culturais manifestadas corriqueiramente nas interações sociais brasileiras. As expressões que marcam “tambores” e “feitores” valem certa atenção na canção. Como vimos, a expressão tambores opera no deslindamento estratégico, por um lado, pela lógica marcada pelo legado da escravidão e colonização, e por outro lado, do léxico africano presente no cotidiano conferindo complexidade às terminologias tratadas como folclóricas no Brasil. A expressão “Feitores” refere-se ao plural de “feitor” – cargo público criado para organizar o trabalho das Feitorias Portuguesas no Brasil colonial. As feitorias portuguesas foram entrepostos comerciais, geralmente fortificados e instalados em zonas costeiras, que os portugueses construíram para centralizar e, assim, dominar o comércio dos produtos locais para o reino⁵⁴.

⁵⁴ RAU, Virginia - "Feitores e feitorias - "Instrumentos" do comércio internacional português no Séc. XVI", Brotéria, Vol. 81, nº 5, 1965.

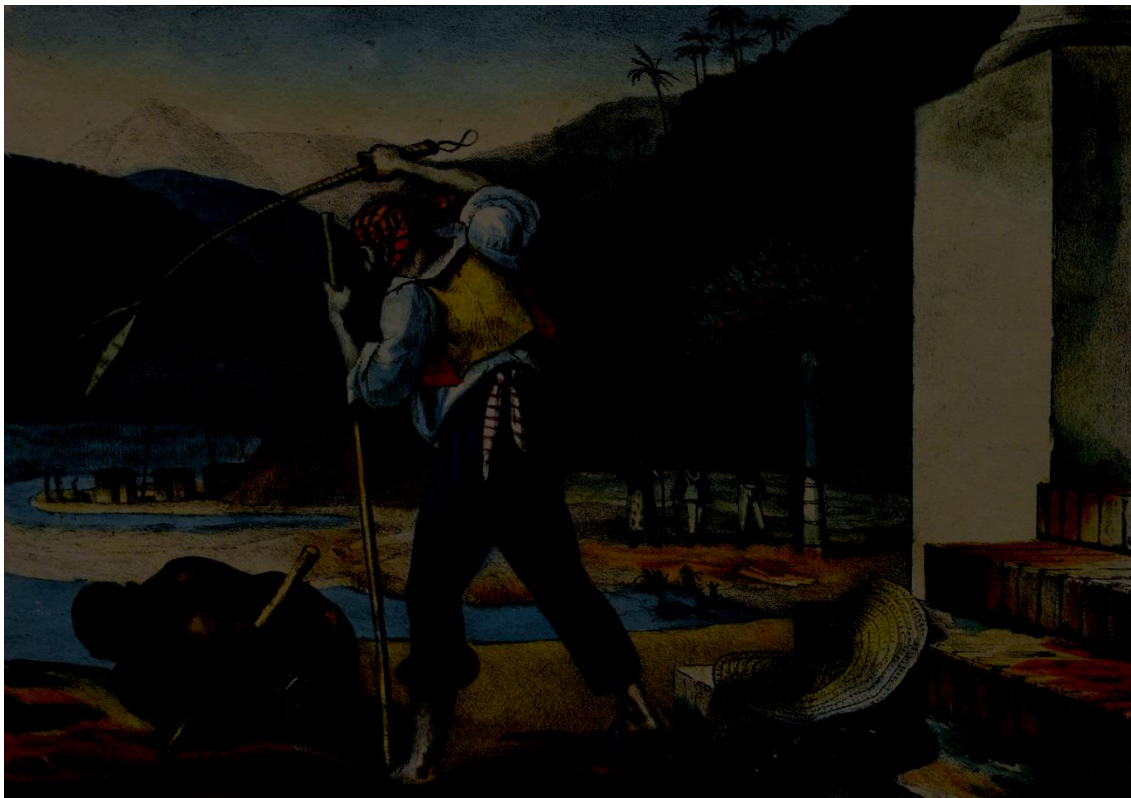
Figura 13 - Johann Moritz Rugendas



Fonte: Vieja Bruja blog

A expressão “feitores”, para além da construção histórica muito vista nas obras dos documentos oficiais, a partir de Jean Baptiste Debret ou de Rugendas, simboliza a ordem repressiva do controle interno da colônia. O braço forte da força colonial do colono contra a possibilidade de revolução social do colonizado. “Feitores” simbolizam a “punição”, o esforço de repressão. Dentre suas atribuições, além de controle do comércio e alfandega, era o “capataz” que dirigia, inspecionava e punia o trabalho escravo de uma fazenda ou feitoria. O controle interno e uso da força eram marcas da violência colonial, e uma expressão ganhou tessitura no cotidiano brasileiro: o chicote.

Figura 14 - “Overseers punishing slaves on a rural estate”.



Fonte: Jean-Baptiste Debret - J.B. Derbet, (3 vols., Paris, 1834,1835, 1839)

O feitor e seu chicote recobram, no imaginário, a figura da força e da violência. Ele era escolhido para tal cargo não apenas pela violência de seu castigo, mas da violência e das estratégias de agressividade que desenvolvia em suas punições, para controle dos escravizados, manutenção da produção nas fazendas e do medo. Chico César afirma que os tambores são mais fortes que os chicotes dos feitores. Os tambores rompem com a punição e o medo da figura mais perversa na escravidão. O destino e morte, o sabor de “vidro e corte” – são metaforicamente desafiados pelos Tambores, pelo marcado de resistência africana.

A letra da canção “Tambores” continua:

Seu toque é o toque de espinhos e flores

Cura a dor de amor com mais amores

Soam onde eu for onde tu fores

Brasa do mais quente dos calores

Som dos viveres tinta das cores incolores

São os tambores os tambores

A continuação da letra remete a uma virada das significações. O tambor ganha uma versão de valorização a contribuições culturais africanas, aspectos ligados à representação de “calor” no sentido de reciprocidade entre as vivências acometidas pela execução do instrumento e seu caráter espiritualista, considerando que a disseminação do uso desta expressão no cotidiano brasileiro deve-se a sua realização nas dinâmicas das religiões de matriz africanas e suas ramificações culturais em várias regiões brasileiras.

Figura 15 - Tambor de Crioula – Maranhão/MA. Dança circular feminina, canto e tambores



Fonte: IPHAN / fotógrafo Edgar Rocha

Letras com léxicos africanos e proposta transnacional na construção:

As composições de Chico César possuem particularidades na sua construção. Ele, talvez, antes de um músico, é um poeta. A poesia musicada suave e agressiva compõe o imaginário criativo do artista. Dessa forma criativa de produção, destaco duas canções

(todas as letras são passíveis de análise) que abordam a forma como trabalha Chico César na composição. As letras Beradêro e Saharienne .

Beradêro é uma poesia que abre o disco “Aos Vivos”. Ela dá nota de como seria a vida produtiva do poeta e compositor: movimento e comunicação. Com vários elementos cotidianos ele constrói um cenário de origens e destinos muito distintos com significações muito férteis, que abrem múltiplas análises subjetivas.

Os olhos tristes da fita
Rodando no gravador
Uma moça cosendo roupa
Com a linha do Equador
E a voz da Santa dizendo
O que é que eu tô fazendo
Cá em cima desse andor

A tinta pinta o asfalto
Enfeita a alma motorista
É a cor na cor da cidade
Batom no lábio nortista
O olhar vê tons tão sudestes
E o beijo que vós me nordestes
Arranha céu da boca paulista

Cadeiras elétricas da baiana
Sentença que o turista cheire
E os sem amor, os sem teto
Os sem paixão sem alqueire
No peito dos sem peito uma seta
E a cigana analfabeta
Lendo a mão de Paulo Freire

A contenteza do triste
Tristeza do contente
Vozes de faca cortando
Como o riso da serpente
São sons de sins, não contudo
Pé quebrado verso mudo
Grito no hospital da gente
São sons, são sons de sins
Não contudo/ Pé quebrado, verso mudo
Grito no hospital da gente

Catolé do Rocha
Praça de guerra
Catolé do Rocha
Onde o homem bode berra
Bari bari bari
Tem uma bala no meu corpo
Bari bari bari
E não é bala de coco
Bari bari bari
Tem uma bala no meu corpo
Bari bari bari
E não é bala de coco
Catolé do Rocha
Praça de guerra
Catolé do Rocha
Onde o homem bode berra

Essa letra remonta um conjunto de imersões realizadas pelo compositor. Chico César reivindica a postura pra si de muitos pensadores para sua formação intelectual. O primeiro, e talvez o mais influente, esteja na figura de Torquato Neto. O letrista, poeta,

jornalista piauiense, que para além da capital Teresina, morou nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro, é uma das referências na vida de Chico César. A poesia concreta de Torquato Neto é certamente uma expressão que auxiliou na formação de Chico César. Torquato Neto relata:

"Quando eu recito ou quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo e logo os estilhaços desse corpo arrebatado, retalhado em lascas de corte e fogo e morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim. [...] uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. Agora não se fala nada e tudo é transparente em cada forma; qualquer palavra é um gesto e em sua orla os pássaros de sempre cantam apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica. [...] Escrevo, leio, rasgo, toco fogo e vou ao cinema." (Torquato Neto, em "Os últimos dias de paupéria". (Organização Wally Salomão e Ana Maria Silva de Araújo Duarte). São Paulo: Max Limonad, 1984, p. 98.

Figura 16 - Torquato Neto, letrista e poeta piauiense.



Fonte: ⁵⁵

⁵⁵ <https://www.portalodia.com/entretenimento/entretenimento/sessao-com-debate-traz-a-teresina-diretor-de-documentario-sobre-torquato-neto-314762.html>

Chico César afirma que Jard's Macalé e Luiz Melodia, também figuram como referências, mas diria que Torquato tenha sido o arco, e a flecha está na pessoa de uma quarta referência do músico e compositor da Paraíba: Itamar Assumpção.

Tanto as s presenças de Jard's Macalé como de Luiz Melodia são participações fortes na produção de Chico César, contudo a contracultura da figura de Itamar Assumpção e de Torquato Neto resumem, se não muito bem, de forma muito próxima, como o jovem Chico César iniciou sua ambição pela produção cultural.

Na poesia "Pessoal intransferível", Torquato Neto, em alguns trechos, diz: Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa(...) Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia(...). E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, "herdeiro" da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. Chico César seguramente segue a risca o risco do ser poeta sugerido por Torquato, e não abdica da sua autenticidade.

Chico César dedica uma letra para Torquato Neto a canção "Nato".

Um poeta nato
filho da ralé
um Torquato Neto
parte da Turquia
para qualquer parte
Parte o coração
e faz dos estilhaços arte
e faz das fibras de aço som
pois é
é de certa forma
o que faço
um punk inexato
rato de porão
uma inezita barroso
cantando luar do sertão

certamente é
a fé o felátio
o mel o melaço
o cangaço e o "om"
pois é
é de certa forma
o que faço
o ser tão vai vir amar
amar vai revirar o ser tao

Em Itamar Assumpção está o elo que liga o compositor ao urbano, à cidade, ao movimento. Itamar Assumpção é um dos precursores do movimento paulistano classificado como Vanguarda Paulistana, que aposta na produção independente e original, com estruturas rítmicas e melódicas que escapam a estreiteza na cena urbana comum cotidiana. A partir desse movimento, cria-se a classificação “cult” para nominar esse movimento paulistano que tinha nomes como: Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção; Dari Luzio, Pedro Lua, Le Dantas e Cordeiro, Paulo Barroso, Suzana Salles, Tetê Espíndola, Eliete Negreiros, Vânia Bastos e Ná Ozzetti, Hermelino Neder, e grupos como o Premeditando o Breque, Patife Band, Língua de Trapo e Isca de Polícia.

Desse processo, criam o selo Lira Paulistana que Itamar Assumpção grava os discos: Beleléu, Leléu e Eu (1980), com a banda Isca de Polícia, Às Próprias Custas S/A (ao vivo, 1983) e Sampa Midnight (1986)⁵⁶. As produções futuras do músico paulista foram realizadas de forma independente, uma vez que a marca da contracultura já estava enraizada na produção cultural do músico. Itamar foi considerado como o Poeta Maldito pelos críticos devido a sua distância da indústria fonográfica.

São antológicas, por exemplo, as imagens há décadas esquecidas da participação de Itamar no festival global "MPB Shell 82", interpretando a complexa e teatral "Denúncia dos Santos Silva Beleléu". De modo evidentemente não combinado com a Globo, o artista interrompeu a música no meio e comandou a banda num silêncio sepulcral durante intermináveis segundos televisivos – quando a banda voltou, voltou plagiando de modo jocoso a melodia da vinheta de abertura do festival. A Globo não haveria

⁵⁶ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12536/itamar-assumpcao>

mesmo de nutrir grandes afinidades com um artista tão pouco dócil e domesticado.⁵⁷

A expressão política e estética da Vanguarda Paulista coincidiu com o momento de Chico César na capital paulista, e toda aquela movimentação agradava o jovem que iniciava sua carreira como jornalista em São Paulo/SP.

Figura 17 - Itamar Assumpção



Foto de Marcela Haddad

A canção Beradero mostra as confluências de Chico César e sua proposta de ação por meio da poesia e da música, marcada pela forma de “comunicação” de Torquato Neto, e pelo movimento inquieto da produção de Itamar Assumpção.

⁵⁷ Último Segundo - iG @ <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/tachado-de-maldito-itamar-assumpcao-e-dissecado-em-filme/n1597068243935.html>

Com Itamar Assumpção, Chico César compôs a canção “Dúvida Cruel”, que na segunda versão do “Aos Vivos”, em 2012, é gravada com Dani Black, foi uma forma de reverência à trajetória de Itamar Assumpção na Vanguarda Paulistana e como ela influenciou a vida de Chico César.

No meu cérebro crepita
uma dúvida martelo
minha alma se agita aflita
tragédia grega desdita
flagelo dor pesadelo

Arranca os meus cabelos
e como se fosse praga
adaga no cotovelo
golpeia meu cerebelo
o meu coração esmaga

O jogo de palavras “Uma moça cosendo roupa com linha do Equador”, Santa questionando sua presença no andor de uma procissão, mostra as idas e vindas em realidades distintas, sempre sendo acionadas no desfecho da letra. Ao longo de toda narrativa, as peripécias da linguagem vão dinamizando o contexto e o suspiro lógico da interpretação se torna pequenos fragmentos paralisantes. Quando construímos o contexto de aparente significação lógica, somos traídos pelo jogo incessante dos significados. A cada percepção uma sensação de acuidade que logo se esvai.

Na letra Bêradero, essa sensação é um pouco maior do que a canção Saharienne. Em Saharienne (Saariano – no português), a dimensão ruidosa dos significados é menos hostil à compreensão, mas ainda assim, o exercício interpretativo se torna tarefa difícil. O contexto de Saharienne é a transnacionalização das experiências culturais. Como vemos:

Estive pensando em você
uma foto junto a uma fonte

congelada pela câmara
água de beber camará
a roupa leve
lembrança de neve
gelo seco no sertão
saharienne saharienne saharienne
daqui de onde estou
diante da televisão sem som
posso ouvir e ouço o alarido
surdo dos curdos
sinto cheiro de carne humana assada
a morte assídua promíscua conspícua
e tão pouco asseada
saharienne saharienne saharienne
saravá sarah vaughan
quem te escravisaurou
o que fez a beirute fez ao rio
a teia de aranha midi
me dá conforto e arrepio
o carneiro sacrificado morre
o amor morre
só a arte não
saharienne saharienne saharienne

A construção de saharienne representa um diálogo entre o autor e algumas possíveis realidades: a região do Sahel⁵⁸ no continente africano, a Turquia dos curdos e

⁵⁸ Na região onde o deserto do Saara começa a se encontrar com o ambiente de savanas, o Sahel, existia uma relação entre os pastores nômades e os agricultores sedentários. A convivência entre esses grupos gerava, de uma forma mais generalizada, um intercâmbio complementar que pode ser entendido como uma espécie de comércio. (MARQUES, 2008)

qualquer lugar possível da consciência do sujeito enunciador. Os contextos se misturam, mas nessa canção, eles não se perdem totalmente nas significações, elas produzem conexões mais específicas sobre a tradução dos objetivos da canção.

Na parte final, dois trechos precisam ser ressaltados: o primeiro: Saravá/ Sarah Vaughan / quem te escravisaurou / o que fez a Beirute fez ao Rio, e o segundo: o amor morre e arte não. No primeiro, são referências comuns da obra do compositor, isto é, trânsito aberto entre sentidos e significados a fim de ampliar conjecturas de interpretação. No segundo, o autor infere uma conjuntura de compreensão do elemento que se superou na realidade variante das significações disponíveis na letra e afirma que o “amor” morre, mas “arte” se mantém. A interpretação do compositor mostra questões transnacionais como se estivessem sendo consumidas pelo exercício da razão, na qual a vida morre na figura do amor e como forma bem reflexiva concebe lugar da vida na arte.

No álbum “Aos Vivos”, outras letras também marcam a relação transitória de contextos, à necessidade de utilização dos termos africanizados, da manutenção frequente de um léxico africanizado para comunicar, isto é, a necessidade da utilização de um tipo poética semovente para imprimir uma fundamentação entre a realidade concreta e jogos interpretativos das canções. A letra “A Prosa impúrpura do Caicó” – jogando com as palavras do título do longa-metragem “Rosa Púrpura do Cairo” de Wood Allen, apresenta uma brilhante construção da poesia concreta e ficou muito marcada no legado criativo na indústria e crítica da música brasileira:

Ah! Caicó arcaico

Em meu peito catolaico

Tudo é descrença e fé

Ah! Caicó arcaico

Meu cashcouer mallarmaico

Tudo rejeita e quer

É com, é sem

Milhão e vintém

Todo mundo e ninguém

Pé de xique-xique, pé de flor

Relabucho, velório
Videogame oratório
High-cult simplório
Amor sem fim, desamor
Sexo no-iê
Oxente, oh! Shit
Cego Aderaldo olhando pra mim
Moonwalkmam

Na canção “Benazir”, o compositor faz referência a Benazir Bhutto, política do Paquistão que foi duas vezes primeira-ministra de seu país, tornando-se a primeira mulher a ocupar um cargo de chefe de governo de um Estado muçulmano moderno. Ela teve uma formação universitária em Harvard e Oxford no Reino Unido, e viu seu pai, o primeiro-ministro do Paquistão Zulfikar Ali Bhutto ser executado após ter sofrido golpe de estado. Diante desse episódio, teve que assumir, junto a mãe, a direção do Partido Popular Paquistanês. Na canção, Chico César retrata o contexto, mostrando uma preocupação transnacional com os problemas políticos no mundo. Benazir Bhutto foi morta no dia 27 de dezembro de 2007, durante um atentado suicida em Rawalpindi, cidade próxima a Islamabad, quando retornava de um comício no Parque Liaquat.

Não aponte o dedo
para Benazir Bhutto
seu puto
ela está de luto
pela morte do pai
não aponte o dedo
para Benazir
esse dedo em riste
esse medo triste
é você
Benazir resiste

o olho que existe

é o que vê

Chico César não chega a ser um ativista, ou membro orgânico de partido, mas é um cantor engajado no projeto de uma sociedade democrática. Em inúmeras situações, sua participação enquanto cidadão foi solicitada ou até mesmo fomentada por ele. Os aspectos mais engajados ganhariam mais peso nas primeiras décadas do século XXI, especialmente a partir do álbum (que analisaremos nesse trabalho) “Estado de Poesia” em 2015, bem como, pelo desfecho do golpe parlamentar de 2016 sofrido pela Presidenta do Brasil Dilma Rousseff, com grande participação pública do compositor.

Figura 18 - Benazir Bhutto no Paquistão

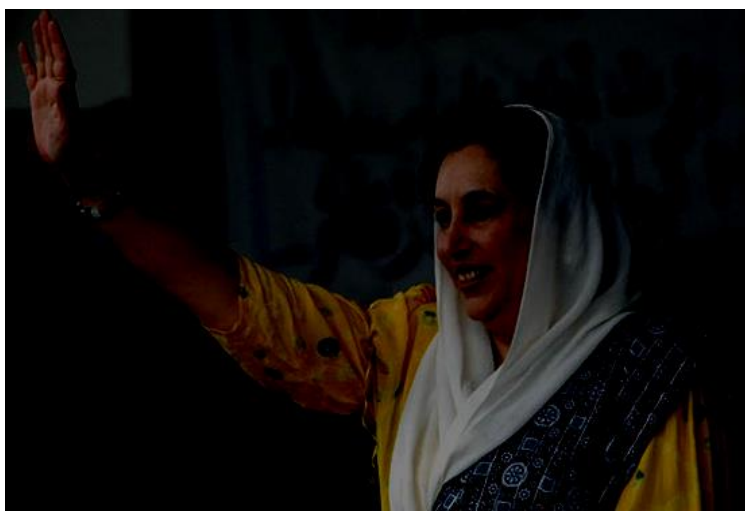


Foto: AFP

Na canção “Clandestino” Chico César apresenta traços bem definidos de uma poesia concreta e o discurso articula elementos políticos transnacionais, como os grupos extremistas e reacionários americanos com apreço pela supremacia racial e nacionalismo branco – Ku Klux Klan e da Revista Klaxon: Mensário de Arte Moderna, principal porta-voz do ideário da Semana de Arte Moderna e do modernismo – o movimento inspirado nas vanguardas europeias de início do século que renovou a literatura⁵⁹. A letra é sobre o local do sujeito enunciativo no enquadramento ideológico

⁵⁹ <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/klaxon/>

nas vanguardas brasileiras, uma utilização transitória de termos e significações buscando reflexão sobre o discurso. Contudo, nesse caso, o compositor parece contestar o local reservado ao novo, o local de destino das subjetividades nas vanguardas. A contestação pode ser identificada na figura do “clandestino” que dá nome a canção.

