

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

**MÚSICA E MOVIMENTO NEGRO: EM DIREÇÃO À DIÁSPORA**

**Dener Santos Silveira**

**Orientador: Prof. Dr. Valter Roberto Silvério**

**SÃO CARLOS**  
**2011**

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

**Dener Santos Silveira**

**MÚSICA E MOVIMENTO NEGRO: EM DIREÇÃO À DIÁSPORA**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.**

**Orientador:** Prof. Dr. Valter Roberto Silvério

Durante a elaboração deste trabalho o autor recebeu apoio financeiro do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa pela da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP-FBN)

**SÃO CARLOS**  
**2011**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S587mm

Silveira, Dener Santos.

Música e movimento negro : em direção à diáspora /  
Dener Santos Silveira. -- São Carlos : UFSCar, 2012.  
78 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São  
Carlos, 2011.

1. Sociologia. 2. Raça. 3. Africanos - diáspora. 4.  
Movimento negro. 5. Mestiçagem. 6. Música. I. Título.

CDD: 301 (20<sup>a</sup>)



Universidade Federal de São Carlos  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
**Programa de Pós-Graduação em Sociologia**  
Rodovia Washington Luís, Km 235 – Cx. Postal 676  
13565-905 São Carlos - SP / Fone/Fax: (16) 3351.8673  
[www.ppgs.ufscar.br](http://www.ppgs.ufscar.br) - Endereço eletrônico: [ppgs@ufscar.br](mailto:ppgs@ufscar.br)

### **Dener Santos Silveira**

Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, no dia 19 de dezembro de 2011 às 09 horas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em 19 de dezembro de 2011.

#### BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Valter Roberto Silvério  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFSCar  
Orientador e Presidente

Profa. Dra. Maria Inês Rauter Mancuso  
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Márcio Mucedula Aguiar  
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Para uso da CPG

Homologado na 28ª Reunião da CPG-  
Sociologia, realizada em 06/03/2012

Prof. Dr. Valter Roberto Silvério  
Coordenador do PPGS



*“O meu corpo foi devolvido para mim despedaçado, distorcido, naquela manhã de inverno”  
Peles Negras, Máscaras Brancas - Frantz Fanon.*

## ***Agradecimentos***

*Gostaria de registrar meus agradecimentos a todos e todas que me auxiliaram nesse trabalho de pesquisa. Amigos e amigas que perseguiram de forma coadjuvante a conclusão do meu trabalho, como a avidez do próprio autor.*

*Agradeço aos amigos do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros – NEAB/UFSCar, por vivenciarem comigo grandes experiências, muitas vezes angustiantes, de aprendizagem sobre a educação das relações étnico-raciais e por serem todos e todas, de alguma maneira, parte dessa pesquisa.*

*Agradeço ao Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP-FBN) pelo apoio financeiro a esse empreendimento. Ao Museu Da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) pela presteza em auxiliar as demandas do trabalho, e aproveito para registrar as atividades extracurriculares de alguns poucos, porém inesquecíveis fins de tarde no centro do Rio de Janeiro junto a, inicialmente pesquisadores da BN e MIS, e posteriormente uma legião de bem intencionados, músicos e boêmios.*

*Em nome da Professora Maria Inês Rauter Mancuso, integrante de minha banca, eu registro meus agradecimentos aos professores do Programa de Pós Graduação em Sociologia da UFSCar. Agradeço também ao Profº Drº Márcio Mucedula Aguiar pelas grandes contribuições sobre meu texto.*

*Como agradecimentos especiais, saúdo a minha grande família que torce, ora, auxilia, e que deposita toda sua fé, mesmo desconhecendo a virtude no qual suas preces desejam, pela minha felicidade.*

*Faço um agradecimento muito especial a Scheila Thomé pela sua companhia nos momentos mais difíceis de execução desse trabalho, e por acreditar em mim e incentivar na passagem de cada obstáculo do processo, mostrando que as escolhas equivocadas na vida, não devem ser maiores do que nossos sonhos, mesmo os mais simples.*

*Por fim agradeço ao Professor Valter Silvério, professor que tenho grande respeito e consideração, não apenas pelas grandes contribuições teóricas para minha pesquisa ou pelas grandes intervenções sobre a educação das relações étnico raciais nas reuniões do grupo de pesquisa. Mas por ser uma grande liderança negra, uma referência inquestionável do pensamento político negro no Brasil e quiçá no mundo. Prof. Valter valeu por tudo!*

## Resumo

O objetivo desse trabalho foi o de identificar as razões pelas quais músicos negros no Brasil enfatizam categorias raciais em algumas de suas letras. As relações sociais racializadas no Brasil possuem o entendimento, a partir da interpretação de Gilberto Freyre, da existência de uma homogeneidade mestiça (mestiçagem) por meio de uma trajetória cultural da possível evolução de uma sociedade composta de povos indígenas, africanos e europeus brancos. Embora várias pesquisas demonstrassem por meio da desmistificação no campo sociológico, do que se convencionou nomear como democracia racial e comprovar por meio do uso sistemático das estatísticas e indicadores sociais a relação empírica das distinções fenotípicas como símbolos de distinções sociais, verificou-se que a concepção freyriana orientou os estudos sobre a música brasileira, em especial sobre o samba, que passou a ser compreendido como símbolo da autenticidade brasileira. No entanto, identificou-se uma regularidade de letras de canções de alguns músicos negros enfatizando uma pertinência à raça nas composições. Desse modo surge a questão de pesquisa: qual a razão da ênfase de músicos negros as categorias raciais em suas letras. Como resposta para esse questionamento verificou-se a partir da análise de três grupamentos de letras discriminados ao longo do século XX – extraídas do Catálogo de Discos e Partituras e do Catálogo de Música da Divisão de Música da Biblioteca Nacional, selecionadas por pesquisas combinadas - que o conteúdo das letras confirmou a regularidade da temática racial na música feita por negros, permitindo concluir que o argumento da mestiçagem é insatisfatório, por corresponder a um esforço das elites latino-americanas para obliterar identidades nacionais e recriá-las à imagem da Europa. As evidências mostraram que a pertinência à raça sobressaiu a concepção Freyriana de mestiçagem. Desse modo as causas para a ênfase na abordagem racial por parte dos músicos negros deveu-se a apropriação cultural do arcabouço político criado a partir da intervenção do Movimento Negro brasileiro, e que as letras apresentam marcas de uma música negra da Diáspora Africana no Brasil.

Palavras-chave: raça, mestiçagem, movimento negro, diáspora, música.

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 - Relações Sociais racializadas no Brasil: definição da problemática teórica da pesquisa .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 2 - Música como instrumento racional de análise.....</b>	<b>17</b>
2.1 - O contexto histórico relacional da Música no Brasil .....	21
<b>Capítulo 3 – Contexto histórico das migrações forçadas de africanos para o Brasil: Quem traz na pele a marca possui a estranha mania de ter fé na vida .....</b>	<b>24</b>
3.1 - A história escondida sobre Brasil .....	29
<b>Capítulo 4 - A produção de narrativas: o discurso da música feita por negros .....</b>	<b>34</b>
4.1 - Apresentação das Fases Históricas .....	39
4.2 - Análise do grupamento de letras das fases históricas selecionadas .....	42
4.3 - Ponderações analíticas sobre as letras.....	56
<b>Capítulo 5 - Qual o sentido da abordagem racial nas letras dos músicos negros? .....</b>	<b>59</b>
5.1 - Contexto de intervenções políticas do Movimento Negro no Brasil: Discursos políticos do Movimento Negro Brasileiro .....	59
5.2 - Evidências da relação interveniente do campo político no campo da música .....	63
<b>Capítulo 6 - Ponderações Finais.....</b>	<b>70</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>75</b>



## Introdução

Quanto menos a música reivindica a sua autonomia e é produzida como um bem de consumo societário, tanto menos mediata será a interpretação do fenômeno nas categorias sociológicas.

Max Horkheimer e Theodor Adorno

Eu nunca desconfiei da importância da música para minha vida. O que não imaginava era coincidi-la com minha trajetória de estudos a utilizando como instrumento de interpretação da realidade social. Os meus questionamentos partiram de um episódio ocorrido em 1988 quando meu pai, como puxador de uma Escola de Samba de minha cidade, cantou um samba enredo que destacava o trecho: “Ó Princesa Isabel que brincadeira é essa a tua, a Lei ficou no papel e negro ficou na rua”. Esse trecho foi cantado por toda uma avenida de pessoas que acompanhavam o desfile das Escolas de Samba em minha cidade.

Eu retive esse trecho por anos e sempre me questionava sobre a importância da música para a vida das pessoas, incluindo a minha. Esses questionamentos ficaram ainda mais ávidos, após compreender a história da música no Brasil e perceber o discurso que a descrevia: a música brasileira é uma mistura. Essa mistura destaca sua construção. No entanto, essa mistura escondia algumas informações. Havia um discurso de mistura construído a partir da compreensão da composição racial do povo brasileiro, haja vista o samba *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, que inspirou a criação do personagem Zé Carioca de Walt Disney. Contudo, por que meu pai, no samba enredo para desfile das Escolas de Samba, fez um destaque observando a inutilidade da Lei 13.353 de 13 de Maio de 1888, que declara extinta a escravidão no Brasil <sup>1</sup>? Qual o sentido da composição? A quem se dirige e por que? Os questionamentos ganham mais amplitude, após a identificação de que essa letra não é única. Existem várias letras ressaltando aspectos raciais.

Destarte, a pesquisa partiu de uma identificação, ao longo de todo século XX, da regularidade na ação de músicos negros em enfatizarem categorias raciais em suas composições, tais como, negros, pretos, crioulos, mulatas/os, brancos, tráfico negreiro,

---

<sup>1</sup>Extraído do manuscrito do Catalogo Biblioteca Digital – com o título *Lei n°3.353 de 13 de maio de 1888, "pela qual Vossa Alteza Imperial manda executar o direito da Assembleia Geral, que houve por bem sancionar declarando extinta a escravidão no Brasil, como nela se declara"*.

escravidão. Essa regularidade de músicas com ênfase na temática racial apresenta uma divergência analítica sobre as relações sociais racializadas no Brasil, uma vez que o conteúdo das letras é distinto da concepção de homogeneidade mestiça presente na definição de música brasileira. A partir dessa divergência surge a seguinte questão de pesquisa orientadora do trabalho: Por que os músicos negros enfatizam aspectos raciais nas letras em suas composições musicais?