Figura 19 - Mensário de arte moderna



Fonte: Klaxon (15/07/1922)

O riso do menino que nem nasce e chora

Apavora como a xota da órfã anã

Maior que o plenário da onu

E a lágrima do grão-mestre da ku-klux-klan

Klaxon⁶⁰, vá, vá, vá

Vá filosofia vã

Qual o clã deste menino clandestino, qual o clã?

A letra “Alma não tem cor” é uma composição de André Abujamra e música de Chico César. O discurso é matizado pelo léxico racializado na experiência da mestiçagem brasileira e gravado por outros músicos importantes, como o cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro no álbum “Coração do homem bomba vol.1 –

⁶⁰ http://memoria.bn.br/pdf/217417/per217417_1922_00003.pdf <http://www.emfechamento.com.br/2011/03/retro-modernidade-da-revista-klaxon.html#.W1QGP9VKjiU>

2008”. O sucesso da música na cena musical brasileira é de grande impacto uma vez que resalta o lado do discurso de mestiçagem que foi elaborado em meados do século XX no Brasil, em especial, pela visão patriarcal/latifundiária do texto Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre, que faz uma interpretação do Brasil por meio lógica do colonizador. Essa interpretação traz uma reprodução da sociedade brasileira, a partir do olhar da “Casa Grande”.

Alma não tem cor

Porque eu sou branco?

Alma não tem cor

Porque eu sou negro?

Branquinho

Neguinho

Branco negão

Percebam que a alma não tem cor

Ela é colorida

Ela é multicolor

Azul amarelo

Verde verdinho marrom

Essa letra tem uma importância para Chico César, pois André Abujamra junto com Maurício Pereira formam, na década de 1980, a banda “Mulheres Negras”. Essa banda tem grande apreço de Chico César. Na cena paulistana dessa década, o trabalho de experimentação e originalidade se enquadrava na forma de música e no projeto criativo para o compositor do sertão nordestino. Posteriormente, após a dissolução da banda, formariam o grupo Karnak.

Na canção “À primeira vista”, Chico César, faz referência ao músico africano do Mali, Salif Keita– inserindo no discurso das letras da considerada música popular brasileira uma vanguarda africana com veemência estratégica. Da mesma maneira que elementos políticos transnacionais estavam inscritos nas letras, a figura de África circundava de forma muito mais intensa. A percepção de que a música era muito maior

do que as fronteiras nacionais brasileiras orientaria Chico César a ouvir outras canções de vários países, incluindo países africanos de Chico César.

Figura 20 - Salif Keita – musician from Mali, Africa.



Foto: prisca lobjoy

Existem algumas canções e letras que vão passar pelo universo sertanejo de Chico Cesar. Um exemplo dessas canções é a canção “Paraíba” de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, outras são muito ligadas ao amor como as canções “a primeira vista” – grande sucesso nacional com gravação de Daniela Mercury – “Templo” que também ficou conhecida como grande sucesso; e a letra “Dança” que resume bem o compositor: mistura elementos africanos, políticos e culturais.

Álbum 2: CusCuz Clã

Figura 21 - CusCuz Clã - 3 de julho de 1996

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Folia de Príncipe	Chico César
	2.	Mand'Ela	Chico César
	3.	Filá	Chico César
	4.	Benazir	Chico César
	5.	Isso	Chico César
	6.	As asas	Chico César
	7.	Mama África	Chico César
	8.	Pedra de Responsa	Chico César/Zeca Baleiro
	9.	Dá Licença M	Chico César
	10.	Essa	Chico César
	11.	À Primeira Vista	Chico César
	12.	Sirimbó	Chico César
	13.	Anjo da Vanguarda	Chico César
	14.	You, Yuri	Chico César
	15.	MPB's	Chico César

Fonte:

Nesse álbum, Chico César mantém os discursos com o léxico africanizado e soma as novas músicas, canções do álbum anterior “Aos Vivos”. Esse disco tem título anedótico e sarcástico. Chico César brinca com as palavras no intuito de dar notoriedade e valorização ao aspecto regional por meio da homenagem ao cuscuz (comida típica da região do Sahel – na parte saariana no continente africano – e também conhecido como um prato típico da região Nordeste brasileira). O jogo das palavras e seus significados, na ocasião dessa letra, refere-se ao prato típico da parte africana e de estados do nordeste (Cuscuz), com a KuKlux Klan (Grupos americanos que defendem correntes reacionárias e extremistas, tais como a supremacia branca, o nacionalismo branco, a anti-imigração). Esses elementos possuem rigorosa distinção e são colocados juntos de forma estratégica no intuito de promover interpretações capazes de reflexão racial.

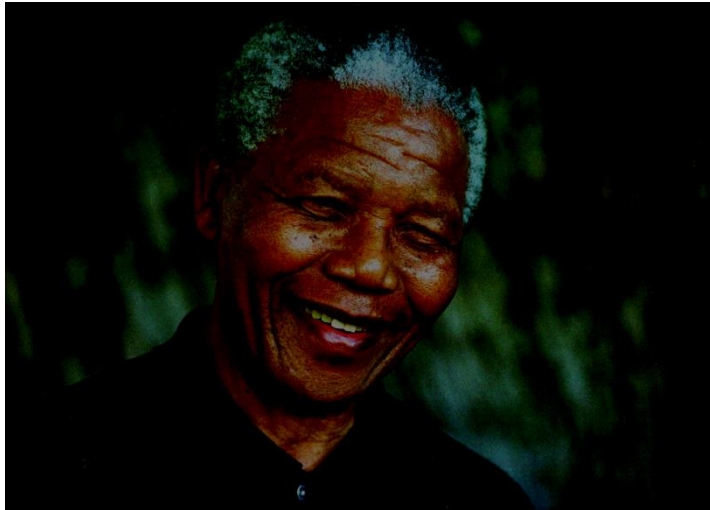
Cuscuz Clã foi o nome da banda de Chico César, no início dos anos de 1990, em São Paulo, com a qual se apresentava em várias casas noturnas paulistas, entre elas Blen Blen Club⁶¹.

⁶¹ <http://dicionariompb.com.br/chico-cesar/dados-artisticos>

Canção: Mand´Ela

A primeira canção refere a Nelson Mandela. Líder político da África do Sul, que lutou contra o sistema de apartheid no país. Chico César não abandona sua pedagogia de construção das letras. Num tom mais moderado, isto é, retratando dois contextos, nesse, caso, radicalmente distintos, do racismo nacional e transnacional. Essa marca de movimento entre dois locais perpassa toda a canção intercalando um léxico africano e afro-brasileiro de maneira despojada.

Figura 22 - Nelson Mandela - importante líder político da África do Sul, que lutou contra o sistema de apartheid no país.



Fonte: Reuters Photographer / Reuters

Gastei minha sandália havaiana
andando atrás dessa baiana
mas a baiana me vaiou
eu disse que vim do senegal
montado num cavalo-de-pau
baiana me desmontou
olha que me queixo pro tutu

baiana deixa disso
vou reclamar pro bispo de tu
mand'ela vir
mand'ela aqui
mand'ela cá
mand'ela mand'ela
mand'ela mand'ela
eu disse que vim do cabo verde
mas ela me achou imaturo
mandou pra porto seguro
e agora tá indo a pé

Na letra, as expressões “havaina”, “baiana”, “Senegal” acompanham o legado lúdico da canção, em que as referências locais de forma transnacionalizada, matizam de forma despreocupada, expressões que foram racializadas no Brasil. Longe de ser uma constante nas letras nacionais, essa canção pode se enquadrar no patamar criativo da fusão mágica e triunfal da nossa laureada “mistura de raças” e sua criatividade infinita. Além disso, ela informa algo que não é regular na expressão das letras na chamada música popular brasileira. Isto é, Mandela é reconhecido no Brasil como um líder e grande ícone mundial, mas não passa disso. Essa liderança poderia ser de fato a figura da liderança se sua imagem se confirmasse no nosso legado, seja no plano simbólico, político ou intelectual. A imagem de Mandela ficará marcada tanto quanto a importância de Gandhi, que por razões de relação cultural justificaria uma imagem menos convergente, mas a de Nelson Mandela guardaria uma atenção mais constante. A primeira evidência disso é a racialização da expressão Mandela, no nível da sua invisibilidade, que o coloca como mais um no mar de historiografia das datas simbólicas. A segunda é inexistência da expressão de Mandela no plano intelectual e político.

Chico César apresenta, por meio das expressões baiana, havaiana e Senegal, as variações culturais que trazem, de alguma maneira, a experiência da racialização, em especial, na expressão “baiana”, que liga a Bahia, estado da região nordeste

reconhecido não apenas pelo censo, mas também no imaginário popular, como Estado simbolicamente negro e para alguns. Liga também a sua capital, a cidade mais africana no território brasileiro, e o Senegal, país do continente africano, que se popularizou no Brasil, não apenas pela sua importância em África – e a ligação desse com o Brasil - , mas racializada no Brasil pela conotação nativa que a expressão ganhou por meio da canção “Canto pro Senegal” da Banda baiana Olodum:

Sene Sene Sene Sene Senegal

Diz povão Senegal região

A grandeza do negro, se deu quando houve este grito infinito

E o muçulmanismo que contagiava como religião

Ilê-Ayê traz imensas verdades ao povo Fulani

Senegal faz fronteira com Mauritânia e Mali

Os sere ê ê ê, a tribo primeira que simbolizava

Salum, Gâmbia, Casamance, seus rios a desembocar

Mandigno, Tukuler, Uolof, são os povos negros

E uma das capitais mais lindas hoje se chama Dakar, Ilê

Ilê ê ê ê, Dakar á á, obatalá

Agô iê ê ê ê

Esses são os meus sentimentos do antepassado

Senegal narrado como tema Ilê Ayê

Sene Sene Sene Sene Senegal

Diz povão Senegal região

Chico César traz a relação Bahia e Senegal para um plano racializado do cotidiano nacional. A expressão baiana⁶² pode se referir à figura da morena, ou da mulher em si (as vezes como objeto). E ele remete sua aventura a essa “baiana” e relaciona a locais, alguns de forma estratégica como Senegal, e transnacionalizado como no caso da “havaiana”.

⁶² A canção do compositor Zé Ramalho “Espelho Cristalino” diz: “Mas eu tenho um espelho cristalino, que uma baiana me mandou de Maceió”. Isso pode mostrar como a referência a baiana é fluida e racializada (e traz consigo o gênero).

Ele não termina essa construção poética fechada nesse plano, ele a recoloca em outro maior ainda e carregado de racismo – a luta de Mandela contra o Apartheid. A letra tem título Mandela. A dinâmica descontraída, simpática e quase irresponsável possui predicados de envolvimento entre a racialização no Brasil – a partir das expressões lexicais afro-brasileiras – e do racismo como projeção ideológica a nível mundial – Desmond TuTu⁶³ e Nelson Mandela.

Ora que tipo de interesse tem um músico no Brasil na construção poética racializada senão de desmascarar o racismo? A ideia que estabelece na canção é extremar o debate racial no Brasil e ampliá-lo no plano internacional para mostrar algo conexo e regularmente decisivo para compreensão da interpretação de Brasil a partir da noção da raça.

Para confirmar essa premissa, o compositor paraibano traz as expressões Cabo Verde – país africano - e Porto Seguro cidade do Estado da Bahia. Novamente marca posições com referências africanas e brasileiras para mostrar sua pedagogia de construção poética racializada.

Além de Chico César, duas referências da música popular brasileira chegaram a abordar a temática do Apartheid na África do Sul: Djavan e Milton Nascimento.

O primeiro é o cantor e compositor alagoano, Djavan, que compôs a letra Soweto, gravada no álbum “Não é azul, mas é mar” pela CBS Records 1987.

⁶³ O arcebispo nasceu em Klerksdorp, a cerca de 200km de Joanesburgo. Foi professor, mas abandonou a profissão quando o Governo decidiu implementar um sistema de ensino para os negros pior do que o da população branca. Ao longo da sua vida, o antigo arcebispo Desmond Tutu defendeu os pobres e oprimidos e combateu pacificamente o regime de segregação racial apartheid. <https://www.dw.com/pt-002/desmond-tutu-uma-vida-de-luta-por-liberdade-e-justi%C3%A7a-social-na-%C3%A1frica-do-sul/a-35987385>

Figura 23 - Álbum "Não é Azul, mas é Mar" 1987 - CBS Record



Fonte ⁶⁴

A letra abre o álbum e marca a primeira canção com a conotação política do compositor alagoano, marca também a resistência sul-africana contra o apartheid:

Kinshasa, Beirute

Maranhão

o negro que lute

pra poder sonhar

em mudar isso aqui

o poder tem tantas mãos

e só sabe mentir

quanto mais se diz

e mais o povo quer

eleição

ninguém esperava ver

⁶⁴ <http://www.djavan.com.br/site/noticias/disco-disco-caixa-djavan-n-o-azul-mas-mar-1987>

a terra estremecer
com o apartheid
Deus salve Soweto
carência e calor
nos guetos
de cada canto do mundo
meu amor
com tantos assuntos
e eu a te adorar
absurdo seria
não pensar que é normal
se armar todo dia
para combater o mal
o povo votaria
e assim eu amarei
a serra, a mar é
o litoral
deus salve soweto
subtrai de governo
os que trairão,
esses não
já tem gente demais
a querer mandar
o povo quer florescer
e ganhar a vida.

Djavan, grande referência estética e musical na música brasileira, sempre se mostrou ávido ao debate sobre racismo no Brasil, embora, isso não figure na sua música. Em uma experiência vivida pelo músico e relatada no DVD Milagreiro, 2002, por

gravadora própria Luanda Records, o compositor ressalta uma busca pessoal pelo estilo musical apresentado na estrutura “quebrada” como denominava a crítica sobre sua música em Luanda/Angola. Ele afirmava que sua estrutura musical não era “comum” e buscava, de maneira muito despreocupada, essa forma diferencial de sua construção musical. Ele gravou a música Luanda Luanda, e no DVD, ele a interpreta na capital Angolana. Não é mistério entre etnomusicólogos a complexidade da música de Djavan. Agora reconhecer sua causa é uma tarefa que merece uma atenção futura.

Na canção Soweto e Luanda Luanda, o compositor abusa da complexidade musical aliando não apenas instrumentalização diversificada entre elementos africanos, afro-brasileiros entre outros. Soweto é referência à história de opressão negra em África e marca esse legado no álbum de 1987 (Não é azul, mas é mar), como uma espécie de convocação pan-africana, pois faz um chamado coletivo à resistência e à necessidade de resistência, palavra que fomentou muito da expressividade musical naquilo que Paul Gilroy denominou Atlântico Negro.

O outro músico foi Milton Nascimento com a canção Lágrimas do Sul. O compositor do estado de Minas Gerais, no sudeste brasileiro, compôs um elogio não apenas a Nelson Mandela, mas, sobretudo a Winnie Mandela (esposa de Nelson Mandela). Winnie, que se via incomodada com a copiosa relação de sua luta e resistência a partir da vida do ex-marido, afirmava que não era produto de Nelson Mandela, mas das massas e da luta contra o inimigo.

Figura 24 - Milton Nascimento em Show no RJ com o cantor Criolo em 2014.



Fonte: Imagem: André Lobo/UOL

A letra de Milton Nascimento, em parceria com Marco Antônio Guimarães, “Lágrimas do Sul” gravada no álbum Barca dos Amantes, 1986, pela gravadora Barclay, traz marcantes passagens de bela construção poética, comum na trajetória do músico.

Reviver

Tudo o que sofreu

Porto de desesperança e lágrima

Dor de solidão

Reza pra teus orixás

Guarda o toque do tambor

Pra saudar tua beleza

Na volta da razão

Pele negra, quente e meiga

Teu corpo e o suor

Para a dança da alegria

E mil asas para voar

Que haverão de vir um dia

E que chegue já, não demore, não

Hora de humanidade, de acordar

Continente e mais

A canção segue a pedir por ti

(a canção segue a pedir por nós)

África, berço de meus pais

Ouçõ a voz de seu lamento

De multidão

Grade e escravidão

A vergonha dia a dia

E o vento do teu sul

É semente de outra história

Que já se repetiu
A aurora que esperamos
E o homem não sentiu
Que o fim dessa maldade
É o gás que gera o caos
É a marca da loucura
África, em nome de Deus
Cala a boca desse mundo
E caminha, até nunca mais

Figura 25 - Em foto de arquivo, Winnie Madikizela-Mandela participa de conferência do Congresso Nacional Africano, em Johannesburgo, África do Sul



Fonte: Mujahid Safodien - 15.dez.2017/AFP

A letra é um poema de exaltação à luta e resistência sul-africana, mas guarda grandes relações com a realidade brasileira. A canção perpassa a relação dolorosa da luta anestesiada pelo apoio dos valores africanos e a garantia pan-africana de fortalecimento político.

A passagem “África em nome de Deus – cale a boca desse mundo” resume o drama africano e da diáspora africana, uma vez que atribui sua relação a partir da

reflexão de parentesco “África, berço de meus pais”, e encerra como uma espécie de canção de liberdade e redenção – como afirmava Bob Marley em redemption songs –

“ a canção segue a torcer por nós”.

Recentemente, algumas canções contemporâneas fazem referências a luta antirracista que inclui a figura de Mandela, em especial letras da juventude negra (funk e hip hop) e principalmente das mulheres negras, como é o caso de Bia Ferreira⁶⁵ com a canção “Mandela” “Cota não é esmola”.

Mandela, Mandela

Mudou o mundo numa cela

Mandela, Mandela

Lutou pela liberdade e terminou sem ela

A moça de moçambique

Não sambou lá na portela

Quem disse que é do negro

A patente da favela

Da África do sul

Ao norte da América

Aqui não se trata de exigência e autodeterminação do agir político do compositor negro/a no Brasil. A questão é a constatação da existência da confirmação do significado da expressão nativa Mandela no cotidiano brasileiro. O triunfo da mestiçagem, necessariamente, impediria a confirmação desse significado, mas as letras de músicas apareceram com uma regularidade o que provoca a necessidade de um olhar mais atento sobre esse processo.

⁶⁵ Bia Ferreira é cantora, compositora, e ativista. Faz uso de sua música para educar, conscientizar e passar informações a respeito das demandas de luta do movimento antirracismo no Brasil.(<https://www.facebook.com/BiaFerreiraOficial/>) Em 2011, escreveu “Cota não é esmola” e “Não precisa ser Amélia”, com temáticas ligadas à realidade dos estudantes negros com quem convivia na universidade. A temática social, especialmente relacionada ao feminismo negro, torna-se uma importante característica do seu trabalho.

Canção: Fila

Lúcia Barbosa (2012), em seu trabalho sobre léxico gramatical africanizado na construção poética de Chico César, ressalta a letra Filá. Argumentando, a partir das representações simbólicas dos significados de filá. A autora afirma que a canção ultrapassa o sentido do que antes poderia parecer exótico, engraçado, feio e estranho. A reflexão se dá na forma e no simbólico marcador do Filá. Um chapéu icônico dos maometanos e uma referência das religiões de matriz africanas é tema de mais uma aventura poética de Chico César.

Quando saio na rua com meu filá escuto logo

Jimmy Cliff

Mas eu sei se é um anjo Ou se é um patife

Que tira essa onda com meu filá

Temos, imediatamente, três cenários: o cotidiano brasileiro, a relação transnacional na figura de Jimmy Cliff e um interlocutor racista. A primeira experiência é o cenário cotidiano. É uma das características daquilo que estamos classificando como pedagogia de construção poética de Chico César, se manifesta na ênfase do trânsito entre o local e o transnacional buscando, como sugeriu Hommi Bhabha, uma fronteira de significação política. Outra característica que identificamos em Chico César é o exercício etnográfico. Ele possui uma acuidade para perceber a dinâmica da realidade urbana que acrescenta na riqueza da compreensão de problemas sociais brasileiros. Essa dinâmica ostensiva de apreensão da realidade social, por meio do exercício etnográfico, marca a construção da letra Fila. O cotidiano não traz, necessariamente, algo de grande valia - ainda que isso já se configure em matéria razoável de análise sobre a obra de Chico César - para avanços no contexto analítico, mas propõe elementos originais ao inserir na leitura do cotidiano, significados raciais que estruturam a experiência dos indivíduos. Ou seja, no percurso de significação do ambiente público, as tessituras das

relações sociais são entrecortadas pela super-valorização de expressões, operando como um léxico africanizado de abertura de compreensão de contextos.

A expressão Filá que na ordem do sentido original pressupõe o adorno maometano usado por grupos ávidos da leitura do Corão em África, ganha uma supervalorização que aciona o significado de um contexto relativamente inexistente. Trata-se da relação nativa que o Filá apreendeu na dinâmica pública das relações sociais no Brasil. O Filá, na concepção original, faz pouco ou nenhum sentido, mas foi ressignificado no momento de comunicação ostensiva da música de Jimmy Cliff no Brasil. Ora, algumas gerações reconheceriam sem maiores problemas o “chapéu de Jimmy Cliff”, não como Filá, mas predispostos a serem descobertos.

O que é um Filá? Pergunta provável em qualquer contexto caso a expressão fosse utilizada. Utilizando o significado original: um Filá é chapéu cônico utilizado por negros maometanos. Acredito que a validade dessa informação não seja suficiente. Agora, se afirmássemos que: Filá é chapéu que Jimmy Cliff usa! A probabilidade de reconhecimento seria maior, ainda mais na época de gravação da letra.

Desse modo, utilizar o Filá nessa canção é acionar a disseminação da música afro-atlântica para retrabalhar o universo do cotidiano público no Brasil. Sendo assim, a disseminação mundial da cultura negra pelo vocabulário musical é instrumento de estruturação do discurso triunfante da mestiçagem no Brasil.

O terceiro cenário que apresenta Chico César na Letra é o enunciador interpelando o agente racista. “Mas eu sei se é um anjo/ou se é um patife/que tira essa onda com meu filá”. É quase possível imaginar a cena de uma pessoa sendo hostilizada em público pelo uso público do adorno. Essa é intenção de Chico César.

Para ir num tambor de mina

Sair pra dançar

Pra ver a filarmônica tocar

E na barca de cabedelo guardar o cabelo

Entocar a crina

Ter sombra no sol

Cumprir a sina

Pingo na “i” sinalizar

Fui lá no pelô de filá novo

Pegar a menina no cursinho

Os brotos olhando pro neguinho

Parecia um rei no meio do povo

Esse filá é o sol

É o orgulho da raça no banco da praça

Na beira do mar entre a cabeça e céu

Entre homem e Deus

É minha coroa é o meu filá

Na segunda parte da letra, o compositor liga o Filá a vários elementos cotidianos, garantindo, dessa maneira, uma centralidade política do chapéu. No “Tambor de Mina” – “Danceteria” – “Na filarmônica”, tudo sendo relacionado à figura do Filá. Marca original do enunciador, mas interpelado pelo olhar do racismo.

A terceira parte da canção, ele delimita seu local à figura simbólica do “Pêlo” bairro Pelourinho da região central da capital do Estado da Bahia – Salvador, e dialoga com o nível de identidade e alteridade, em que o reconhecimento do elemento particular pode ser vivenciado positivamente no constructo público. Por ser num local de apropriação e de respeito. “Entre Homem e Deus”, o meu Filá. Mais peremptório sua colocação impossível.

Figura 26 - Jimmy Cliff e o seu Filá:



Fonte: <https://www.biography.com/people/jimmy-cliff-20903095>

No que se refere à palavra filá, Barbosa (2012) afirma:

Portanto, é possível constatar as diferentes dimensões que a palavra filá evoca, com sua carga de africanidades. Trata-se de um símbolo da luz e de tudo o mais que o sol metaforiza; pois revaloriza um elemento de origem africana e é orgulho da raça. Além disso, o filá esse adereço será o elemento mediador entre o homem e suas divindades e, portanto, legitima a transformação do enunciador em rei: Parecia um rei no meio do povo/É minha coroa/É meu filá.(BARBOSA, 2012, p. 5)

Chico César, nessa canção, mostra uma distinção entre aspectos de uma sociedade racializada, no contexto cotidiano por meio de trechos como “Pra ver a filarmônica tocar”, “Pegar a menina no cursinho” e “Para ir num Tambor de Mina”⁶⁶, e uma africanização “Parecia um rei no meio do povo/Esse filá é o sol/Na beira do mar entre a cabeça e céu/Entre homem e Deus/É minha coroa é o meu Filá.”

⁶⁶ Tambor de Mina é a denominação mais difundida das religiões Afro-brasileiras no Maranhão, Piauí, Pará e na Amazônia. A palavra tambor deriva da importância do instrumento nos rituais de culto. Mina deriva de negro-mina, de São Jorge da Mina, denominação dada aos escravos procedentes da “costa situada a leste do Castelo de São Jorge da Mina” (Verger, 1987: 12) , no atual República do Gana, trazidos da região das hoje Repúblicas do Togo, Benin e da Nigéria, que eram conhecidos principalmente como negros mina-jejes e mina-nagôs. (https://pt.wikipedia.org/wiki/Tambor_de_Mina)

Canção: Folia de Príncipe

No álbum CuzCuz Clã é ainda possível ressaltar a letra “Folia de Príncipe” uma letra que utiliza da pedagogia construtiva da canção de Chico César. Nessa canção, o alvo são as manifestações da Folia de Reis, pela relação descritiva, e no plano de interpretação da letra refere-se e aos Reisados do Nordeste brasileiro. Essa manifestação, por vezes, vem classificada como cultura popular, folclore, quando se refere à ligação com manifestações da religião de matriz africana. Quando sua referência está ligada à religiosidade, sua classificação é definida pela ligação com uma manifestação da Igreja Católica no Brasil.

Se da minha boca vai ai ai

que da sua boca venha

uma declaração de amor

um beijo apaixonado

seja essa a nossa vênia

o nosso boi de reisado

um reizim bem coroado

bate em sua moradia

vem louvando e vem louvado

vem cantando essa folia

eu e meus companheiros

queremos cumplicidade

prá brincar de liberdade

no terreiro da alegria

O sincretismo entre religiões de matriz africana e Igreja Católica (catolicismo), é matéria que rende muitos diálogos. A história da Igreja Católica no Brasil cresce colada a da colonização e da escravidão. A imagem essencializada do negro pela mácula do racismo científico do século XIX ostentava uma condição grotesca de justificação, que conferia a troca da mão obra do escravizado pela alma condida pelo “Senhor”. Roger Bastide (1989) foi um dos pensadores que elaboraram trabalhos sobre o tema e mostrava que a justificativa da escravidão estava relacionada à autorreflexão conferida pela ascese da Igreja Católica. Conforme escreve Bastide:

[...], mas, se a igreja aceitava a escravidão do negro, aceitava-a somente sob certas condições: se lhe tomava o corpo, dava lhe em troca uma alma. O senhor branco podia lucrar com a mão de obra servil, mas esse direito estava contrabalançado por deveres correlatos, figurando, em primeiro lugar, o da cristianização. (BASTIDE, 1989. p.77.)

Nesse processo de uso da experiência da religião para organizar socialmente a vida cotidiana brasileira complementando o legado da empresa colonial, acontecia a utilização econômica para fortalecimento da instituição cristã. Sobre esse aspecto, afirma Dornas:

A igreja, que defendera com tanta energia a causa dos ameríndios contra os colonos e mesmo contra o próprio governo da metrópole, aceitou a escravidão do negro. Ela mesma lucrou com isso: a propriedade de Santa Cruz compreendia, em 1768, 1205 escravos; o convento do Desterro na Bahia tinha 400 escravas para 74 freiras. (DORNAS FILHO, 1939)

Destarte, o sincretismo cresce colado a uma sobredeterminação dos valores católicos e um esvaziamento simbólico do universo africano, como observamos em várias manifestações religiosas brasileiras, como da Folia de Reis, dos “Congados” e “Reisados”. Chico César utiliza da expressão Folia de Reis e fornece uma construção poética na canção Folia de Príncipe, acionando um dispositivo reflexivo sobre contexto.

Figura 27 - Reisado V.Juerana - Bumba Boi



Foto: Mary Berbert

Essa letra remonta às primeiras experiências ligadas à música de Chico César. Foram brincadeiras do Reisado, que como informa o compositor paraibano é:

Um Auto de Natal do Nordeste e que começa em novembro e vai até 6 de janeiro. Tem vários personagens que também são conhecidos no Bumba-Meu-Boi, como a Catirina, os Papa-Angus, meio vaqueiros, meio palhaços. Esses Autos têm esse lado cômico, mas também têm um lado sério, porque têm uma corte com um Rei, que é meio Rei, meio dono de fazenda. E os vaqueiros, que são meio palhaços os quais, na verdade, são os Papa-Angus. E todo ano a família do meu pai – os homens da família, se reuniam para fazer essa brincadeira cada dia no terreiro de uma casa (Entrevista - Chico César: Canto em praça de guerra – gafieiras.com.br)

Assim, ao introduzir as referências da Folia de Reis como uma espécie “subsumição” a Folia de Príncipe, Chico César pretende dar voz as lembranças das experiências iniciais em Catolé do Rocha, a partir da manifestação performática que tanto envolve os mais variados atores no cotidiano dos afro-brasileiros. Para além do título da canção, o autor se refere aos “bois de reisado” dando pistas de que a referência do significado da letra não remete especificamente ao Reisado num determinado local, mas nas distintas formas das manifestações negras em todo o nordeste brasileiro.

Figura 28 - Ambiente do Brasil-Colônia, a dança da congada



Fonte: Moritz Rugendas (* 1802 - † 1852): Congada (1821)

Para Muniz Sodré (1988), essas variações da cultura ditam popular ganharam várias formas em distintos contextos, mas o desenvolvimento histórico dessa cultura esteve longe de minar a base africana de sua formulação. Ela manteve o legado africano e perseverou por meio de formas distintas como “Folia de Reis”, “Reisado”, “Congado” em vários estados brasileiros, em várias regiões. Segundo o autor,

Esse processo de reelaboração das regras originais dos elementos da cultura de base africana que se dá através da aproximação entre os contrários não produziram uma síntese histórica de dissolução das diferenças, mas preservou uma matriz fundadora com vistas à manutenção de um patrimônio comum e a conquista de um território social mais amplo para a etnia negra, embora diversificado na especificidade do ritual.(SODRE, 1988)

A letra é uma elegia a um aspecto que começa a se confirmar com frequência e regularidade nas letras de Chico César: a valorização do Sertão e o sertanejo (marca cultural nordestina). Folia de Príncipe traz consigo a infância do compositor na figura do filho do Rei do Congo (o príncipe) se referindo à passagem, legado, continuidade monárquica, e o “movimento” se dá na narrativa da canção.

Canção - Pedra de Resposta:

A letra de Pedra de Resposta é de composição de Chico César e teve parceria de Zeca Baleiro. A música está tanto no álbum de Chico César, CusCluz Clã (1996) quanto de Zeca Baleiro no álbum “Onde estará Stephen Fry”, e teve grande repercussão no mercado da música.

Numa construção poética que envolve elementos afro-indígenas, cotidiano e aspectos materialistas, Chico César organiza sua conduta criativa pelo protocolo de características originais de sua pedagogia de confecção das letras, abordando a dupla interpretação de cenários, uma etnografia do cotidiano quase sempre urbano e a ideia de movimento e comunicação.

Álbum 3 – Beleza Mano

Figura 29 - Beleza Mano Data lançamento: julho de 1997

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Chaga	Chico César
	2.	Sinal	Chico César
	3.	Reprocissão	Chico César
	4.	Neném	Chico César / Tata Fernandes
	5.	Onde Estará o Meu Amor	Chico César
	6.	Sanfoninha	Chico César
	7.	Se Você Viajar	Chico César
	8.	Papo Cabeça	Chico César
	9.	Duas Margens	Chico César
	10.	Solidariendade	Chico César
	11.	Feixe	Chico César
	12.	Carinho de Carimbó	Chico César
	13.	Perto Demais de Deus	Chico César
	14.	Parentes	Chico César / Tata Fernandes

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

O álbum Beleza Mano, de 1997, é o terceiro do compositor. Não podemos afirmar ser uma ruptura de estilo, pois permanece com um discurso de poesia concreta e os elementos multiculturais são definidos de forma mais experimental e arranjos mais livre. Esse álbum parece mostrar uma maturidade do compositor em termos de produção.

A liberdade garantiu que Chico César se empenhasse no conceito artístico contestador do Jaguaribe Carne e trabalhasse com formas mais ácidas de linguagem.

A música que abre o álbum é “Chega”. Uma poesia concreta com interpretação forte e ritmo mais acentuado que nos demais álbuns. Essa canção dá o tom de novidade e variedade que apresenta. Reconhecido pelo compositor como um dos mais completos de sua discografia. Certamente, é um dos que mais encanta pela sedução dos acordes e tambores. Para Chico César, o álbum:

Veio para encerrar o primeiro ciclo de discos e reafirmar experiências da época em que eu participava do grupo jaguaribe carne, em João Pessoa (PB), no começo dos anos 80. A presença do negro (família Alcântara e Lokua Kanza), do nordeste (Dominguinhos e Flávio José), do contemporâneo (mestre Ambrósio), do urbano (Arrigo Barnabé) e do negro urbano (Thaíde e dj hum). É o mais bem cuidado e o mais complexo na minha opinião. (Chico César – lançamento do álbum, 1997)

O álbum traz elementos afro-brasileiros e da região nordeste. A experimentação musical é muito rica. A canção reprocissão, que dialoga com a canção do compositor baiano Gilberto Gil, traz o canto em coro africano da Família Alcântara que deixa a canção maravilhosa. O trecho “voar só alado ou encantado pela cobra que rasteja pelo chão não se deixe enganar mano” traz junto o coro de vozes semelhantes aos cantos da região da África do Sul e mostra o experimentalismo que será a marca da produção Beleza Mano.

Os elementos rítmicos e melódicos afro-brasileiros e africanos são mais utilizados do que as expressões. A comunicação abrange um plano mais na estrutura da música. As canções “se você viajar” e “últimas palavras do anjo diluidor” são valiosas. As canções ficaram marcadas como referências no repertório de shows e apresentações como é caso da canção “Onde estará meu amor”.

Álbum 4 – Mama Mundi

Figura 30 - Mama Mundi Data lançamento: 17 de julho de 1999

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	4h15 ou 10p/3"	Chico César
	2.	"Dança do Papangu" "Imbalança"	Chico César
	3.	"Tambor"	Chico César
	4.	"Pensando Em Você"	Chico César / Tata Fernandes
	5.	"A Força Que Nunca Seca"	Vanessa da Mata / Chico César
	6.	"Nego Forro"	Chico César
	7.	"Talvez Você"	Chico César
	8.	"Mama Mundi"	Chico César
	9.	"Barco"	Chico César
	10.	"Aquidauana"	Chico César
	11.	"Sou Rebelde"	M. Alejandro /Chico César
	12.	"Dança"	Chico César
	13.	"Folclore"	Chico César
14.	"Sonho de Curumim"	Chico César	

Fonte: <http://www.chicocesars.com.br/index.php/discografia/>

O álbum *Mama Mundi*, lançado em julho de 1999, mantém características de sua poética. Ressalta-se aqui a recombinação de *Mama Mundi* com a *Mama Africa*. Nesse caso, a maternidade de Chico César abre-se para um contexto expressivo musicalmente, inaugurado no álbum *Beleza Mano*, e mantido nesse trabalho em questão.

O ritmo e melodia são mais ricos e inovações mais dissonantes nos acordes jogam com a interpretação do compositor. Contudo, em *Mama Mundi*, ele retorna com os elementos afro-brasileiros e indígenas no plano da linguagem.

As letras “Nego Forro” e “Aquidauana” são marcadores dessa expressividade. Na primeira canção, as expressões cotidianas brasileiras e afro-brasileiras apresentam em quase todos os versos das estrofes:

Nego forro quer dançar forró

Coco samba do morro

Quer dançar forró

Forró quente feito brasa de fogueira

Beijo de moça solteira
Com medo do caritó
Tum tum tum tllilingue tllingue
E a secretária bilíngüe
Derretendo no xodó
Xale voa no cangote
Chamego de fazer dó
Dá pra ouvir a gemedeira
A sala numa nota só
É um tal de ui e ai
Mas quem tá dentro não sai
Pois é de nego forro
Esse forró

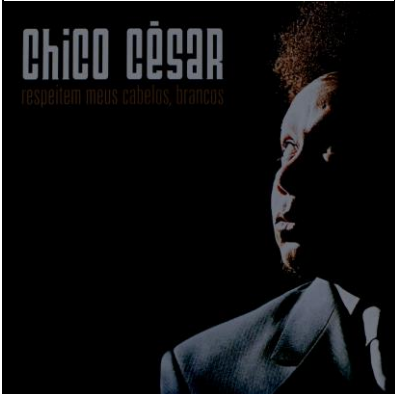
O estilo mantém uma poesia concreta e uma acidez comunicativa, mas traz, sobretudo, os estilos rítmicos mais consistentes. Isso é mais evidente em Aquidauana. O compositor brinca com as palavras por meio do deslocamento transnacionalizado marcante nos primeiros álbuns. No entanto, nota-se uma relação mais “mundi” do “África”. Há um jogo de valores indígenas e orientais numa longa canção.

Tanto em Mama Mundi quanto em Beleza Mano, a música experimental se tornou marcante. Esse fato consolidou o músico no cenário nacional de forma mais completa. Chico César enquadra-se como um criativo compositor e um músico completo e considerado sofisticado pelo arrojo.

Todos os álbuns deixaram canções com legado de mercado muito positivo. Nesse, as canções “Força que nunca seca” com a ainda iniciante cantora Vanessa da Mata (Que seria gravada por Maria Bethânia), “Barco” que depois seria regravada por Zeca Baleiro e “Pensar em você” que acompanha Chico César como uma das mais belas canções de seu repertório.

Álbum 5 – Respeitem meus cabelos brancos

Figura 31 - Respeitem Meus Cabelos, Brancos - Data lançamento: 21 de outubro de 2002

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Respeitem meus cabelos, brancos	Chico César
	2.	Antinome	Chico César
	3.	Pétala por pétala	Chico César/ Vanessa Bumagny
	4.	Céu negro	Chico César
	5.	Flor de mandacaru	Chico César
	6.	Quando eu fecho os olhos	Chico César /Carlos Rennó
	7.	Sem ganzá não é coco	Chico César
	8.	Nas fronteiras do mundo	Luís Chico; versão: Chico César
	9.	Antes que amanheça	Chico César /Carlos Rennó
	10.	Templo	Tata Fernandes / Chico César / Milton
	11.	Teofania	Chico César /Bráulio Tavares /
	12.	Experiência	Chico César /Carlos Rennó

Fonte: <http://www.chicoesar.com.br/index.php/discografia/>

A gravação do álbum “Respeitem meus cabelos, brancos”, em 2002, retorna com um discurso racial contundente. A letra “Respeitem meus cabelos, brancos” é a mais ácida do álbum:

Respeitem meus cabelos, brancos
Chegou a hora de falar
Vamos ser francos
Pois quando um preto fala
O branco cala ou deixa a sala
Com veludo nos tamancos

Nesta primeira estrofe, o compositor brinca com as palavras e deixa a expressão aparentemente intransitiva. “Respeitem meus cabelos, brancos”, ou “respeitem meus cabelos brancos”? Inicialmente, quando houve o lançamento do álbum, ventilou-se qual, de fato, era o sentido que o músico pretendia dar para a letra. Como a íntegra da letra mostrava uma evidente relação conflituosa entre brancos e negros, esvaziou-se a possibilidade da canção de permitir outro significado, senão o do recado direto ao grupo racial dos “brancos”. Ao evidenciar os cabelos, o autor critica avidamente a repressão sobre os cabelos crespos e manifesta seu descontentamento de forma aberta, “pois quando o preto fala, o branco cala ou deixa a sala com veludos nos tamancos”. O autor, com esta afirmação, quer mostrar que as relações raciais brasileiras, como os códigos de

discriminação racial, se prosperam de forma velada, quando o negro rompe o silêncio o branco se exime da situação, ou simplesmente disfarça.

Cabelo veio da África
Junto com meus santos

Benguelas, zulus, gêges
Rebolos, bundos, bantos
Batuques, toques, mandingas
Danças, tranças, cantos
Respeitem meus cabelos, brancos

Se eu quero pixaim, deixa
Se eu quero enrolar, deixa
Se eu quero colorir, deixa
Se eu quero assanhar, deixa
Deixa, deixa a madeixa balançar

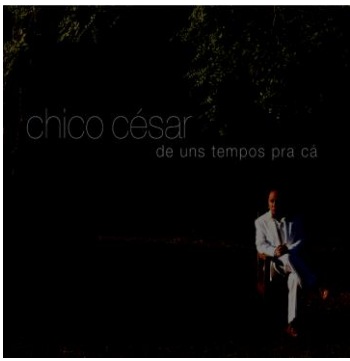
Nas estrofes finais, ele informa as origens dos cabelos crespos, como forma de compor uma justificativa para além da estética. “Cabelo veio da África junto com meus Santos”, ou seja, ele é parte da minha cultura. Portanto, “respeitem meus cabelos, brancos”. No encerramento, o autor finaliza, “se eu quero” meus cabelos desse modo, deixa. A opção é minha (negros) e não sua (brancos).