O objetivo do trabalho foi analisar o conteúdo de um conjunto de letras de músicos negros com o escopo de identificar na trajetória desses compositores o porquê da abordagem a categorias raciais. A hipótese para o questionamento é de que as intervenções políticas do Movimento Negro no Brasil criaram um arcabouço crítico sobre temática racial que influenciou um processo de construção de uma música negra no Brasil.

A pesquisa foi histórico-documental e utilizou como base o acervo de dois catálogos da Biblioteca Nacional/BN. O primeiro o catálogo de música da Divisão de Música da BN, a partir de uma base de 7221 títulos e o segundo, o catálogo de Discos e Partituras também da Divisão de Músicas BN, a partir de uma base de 9.694 títulos. O refinamento das buscas dentro dessas bases de dados foi realizada com pesquisas combinadas categorizadas a partir dos termos chave de orientação do trabalho (negros, criolos, pretos, escravos, lei áurea, tráfico negreiro) e divididas em três momentos históricos refinados pelos anos gravação, observando como data inicial o ano de 1916, gravação e registro, na Biblioteca Nacional, da canção “Pelo Telefone” primeiro título assumidamente de samba no Brasil, como “atesta a folha de abertura do documento, onde se lê: “Pelo Telephone – Samba Carnavalesco.

Para atingir os objetivos propostos, organizou-se a seguinte estrutura:

- **Capítulo 1** – compreensão sociológica das relações sociais racializadas, contextualizando o desafio teórico apresentado na pesquisa e definição da problemática conceitual que situa o desenvolvimento deste trabalho acadêmico.
- **Capítulo 2** – justificativas para utilização da música como instrumento analítico que comporta uma ética racional, definindo, a partir desta justificativa, a abordagem metodológica do uso deste instrumento.

- **Capítulo 3** – contextualização histórica dos indivíduos que se inter-relacionam com o objeto de análise deste trabalho, abordando a localização histórica que a problemática se desenvolve.
- **Capítulo 4** – nesse capítulo são analisados os grupamentos de letras de músicos negros, divididos em três momentos históricos refinados a partir das pesquisas combinadas da base de dados dos catálogos de Música e Discos da BN, cuja participação dos artistas negros tem destaque.
- **Capítulo 5** – teste da hipótese do trabalho e apresentação dos primeiros resultados referentes ao objetivo desta pesquisa.
- **Capítulo 6** – ponderações finais apresentando os resultados da pesquisa e as conclusões finais sobre o desenvolvimento do trabalho.

Essa pesquisa está inserida num debate sobre relações raciais no Brasil. O objetivo foi de contribuir para estabelecer, de forma construtiva, parâmetros teóricos sobre relações sociais e fenômenos de associação<sup>2</sup> em nações que experienciaram situações de escravidão caudatárias de processos de colonização. Nesse contexto de estudos, o conceito de raça utilizado se refere ao emprego de diferenças entre características físicas hereditárias cujo arcabouço simboliza marcas de distinções sociais. Sua utilidade metodológica se emprega de forma nativa, em que as categorias raciais – reapropriadas política e culturalmente pelo Movimento Negro brasileiro enquanto uma categoria de interpretação da realidade social<sup>3</sup> - são construídas por termos sociais, e não biológicos.

O trabalho se desenvolve sob o prisma da abordagem pós-colonial - no panorama dos Estudos Culturais - compreendendo que sua metodologia permite a releitura do pós-colonial de forma a garantir um entendimento das subjetividades dos subalternizados, processo que se alinha com os anseios da pesquisa.

---

<sup>2</sup> Florestan Fernandes – Elementos de Sociologia teórica, Cia. Editora Nacional-São Paulo, 1965.

<sup>3</sup> Priscila Medeiros - Raça e estado democrático: o debate sociojurídico acerca das Políticas de ação afirmativa no Brasil – dissertação mestrado, PPGS/UFSCar - 2009.