Quando digo “respeitem meus cabelos, brancos” não falo só de mim nem quero dizer só isso. Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas ideias. A luta para manter-se de pé e mantê-las, as ideias, flecheiras. É como se alguém dissesse “respeitem minha particularidade”. É o que eu digo, como artista brasileiro nordestino descendente de negros e índios. E brancos. Ou ainda no plural: minhas particularidades mutantes. Fala-se em tolerância. Pois não é disso que se trata. Trata-se de respeito.(Chico César – texto na página oficial do compositor)

Embora a letra seja de um discurso muito forte, o conjunto de letras do álbum pode ser considerado como um dos mais românticos do compositor. Ele traz parcerias importantes como Chico Buarque, Carlos Rennó e Milton de Biasi. Mas a letra “respeitem meus cabelos, brancos” é um marcador político muito contundente de sua posição enquanto compositor, agora, nessa fase da carreira, com prestígio na indústria da música.

Álbum 6 – De uns tempos pra cá

Figura 32 - De Uns Tempos pra Cá - Data lançamento : 3 de janeiro de 2006

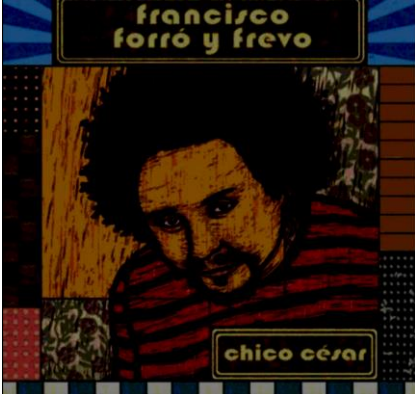
	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	"Pra cinema"	Chico César
	2.	"Moer cana"	Chico César
	3.	"1 valsa p/3"	Chico Pinheiro
	4.	"Utopia"	Chico César
	5.	"Cálice"	Chico Buarque de Holanda / Gilberto Gil
	6.	"Alcaçuz"	Chico César
	7.	"De uns tempos pra cá"	Chico César
	8.	"Por que você não vem morar comigo?"	Chico César
	9.	"Outono aqui (Autumn leaves)"	Joseph Kosma / Johnny Mercer / Jacques Prévert
	10.	"A nível de"	Aldir Blanc
	11.	"Por causa de um ingresso do festival matou roqueira de 15 anos"	Elba Ramalho
12.	"Orangotango"	Chico César	

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

O álbum de “De uns tempos pra cá”, de 2006, representa um debate pessoal do próprio compositor. Ele simboliza dez anos do álbum “Aos vivos” e traz composições da fase de estudante universitário. Nenhuma das canções foi feita para o disco. Nesse trabalho, ele grava com um quinteto da Paraíba e com a também paraibana Elba Ramalho.

Álbum 7 – Francisco, Forró y Frevo

Figura 33 - Francisco, forró y frevo. Data de lançamento: 4 de junho de 2008

	N.º	Título	Compositor(es)
	1.	Girassol	Chico César
	2.	Feriado	Chico César
	3.	A Marcha da calcinha e A marcha da cueca	Chico César
	4.	Comer na mão	Chico César
	5.	Humanequim	
	6.	Dentro	Chico César(Part. Seu Jorge)
	7.	Abaeté, Abaiacu e Namorado	Chico César
	8.	Deus me proteja	Chico César(Part. Dominginhos)
	9.	Armando	Chico César
	10.	Zabé	Chico César
	11.	Solto na buraqueira	Chico César

Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/index.php/discografia/>

O álbum foi feito no formato dançante reunindo canções de festas tradicionais no Nordeste: carnaval e os festejos juninos. Com a produção do Bid (o mesmo do segundo disco de Chico Science e Nação Zumbi), e a mixagem de Mário Caldato Jr. O ritmo nordestino é marcado pela presença de músicos da Paraíba, da Bahia e de Pernambuco.

Ainda que não traga grande foco para a pesquisa, é válido considerar que a canção “Deus me proteja de mim”, gravada junto com Dominginhos, tem uma grande importância na ideia de estrangeiro e de aventura na produção de Chico César.

Álbum 8 – Estado de Poesia

Figura 34 - Estado de Poesia Data lançamento: 24 de junho de 2015

	N.º	Título	Letra
	1.	"Caninana"	Chico César
	2.	"Caracajus"	Chico César
	3.	"Estado de Poesia"	Chico César
	4.	"Palavra Mágica"	Chico César
	5.	"Museu"	Chico César
	6.	"Da Taça"	Chico César
	7.	"Miaêro"	Chico César
	8.	"Guru"	Chico César
	9.	"Atravessa-me"	Chico César
	10.	"Negão" (participação de Lazzo Matumbi)	Chico César
	11.	"Quero Viver"	Torquato Neto
	12.	"No Sumaré" (participação de Escurinho)	Chico César
	13.	"Alberto" (participação de Seu Pereira)	Chico César
14.	"Reis do Agronegócio"	Carlos Rennó	

Fonte: <http://www.chicocesars.com.br/index.php/discografia/>

Esse é o último trabalho produzido pelo compositor. Lançado em 2005, é o que se aproxima de uma síntese desse novo Chico César. O compositor sempre se posicionou sobre questões políticas e atuou a partir de suas convicções. Ele vinha da experiência no cargo de Secretário de Cultura do Estado da Paraíba/PB e a trazia um misto de necessidade enquanto artista e de um ator político nacional.

As canções que compõem o álbum abordam questões raciais com parcerias muito consistentes, como foi o caso da canção Negão com a participação de Lazzo Matumbi. Reis do Agronegócio inaugurando uma posição política incisiva sobre o tema dentre tantos.

A letra “Estado de Poesia” rememora uma marcada do cantor: a elegia. O compositor sempre se posicionou intensamente a seus amores. Estado de Poesia é uma dessas canções que descrevem muito da leitura romântica do cantor. Talvez essa seria não uma característica, mas a principal de Chico César!

3.4 - Categorização das letras – Características e orientação do discurso

Selecionamos três características centrais na produção de Chico César:

- 1.Trânsito e movimento
- 2.Dupla condição de sentidos
- 3.Urbanidade

No plano do discurso, isto é, na argumentação, tanto na arquitetura quanto no sentido das canções, podemos exprimir três características da pedagogia de construção das letras em Chico César: Comunicação é movimento e desterritorialização, dualidade dos sentidos dos significados propositivos e etnografia do cotidiano urbano

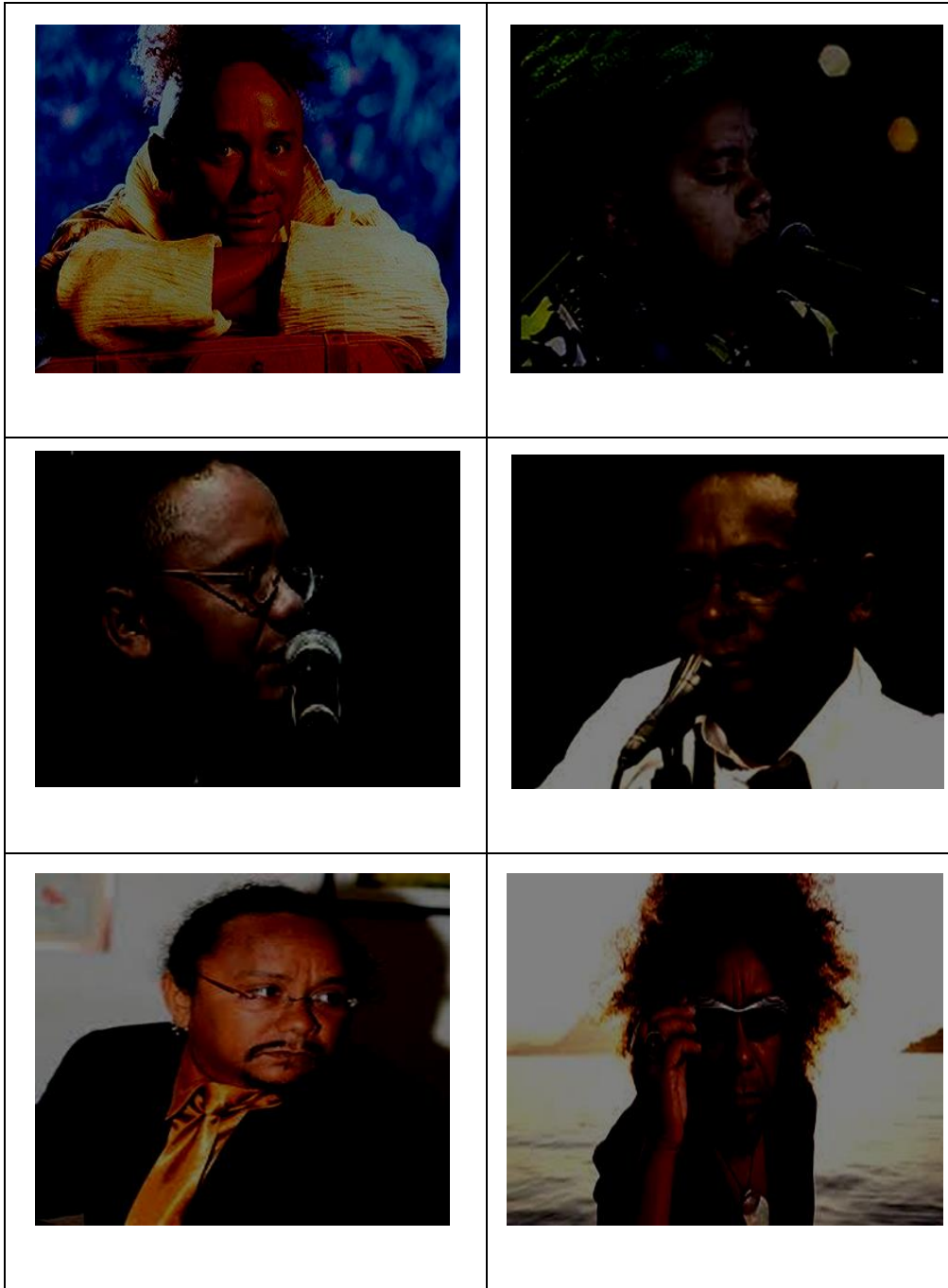
O compositor desloca-se constantemente entre o Sertão (Paraíba/Nordeste) – Raça (Negros/África e Indígenas) – Transnacional (Brasil e Mundo).

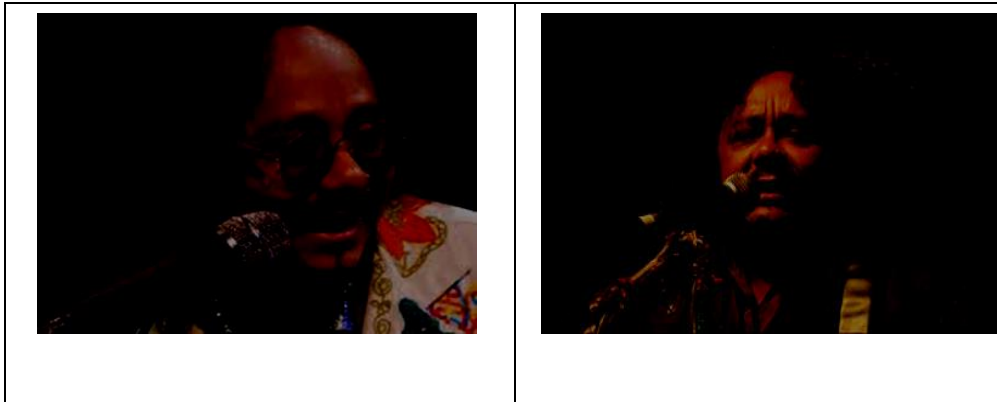
Classificação dos álbuns: três partes foram classificadas – a) Racialmente Propositiva e intensa b) lírica moderada regionalista c)Política e representativa. No plano estético, temos os mais ávidos dos móveis na música nacional. Seu corpo chega antes devido ao movimento performativo.

3.5 - Representação Estética – Chico César

A representação estética de Chico César confirma o processo inquieto, performativo e desterritorializado do músico paraibano:

Figura 35 - Representação Estética – Chico César





Fonte: <http://www.chicocesar.com.br/>

O compositor utiliza seu corpo como tela. Desde o início de sua trajetória musical Chico César, permite que elementos estéticos sejam elementos que auxiliem na força de sua narrativa poética, dizendo muito sobre a posição política e desafio no mercado fonográfico.

CAPÍTULO 4 - ENQUADRAMENTO DE CHICO CÉSAR NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

4.1 - Música no Brasil

A História da música no Brasil, relatada em termos de uma historiografia colonial, inicia-se desde a chegada dos portugueses no século XVI, com a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal, D. Manuel I. O conteúdo deste documento histórico possui detalhes sobre a música ou os sons daquela/naquela nova terra.

Os relatos de Caminha se referem aos diversos instrumentos e sons realizados tanto pelos portugueses, quanto pelos autóctones indígenas. Seja na menção à música vocal (canto) seja nos instrumentos, tais como os idiofones (cascavéis e campainhas), membranofones (tamboril) e aerofones (gaitas e trombetas) e também com relação ao corno ou buzina indígena,⁶⁷ - não citando nada sobre cordofones – são inúmeros os detalhes apresentados sobre o nascimento da música no Brasil.

⁶⁷ 500 anos da música popular no Brasil – Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 2001.

Sobre o instrumento corno presente na carta de Caminha, comentaristas desconhecem indícios de animais de chifres criados pelos índios, os quais teriam sua procedência advinda da cauda de tatu.

Helza Cameu, no texto *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*, afirma:

O encontro da buzina de cauda de tatu em grupos étnicos diferentes e em épocas distintas (Tupinambás, do Rio de Janeiro, no século XVI; Botocudos, do Espírito Santo, no século XIX; Gorotire, de Mato Grosso, no século XX) fez pensar que aquele “corno ou buzina” poderia ser a cauda do tatu transformada em instrumento de comunicação⁶⁸

Pouco sabemos sobre a história dos autóctones povos indígenas que habitavam as terras conquistadas pelos portugueses no século XVI. Existem musicólogos, como Luciano Gallet, que afirmam haver tirado nada dos indígenas. Mário de Andrade, comentando sobre a música indígena, destaca “que o homem da nação Brasil hoje está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populário brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo”.⁶⁹

Francisco do Vale discorrerá sobre a música indígena:

Prima facie, tem-se a impressão que a música do índio desaparece ao contato com o mundo civilizado. Mas, na verdade, o que desaparece é o uso de seus instrumentos rústicos, substituídos por outros de maiores recursos; são suas festas e cerimônias e, por conseguinte, os velhos trechos musicais que as acompanham; o espírito musical, porém, o caráter sonoro indígena, este perdura. Vale dizer: a essência de sua música não morre.⁷⁰

A música de escravizados africanos no Brasil colônia se constituiu de forma relacional. Ela aparece na história da música com introdução de uma diversidade de instrumentos musicais. Segundo os estudos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, foram encontrados no Brasil colonial 25 tipos de instrumentos, em sua maioria

⁶⁸ *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira* in *500 anos da música popular no Brasil – Museu da Imagem e do Som*, Rio de Janeiro, 2001.

⁶⁹ Mário de Andrade poeta, romancista e crítico de arte e integrante do movimento modernista no Brasil in seu *Dicionário Musical Brasileiro*.

⁷⁰ Francisco Rodrigues do Vale in *Elementos do Folclore Musical Brasileiro*.

de percussão, sendo 3 melódicos (berimbau, marimba e quissange). Aliado a música foi identificado um grande número de danças: lundu, tango, maxixe, jongo e samba.

No século XVII, a música dos descendentes africanos não terá grande destaque. As atenções para este momento são as fatídicas interlocuções coloniais que entremearão a relação entre negros, brancos e indígenas. Se os eventos ligados ao cristianismo, garantiram um pequeno esboço sobre a música de africanos e indígenas, foi pela sexualidade que a construção da música brasileira definiu sua estrutura europeia/patriarcal. O trecho de Anchieta é emblemático: “até as mulheres andam nuas e não sabem se negar a ninguém, mas até elas mesmas cometem e importunam os homens, jogando-os com eles nas redes porque tem por honra dormir com os cristãos”⁷¹. As danças oriundas das manifestações africanas, a partir deste período, têm mais um apelo ao corpo que necessariamente uma preocupação com a sua concepção. Como exemplo segue o poema a Dança do Paturi de Gregório de Matos:

(...)Atadas pelas virilhas
Cuma cinta carmesim,
De ver tão grandes barrigas
Lhe tremiam os quadris.
Que bem bailam as mulatas,
Que bem bailam o Paturi.
Assim as saias levantam
Para os pés lhes descobrir,
Porque sirvam de ponteiros
A discípula aprendiz,
Que bem bailam as mulatas
Que bem bailam o Paturi.

⁷¹ 500 anos da música popular brasileira – Museu da Imagem e Som, Rio de Janeiro, 2001.

Os três primeiros séculos de colonização dizem pouco sobre a música no Brasil. Eles representaram uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole. Para compreender o cotidiano nas cidades no Brasil até o século XVIII, é necessário analisar o desenvolvimento, a partir do século XV, do próprio processo de urbanização de Portugal (TINHORÃO, 1998).

É a partir do século XVIII que a música dos escravizados tem um destaque diferenciado. Nos salões e festejos populares, nos espaços privados, encontramos a forte presença das intersecções da música de escravizados, ou de sua influência. O próprio antecessor do samba - que despontaria com um produto de grande importância na música feita pelos negros - o Lundu⁷² - já opera apontando transtornos de ordem de distinção social. Vale destacar que as proibições de bailes negros datam inicialmente de 1559, no reinado de Dom Sebastião, e indícios históricos, também mostram a qualidade da legislação que se impõe severíssima contra os bailes dos negros e dos seus batuques (SANDRONI, 2001). Estes eventos já demarcam o processo relacional de construção da música no Brasil e suas características residuais.

A revisão da bibliografia sobre a história da música no Brasil, no período colonial até início do século XX, a retratam de forma técnica, muito representativa nos estudos da musicologia e etnomusicológicos. O texto de Guilherme de Melo (1867-1932) intitulado “A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República” destaca-se como o primeiro trabalho síntese, seguido de outros, como o trabalho “A História da Música Brasileira” (1926) de Renato Almeida (1895-1981) e os textos de Mário de Andrade (1893- 1945), dentre os quais Ensaio sobre a Música Brasileira (1928) e Compêndio de História da música brasileira (1929). Ainda que os autores - caso dos dois primeiros - não se configurem intelectuais acadêmicos no campo da música, os trabalhos simbolizam um marco no fenômeno complexo de análise do processo de construção da música no Brasil, que pelas características de sua fundação, crescem intimamente ligadas à colonização e à escravidão, o que torna a tarefa ainda mais hercúlea.

⁷² Antigo gênero afro-brasileiro de música e dança. Migrando do Brasil para Portugal no século XVIII, cantado sob forma de lundu chorado(mais lento e dengoso), ao som de violas, teria dado origem, segundo alguns autores, ao fado-canção português. Dicionário Escolar Afro-Brasileiro - LOPES, Nei, Selo Negro, SP. 2006.

As tradições musicais recriadas pelos africanos na dispersão por meio da colonização europeia promoveram uma desarticulação na estrutura cultural da sociedade. Como vimos, a relação cultural envolveu mais do que valores emotivos e estéticos. Cultura passou a ser considerada como o vetor de demonstração das convenções estruturais do mercado e a condição de um terreno capaz de identificar as ideologias e projeto político de determinado contexto. Trata-se de uma reorientação teórica, como sugeriu Paul Gilroy, na filosofia da história de Hegel, bem como, da distinção entre arte e ciência.

A perseguição ao desenvolvimento racional na modernidade conduziu o debate em torno do fenômeno da disseminação mundial da música para o espaço do estético. Um projeto plasmado pela inércia do gosto, pela marca do sentimento. Quando perguntaram a Pixinguinha, em seu depoimento para a posteridade - sobre o regente Heitor Villa Lobos, Pixinguinha atribuiu sua genialidade a capacidade de explorar as possibilidades experimentais de um conjunto, e diz “considero isso uma grande arte. Esse negócio de sentimento – eu sou sentimental – não deve ficar. Eu quero ver o conhecimento material para poder despertar, para me divertir um pouco e eliminar o sentimento. Chega o sentimento da miséria”. (As vozes desassombradas do Museu, 1970, p28).

Esse depoimento de Pixinguinha mostra que as aspirações dos negros na música se percebiam como expressões sentimentais ligadas ao modelo de compreensão da música. Nesse modelo, a música estaria ligada a tradição ancestral dos pais escravizados. Contudo, esse processo como informa Weber (1995), de passagem do ritualismo a uma religião racional, comporta uma ética racional.

Desse modo, a busca pelo desenvolvimento da razão passa a ser compreendida na totalidade da ação coletiva da sociedade. A sugestão de Hall, a partir da epistemologia de Gramsci, pressupõe que a produção de cultura, a estrutura de sentimento na produção e reprodução da música são elementos articuladores de valores e significado na modernidade.

A música e o vocabulário musical africano nas colônias são expressões políticas modernas e, destarte, são capazes de abordar as antinomias da nação e do nacionalismo. O Brasil é um terreno importante para apreender as complexas articulações em torno da

música. A pré-história da Música no Brasil foi construída a partir da evolução sincrética das três raças consideradas fundantes da miscigenação e mestiçagem, que se tornaram um valor simbólico forte. Os primeiros trabalhos sobre o tema música no Brasil foram realizados – ainda que valham como estudo consistente – por autores de distintas áreas do conhecimento. Dois pontos podem ser destacados dessa análise.