## **Capítulo 1 - Relações Sociais racializadas no Brasil: definição da problemática teórica da pesquisa**

Os estudos sobre raça no Brasil atualmente não se apresentam como um “caso especial” na dinâmica de estudos acadêmicos científicos nacionais e internacionais. Há um corpus crescente de trabalhos sobre a temática racial no Brasil que oferecem um novo formato para a compreensão das distinções sociais reproduzidas a partir de características físicas hereditárias. O aumento de teses e dissertações - que abordam a problemática racial - defendidas na última década, bem como sua exposição em associações nacionais de pesquisas, tais como Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais/ANPOCS, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Educação/ANPED e Associação Brasileira de Pesquisadores Negros (as) /ABPN, que organiza bienalmente o Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, são exemplos desta agenda de trabalhos voltados para o diagnóstico das relações sociais racializadas. Esse movimento significa possibilidades e novas perspectivas de pesquisas, cuja devoção inclui estudos comparados sobre a política racial no Brasil envolvendo raça, classe e cultura. (HANCHARD, 2001)

As razões para o fervilhamento da agenda de pesquisas sobre a educação das relações étnicorraciais e a deflagração dos efeitos do racismo na sociedade brasileira estão dentro de um conjunto de **Ações a partir do debate acadêmico**, desde a potencialização, na seara científica, de diversas pesquisas e estudos dedicados a demonstrar os de resto nada surpreendentes fundamentos raciais de nosso secular quadro de desigualdades sociais (PAIXÃO, 2003).

O foco importante de ação foi a desmistificação no campo sociológico, do que se convencionou nomear como democracia racial<sup>4</sup>. Ela teve início com os estudos de Florestan Fernandes dentro da Escola Paulista de Sociologia e posteriormente pelos trabalhos dos professores do Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro/IUPERJ, Carlos Hasenbalg, Nelson do Vale entre outros que se utilizaram do

---

<sup>4</sup> Democracia Racial foi 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 do movimento negro 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.

uso sistemático das estatísticas e indicadores sociais para relacionar empiricamente as distinções fenotípicas como símbolos de distinções sociais.

A genealogia dos estudos sobre raça no Brasil começam a partir de uma perspectiva eugênica das relações raciais. Renato Ortiz chamou de problemática da “implausibilidade”, indagando como as teorias - com contornos racistas de Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Silvio Romero - ganharam um status científico sobre a análise do Brasil. Este autor identifica no elo meio e raça a cosmologia do pensamento acadêmico no Brasil. Segundo Ortiz, as idéias daqueles intelectuais entraram no pensamento social brasileiro, legando ao imaginário popular uma noção de cognoscibilidade do elemento africano e indígena descolado de propriedades de desenvolvimento, enquanto o elemento branco colonizador seria o agente cognoscitivo de evolução no interior da sociedade, o que justificaria uma política de branqueamento<sup>5</sup>. Pela versão científica, como mostra Seyferth pela memória apresentada por João Batista Lacerda, como delegado do governo brasileiro, no Congresso Universal das Raças em Londres de 1911, “o branqueamento da raça era visualizado como um processo seletivo de miscigenação que, dentro de certo tempo (três gerações), produziria uma população de fenótipo branco” (SEYFERTH, 1998).

Essa estratégia de limpeza étnica proposta na política do branqueamento, como professavam seus protagonistas, não se consolidou. O produto desse fenômeno eugênico, qual seja o mestiço, seria uma aporia de complexa tradução e, destarte, sua imprevidência o colocaria, a partir dos autores – embaçados no elo meio/raça - do início do século XX, como elemento do atraso no Brasil, como afirma Ortiz:

Mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria da qual se exprime uma necessidade social. Mestiço enquanto produto do cruzamento de raças desiguais encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidas pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. (ORTIZ, 1985)

A proposta tinha como fundamento a relação entre desenvolvimento civilizacional e o meio/raça, em que a garantia de se conseguir constituir uma

---

<sup>5</sup> Política do branqueamento - No Brasil as correntes racistóides foram fortemente embaçadas pelas ideologias racistas européias, ou seja, os pilares que sustentaram a ciência brasileira eram caudárias da eugenia e do darwinismo social. A política mais violenta utilizada por cientistas brasileiros foi o que chamamos de “política do branqueamento”, um processo seletivo de miscigenação que, dentro de certo tempo (três gerações), produziria uma população de fenótipo branco (SEYFERTH, 1998). Esta política foi um esforço do estado brasileiro de, por meio das migrações de europeus no início do século, clarear a população brasileira. Esta iniciativa do estado brasileiro e cientistas brasileiros foi base para outro projeto nacional que ficou conhecido como democracia racial.

civilização nos trópicos seria mediante o frio europeu e as características fenotípicas de seu povo. Essas características traziam a concepção racializada da ciência na Europa, intimamente ligada ao darwinismo social<sup>6</sup>. A partir dessa concepção originaram-se as tendências brasileiras dentro da academia, no início do século XX, uma concepção eugênica que postulava a garantia e a permanência de uma hierarquia social estruturada pelo racismo.

Foi neste ambiente eugênico que surgiram escolas de pesquisa na Sociologia brasileira e, destarte, a posição teórica de autores que adentraram inicialmente nas dissidências da racialização no Brasil. Para Guimarães (2005), a retomada do conceito de raça pela sociologia brasileira fez-se sem que se desse muita atenção às implicações teóricas de seu uso (GUIMARÃES, 2005). A tese do autor é que o anti-racismo é reduzido ao anti-racialismo no debate teórico, pela razão do banimento da perspectiva racial no campo sociológico, o que provocou uma reapropriação do senso comum, pela noção de cor, tomada como reprodução imediata de uma realidade objetiva e empírica.

O produto desse fenômeno de redução de um anti-racismo para um anti-racialismo foi a reprodução de uma ordem hierarquizante da relação senhor escravo. Dito de outra forma, em nome do combate ao racismo, desautoriza-se o conceito de raça e, em consequência disso, ocorre a desautorização de políticas públicas para os descendentes de escravizados, permitindo a reprodução da desigualdades sociais e tropos para raça de complexa dissolução. Essa é a genealogia da exclusão social brasileira fundamentalmente ligada à raça.

É nesse contexto, segundo Ramos (1957), que surgem a primeiras escolas e tendências na Sociologia. O autor afirma haver três fases da Sociologia no Brasil: a primeira com os estudos de cultura negra de Nina Rodrigues, Oscar Freire e Arthur Ramos, a segunda com escritores como Debret, Maria Graham Rugendas, Koster, Kidder, Manoel Querino, Roger Bastide, e posição culturalista de Gilberto Freyre, e

---

<sup>6</sup> O darwinismo social foi utilizado para descrever como cientistas da burguesia, devotos do conhecimento científico, utilizaram-se da Teoria da Evolução de Darwin e a aplicaram à vida social, com o objetivo de alicerçar a eternização das desigualdades sociais. (OLIVEIRA *apud* SACARRÃO, 1989). Outra forte ideologia racista que surgiu neste período foi baseada nos estudos da genética, em que o inglês Francis Galton cunhou o termo eugenia, que afirmava que a união entre homens e mulheres de boa origem, qual seja europeus, a prole resultante seria de boa stirpe, ou até superior. (OLIVEIRA,2002)

uma terceira mais recente formada por Donald Pierson, Charles Wagley, Florestan Fernandes e Thales de Azevedo.

Dentre essas, a que mais se popularizou foi a posição culturalista de Gilberto Freyre. Famigerado no Brasil, pela publicação de “Casa Grande & Senzala”, Freyre utilizou-se da noção culturalista de Franz Boas, embasada na Kultur<sup>7</sup> alemã que estabelece a mestiçagem como processo positivo da formação étnica nacional, para identificar no Brasil uma cultura brasileira mestiçamente definida, que ganhou prestígio por exaltar os processos de colonização mais harmônicos do que de outras nações, como por exemplo, a colonização anglo-saxônica na América do Norte.

A justificativa para o êxito da proposta freyriana deveu-se, segundo seus seguidores, na valorização da homogeneização e da unidade da pátria, em que o equilíbrio dos antagonismos brasileiros foi extinto pela qualidade da miscigenação. O livro Casa Grande & Senzala traz, no próprio nome, essa premissa, em que o autor utiliza o símbolo (&) que significa relação íntima, ou seja, há uma relação de intimidade entre a Casa Grande e a Senzala, não um antagonismo.

Freyre rejeitou as explicações objetivamente eugênicas de Nina Rodrigues que argumentava que seria impossível desenvolver no Brasil uma civilização a partir da fusão da cultura branca com as contribuições negras e indígenas, sendo as últimas duas consideradas por Nina Rodrigues espécies incapazes. Freyre buscou uma trajetória cultural da possível evolução de uma sociedade composta de povos indígenas, africanos e europeus brancos (HANCHARD, 2001). Essa empreitada freyriana se apresentava como solução para a raça e seus antagonismos. Ela desautorizava a possibilidade de mudança social em nome de um empoderamento do discurso racial de modo que suas interpretações e preocupações de grupo fossem tomadas pela sociedade brasileira como um todo. Isto permitiu um enraizamento da democracia racial no discurso da ciência social e nas visões leigas das relações raciais no Brasil. (HANCHARD, 2001).

Foi Florestan Fernandes o autor que de fato realizou um trabalho rigoroso na Sociologia dentro da discussão racial. Ele foi o primeiro que criticou de forma sistemática a democracia racial e produziu o primeiro trabalho sociológico sobre

---

<sup>7</sup> Consiste segundo Norbert Elias, na “consciência de si mesma de uma nação que teve que buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: qual é, realmente, nossa identidade?” in O Processo Civilizador, 1994, p.25.

relações raciais questionando a singularidade do Brasil nos estudos comparados sobre raça, classe e a mobilidade social (HANCHARD, 2001). O autor tinha uma agenda de pesquisa que incluía participação dos intelectuais negros e das expressões intelectuais de nacionalistas fervorosos, conseguindo aspirar um sentido de igualdade social e desenvolvimento em seus trabalhos acadêmicos voltados a questão racial.

Fernandes dotado de grande conhecimento da teoria sociológica, reinterpretou, segundo Guimarães (2005), a situação racial em termos histórico-funcionalistas. Ele abordou a escravidão não de forma incompleta e restrita, mas como um sistema escravista de um processo capitalista cujo formato se encontrava articulado com o desenvolvimento nacional. Destarte, Fernandes pôde perceber as falências e impossibilidades da mobilidade social dos negros após a abolição da escravatura. Com essa empreitada ele retirou da agenda da sociologia brasileira sua inadaptação para prever as dissidências raciais e impôs restrições ao seu uso de forma aleatória. A partir deste momento havia a exigência dos pesquisadores de maior afinco e capacidade de diagnosticar a construção social orientada por dimensões que incluíssem a raça com relevância heurística alterando decididamente os trabalhos sobre relações raciais no Brasil.