O primeiro ponto refere-se à forma na qual as instituições acadêmicas e de produção de conhecimento foram formadas no Brasil. A precipitada ação de Dom João VI de deslocamento do arcabouço cultural da metrópole para o Brasil, em meados do século XIX, foi o marco do nascimento das primeiras instituições de cultura. Não necessariamente se tratava de instituições de produção de ciências. Foi o que Scwarcz (1993) considerou como o momento dos “homens de ciencia”, cuja participação intelectual era fluida. Esse processo fez com que a música tivesse suas primeiras sínteses, construídas desautorizando qualquer reflexividade da estética dos africanos escravizados. A título de exemplo, vale ressaltar que a primeira instituição acadêmica nos EUA exclusivamente para negro foi fundada em 1837- *Cheyne University, Pensilvânia* – e as primeiras instituições científicas com produção de conhecimento no Brasil datam do início do século XX. W.E.B. Dubois se torna o primeiro negro a se doutorar na Universidade de Harvard no mesmo ano de abolição da escravidão no Brasil, em 1888. Esse processo mostra como as primeiras interpretações sobre assuntos da recente nação brasileira estiveram condicionadas por aspirações fluidas e sem rigor científico e carregadas de um determinismo.

O segundo ponto refere-se à incapacidade científica de compreensão da arte como elemento emancipador, isto é, reconhecimento de valor simbólico às comunidades negras e a influência das teorias deterministas e racistas europeias nas primeiras análises sobre o Brasil – racismo científico. As premissas destinadas às relações sociais no Brasil eram carregadas por um entendimento de ausência de cognoscibilidade dos africanos e indígenas no Brasil. O efeito colonização mostrava que a destruição cultural por meio da invisibilidade das culturas negras e indígenas havia construído a ideia de música no Brasil. Essa ideia de música estava longe de considerar a transformação das massas e a deflagração de um projeto político na música.

No século XX, as interpretações sobre o Brasil continuam a partir da ideia de um sujeito com valores europeizados, distantes das características e da história cultural

africana. Contudo, reflexões remetem à figura da mestiçagem um elemento central para administrar as tensões raciais brasileiras. De forma perversa, a colonização e o racismo no Brasil, mostram uma de suas faces mais sofisticadas nos padrões de discriminação racial de todo o mundo.

O sistema mundo admitido nas tendências de análises sobre o Brasil foi condicionado pela figura da hibridação cultural entre negro/africanos, brancos/europeus e os autóctones indígenas. O significado cultural, no entanto, não ficou marcado apenas pela expressão do colonizador português e pelos valores ético/morais portugueses. O valor cultural da ideia de nação no Brasil ficou marcado pelo olhar do patriarcalismo/escravismo/latifúndio como expressões explicativas, mas manifestadas e confirmadas como a positividade da mestiçagem. Isto é, os valores de organização social não foram estabelecidos pela democracia e pelo liberalismo – que poderia incluir um debate mais qualificado sobre a escravidão – mas foram definidos pelo binômio “Senhor versus escravos”.

As organizações políticas negras no Brasil classificaram na literatura negra o racismo brasileiro como um racismo velado. Isto é, o discurso nacional, o critério de formação do nacionalismo brasileiro foi construído sob a égide da invisibilidade da diferença e pautado no universalismo da hibridação. Na prática, o Brasil convivia com um absolutismo étnico patriarcal/escravista/colonizador com valores da metrópole.

O desfecho desse processo culminou na identidade brasileira, como uma identidade mestiça, híbrida, que classificava as culturas indígenas e culturas negras como invisíveis, pois a ideia de mistura impedia a reflexividade e produção de significados e valores culturais.

O paradoxo desse processo é que, ao estabelecer a incapacidade intelectual da diferença, através da invisibilidade, abre-se lacunas específicas no campo da estética e da arte. Como a construção de conhecimento científica era orientada pela figura do sujeito de conhecimento europeu, semelhante ao previsto na filosofia da história de Hegel, as margens culturais e sentimentais – estruturas de sentimento – tinham pouca, ou nenhuma dimensão estratégica para o colonizador. Os negros escravizados e os recém libertos no Brasil passam, como informa Clóvis Moura (1992), a construir sua reivindicação política de duas formas: insurreições e o ethos cultural africano.

No plano das insurreições, elas eram formadas pela estrutura política dos Quilombos. Os Quilombos eram os espaços de resistência ao sistema escravista que dominou o país por quase quatro séculos. A partir das fugas das fazendas dos senhores, os escravos se organizavam em Quilombos e criavam uma estrutura comunitária sólida e combativa. Embora de grande valor imperativo na política negra no Brasil, eles foram classificados, na bibliografia, como espaços muito menores em importância do que verdadeiramente tinham. O próprio esforço do Estado na organização do controle interno no período colonial pelos feitores mostra como a regularidade política das insurreições e das sublevações era constante e preocupante ao sistema colonial.

Os Quilombos representam um legado simbólico valioso para africanos escravizados e os recém-libertos, mas é no campo da cultura, em especial, no campo da música, que podemos identificar o maior esforço identitário e resistente da cultura negra no Brasil. Classificado por Clóvis Moura como o ethos cultural afro-brasileiro. Como informou Gilroy (2001), a educação e participação política e cidadã de um escravizado não se dava no plano democrático. Os escravizados foram organizados historicamente distantes de uma educação capaz de fornecer uma base de domínio da língua e produção de sentido no campo da literatura. Os negros, destarte, organizaram no vocabulário musical uma pedagogia ativa de intervenção na política de representação cultural no Brasil.

Essa política cultural, por meio da música, se consolidou no século XX no Brasil, podendo ser vista a partir da participação pública de um conjunto considerável de agentes negros na música brasileira, fenômeno não identificado no campo das outras artes. Contudo, a expressão da música no Brasil não reconhece a participação da música negra no país e adota o discurso de Música Popular Brasileira – que, posteriormente, seria uma expressão mercadológica MPB. Na construção da MPB, dois processos podem ser identificados: o legado da mestiçagem manifestado na lógica da música híbrida e o legado das transformações no campo da literatura e as intervenções dos movimentos literários.

O primeiro processo refere-se à mestiçagem como “berço esplêndido” da construção da ideia de música no Brasil. A publicação do texto *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, inaugura, no Brasil, um marco no coroamento positivo da mistura de raças e formação da ideia de uma autenticidade nacional que orientaria a noção de

mestiçagem. Na música nacional, várias canções passam a abordar a valorização da mistura de raças e seu legado híbrido. A letra Aquarela do Brasil de Ary Barroso, composta em 1939 e interpretada por Francisco Alves, é referência de como os valores africanos, indígenas e europeus são inseridos com certa regularidade no cancionário brasileiro a partir de 1930. A letra dessa canção está disposta a seguir:

Brasil

Meu Brasil brasileiro

Meu mulato inzoneiro

Vou cantar-te nos meus versos

Ô Brasil, samba que dá

Bamboleio que faz gingar

Ô Brasil, do meu amor

Terra de Nosso Senhor

Brasil, Brasil

Pra mim, pra mim

Ah, abre a cortina do passado

Tira a Mãe Preta, do cerrado

Bota o Rei Congo, no congado

Brasil, Brasil

Pra mim, pra mim

Deixa, cantar de novo o trovador

A merencória luz da lua

Toda canção do meu amor

Quero ver Essa Dona, caminhando

Pelos salões arrastando

O seu vestido rendado

Brasil, Brasil

Pra mim, pra mim

Brasil

Terra boa e gostosa

Da morena sestrosa

De olhar indiscreto
Ô Brasil, samba que dá
Bamboleio, que faz gingar
Ô Brasil, do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Oh, esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim
Ah, ouve essas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
Ah, este Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil, brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, Brasil
Pra mim, pra mim

As críticas à canção referem-se mais ao caráter ufanista e as possibilidades de ligação com o projeto do presidente Getúlio Vargas. Isso dá a dimensão de como, no Brasil, a diferença ficou isolada de forma imanente na expressividade cultural. Ora, se realmente somos tão homogêneos, por que razão as expressões da diferença cultural no Brasil se fixaram no cancionário nacional? Essa é uma questão que informa mais pela interpelação do que necessariamente pela resolução do paradoxo.

O segundo processo refere-se à intervenção das reações no campo da crítica literária. O movimento modernista da década de 1920 inicia um empreendimento de reavaliação da história cultural e artística brasileira. O caráter de transformação e abandono do legado do século XIX, aliado a exaltação ao regionalismo e ao nacional,

são expressões válidas do Movimento modernista de 1922 – Semana de Arte de Moderna de 1922.

O impacto dessa pauta híbrida e moderna no Brasil seria visto posteriormente, quando os autores passam a se apropriar e construir um formato de arte no Brasil a partir dos valores modernistas. Os principais textos sobre a história da música no Brasil mostram nitidamente a tendência de valorização a essa expressão: A Bossa Nova ligada à noção de antropofagia de Oswald de Andrade e o Tropicalismo e sua negação ao movimento nacional-popular.

Os textos sobre música popular no Brasil, a partir da historiografia, são majoritariamente trabalhos sobre a Bossa Nova e a Tropicália. O movimento de Bossa Nova representa a objetividade e restauração da poesia concreta, de forma intimista e de composição rítmica e melódica originais. Marcado na figura do baiano João Gilberto, mas popularizada nos meios culturais de intelectualidade da classe média da cidade do Rio de Janeiro, representou a ruptura no plano musical com as expressões da “Era do Rádio” e das potentes vozes, muitas delas de cantores negros/as. O movimento, conforme críticos musicais, tinha uma construção baseada no internacionalismo e na ideia de “moderna” música popular brasileira – referência ao avanço modernista na década de 1920 - que reagia aquilo que classificavam como ideologia do “nacional-popular” oriunda da perspectiva gramsciana.

No texto de Augusto de Campos (1968) “Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira – conjunto de artigos de músicos e autores sobre o movimento -” afirmava que a noção emocionalmente carregada da música da década de 1940 e 50, dá lugar ao intimismo e racionalidade/objetividade com uma vinculação a poesia concreta.

Vale acrescentar que se valoriza, nesta tendência, o procedimento bossa-novista de ruptura com tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período. (NAVES, 2000, p.35).

A descrição do movimento de Bossa Nova por parte dos/as pesquisadores/as é um grande esforço de modernização determinista que o próprio nome confirma. As releituras antropofágicas famigeradas na interpretação da produção cultural no Brasil do período sugerem que a grande estratégia de garantir que as lacunas da híbrida composição racial sejam modernamente definidas. A utilização das metáforas “engenheiro” e da “bricolagem” de Levi Strauss por parte dos pesquisadores do tema orientam duas formas de análise do moderno movimento de Bossa Nova. A ideia de engenheiro pressupõe a utilização de elementos estruturantes dispostos pela definição prévia de um projeto definido pelo engenheiro. Essa visão é desgastada pela força da ideia de bricoleur – bricolagem, um tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis (NAVES, 2000). A análise sobre a música popular no Brasil operou como um esforço antropofágico de deglutição dos elementos regionais e tradicionais para definir a música brasileira.

Outro movimento de grande repercussão na música brasileira foi a Tropicália. Os músicos da chamada “Tropicália” operam suas produções em convergência com Oswald de Andrade aceitando a ideia de inclusão. O movimento de Bossa Nova, a partir de seus músicos e participantes, já vivia num contexto incluído ao excesso das manifestações culturais por todo o país. Vários desses músicos realizam viagens e absorvem outros elementos culturais e passam a realizar recriações culturais. Nesse movimento surge um conjunto de músicos dando continuidade à sensibilidade modernizadora (NAVES, 2000).

Com uma postura antropofágica, as recriações vão incluindo e transformando elementos tradicionais e modernos a partir de uma matriz bastante diversa. Estilos internacionais são incorporados uma vez que a compreensão sobre a cultura brasileira é de muita riqueza e híbrida, logo são construídos vários trabalhos nesse sentido.

O rock passa a figurar nas apresentações de palco dos músicos da Tropicália, diferentemente dos músicos da Bossa Nova que eram mais reservados e tinham influência do Jazz.

Os tropicalistas assumem radicalmente o palco, encarnando publicamente, através de diversas máscaras e coreografias, o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais. Da mesma forma em que há uma relação entre a sua estética e a imagem artística, música e letra, desde a concepção, mantêm entre si uma correspondência isomórfica. (Naves, 2000, p. 43)

O movimento Tropicália buscou, por meio de uma matriz inovadora e inclusiva de aspectos diversos, sua identidade histórica. Agora, a música tropicalista não tem uma “cara” ela é multiforme e multivariada, diferentemente da Bossa Nova. O brega, o samba, o rock, o swing, tudo podia ser deglutido e ser inovado no novo cenário nacional da música, pois as formas fetichizadas estavam sendo rompidas, tais como a relação nacional e/ou autêntico e as ideias polarizadas de cultura popular versus cultura erudita.

Como um movimento de evidente força intelectual e crítica não foi capaz de absorver a força crítica e poética das culturas africanas na música que de longe eram escassas? Por que “razão” não se reagiu avidamente às marcas genuínas dos músicos da região do nordeste? Como a interpelação literária de política radical e emancipatória não conseguiu reconhecer reflexividade as manifestações afro-brasileiras?

As conclusões dos movimentos de cultura e seus principais intérpretes sobre o Brasil, não abandonaram a regularidade da música negra, mas realocaram a representação cultural afro-brasileira num outro espaço. Como evidenciava Bhabha, existem fronteiras/margens identitárias que fornecem um plano de orientação política. Esse local foi o destino das manifestações negras brasileiras. Elas foram colocadas na figura do universo do popular e do folclórico. Quando Gilberto Gil e Caetano reforçam na Tropicália a valorização folclórica, reagindo ao movimento do bloco histórico da expressão do que consideravam nacional-popular – reivindicando outro plano contra hegemônico de acordo com Gramsci – eles não estão apenas informando a necessidade específica do plano tradicional do regionalismo das coisas do povo, não apenas, mas estão, na verdade, afirmando a importância da “negrura” na música nacional. Mas não afirmam peremptoriamente, eles operam na chave do popular, isto é, as expressões africanas e pretas no Brasil foram realocadas simbolicamente como populares e folclóricas.

A participação da cultura negra era insuportavelmente evidente para os movimentos. Mas esses movimentos não foram capazes de dar validade a real força motriz da cultura brasileira, qual seja, a representação de uma política cultural negra na música que iniciou sua trajetória no período de transição do escravismo.

A “verdade tropical” de Caetano Veloso postulava a necessidade de uma orientação histórica da cultura nacional. Para o compositor, havia uma necessidade de dar corpo ao movimento da música popular brasileira a partir da trajetória nacional da música no Brasil.

Estamos afirmando, destarte, que na construção da música popular brasileira foi trocado o valor africano e negro – por cultura popular e povo. A entrevista de Ferreira Goulart dá alguns indicativos dessa afirmação: “nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava nisso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira” (GULLAR apud RIDENTI 2000a, p. 128).

Dois processos muito importantes são extraídos dessa afirmação para a confirmação da dimensão da realocação das expressões africanas presentes no Brasil para o campo do popular.

O primeiro refere-se à necessidade de genealogia. Como havia uma ambição dos intelectuais da cultura no Brasil de construir um legado moderno, antropofágico e popular, eles o fizeram de forma reativa. A reação se dava perante a internacionalização da música. Esse movimento de internacionalização é tratado, nesse texto, como transnacionalização da cultura, que não foi um movimento exclusivo do Brasil, mas uma dinâmica de mercado e de organização mundial da cultura. O texto *Atlântico Negro* de Paul Gilroy classifica como disseminação mundial da música no mundo o fenômeno regular e expressivo. Esse movimento de transnacionalização da música afetou o Brasil e foi trabalhado perseguindo o desenvolvimento racional pela lógica técnica instrumental, confirmando a horizontalidade do materialismo marxista sem reavaliação de contexto. Isso promoveu a consolidação dos movimentos de música nacionais reativos ao vigor internacional, mas na realidade estavam mediando dois polos sem conteúdo antagônico. Eles buscavam a afirmação da música na expressão do popular

não pelo aspecto de mercado e internacionalizante, mas pela estrutura racista que o bloco hegemônico do Estado brasileiro construiu na ideia de nação brasileira.

O segundo trata da necessidade identitária com as raízes populares. Ora, por que razão os jovens intelectuais das capitais, na maioria brancos, reivindicam a expressividade do popular como valor central do sentido da genealogia da cultura? Quando Gullar afirma “que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira”, na realidade, refere-se à presença africana que está “na porta” e eles sabem, precisa ser ouvida. Mas, a forma que atenção é dada aos elementos africanos na cultura brasileira não modifica em nada na lógica determinista e racista do século XIX, pois colocam a expressividade da cultura africana no Brasil na chave do popular.

4.2 - Chico César – O enquadramento no contexto da música popular brasileira.

A genealogia de uma música negra inicia-se a partir de 1916, com a gravação de *Pelo Telefone* de Donga, na Biblioteca Nacional, e ganha força e corpo ao longo de todo século XX. Essa canção ficou famosa por inaugurar o samba como estilo e por trazer o artista negro para a cena cultural da música no Brasil. A composição estava colada às casas das denominadas “baianas” que organizavam suas grandes festas abrigando uma grande quantidade de negros/as e seu arcabouço espiritual e cultural. Várias destas casas seriam denominadas pela tutela das “Tias Baianas” que perpetuavam os cultos aos orixás. O músico João da Baiana em entrevista para o Museu da Imagem e do Som (1970) comenta sobre as casas das Tias:

Eu frequento o samba e candomblés desde os dez anos, pois meus pais davam, essas festas em nossa casa. Eles conheciam as tias. Tia Aciata, Tia Amélia, Tia Rosa e outras. Tia Aciata era avó de Bucy Moreira e Tia Amélia a mãe de Donga. Eram todas baianas. Umas moravam na rua Senador Pompeu e outras na rua da Alfândega e rua dos Cajueiros. Tia Aciata morou primeiro na rua da Alfândega, depois mudou-se para a rua São Diogo, que é a atual General Pedra. Daí é que foi para a rua dos Cajueiros e posteriormente para a rua Visconde de Itaúna, esquina da praça Onze. Tia Bebiã morava no largo de São Domingos, que já desapareceu. Tia Rosa Olé ficava na Saúde, da mesma forma que a Tia Sadata, lá na Pedra do Sal.

Foi neste ambiente que surgiu a composição de “Pelo Telefone”, que era cantado – como várias outras canções - pelos negros nos batuques das Casas das Tias Baianas, como atesta Donga em seu depoimento para a posteridade no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Ele diz “As festas eram em qualquer casa, cada um a seu estilo. As baianas davam a festa com as seguintes características: tinha samba na casa da fulana, então tinha choro também. No fundo tinha também batucada”. (MIS, 1970).

O samba tinha conotações muito mais ligadas à subjetividade dos negros do que a uma preocupação com a construção histórica do gênero, como podemos deduzir da afirmação de Donga, após responder uma questão sobre a continuação de composições depois do lançamento do samba Pelo Telephone:

“Eu compunha de todo o jeito, mas o samba nunca me preocupou demais, pois eu já era dele. Eu procurei mesmo foi desenvolver o choro e outras coisas.”

O sentimento de pertença “a ser dele” [samba] significa tê-lo sob seu domínio ou mesmo ser dominado por ele. Mesmo que nas considerações futuras sobre o samba, o sambista Donga fosse colocado como um oportunista que gravou [Pelo Telephone] uma manifestação oriunda da reunião festiva na casa da Tia Ciata – responsável pelas maiores rodas/reuniões de samba – ele já mostrava que o samba era a reunião dos grupos negros em casas de mulheres de grande estima e consideração das pessoas que por lá frequentavam.

A letra registrada na BN é a seguinte:

O chefe da folia / Pelo telefone / Manda avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar. Ai, ai, ai, / Deixa as mágoas para trás / Ó rapaz! /Ai, ai, ai, / Fica triste se és capaz / E verás Tomara que tu apanhes / Pra nunca mais fazer isso / Tirar amores dos outros /E depois fazer feitiço...Ai, a rolinha / Sinhô, Sinhô / Se embarçou / Sinhô, Sinhô/ É que a avezinha / Sinhô, Sinhô / Nunca sambou / Sinhô, Sinhô,/ Porque esse samba, /Sinhô, Sinhô, / É de arrepiar, /Sinhô, Sinhô,/ Põe a perna bamba / Sinhô, Sinhô, / Me faz gozar, / Sinhô, Sinhô.O "Peru" me disse/ Se o "Morcego" visse / Eu fazer tolice,/ Que eu então saísse / Dessa esquisitice / De disse que não disse. Ai, ai, ai, / Aí está o canto ideal / Triunfal / Viva o nosso carnaval. / Sem rival. Se quem tira o amor dos outros / Por Deus fosse castigado / O mundo estava vazio / E o inferno só

habitado. Queres ou não / Sinhô, Sinhô, / Vir pro cordão / Sinhô, Sinhô / Do coração, / Sinhô, Sinhô. / Por este samba".