Os trabalhos dos professores do Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro/IUPERJ, Carlos Hasenbalg e Nelson do Vale e Silva na década de 70, inauguraram as pesquisas quantitativas sobre relações raciais. Hasenbalg dispara sobre a marginalização dentro das ciências sociais aplicada aos pesquisadores que estudam relações raciais no Brasil.

Quem já passou pela experiência de trabalhar por mais de quinze anos com o tema das relações raciais e das desigualdades raciais no Brasil, como é o meu caso, dificilmente escapa à sensação de pertencer a um gueto minoritário dentro das ciências sociais brasileiras. Como é sabido, quem pertence a um gueto frequentemente é levado a ter sentimentos de impotência e frustração. Afinal de contas, os habitantes do gueto raramente são ouvidos pela maioria de fora. Ou a maioria finge que não escuta, que a conversa não é com ela. (HASENBALG E SILVA, 1992 apud MEDEIROS, 2003).

Neste novo momento Carlos Hasenbalg publicou teses que criticavam as previsões de Florestan. Ele se utilizou de uma leitura mais weberiana – reagindo contra a compreensão marxista de Florestan - sobre a alocação de brancos e não-brancos na sociedade brasileira.



Para Hasenbalg, a tese de que o industrialismo incorporaria a todos, sem distinções, não se confirma, uma vez que os critérios adscritivos são funcionais ao capitalismo, potencializando as taxas de lucros e estabelecendo contínuas desvantagens de ordem educacional, habitacional e locacional (MEDEIROS, 2009).

Para Michael Hanchard (2001) Florestan teve papel fundamental no debate racial, destacando a necessidade de uma verdadeira democracia racial e de organizações de auto-ajuda nas comunidades afro-brasileiras. Contudo, sua limitação deveu-se a afirmar que os afro-brasileiros recém-libertados não tinham autodisciplina e o senso de responsabilidade do trabalhador livre, que eram os únicos atributos capazes de dotar o trabalhador, espontaneamente, de regularidade e eficiência na nova ordem jurídico econômica (FERNANDES, 1969 *apud* HANCHARD, 2001).

Esses momentos históricos sobre a retomada do conceito de raça de forma sistemática foram importantes para uma compreensão da sociedade brasileira. Eles contribuíram para identificar nas relações sociais uma ligação íntima com componentes da raça e a concepção do padrão de discriminação racial no Brasil.

Contudo, mesmo com o volume de trabalhos publicizados mostrando que as distinções sociais e padrões discriminatórios estão intimamente ligados aos componentes raciais, ainda assim não houve uma desarticulação da democracia racial como discurso dentro das ciências sociais nem nas visões leigas das relações raciais no Brasil.

Quando Gilberto Freyre publicou seu livro *Casa Grande & Senzala* em 1933, seu impacto foi muito grande na sociedade brasileira, pois não se tratava de apenas uma explanação do cotidiano da vida colonial, o texto inaugurava um projeto de concepção do nacional. Nas diversas áreas como educação, saúde e cultura acompanhamos a valorização da mestiçagem e uma espécie de catequização das relações sociais e uma negação de antagonismo na sociedade brasileira.

Muitos pesquisadores orientados pela posição culturalista de Gilberto Freyre ainda destacam a miscigenação como fenômeno que garante as relações harmônicas em nossa sociedade. Esses acusam os defensores do conceito de raça e os militantes do Movimento Negro de transformar a nação brasileira numa sociedade bicolor.

Verificamos, contudo, que existe uma regularidade de letras de músicos negros, ao longo de todo século XX, abordando a temática racial. Se observarmos a música

“Planeta Blue” de Milton Nascimento notamos que o músico destaca um pertencimento racial que diverge da concepção de homogeneidade mestiça de Gilberto Freyre.

Eu sou um homem comum  
eu sou um homem do sol  
eu sou um African man  
um South American man

Milton Nascimento é sujeito e informa na primeira pessoa do singular a posição do enunciador. Mas seria isto uma *condição de pertencimento* em comunidade tradicional negra?

A banda mineira Berimbrown faz referência direta ao *navio negreiro*, em uma de suas composições:

Meus ancestrais  
trazidos em navios negreiros  
Muitos morreram de banzo antes de aqui chegar  
A boca secava de sede,  
caíram no samba para a dor passar  
Criaram uma luta nas matas e debaixo do nariz do feitor  
Dançavam prá disfarçar.

No desfecho da canção a banda destaca a relação de dor a partir da construção histórica da escravidão, pelos termos *banzo*<sup>8</sup> e *sede*, o primeiro simbolizando a acusação da ruptura dos grupos negros com sua terra de origem sendo marcada pela “nostalgia fatal” que lhes acometia e, o outro termo, transmite a noção de escassez de atributos da condição humana relacionada à exaustão do trabalho na lavoura.

A partir destas letras argumenta-se: Qual o sentido na premissa dos compositores/as negros/as de enfatizarem fortes elos com sua pertença racial? Há uma ambivalência e dissidência, como sugere Bhabha, na relação construída no interior da sociedade experienciadas pela colonização?

Esse questionamento desafia um fenômeno que não se desenvolveu apenas no Brasil, como também em outros países sul-americanos e que ocupa espaço privilegiado nos debates sobre identidade nacional: a mestiçagem. Este processo ficou popularmente conhecido no Brasil, a partir da publicação de “Casa Grande & Senzala” de Gilberto Freyre e se estrutura na idéia de autenticidade nacional pela qualidade da miscigenação

---

<sup>8</sup> Espécie de melancolia ou nostalgia com depressão profunda, quase sempre fatal, em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas. O termo tem origem ou no quicongo *mbanzu*, “pensamento”, “lembrança”, ou no quimbundo *mbonzo*, “saúde”, “paixão”, “mágoa”. Dicionário Escolar Afro-Brasileiro-LOPES, Nei, Selo Negro, SP. 2006

dos principais grupos raciais no Brasil, indígenas, africanos e europeus. A influência da valorização dessa autenticidade nacional tem origem, segundo Elias (1990) e Burke (1981), na Alemanha do século XVIII com o poeta Johann Gottfried Herder. Esse valorizou a cultura popular alemã contra o internacionalismo da nobreza prussiana da época. Essa idéia foi calcada, segundo Berlin (1991), nas causas de um “ressentimento”, sendo que Herder atacava o estilo de vida da corte, e valorizava o que essa nobreza abominava. Esta projeção ideológica, segundo Vianna(1995) influenciou as teorias de Gilberto Freyre, que privilegiou a mestiçagem, como fonte de orgulho nacional, encontrando na fusão das três raças(africanos, europeus e indígenas) a síntese de valorização do verdadeiro cotidiano da vida brasileira.

Destarte, a pesquisa se propôs a encontrar as razões que conduzem os músicos negros no Brasil em enfatizarem conflitos raciais e pertinência a raça, numa sociedade que utiliza o discurso de homogeneização racial como princípio analítico das relações sociais.

## **Capítulo 2 - Música como instrumento racional de análise**

Existem evidências apontando para os processos de globalização que influenciaram e continuam a influenciar todos os sistemas culturais do nosso planeta. Os progressos tecnológicos nas comunicações ultrapassaram todas as fronteiras, criando um sistema cultural transnacional, múltiplo e profundamente híbrido.(NEVES, 2009). As questões culturais passam a participar enquanto forma metodológica de compreensão do mundo, uma vez que, como informa Wendy Griswold(2004), muitos dos principais conflitos que surgiram no fim da guerra-fria estão relacionados com questões culturais, como a homogeneidade étnica e o fundamentalismo religioso(GRISWOLD, 2004 *apud* NEVES, 2009).

Nesses processos de globalização surgem estudos com uma proposta que se apresenta com a característica de esboçar, pelo método da desconstrução dos essencialismos, uma referência epistemológica crítica às concepções dominantes de modernidade. Esses estudos, denominados pós-coloniais, ganham força e terreno nos debates acadêmicos nas últimas três décadas. Os Estudos Pós-coloniais, segundo Neves(2009), integram-se no panorama mais amplo dos Estudos Culturais e constituem um dos paradigmas da situação global contemporânea. Para Miguel Vale de

Almeida(2000), é preciso reler a colonização como parte de um processo transnacional e transcultural global, reescrevendo as anteriores grandes narrativas, próprias do período colonial

Neste contexto que surge a abordagem dos estudos coloniais, que pressupõe segundo Patrizia Calefato(2004).

O espaço teórico, político e poético reconhecido não só como o que vem 'depois' do colonialismo, ou seja depois dos acontecimentos históricos da descolonização iniciados na segunda metade do século XX [...] mas também como o 'pós' pós-colonialismo: uma situação que, histórica e geopoliticamente, é já uma situação de globalização em que as razões profundas do colonialismo, juntamente com os conflitos pós-coloniais e a violência mundializada que transforma as minorias em êxodos, abrem cenários novos.(CALEFATO, 2004 apud NEVES, 2009).

Sérgio Costa (2006) afirma que estudos pós-coloniais não se constituem enquanto uma matriz teórica. Trata-se de uma variedade de contribuições com orientações distintas em que sua abordagem se constrói, sobre a evidência de que toda enunciação vem de algum lugar. Sua crítica ao método de produção do conhecimento científico que, ao privilegiar modelos e conteúdos próprios ao que se definiu como a cultura nacional nos países europeus, reproduziria, em outros termos, a lógica da relação colonial. (COSTA, 2006).

Os estudos pós-coloniais não se constituem enquanto uma matriz teórica e, segundo Neves (2009), não possui uma metodologia rigorosamente unificada. Contudo o objeto dos estudos pós-coloniais é bem definido. Sua razão histórica se deu pelo momento histórico de descolonização nos anos 60, e seu escopo principal é o de estudar as tensões entre culturas que estão relacionalmente ligadas a subalternização.