Existe uma versão anônima que tem alterações na letra original da gravada por Donga.

"O chefe da polícia / Pelo telefone / Mandou avisar / Que na Carioca / Tem uma roleta / Para se jogar / Ai, ai, ai / O chefe gosta da roleta, / Ô maninha / Ai, ai, ai / Ninguém mais fica forreta / É maninha. / Chefe Aureliano, / Sinhô, Sinhô, / É bom menino, / Sinhô, Sinhô, / Prá se jogar, / Sinhô, Sinhô, / De todo o jeito, / Sinhô, Sinhô, / O bacará / Sinhô, Sinhô, / O pinguelim, / Sinhô, Sinhô, / Tudo é assim". (SEVERIANO&MELO, 2001)

O valor fundamental desta canção é a inauguração formal do estilo. Antes deste registro não existia documento que contivesse esse nome "samba". Para a compreensão da história da música popular brasileira o fato foi decisivo. No entanto, pouca atenção foi dada ao fato do samba registrado por Donga se referir ao samba como referência à "Festa". A palavra Festa no discurso de Donga era sinônimo de Candomblé, roda e reunião. Embora sua construção seja feita basicamente de aspectos cotidianos que marcam o conflito entre as camadas populares representadas pela maioria de negros e a polícia, é necessário admitir que sua acepção seja de uma reunião festiva tradicional de valores ancestrais dos descendentes de africanos trazidos para o Brasil na expansão colonial.

Carlos Sandroni, em sua tese de doutoramento, cujo título homenageia a canção de Noel Rosa "Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)" rastreou os caminhos do samba no Brasil a fim de encontrar as transformações do gênero entre os anos de 1917 e 1933. O autor identifica, por meio de pesquisadores e sambistas, a existência de "dois tipos de samba". Quanto ao primeiro, ele o classifica como sendo o **estilo antigo**, oriundo das reuniões festivas das Casas das Tias Baianas destaque para a Casa da Tia Ciata e aos compositores que frequentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha (SANDRONI, 2001). Quanto ao segundo tipo, considerado o **estilo moderno** "surgiu há poucos anos[a referência é 1929] no Estácio de Sá" e aos compositores que viviam ou circulavam: Ismael Silva(1905-78), Nilton Bastos (1899-1931) Bidê (Alcebíades Barcelos, 1902-75), Brancura (Silvio Fernandes, 1908-35) e outros.

O samba se torna um elemento de mercado e um marcador histórico de uma genealogia da música feita por negros no Brasil. Posteriormente, o reconhecimento de outros estilos musicais afro-brasileiros ganha importância no mercado, como o “axé” em Salvador, mangue beat, baião, etc. Contudo, eles não são definidos como estruturantes da música nacional, mas são elementos híbridos daquilo que seria consumido como música popular brasileira – definida pelo movimento de Bossa Nova e de Movimento da Tropicália.

O conjunto de manifestações culturais oriundas dos descendentes dos escravizados vindos do continente africano desempenha uma função social na construção da música nacional brasileira de importância secundária.

Nesse sentido, o enquadramento de Chico César na música popular brasileira se dá pela relação com a figura da nação brasileira - representada na obra do compositor paraibano - no seu esforço de mostrar o cotidiano das cidades brasileiras e pela figura, não internacional, mas decididamente transnacional.

Chico César é marcado pela poesia concreta e sua apropriação de Torquato Neto naquilo que consideramos como o marcador da “comunicação” e pela forma dissonante de suas composições no processo transitório influenciado por Itamar Assumpção que consideramos como o marcador do “movimento”.

O destaque da produção musical de Chico César está na forma como o compositor conseguiu mostrar uma originalidade na articulação entre o nacional e o transnacional, interpelando a figura do popular com o léxico gramatical africanizado. A contribuição de Chico César pressupõe um abalo na lógica de apropriação do popular atribuindo um novo sentido a esse “popular” pela cultura popular negra.

Desse modo, conclui-se que a produção cultural de Chico César, ao trazer os elementos africanos e afro-brasileiros, permite considerar que o legado do hibridismo e da centralização dos elementos africanos e indígenas no Brasil na forma de culturas populares e folclóricas pode ser pensado sobre outra forma de análise: Teoria Crítica Africana a partir de uma leitura pós-colonial da Teoria Crítica Tradicional.

FINALIZAÇÃO - PROJETO POLÍTICO DE CHICO CÉSAR

Como vimos, no embasamento teórico desse texto existem elementos que confirmam a centralidade da Teoria Crítica tradicional. Isto implica um esforço na construção de uma teoria social capaz de buscar a emancipação humana, e ao mesmo tempo, construir um conteúdo crítico capaz de ser reflexivo com um momento histórico específico, a luz da teoria e da práxis. Outro elemento central da influência da Teoria Crítica refere-se à compreensão do “trágico mundo em que vivemos” e a crise dos valores humanistas que mostram que a perseguição do desenvolvimento da razão não dá garantias de emancipação, mas sim dá garantias de perceber, a partir do contexto histórico, qual nível de controle/domínio social.

Contudo, um tipo de modernidade foi idealizado por pesquisadores/as negros/as que interrogam o desenvolvimento da razão sem invisibilizar o racismo e o conceito de raça. A construção de um sujeito do conhecimento ocidental se mostrou menos um desafio na busca da formação dos níveis de consciência sobre a realidade concreta, do que um projeto colonial de universalização de ideologias morais e éticas específicas. Algumas interpelações às suas expectativas precisam ser colocadas, como sugeriu Rabaka (2009) em seu texto *Africana Critical Theory: Reconstructing the Black Radical Tradition, from W. E. B. Du Bois and C. L. R. James to Frantz Fanon and Amilcar Cabral*, ao argumentar sobre a revisão do pensamento político negro a partir das respostas ao racismo no mundo moderno e ao momento crítico que vivenciamos, que ele denomina como crise na história da cultura humana e da civilização.

Rabaka (2009) retoma a perspectiva crítica das respostas progressistas do século XX, e recorre ao problema da raça e do racismo, em especial, a partir dos textos de W.E.B Dubois e Franz Fanon, para reconhecer o tipo de soluções dos Africanos da Diáspora, bem como, da posição do que ele considera como uma “tradição radical negra” em particular tem historicamente e atualmente oferecido a estes problemas prementes.

A ideia é a abertura de uma agenda de pesquisa que vise compreender o racismo como problema central na crítica da modernidade, a partir do impacto dos textos de

W.E.B Dubois e de Franz Fanon, textos que iniciam um campo transdisciplinar de Estudos Africanos.

Se por um lado a Escola de Frankfurt e os teóricos da Teoria crítica analisaram os problemas da modernidade encontrando no projeto do iluminismo uma razão, cujas características são de controle e dominação. Por outro lado, a análise a partir de temas do campo transdisciplinar de Estudos Africanos e dos africanos da Diáspora tem promovido um enriquecimento para projeto da Teoria Crítica.

A racionalidade presente nos textos da Teoria Crítica tende a separar o sujeito do objeto, corpo e alma, eu e mundo, natureza e cultura, e acaba por transformar as paixões, as emoções, os sentidos, a imaginação e a memória, em inimigos do pensamento. Desse modo, cabe ao sujeito, destituído de seus aspectos empíricos e individuais, ser o mestre e conhecedor da natureza, ele passa a dar ordens à natureza, que deve aceitar sua anexação ao sujeito e falar sua linguagem. (MATOS, 2001)

Aplicando a proposta metodológica de uma análise pós-colonial da Teoria Crítica Tradicional por meio da utilização do conceito de diáspora a partir da sugestão de Reiland Rabaka de um campo transdisciplinar de Estudos Africanos, utilizamos a noção de diferença como marcador de análise da teoria e da prática com intuito de identificar qual o sentido articulado de razão e de seu legado na realidade concreta.

O debate que permeia a filosofia da história na construção do que se convencionou afirmar e classificar como ocidente, apoiou-se na construção de uma figura abstrata, lúcida e racional, chamada de sujeito de conhecimento que por meio da autodeterminação do objeto, na busca por uma realidade concreta, define aquilo que Hegel considerou como um “conceito”. O conceito de Hegel significa o caminho que o sujeito do conhecimento percorre para chegar a ideia de verdade – sistema científico de verdade apreendido somente pela ciência (sistema de proposições teóricas interrelacionadas). Aliado a ele (conceito de Hegel), estava o marcador do desejo interrelacional dos indivíduos pelo reconhecimento recíproco. O acesso à consciência seria o limite de operacionalização entre o poder de representação no nível de igual condição dos sujeitos livres nas sociedades racionalmente organizadas. No entanto, o nível de igualdade do acesso ao espírito do projeto total de Hegel era a expressão da raiz dual da marginalização do outro, identificado nas etapas da Filosofia da História do

filosofo alemão. O “Senhor” é o local expressivo da tomada de condição do espírito enquanto “escravo” a natureza imanente da razão material do mundo.

A metáfora psicanalítica do “Senhor e Escravo” de Hegel fundaria não apenas racionalidade, mas a própria noção de modernidade. A conclusão hegeliana não representa espanto pela sua existência e o caminho percorrido pelo idealista alemão sugeria esse tipo de desfecho. No entanto, como as gerações de filósofos modernos europeus não foram capazes de reconhecer o legado da metáfora no florescer do humanismo iluminista? Por que razão o obstáculo para o potencial de mundo melhor e emancipado não foi capaz de perceber o legado da raça na sociedade moderna? Por que o racismo não é um problema?

Dentre as constrações da metáfora do senhor e do escravo, estava colada a separação entre a estética e ciência. Hegel foi peremptório em considerar a ausência reflexiva do sentimento o território hostil ao desenvolvimento da razão. A emoção dos nababescos centros burgueses alemães trazia pouca ou nenhuma atribuição sincera ao desenvolvimento do espírito. A razão é histórica e cumulativa e possui anistia no embate entre o dialético (negativamente racional) e o especulativo (positivamente racional).

A teoria crítica recorre ao valor dialético hegeliano a partir do movimento marxiano rumo ao materialismo. Ainda que negue a absolutização da história e da natureza. A ideia de potencial de mundo melhor decorrente do controle das premissas teóricas pela reflexão da prática, isto é, a tentativa de estabelecer prognósticos otimistas sobre o mundo a partir dos obstáculos teóricos descobertos na prática, mostra o esforço de como as coisas “poderiam ser” rompendo com aquilo que seus principais autores consideravam teoria tradicional de como as coisas deveriam ser.

Embora isso seja uma correção razoável para as críticas de construção de um “mundo concreto” distante do “mundo empírico”, qual era o tipo de discurso capaz de ser balizador contra crise da razão pela qual passa o humanismo iluminista?

Desse modo, a Teoria Crítica foi capaz de discutir as etapas rígidas da teoria tradicional, mas o fez com os olhos fixos ao desfecho da razão. Não foi capaz de orientar o sujeito na sua fraqueza: a alteridade. Ora, como uma teoria que busca o potencial melhor do mundo se torna pessimista e enclausurada nos textos de Max Horkheimer e Theodor Adorno? E para desfazer a amargura da incapaz condição de

otimismo racional – Hegel anistiu a razão desse perigo – buscou na forma dialógica e comunicativa de Habermas uma emancipação que simplesmente confirmou a própria metateoria hegeliana: os problemas e contradições da modernidade devem ser respondidos na modernidade.

Fanon discorre sobre essa premissa considerando que o legado para raça no advento moderno foi construído sob o discurso/linguagem humanista, e isso colocou a negritude do continente africano no campo da experiência, naquilo que o autor martiniquenho denominou – a partir de Merleau Ponty - de experiência “vívida” do negro. A habilidade de Fanon foi de identificar a coisificação expressa na “vivência” dos negros, na qual o controle se dá na objetificação coordenada pelo sujeito. Essa preocupação inicia com o questionamento da natureza da “consciência” que, ao se fechar na ideia rígida de sujeito, promoveu a incapacidade de existência do sujeito negro.

Fanon insere a ideia de uma ontologia do sujeito negro. A razão imanente de negação da consciência dos negros promove a incapacidade de “acesso ao espírito” no sentido hegeliano, bem como, na virada intersubjetiva de Habermas. O negro é experiência, natureza e está localizado na coisificação e no destino circundante do sujeito ocidental. Desse modo, é na relação com a prática, da Filosofia prática que foi desenvolvida na moral e ética Kantiana na Teoria Crítica, que Fanon enfatiza o momento de ruptura, isto é, o momento de transformação. Uma descolonização!

Franz Fanon e W.E.B Dubois representam, no processo de compreensão da Diáspora, seus pilares mais sólidos, uma vez que as interpretações semelhantes a respeito dos efeitos do racismo, realizadas de forma conectada em contextos distintos, mostram uma “*commom form*” de perceber a estrutura de organização da sociedade moderna. Por que não admitir, como sugeriu Paul Gilroy, uma engenhosa comunicação atlântica capaz de mostrar as antinomias da nação e da raça? A música dos africanos da diáspora negra apresenta uma desconexa relação geográfica e uma intensa agenda de regularidades de variáveis estéticas e históricas nos assentamentos que experimentaram a escravidão e a colonização. Destarte, ao compreender a trajetória de Chico César e o entendimento de sua produção cultural é necessário compreender historicamente esse processo à luz da ideia de cultura negra, em especial na região do nordeste brasileiro.

Os esforços de interpretação do problema da cultura negra foram feitos, ou apenas descritos, pelo vocabulário de uma sociedade colonizada na qual a representação do sujeito *negro* foi confinada ao hiato entre o vivido e o não vivido. Dito de outra forma, a existência do negro, ou melhor, a inexistência do sujeito negro conduziu a uma interpretação de sua história cultural como uma trajetória semovente⁷³, impura e estanque. Essa consideração é caudatária e, ao mesmo tempo, dá contorno às ideias de Franz Fanon (2008) mostrando uma ontologia irrealizável do povo colonizado num contexto colonial.

Cultura Negra refere-se, por um lado, a um reposicionamento do sujeito em busca de uma ontologia⁷⁴ capaz de refletir o ser em si do negro, como sugeriu Fanon num contexto de uma modernidade racializada, como sugeriu W.E.B Dubois. Por outro lado, refere-se à tentativa de compreender a propagação do sistema rizomórfico⁷⁵ da experiência da escravidão e o legado de suas narrativas num processo de hibridação das formas culturais negras no Brasil, em especial, no nordeste brasileiro. Aqui considero esse processo como a possibilidade de representação da cultura popular negra, cuja pretensão enquadra-se num novo patamar analítico no a retenção dos elementos raciais ganha muito mais consistência do que comumente se atribui a sua produção.

Contudo, a análise das formas culturais negras no Brasil, com destaque para a região nordeste, foi construída a partir da ideia de cultura popular. Ou melhor, deveria ter sido construída à luz da cultura popular, mas viu-se desaparecida da história, seja do contexto regional e, como consequência, da história nacional.

As razões para esse desaparecimento partem inicialmente do próprio conceito moderno de nação e da compreensão sobre o regionalismo, definido pelos critérios da existência de um Estado, uma elite cultural estabelecida e a ambição pela conquista e

⁷³ Muryatan Barbosa em seu texto HOMI BHABHA LEITOR DE FRANTZ FANON: Acerca da Prerrogativa Pós-colonial, analisa a ideia de semovente em Fanon a partir de Bhabha. Para Bhabha a metáfora semovente - quando reinterpretada para uma teoria da significação cultural – permite-nos ver não somente a necessidade de uma teoria como também as noções restritivas de identidade cultural como as quais saturamos nossas visões de mudança política. (BARBOSA, 2012)

⁷⁴ Ontologia refere-se à reflexão a respeito do sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possível as múltiplas existências. Essa construção mostra a íntima relação de Fanon com a Fenomenologia de Edmund Husserl e uma oposição à tradição metafísica com orientação teológica em que o ser revela-se com um ente divino.

⁷⁵ Paul Gilroy, em seu livro Atlântico Negro, afirma que gerações de intelectuais negros tiveram como formato de propagação do arcabouço crítico da modernidade um sistema rizomórfico, que cria uma relação de cumplicidade entre os terrores indizíveis da experiência da escravidão e da razão.

colonização. Conforme Castro (1994), o mito fundador do Estado no Brasil – atribuído a estratégia colonial portuguesa da conquista territorial – instituiu um imaginário da unidade e da identidade nacionais. Segundo a autora, o imaginário acobertou as diferenças as reivindicações regionais, em especial no século XIX.

No momento da independência, o território brasileiro era um desenho no mapa, não havia fronteiras definidas por acordos internacionais que garantissem a soberania sobre o território. No entanto, em nome dessa unidade territorial, todos os movimentos de caráter regional eram sufocados, mesmo os que não tinham reivindicações separatistas: no período colonial, em nome da integridade do Império; após a independência, para preservar o mito fundador da herança territorial.(CASTRO, 1997, p.35)

Na metade do século XIX, surge a ideia de um regionalismo como contraponto a unidade de pátria, caracterizado por questões provincianas e locais com um viés naturalista. Essa ideia de regionalismo considera as diferenças entre os locais do país como reflexo da natureza, do meio e da raça. Nessa perspectiva, as variações de clima, de composição racial do povo, de vegetação, justificavam as diferenças de hábitos, de práticas sociais e políticas, dividindo o país basicamente em “Norte” e “Sul”.

Já na virada do século XIX para o XX, esse regionalismo novecentista perde força, a partir da modernização nacional e uma elaborada forma de regionalismo mais abrangente passa a vigorar como explicador da nação – regionalismo modernista -. Na década 1920, surge a ideia de um binômio caracterizado pelo nacional-popular que vinha no sentido de preenchimento das características e símbolos culturais de nação, sobretudo sobre o povo, seus costumes e valores. Nesse período, aparece a primeira concepção absolutista de nacionalismo no Brasil, pois diferentemente de períodos históricos, esse momento foi de grande impacto para a vida do colonizado, em especial, dos negros escravizados.

Houve a ascensão das tendências de mestiçagem carregadas pela forte expressão luso-tropicalista, que teve como um de seus grandes nomes o pernambucano Gilberto Freyre. A ideia de Gilberto Freyre se concentrava num movimento regionalista, que segundo seu membro, não deveria ser confundido com um movimento separatista.

Freyre vislumbrava no Manifesto Modernista Regionalista⁷⁶, junto a seus colegas, um novo sistema nacional que agregasse as idiossincrasias das distintas regiões nacionais.

A possibilidade de compreensão de uma tradição africana na sociedade brasileira via-se num destino triste de invisibilidade e opressão. O processo modernista no século XX pressupunha a extinção da diferença ressaltando o ideal de nacional justamente a partir da diferença. É o fenômeno ocorrido no início do século XX com a tradição do samba. Reconhecidamente uma prática africana - uma manifestação multiforme em distintas cidades brasileiras – foi violentamente reprimida pelo Estado utilizando, inclusive, do monopólio da força para sua repressão, o samba se transforma repentinamente no símbolo de autenticidade nacional.

A tarefa para testar essa concepção modernista proposta e consolidada com grande êxito no Brasil, passa pela leitura a partir de uma ótica transnacional desse processo. As características ressaltadas pela ideia de nação no Brasil propagaram um coroamento bem-sucedido das expressões étnicas e raciais brasileiras que objetificaram a noção de povo num processo de folclorização das diferenças. Ainda que muitos/as pesquisadores/as tenham a certeza que o sentido do problema acompanhe as mudanças modernas, as hipóteses de Frantz Fanon (1968) de um legado colonial definindo a causa da imposição simbólica são relevantes. Ao colonialismo, disserta Fanon (1968), não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o.

Fanon (1968) é enfático quando afirma que a alienação cultural dos colonizados tem o sentido de convencimento de que a presença do colono garante a “evolução” da comunidade. Diante da luta do colonizado contra o sistema colonial, que por mais contraditório que pareça protege o colonizado de si mesmo, o “terreno determinado” a sua resistência/luta é o espaço da cultura negra.

A análise da região nordeste, dentro dessa construção colonial, fica ainda mais evidente. Com a regionalização brasileira por meio do modernismo, com arcabouço de

⁷⁶ O Manifesto Regionalista de 1926 é um dentre os manifestos publicados na Primeira Fase do Modernismo no Brasil (1922-1930), dentre os quais têm destaque: Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924), Manifesto Antropófago (1928), e Manifesto Nhenguaçu Verde-Amarelo (1929).

mestiçagem e culturalmente antropofágico, o processo de alienação cultural, mencionada por Fanon, ganha contornos bem nítidos. O mais influente dos movimentos regionais cresceu nas principais cidades dos Estados da região nordeste brasileira, em especial, Recife, capital do Estado de Pernambuco. Gilberto Freyre organizou em Recife eventos que precederam a fundação de um Manifesto Modernista Regionalista e viu, como predecessor do processo, uma folclorização da região e uma orientação voltada a um ambiente rural e tradicional. Esse projeto foi tão enfático que, de certa maneira, autorizou o desenvolvimento da tese sobre o Nordeste como uma região pobre, tradicional, etnicizada. O trabalho de Durval Muniz de Albuquerque Jr. cujo título é “O Engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes” é caudatário de uma visão sobejamente colonial. O autor concebe como fundação do nordeste a tradição, saudade e, num certo sentido, da memória e também o local da revolta. Segundo ele:

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e escorreu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009).

Os adjetivos são explicáveis a partir da ótica da colonização. De acordo com Fanon (1968), a primeira estratégia colonial é definir o desenvolvimento econômico frágil e, desse modo, convencer de sua pobreza e sua “essência” submissa. Quando o óbvio resultado da ausência de desenvolvimento econômico aparece, o colonizado vê-se impressionado com a habilidade do colono nas previsões. Outro aspecto refere-se à destituição de racionalidade na produção simbólica do colonizado. Na tese de Albuquerque Júnior (2009), a ideia de arte da saudade, melancólica e sem reflexividade é um dos pilares de fundação da região nordeste. No final, o desfecho é a folclorização e a transformação numa cultura popular subalternizada.

Podemos tomar três exemplos de músicos negros no nordeste: Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga João do Vale.

Um long play de João do Vale foi oferecido por um amigo nessas de conhecer “outras coisas” da MPB (música popular brasileira) para além do eixo *Chico e Caetano*. Como todos outros álbuns que chegavam até mim iniciaram minhas primeiras

degustações e fiquei muito motivado a conhecer o dono de uma narrativa tão eloquente e criativa.

O long play era uma coletânea Grandes Compositores/História da Música Popular Brasileira organizado pela Abril Cultural, em 1983, em que vários personagens da MPB interpretavam as canções de determinado artista. Nesse caso, era João do Vale e tinha Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia⁷⁷, Nara Leão⁷⁸ Tim Maia entre outros. O encarte possui uma pesquisa sobre o músico que vinha acompanhando o disco, num dos subtítulos dos textos havia: “João do Vale é – com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro – um dos pilares da música nordestina”. O texto era do jornalista e crítico musical José Neumann Pinto com o título “O ritmo da palavra e a consciência da condição humana”

Essa afirmação de José Neumann Pinto apresenta caminhos para a compreensão da profunda disseminação do uso público da música naquela região, seja nas vozes dos três personagens, seja nos demais compositores do nordeste brasileiro. Dentre as várias características e representações possíveis, uma delas é a consideração da clivagem racial (que salta como secundária nas biografias e análises). As classificações eram quase exclusivamente de classe social num contexto de profunda desigualdade social, no qual “preto/pobre” pairava como unanimidade nas análises. A produção desses músicos a partir da clivagem racial discute inegavelmente a possibilidade de uma ontologia do ser negro – sugerido por Fanon – e reverberações do Atlântico Negro – sugerido por Paul Gilroy, ou seja, desafia as leituras que fixaram as manifestações negras como tradições sem vigor e propõe a leitura da cultura popular negra e ação artística como política num contexto transnacional. Segundo Gilroy:

As tradições inventadas de expressão musical são igualmente importantes no estudo dos negros da diáspora e da modernidade porque elas têm apoiado a formação de uma casta distinta, muitas vezes sacerdotal, de intelectuais orgânicos" cujas experiências nos permitem focalizar com particular clareza a crise da modernidade e dos valores modernos. Essas pessoas geralmente tem sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições

⁷⁷ Maria Bethania teve como fato importante em sua carreira, a gravação da canção Caracará de João do Vale, que foi interpretada de forma vigorosa e agressiva, em consonância com a força da letra dessa canção: Carcará pega um mata e come(...)Carcará mais coragem do que homem.

⁷⁸ Nara Leão junto com Zé Ketti e João do Vale realizaram o Show Opinião em 1964, com direção de Augusto Boal. A peça trazia, em seu interior, críticas sociais referentes ao início da década de 1960 no Brasil .

institucionais seguras no interior das indústrias culturais.(GILROY, 2001, p.164)

João do Vale - “Poeta do Povo”:



**Figura 36 - João do Vale -
“Poeta do Povo”**

Fonte: <https://inverta.org/jornal/agencia/cultura/joao-do-vale-caracara-em-rosa-dos-ventos/@/images/b4288133-6d37-4a33-8e75-179d819bcff3.jpeg>

A ciência da abelha, da aranha e a minha, muita gente desconhece.

Foi o quinto de oito irmãos, dos quais apenas três sobreviveram à infância pobre. Os pais eram agricultores pobres e sem terra. Por volta dos seis anos de idade, foi apelidado de "Pé de xote", pois vivia pulando e dançando. Um de seus avós fora trazido de Angola como escravo e, posteriormente, fugiu. Chegou a perder a vaga no Grupo Escolar Oscar Galvão para dar lugar ao filho de um coletor de impostos. Auxiliava nas despesas da casa, vendendo balas, doces e bolos que a mãe fazia. Com 12 anos, mudou-se com a família para São Luís, onde trabalhou vendendo laranjas nas ruas. Nesse período, participou do Noite Linda, um grupo de bumba-meu-boi, como fazedor de versos, o chamado "amo". De 14 para 15 anos, fugiu de casa, indo de trem para Teresina, onde conseguiu emprego como ajudante de caminhão. Fazia viagens entre Fortaleza e Teresina. Um dia viajou até Salvador e resolveu ficar por lá, por estar mais perto do Rio de Janeiro, para onde tencionava ir. Mais tarde, foi para Minas Gerais, onde trabalhou como garimpeiro na cidade de Teófilo Otoni. Na cidade mineira, obteve dinheiro para a sonhada viagem a então capital da República. Foi para o Rio de

Janeiro de carona em caminhão e arranhou emprego de pedreiro em Copacabana, numa obra na Rua Barão de Ipanema. Trabalhava e dormia na obra, visitando periodicamente as rádios, principalmente a Nacional, à procura de artistas que gravassem suas composições. Mostrava suas músicas a muitos artistas, inclusive à cantora Marlene e a Tom Jobim, que naquela época, tocava piano num inferninho em Copacabana.⁷⁹

Jackson do Pandeiro – “O rei do ritmo”



**Figura 37 - Jackson do Pandeiro –
“O rei do ritmo”**

Fonte: <https://www.discogs.com/artist/18647>

O paraibano Jackson do Pandeiro foi o maior ritmista da história da música popular brasileira e, ao lado de Luiz Gonzaga, o responsável pela nacionalização de canções nascidas entre o povo nordestino. Pelas cinco gravadoras que passou em 54 anos de carreira artística estão registrados sucessos como *Meu enxoval*, *17 na corrente*, *Coco do Norte*, *O velho gagá*, *Vou ter um troço*, *Sebastiana*, *O canto da Ema* e *Chiclete com Banana*. A história da sua carreira artística reforça a herança da influência negra na música nordestina - via cocos originários de Alagoas - que lhe permitiu sempre com o auxílio luxuoso de um pandeiro na mão se adaptar aos sincopados sambas cariocas e à música de carnaval em geral. Dono de um recurso vocal único, ele conseguia dividir seus vocais como nenhum outro cantor na música popular brasileira. Seu maior mérito foi de ter levado toda riqueza dos cantadores de feira livre do Nordeste para o rádio e televisão, enfim para a indústria cultural. Grandes nomes da MPB lhe devotam

⁷⁹ Acessado em 05/06/2015 - <http://www.dicionariompb.com.br/joao-do-vale/biografia>

admiração e já gravaram seus sucessos depois que o Tropicalismo decretou não ser pecado gostar do passado da música brasileira, principalmente, a de raiz nordestina.⁸⁰

Luiz Gonzaga – “O Rei do Baião”



Figura 38 - Luiz Gonzaga – “O Rei do Baião”

Fonte: <https://s.ebiografia.com/assets/img/authors/luiz/luiz-gonzaga-1.jpg>

Luiz Gonzaga (1912-1989) foi músico brasileiro. Sanfoneiro, cantor e compositor, recebeu o título de "Rei do Baião". Foi responsável pela valorização dos ritmos nordestinos, levou o baião, o xote e o xaxado, para todo o país. A música "Asa Branca" feita em parceria com Humberto Teixeira, gravada por Luiz Gonzaga no dia 3 de março de 1947, virou hino do nordeste brasileiro. Luiz Gonzaga (1912-1989) nasceu na Fazenda Caiçara, em Exu, sertão de Pernambuco, no dia 13 de dezembro de 1912. Filho de Januário José dos Santos, o mestre Januário, "sanfoneiro de 8 baixos" e Ana Batista de Jesus. O casal teve oito filhos. Luiz Gonzaga, desde menino, já tocava sanfona. Aos 13 anos, com dinheiro emprestado compra sua primeira sanfona. Em 1929, por causa de um namoro, proibido pela família da moça, Luiz Gonzaga foge para a

⁸⁰ Acessado em 05/06/2015: <http://culturanordestina.blogspot.com.br/2008/07/jackson-do-pandeiro-biografia.html>

cidade de Crato no Ceará. Em 1930, vai para Fortaleza, onde entra para o exército. Com a Revolução de 30, viaja pelo país. Em 1933, servindo em Minas Gerais, é reprovado num concurso de músico para o exército, passa a ser o corneteiro da tropa. Tem aulas de sanfona com o soldado Domingos Ambrósio. Luiz Gonzaga deixa o exército, depois de nove anos sem dar notícias à família. Foi para o Rio de Janeiro e passou a se apresentar em bares, cabarés e programas de calouros. Em 1940, participa do programa de Calouros da Rádio Tupi e ganha o primeiro lugar, com a música "Vira e Mexe". Tocando como sanfoneiro da dupla Genésio Arruda e Januário, é descoberto e levado pela gravadora RCA Vitor, a gravar seu primeiro disco. O sucesso foi rápido, vários outros discos foram gravados, mas só em 11 de abril de 1945, grava seu primeiro disco como sanfoneiro e cantor, com a música "Dança Mariquinha". Em 23 de setembro, nasce seu filho Gonzaguinha, fruto do relacionamento com a cantora Odaléia Guedes. Nesse mesmo ano, conhece o parceiro Humberto Teixeira. Depois de 16 anos, Luiz volta para sua terra natal. Vai ao Recife e se apresenta em vários programas de rádio. Em 1947, grava "Asa Branca", feita em parceria com Humberto Teixeira. Em 1948, casa-se com a cantora Helena Cavalcanti. Em 1949, leva sua família para morar no Rio de Janeiro. As parcerias com Humberto Teixeira e com Zédantas renderam muitas músicas. Gonzaga e seu conjunto se apresentam em várias partes do país.⁸¹

Quando Stuart Hall se propôs a debater o conceito de cultura popular, uma das principais preocupações expostas refere-se à necessidade de definir seu local. O consenso, na maioria das interpretações sobre manifestações culturais da região nordeste, é que a produção se caracteriza por elementos quase que essencialmente populares.

Se verificarmos a trajetória dos três personagens do que pode ser considerado como “os pilares da música nordestina” chama a atenção como, por um lado a clivagem de classe, já citada nesse texto, e a condição socioeconômica dos sujeitos sobressaem na análise, e por outro, o espectro quase essencial do “nordeste” como sentido comunitário. As barreiras entre os estados são irrelevantes e a história dos sujeitos se homogeneíza na condição de nordestinos, e as reflexões sobre raça são sempre colocadas – quando citadas – em segundo plano. Chico César afirma que no estado de São Paulo na região sudeste brasileira sua classificação era de nordestino, por mais moderna

⁸¹Acessado em 05/06/15 - http://www.e-biografias.net/luiz_gonzaga/

“desterritorializada” que ele reconhecesse seu trabalho sua categorização era matizada na figura do nordestino. Era evidente que isso não afetou o músico parabaino muito menos outros músicos da região, mas a percepção de classificação possuía marcas racializadas.

Vejamos o comentário de Ferreira Gullar⁸² sobre João do Vale, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga:

“Devo dizer que considero **João do Vale** uma das figuras mais importantes da música popular brasileira. Se é certo que em 1964-65, quando se realizou pela primeira vez o show Opinião, os grandes centros do país tomaram conhecimento de sua existência e lhe reconheceram os méritos de compositor, não é menos certo que pouca gente se deu conta do que ele realmente significa como expressão de nossa cultura popular. Isso se deve ao fato de que **João do Vale** não é um compositor de origem urbana e que só agora se começa a vencer o preconceito que tem cercado as manifestações populares sertanejas. É verdade que em determinados momentos, com Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro, essa música conseguiu ganhar o auditório nacional, mas para, em seguida, perder o lugar conquistado. É que o Brasil é o grande e diversificado. Basta dizer que, quando **João do Vale** se tornou um nome nacional, já tinha quase trezentas músicas gravadas, que o Nordeste inteiro conhecia e cantava, enquanto no Sul ninguém ainda ouvira falar nele.”⁸³

As análises sempre recorrem à construção do universo nordestino a importância da cultura popular e o legado do que Paul Gilroy denominou de “absolutismo étnico”. Essas conclusões não se apresentam como novidade, uma vez que a relação entre cultura nacional e identidade nacional figurou como um problema central, deixando uma relação perspectiva com outros contextos, como por exemplo, a América do Sul. Também não é nenhuma novidade a utilização metodológica de uma grande narrativa cúmplice do discurso de modernidade e de emancipação irrealizável, mas que opera como norte para a compreensão da realidade social. No Brasil, o contexto não foi diferente.

Ao mostrar a vida de três personagens importantes na música brasileira, reiteramos, em perspectiva que, eles são músicos negros, descendentes de ex-escravos e partilharam, de forma agonizante, a experiência da escravidão. A negociação que

⁸² Ferreira Gullar, pseudônimo de José Ribamar Ferreira é um poeta, crítico de arte, biógrafo, tradutor, memorialista e ensaísta brasileiro e um dos fundadores do neoconcretismo.

⁸³ Acessado em 05/06/15 - http://www.cecac.org.br/MATERIAS/Joao_do_Vale.htm

fizeram em vida em prol de seu reconhecimento não passou daquilo que infelizmente Fanon (2008) já havia alertado: “enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo”.(FANON, 2008, p. 103).

“Preto sujo” ou “Olhe, um preto!”: Essa é a consideração de Frantz Fanon para concluir de forma dolorosa a tarefa irrealizável de garantir a existência ontológica do ser negro. E não seria muito diferente se ao invés de vermos Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e João do Vale classificados como um “preto” víssemos classificados como um “nordestino”.

O destino foi cruel com os três personagens. Morreram pobres, sim. Mas esse não é o único problema. Morreram tentando apenas ser aquilo que consideravam ser, mas que foram impedidos de mostrar. A realeza imposta pelas indústrias culturais, Rei do Ritmo, Rei do Baião, O poeta do Povo aos seus personagens, se transformou de forma agonizante: se tornaram objetos em meio a outros objetos. O Pandeiro, a sanfona e o povo (cultura popular) foram iguais ou até mais reconhecidos que seus donos.

O local “nordeste” para Chico César é muito importante. Ele ressalta que o sertão e o sertanejo são referências para sua vida. A música nordestina e seus personagens são motivos de formação da personalidade e de legado intelectual. A vida de João do Vale, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga para aqueles que os tem, não como joias da “MPB”, mas referências, o destino de suas existências (João do Vale, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga) tem sentido diferente. A incompletude do sujeito cujo valor refere-se com o seu próprio (Chico César), promove um tipo de resposta intelectual. Qual sentido dessa resposta intelectual? O limite entre a existência e morte do sujeito negro é o limite moderno da razão (ciência). Poucos mecanismos são capazes de destruir o discurso/linguagem racional, e desse modo desarticular o mundo concreto(racional) nesse caso relações raciais descritas(discurso/linguagem) como humanismo iluminista. Sugerimos a ruptura epistemológica da Diáspora Africana como a resposta intelectual. O discurso produzido a partir dessa abordagem diaspórica significa desafiar discursivamente o legado intelectual produzido pelo ocidente, interpelando o racismo. A música é produção intelectual de discurso.

O projeto político, nas composições de Chico César, insere-se num movimento diaspórico que advertiu a Teoria crítica tradicional na sua tarefa de emancipação. O campo de estudos Africanos permite uma análise teórica da ideia de razão articulando o racismo e o projeto de emancipação. A noção passa a ser interpretada como o movimento da raça e sua articulação na modernidade na qual o resíduo emancipatório se dá no esforço de identificação dos obstáculos para a compreensão da tendência estrutural de opressão.

Esse projeto se dá no campo prático, por meio das composições musicais de Chico César, que se orientam como referenciais teóricos adquiridos no exercício de compreensão cotidiana dos negros no Brasil. Chico César utilizou uma pedagogia emancipatória que aliou o efeito “comunicativo” para desarticular o produto discursivo de opressão construído pela idolatria do humanismo – como sugeriu Fanon - , com o “movimento” transnacional de apreensão de constructos históricos interligados na figura da raça por meio da diáspora para concluir seu projeto.

Desse modo, a música de Chico César em seu projeto é: 1) construtora da relação da linguagem e a interação criando a ponte indivíduo e sociedade e, por meio dela 2) O uso do gosto e da emoção criou um sentido metodológico de comunicação.

Deslocamento de poder no projeto político de Chico César:

- O projeto de Chico César é um projeto de luta. Luta contra o racismo. Não no nível do humanismo moderno, criado pela construção social performativa do mundo concreto. Luta contra o racismo interpretando o mundo pela “comunicação” e o “movimento” promovendo uma transformação na linguagem/discurso.
- Luta contra uma exterioridade pura contra a coisificação de sua subjetividade que é controlada por uma força motriz externa (sujeito).
- A estratégia da comunicação modifica a linguagem negando o universal da epistemologia da filosofia moderna, aplicando ao nível de compreensão o aporte duplo do mundo e, destarte, do acesso à consciência pelo “movimento”.

- “Música é comunicação” – o nível de desumanidade e ausência do ser se realiza como projeto político desafiando o circuito consciente do ambiente africanizado.
- A comunicação reage à estrutura da linguagem pela “estrutura de sentimento”, e o movimento articula o vivido e não-vivido – aquilo que se apresenta a frente a atrás do “véu” na metáfora de DuBois.
- O conjunto lexical africanizado e a diáspora são capazes de exercer o movimento na ponte de ordenação racializante da agência e da estrutura. Ao promover o léxico africano na lógica comunicativa, impõe imediatamente a “falha” – não atinge a meta e expectativa dos brancos – e lhe condena para seu reavivamento apenas no local das experiências precárias, no campo da cultura popular e folclórica. Contudo, ao mesmo tempo em que isso ocorre, Chico César transnacionaliza a experiência e “suplica” pelo movimento desterritorializado da Diáspora.

A estratégia utilizada pelo compositor é compreendida como resultado de processos de opressão racial na base da construção do novo paradigma de diáspora africana. Na afirmação de DuBois, a partir da metáfora do véu, as pessoas de origem africana percebem-se cindidas subjetivamente, uma vez que, para o autor, os/as negros/os vivem num mundo que não lhe rende verdadeira auto-consciência, mas apenas lhe permite ver através da revelação do outro mundo. *É uma sensação peculiar, dupla consciência, esse sentimento de olhar sempre consigo mesmo através dos olhos de outros, de medir a própria alma pela fita de um mundo que olha de desprezo e piedade. (Du Bois 1903, p. 2).*

A música de Chico César planifica esses dois horizontes como estratégia de organização poética. Mostra um lado marcado pelo racismo cotidiano sempre colado na presença da origem transnacionalizada da diáspora africana. Essa identificação se mostra nos aspectos de racialização de Frantz Fanon. A racialização, isto é, a operacionalização do racismo como mecanismo de estrutura colonial, se dá pela desumanização. A ausência de existência e humanidade reflexiva da produção cultural de origem africana. Chico César como mecanismo para descentrar essa condição de desumanização, “movimenta” e “comunica” os dois horizontes planejados.

O “movimento” é a ida e vinda deslocada dos contextos racializados e transnacionais da diáspora. A “comunicação” é ação estratégica como emancipação da

submissão racializante. A produção poética de Chico César é a síntese da articulação entre movimento e comunicação.

Projeto de Cultura Negra e a ideia de nacional-popular.

A importância de Gramsci, enquanto teórico geral, como sugeriu Stuart Hall, traz um olhar novo para os problemas nacionalistas brasileiros, ou assim considerados, desde que sua disseminação passou a ser encarada de forma constante. Gramsci não se enquadra como o ortodoxo da doutrina marxista, que por razões anacrônicas permitiu uma objetificação insuportável da análise da modernidade. Segundo Hall (2005), no seu texto “La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad”, Gramsci é um teórico geral que promoveu a maior revisão teórica ao campo do materialismo histórico no século XX. A contribuição do pensador italiano reelaborando a figura do soviete de Lenin como uma contra-hegemonia para a desarticulação do universalismo da ideologia burguesa, não apenas garantiu uma originalidade no pensamento social, como também sublinhou dois movimentos que foram tratados pela doutrina marxista como “lado abstrato ou do entendimento”. O primeiro refere-se à negação da materialidade integral da sociedade civil e seu papel determinante na emancipação, isto é, sua contra-hegemonia na figura ativa da superestrutura. Esse primeiro momento, certamente, é um projeto de validade teórica importante, pois, não se tem a certeza de que Gramsci teve acesso ao texto marxiano “Ideologia Alemã”, que faz uma *mea culpa* teórica de Marx e Engels sobre a “ideologia” e esboça a ideia de materialismo histórico, bem como do acesso aos manuscritos de Paris/1844 que apresentam críticas diretas a Hegel e de análise da questão da consciência alienada, pois ambos foram traduzidos e publicados posteriormente a Antonio Gramsci. Desse modo, introduzir a ideia de contra-hegemonia ao marcador da hegemonia burguesa refere-se a uma originalidade do pensamento de Gramsci e, sobretudo, a noção de generalidade teórica da obra do pensador italiano.

O segundo momento refere-se à condição aberta para a reflexão no campo da cultura. O movimento estrutural da sociedade se dá no momento de desarticulação de uma sociedade civil materializada no *entendimento*, mas emancipatória na figura do intelectual orgânico contra hegemônico. Isto é, o deslocamento do dispositivo de poder na sociedade capitalista se torna plausível no acesso à origem das convenções das

instituições, e na sua frágil, porém consolidada, hegemonia. Desse processo, surgem de forma regular, análises capazes de interpretação da cultura para além do binômio razão versus emoção, e uma separação essencial entre estética e ciência. O materialismo cultural de Raymond Williams mostra, a título de exemplo, a abertura para Estudos Culturais capazes de orientação teórica mais sofisticada.

Stuart Hall é um desses autores que vem aliado a esse debate e concebe a Gramsci uma notoriedade mais decisiva. Hall (2005) reconhecia que Marx soube perceber, e desse modo, atualizar a obra marxiana para realidades concretas diferentes e expandir e qualificar novos conceitos. Novas perguntas e soluções devem ser solicitadas a partir do marco teórico acadêmico marxista.

No entanto, o próprio veneno ou o antídoto da obra de Gramsci fica propenso às suas análises contemporâneas de seus “companheiros”. É o caso da forma errônea de Nico Poulantzas e de Louis Althusser, se referindo a obra de Gramsci como necessitada de revisões para garantia da “teoria geral”. Essa necessidade de revisões apontada pelos autores certamente trata a obra de Gramsci como “antídoto” para males menores. Essa concepção pode ser compreendida na reformulação da obra gramsciana pela organização de seus cadernos, dispostos e organizados numa ordem a partir da particularidade do interesse, em especial, nesse caso do partido. Gramsci é certamente “veneno” e se desenvolve, como sugere Hall (2005), no caráter epistemológico. Os conceitos de Gramsci foram desenhados de maneira bastante explícita para mostrar os níveis da especificidade histórica (HALL, 2005).

Gramsci foi capaz de perceber, para além da conduta objetivista de Marx, já na sua fase madura, que remete às considerações estruturais da sociedade como os destinos históricos da França e da Grã-Bretanha e, sobretudo, na sociologia do capitalismo que, de forma brilhante, no seu contexto teve impacto importante no pensamento social. Hall refere-se a Gramsci mostrando que no contexto de apreciação da análise do arraigamento da sociedade de massa italiana ao mal estar das forças nacionalistas, ele se destaca na reflexividade dos temas políticos e sociais italianos. Trata-se de questões de grande relevância na ideia de “cultura” de “nacional-popular”.

Gramsci não tratou especificamente da raça e da etnicidade, mas sua contribuição epistemológica, para estes temas são de valiosas conclusões. Isto é, pouco

se apropria de Gramsci para compreensão das sensibilidades descolonizadas e países cuja maior preocupação era o jugo colonial matizado violentamente pelo instrumento da escravidão. Não, Gramsci certamente não teve quase nenhuma importância. Gramsci nasceu, enquanto teórico, no momento do surgimento da “ideia” de marxismo crescendo em reação às interpretações soviéticas. Um pensador que faz parte daquilo que foi chamado de marxismo ocidental, isto é, um marxismo analítico da primeira e segunda guerra e dos desfechos provocados pelas crises do capital e evidentemente, do perfil do comunismo europeu no pós-guerra que legaria um intenso debate na guerra-fria.

O que Hall (2005) evidencia da relevância de Gramsci é sua epistemologia do projeto geral nas ciências sociais, considerado, em nível semelhante como a formulação de Max Weber e Emile Durkheim.

O projeto gramsciano propõe uma reflexão sobre o reducionismo no qual foi consolidado o pensamento marxista. Esse trata da noção de redução das relações sociais e sua motricidade na realidade social a horizontalidade do aspecto econômico. Gramsci reflete que as relações horizontais econômicas constituem o terreno mais favorável para disseminar certos modos e pensamentos e certas formas de responder perguntas sobre o desenvolvimento posterior da vida nacional (HALL, 2005). As crises econômicas objetivas por meio de relações cambiantes no equilíbrio de forças sociais em sociedade e Estado fazem surgir lutas ético-políticas e ideologias políticas influenciando a concepção de mundo das “massas”. Isto é, na produção cultural e na análise das convenções institucionais que apresentam as principais questões sobre a sociedade capitalista, e o legado do reducionismo econômico apenas tem um aspecto importante, a deflagração da hegemonia.

É nesse ponto que Gramsci apresenta uma correspondência teórica para auxiliar na sustentação do projeto político das composições de Chico César. A leitura realizada das estruturas de sentimentos do projeto de cultura no Brasil estabeleceu como marcadores dois movimentos históricos: projeto do bloco histórico nacional-popular e o antropofágico movimento tropicalista.

O projeto nacional-popular está na base de sustentação de uma expressão classificatória sobre a música no Brasil: Música Popular Brasileira/MPB. A ideia desse

projeto com inspiração gramsciana buscava a definição dos critérios étnico-linguísticos da nação brasileira. A respeito do projeto nacional-popular, Santos (2014) afirma:

Diferentemente, em 1930, o projeto de nação instituinte da música popular brasileira pautou-se em buscar na cultura popular elementos à composição musical, todavia, não estava em pauta a perspectiva de “povo” enquanto agente transformador da história; essa categoria apenas entra em cena a partir de fins dos anos 1950 matizada pelos ideais de esquerda, quando, então, podemos pensar na possibilidade de concretização de uma política cultural nacional-popular. Nos anos 1920-1930 o popular filia-se aos elementos culturais enraizados pelo povo e no folclore. Já nos anos 1950-1960 o popular soma-se à conscientização de classe.(SANTOS, 2014)

Esse projeto nacional-popular se transforma a partir da década de 1960. Com as tendências estruturais de transformação no mercado e, destarte, na indústria cultural, o questionamento se construía na ideia de ser “moderno” e ao mesmo tempo integrar com as classes populares em meio a um processo de modernização excludente. Recolocavam-se, assim, os debates sobre identidade nacional e política e, ao mesmo tempo, buscava-se reaver as nossas raízes e superar o subdesenvolvimento. (SANTOS, 2014).

O desenvolvimento da música popular brasileira não define o bloco histórico hegemônico. Eles são processos que tiveram como máximas a definição da nação. A consideração que fazemos aqui é que ao conduzir o projeto como um legado de tendência estrutural definida por uma Teoria Crítica Tradicional, definiu-se macronarrativas históricas com um potencial emancipatório que estava baseada na ausência do elemento africano na formação da ideia de nação.

Como sugeriu Gramsci, é na produção cultural e na análise das convenções institucionais que apresentam as principais questões sobre a sociedade capitalista e o legado do reducionismo econômico, apenas tem um aspecto importante, a deflagração da hegemonia. Desse modo, ao utilizar da tendência estrutural materialista, criou-se uma macronarrativa interpretando o movimento cultural no Brasil.

O embate ficou restrito a uma luta pelo sistema de representações ideológicas (HALL, 2008), entre aquilo que foi subentendido de nacional-popular e nacionalismo.

Esses sistemas de representações na prática não foram descontínuos, o que identificou, acertadamente, nesse caso, as tensões do próprio movimento de MPB.

A iniciação da produção de Chico César perpassa esse processo e seu projeto político se torna invisível a partir da interpretação da MPB. A consideração que fazemos aqui visa mostrar que a luta ético-política que estabelece um novo olhar para concepção de mundo das “massas”, se dá não no campo da MPB, mas na relação adstringente provocada pelos valores diaspóricos da música com a própria MPB.

A noção da prática, entendida como campo da música de Chico César, produziu um novo valor político: um deslocamento de poder. O campo de estudos africanos permite uma emancipação e um deslocamento de poder na sociedade brasileira a partir de um vocabulário musical com um conjunto lexical africanizado.

A música no Brasil discutiu em todas suas etapas e períodos valores da nação. A ideia de diáspora africana interroga esse debate sobre nação. A música brasileira pensada a partir daquilo que se propõe como *música da diáspora africana no Brasil* permite compreender a destruição e a aniquilação cultural dos grupos de origem africana. Essa destruição acontece no momento no qual a ideia de MPB descarta os valores africanos de composição da música. A produção intelectual vista na música da diáspora africana no Brasil desloca o poder. Os estilos, gostos e valores africanos são evidências históricas que mostram que os efeitos do colonialismo produziram uma negação existencial da produção intelectual africana.

Chico César na sua poética mostra como o efeito *comunicativo* e de *movimento* não operam apenas como característica criativa, mas mecanismo de posição de valor político. A produção cultural africanizada de Chico Cesar é crítica e visa desarticular, por meio do deslocamento de poder, o teatro de desejos populares a qual é submetido pela noção de nacionalidade, pois a partir do seu desenvolvimento social, ele construiu uma nova política cultural de representação como um novo complexo ideológico e teórico.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T; HORHHEIMER, M. Excurso 1. Ulisses ou o mito do esclarecimento. In: **Dialética do esclarecimento**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 53 - 80.

_____ O conceito de esclarecimento. In: **Dialética do esclarecimento**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 19-52.

_____ A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 113-156.

_____ **Dialéctica negativa**. Tradução de José Maria Ripalda. Madrid: Taurus, 1975

_____ **Temas básicos de Sociologia**. Trad. Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1973

ALBUQUERQUE, D. M. JR. **A invenção do Nordeste e Outras Falas**. Recife-PE, Editora Massagana, 1999.

AMORIM, Lauro Maia. **O (não) engajamento em traduções da literatura afro-americana no Brasil: o caso de *Filho Nativo*, de Richard Wright**. *TradTerm*, São Paulo, v. 24, Dezembro/2014, pp. 239-262

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. 3ª. Ed. São Paulo; Brasiliense, 1987. Vol 1. Experiência e pobreza (p. 114-119). O narrador (p. 197-221). Sobre o conceito de história (p. 222-234).

_____ **Obras escolhidas**. 3ª. Ed. São Paulo; Brasiliense, 1994. Vol 3. Paris do Segundo império (p. 9-102).

_____ **Obras escolhidas**. 3ª. Ed. São Paulo; Brasiliense, 1994. Vol 3. Sobre alguns temas em Baudelaire (p. 103-149).

_____ **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985

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

_____. *O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe*. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.) *Margens da Cultura. Mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BEKKER, Paul. **Des Deustsch Musikleben**, Berlim, 1916.

BARBOSA, Lúcia M. A. Representações de si e Africanidades em duas letras de canções brasileiras: cabelo e adereços sob a perspectiva de ressignificação identitária e cultural negra. **Recorte – Revista eletrônica**, nº9, ano 2, 2012

BASTIDE, Roger. A religiões africanas no Brasil. São Paulo, Editora Pioneira, 1989.

BHABHA, Homi, **The location of culture**, London/New York:Routledge, 1994.

BLACK, Marc. "Fanon and DuBoisian Double Consciousness," **Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge**: Vol.5: Iss. 3, Article 36. 2007.

BRUBAKER, Roger. **The Diaspora “diáspora”**. *Ethnic and Racial Studies*, Vol. 28 nº 1 – January, 2005 pp. 1-19.

BUCHER, KARL. **Arbeit und rythmus, Leipzig**, 1896

BUCK-MORSS, Susan. **Hegel e o Haíti**, NOVOS ESTUDOS CEBRAP 90, julho 2011 pp. 131-171

_____ **The origin of negative dialectics** – Theodore Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institut, New York, The Free Press, 1977.

CAPONE, Stefania. **How to be Black in Brazil, or the Paradox of Raciological Antiracist Struggles**. Vol. 8, No. 3, Spring 2011, 402-409.

CABAÇO, José Luiz& CHAVES, Rita. **Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural**. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.) *Margens da Cultura. Mestiçagem, hibridismo e outras misturas* São Paulo: Boitempo, 2004.

CASTRO, Iná Elias de. Visibilidade da região e do regionalismo. A escala brasileira em questão. In: Lavinias, Lena; CARLEIAL, Lana M. da F.; NABUCO, Maria R. (orgs). **Integração, região e regionalismo**. RJ: Bertrand, 1994, pp. 155-169

CESAR, Chico. Cantáteis: **Cantos elegíacos de amozade**, Rio de Janeiro, Garamond, 2005.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos: Teoria Social, anti-racismo e cosmopolitismo**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006

_____ **Desprovincializando a Sociologia: contribuição pós-colonial**. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - vol. 21 Nº . 60/fevereiro 2006

CHERNOFF, John M. **African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms**. Chicago: University of Chicago Press,1979.

DAGNINO, E. Cultura, Cidadania e Democracia: a transformação dos discursos e práticas na esquerda latino-americana, in **Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000

- DAVIS, Angela Y. **If They Come in the Morning: Voices of Resistance**. New York: Third Press. (1971a).
- DORNAS FILHO, João. **Escravidão no Brasil**. São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 1939.
- DU BOIS. W.E.B. **The Souls of Black Folks**. Chicago.1903
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas** (1951). Título original: “Peau noire, masques blancs”. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FAUSTINO, Deivison M. **“Por que Fanon, por que agora?”: Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil**. Tese (Doutorado em Sociologia) Centro de Educação e Ciências Humanas, Programa Pós-graduação em Sociologia/ Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2015.
- FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. V. I e II. São Paulo: Editora Dominus, 1965.
- FIRMER, Paul. **A estrutura do sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a sociologia da cultura de Raymond Williams**. Tradução. Leila Curi Rodrigues Olivi. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, p.371-396, 2009.
- FREITAG, Bárbara. **A Teoria Crítica: ontem e hoje**. 5.^a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GATTI, Luciano Ferreira. **O Ideal de Baudelaire por Walter Benjamin**, Trans/Form/Ação, São Paulo, 31(1): 127-142, 2008
- GILROY, Paul. **O Atlântico Negro - Modernidade e Dupla Consciência**. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM, 2001.
- GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da Diversidade**. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005
- GLISSANT, Edouard. **Caribbean Discourse**, tradução de J. Michael Dash (Charlottesville: University of Virginia Press, 1989), p. 248; John Baugh, **Black Street Speech** (Austin: University of Texas Press, 1983).
- GORDON, Lewis R. Existential Dynamics of Theorizing Black Invisibility. In: GORDON, Lewis R. (ed.). **Existence in Black: An Anthology of Black Existential Philosophy**. New York: Routledge, 1997.
- _____. Fanon, Philosophy, and Racism. In: BABBITT, Susan E. e CAMPBELL, Sue (ed.). **Racism and Philosophy**. Ithaca, New York: Cornell University Press,

1999.

_____. Fanon's critique of failed dialectics of recognition. In: **An Introduction to Africana Philosophy**. Cambridge Introductions to Philosophy, 2008.

_____. Prefácio. In: FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas** (1951). Título original: "Peau noire, masques blancs". Salvador: EDUFBA, 2008.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1978.

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização brasileira, 1978.

GUIMARAES, Antonio S. A., Modernidade Negra, **Revista Teoria e pesquisa**, números 42 e 43, p.41-61, PPGCS/UFSCAR, 2003.

HARRISON, Faye V. "Introduction: Expanding the Discourse on 'Race.'" *American Anthropologist* 100(3):609–31. 1998

HALL, S. **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. (org.) SOVIK, Liv. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Identidade cultural na pós-modernidade**. (trad.) SILVA, Tomaz Tadeu

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o Poder: Movimento Negro no Rio e São Paulo (1945-1988)**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

HOOKS, Bell e WEST, **Cornel Breaking Bread**, Boston: South End Press, 1991.

ITZIGSOHN, José; BROWN, Karida. **Sociology and the theory of double consciousness**, 2015

JAMES, William. **The Principles of Psychology**. Cambridge, MA: Harvard University Press – 1890.

KEIL, Charles. "The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report." *Ethnomusicology* 39(1):1–19. 1995

KOTHE, F. R. **Benjamin e Adorno: confrontos**. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

LEAL, N. S. **Simmel e o dinheiro: primeiros ensaios SIMMEL**, Georg. *Psicologia dinheiro e outros ensaios*. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Texto e Grafia, 2009. mediações, londrina, v. 16, n.1, p. 349-353, Jan./Jun. 2011

LEMERT, Charles. **A Classic from the Other Side of the Veil: Du Bois's Souls of Black Folk**. *The Sociological Quarterly*, 1994 35 (3): 383 – 396

LOWY, M. **Ideologias e Ciência Social**. São Paulo: Cortez, 1985.

_____ **A filosofia da história de Walter Benjamin**, ESTUDOS AVANÇADOS 16 (45), 2002

MARQUES, Diego Souza. O Comércio Transaariano e os Estados do Sudão Ocidental: Séculos VIII-XVI in. **Desvendando a história da África**. org. MACEDO, JR. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. Diversidades series, 240 p.

MATOS, Olgária. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993

MBEMBE, Achille. **A universalidade de Frantz Fanon**. Cidade do Cabo (África do Sul), 2 de Setembro de 2011. Este artigo é o prefácio do livro de Frantz Fanon *Œuvres*, publicado pela La Découverte em outubro de 2011, em homenagem do cinquagésimo aniversário da morte de Frantz Fanon

MEAD, George H. **On Social Psychology**. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1964

MISKOLCI, Richard. **O corte da Sexualidade** – A emergência do dispositivo de sexualidade no Brasil, Anais 26º RBA, Desigualdade na Diversidade, 2008.

MONSON, Ingrid. **The African Diaspora: A Musical Perspective**. Routledge New York/London, 2003.

NAVES, Santuza Cabraia. **Da Bossa Nova à tropicália: contenção e excesso na Música popular**. RBCS Vol. 15 nº. 43 junho/2000.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**: Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PINHO, Patricia Santana, **Mama Africa: Reinventing Blackness in Bahia**. Translated by Elena Langdon. Durham, N C and London: Duke University Press, 2010

RABAKA, Reiland. **Reconstructing the Black Radical Tradition, from W. E. B. Du Bois and C. L. R. James to Frantz Fanon and Amilcar Cabral**. Lexingtonbooks, 2009.

RAWLS, Anne Warfield. **“Race” as an Interaction Order Phenomenon: W. E. B. Du Bois’s “Double Consciousness” Thesis Revisited**. Sociological Theory, 18 (2): 241 – 274 – 2000.

RENNÓ, Carlos. **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo, Cia das Letras, 2003

RESTREPO, Eduardo “Afro-colombianos, antropología y proyecto de modernidad en Colombia”. In María Victoria Uribe e Eduardo Restrepo (orgs.), **Antropología en la modernidad**: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología. 1997

SAID, Edward W. **Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Antonio Carlos (Tradutor). **O conceito e a tragédia da cultura**, de Georg Simmel. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC, v. 9, n. 1, p. 145-162, jan./jun. 2014

SANTOS, Eufrázia Cristina Menezes. Resenha: Gilroy, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência**, São Paulo, Rio de Janeiro - REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2002, V. 45 N° 1.

SCHUTZ, A. **Collected Papers.** The Hague: Nijhoff, 1962. v.2.

SIMMEL, Georg. **As grandes cidades e a vida do espírito**, MANA 11(2):577-59, 2005.

SINGER, Paul. **Economia Política da Urbanização.** São Paulo. Ed. Brasiliense, 1985.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade. A forma social negro-brasileira.** Petrópolis, Vozes, 1988.

SPIVAK, GAYATRI, **A critique of postcolonial reason**, Cambridge, London, Harvard University Press, 1999

STREVA, Juliana Moreira. **Teoria descolonial de Frantz Fanon: anti-racismo, novo humanismo e luta.** Conversações Política, Teoria e Direito Cadernos do Seminário da Pós-graduação - Revista Discente da Pós Graduação - PUC-Rio, 2015.

TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular, **Cadernos de Semiótica aplicada.** Vol.1 n°2, Dezembro/2003.

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

XIDIAS, Jason. **An Analysis of W.E.B Du Bois's The Souls of Black Folk**, 2015

WADE, Peter. **Blackness and race mixture: the dynamics of racial identity in Colombia.** Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.

_____ **“The cultural politics of blackness in Colombia”.** *American Ethnologist*, vol. 22, no 2, pp. 342-358. 1995

_____ **“Blackness, music and national identity: three moments in Colombian history”.** *Popular Music*, vol. 17, no 1, pp. 1-19. 1998

_____ **“Working culture: making cultural identities in Cali, Colombia”.** 1999

_____ **“Music, race and nation: Música Tropical in Colombia.** Chicago, University of Chicago Press. 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. Simmel no Brasil. **Revista Dados**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 1, 2007

_____, Leopoldo. **As Aventuras de Georg Simmel.** São Paulo, Editora 34, 2000.

WEST, Cornel, **Questão de raça**. CIA das Letras, São Paulo, 1994.

_____. **The New Cultural Politics of Difference**, October, 53 1990, 93-109.