As grandes narrativas são substituídas pela história das migrações pós-coloniais e da diáspora cultural e política que caracterizam a nossa atualidade. Segundo Neves(2009)

Os esquecidos levantam a cabeça e começam a falar, contando as suas histórias de marginalidade e de esquecimento. A cultura vira-se para «as margens e transforma-se numa praxe de sobrevivência. A literatura torna-se trans (e não inter) nacional. Em suma, o colonialismo aparece cada vez mais como um conceito/chave fundamental para descodificar o presente.(NEVES,2009).

Para essa pesquisa a abordagem pós-colonial destaca as situações culturais dos fenômenos de associação na América Latina – com trato para o caso brasileiro - que reagiram historicamente aos métodos de colonização. Os espaços culturais, como

informa Pizarro(2004), sofrem modificações na modernidade tardia, uma vez que o objeto de estudos é deslocado para relações interculturais regionais distintas, e desse modo a América Latina adquire um maior equilíbrio em termos de sua fundamental discronia com relação a Europa e ao Primeiro Mundo(PIZARRO, 2004).

Foi um momento de auto-afirmação e busca de expressão própria que Pizarro, identifica na literatura latino-americana do século XX, para além dos poemas e textos de Neruda e Mário de Andrade, englobando diferentes áreas das artes como as visuais e audiovisuais com sólidas propostas nas linguagens de Lam, Khalo, Matta, Tamayo ou Szyslo(PIZARRO, 2004).

Dentre as novas vanguardas que se iniciam nas primeiras décadas do século XX, Pizarro (2004) informa que houve uma timidez no campo da música percebendo no âmbito popular sua maior disseminação.

Essa condição de prima tímida nas vanguardas artísticas colocaria o campo musical como fenômeno semelhante de sua condição de origem. O fato é que a densidade epistemológica para os estudos literários, artes visuais e cinema ganharia uma estruturação reivindicando não apenas um deslocamento de fenômenos interculturais regionais para o contexto americano, mas o adensando com uma nova imagética e maior atenção a oralidade nos espaços culturais da América Latina. Esse fenômeno não aconteceu com o campo musical, mesmo que sua importância fosse percebida e que suas produções alimentassem e dialogassem constantemente com as outras áreas do campo das artes. Sua pretensa inclinação para o popular o colocaria na base das complexas narrativas sobre a nação e trazendo em seu bojo as antinomias das culturas nacionais. Mesmo os trabalhos de Mário de Andrade, no Brasil, acerca da música, que já alertavam sobre o olhar lacônico e desprezioso realizado pelos modernistas brasileiros, eram condicionados e alimentados pelo ambiente da crítica literária que aliadas à construção do pensamento político nacional, seriam indiscutivelmente *messiânicas* na relação do poder político no Brasil.

É evidente que as outras manifestações artísticas foram perpassadas por situações semelhantes. A diferença está na reflexão que se obteve sobre a construção e interpretação das linguagens presentes nas tessituras dos distintos campos. Enquanto vimos uma profusão candente de estudos ao longo de todo século XX esmiuçando o discurso das linguagens e da identidade nas manifestações artísticas das Letras e do

Cinema, seja pelas aporias críticas nas traduções de diversas obras e sua reprodutibilidade, pelos discursos ideologicamente carregados, ou pela própria construção dos sujeitos, o campo da música foi interpretado sob o signo de resíduo de comunidades imaginadas o que conduziu a sua concepção a partir da lógica do capital e do mercado, relacionada aos trabalhos de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer<sup>9</sup>.

Contudo, isso não retira a importância dos processos analíticos relacionados ao campo da música na América Latina. Ela, na realidade, se complexifica, pois sua reflexão pura, embora tímida, é fática o que por seu turno traz consigo os desafios da nação e seu nacionalismo na mesma proporção de sua convicção mercadológica.

Desse modo, as relações sociais percebidas a partir da construção da música ganham uma especificidade analítica. Se, como informa Adorno, as manifestações musicais confirmam um princípio nacional por ter se tornado uma ideologia política, ela pode também informar suas antinomias.

Adorno e Horkheimer, afirmam que as primeiras tentativas de uma Sociologia da Música datam há cinquenta anos. A obra de Carl Bücher sobre “Trabalho e Ritmo” e os estudos de Paul Bekker sobre a vida musical alemã podem ser considerados trabalhos que equacionaram o desenvolvimento tardio desta Sociologia. A tese de Bekker sobre as funções de algumas formas musicais na “criação da comunidade”<sup>10</sup> seria compreendida como doutrina da musicologia acadêmica. (ADORNO & HORKHEIMER, 1973: p.111). Assim escreveu Arnold Schering:

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: p.394 *apud* ADORNO & HORKHEIMER, 1973: p.112).

---

<sup>9</sup> Theodor W. Adorno e Max Horkheimer Estimulados/as pelos conceitos marxistas de reificação e fetichização da mercadoria este se permitem a encontrar nas formas de produções artístico-culturais – no que se convencionou chamar de globalização - com destaque, para o cinema, literatura, música entre tantas outras, a compreensão dos impactos e desdobramentos do conceito de indústria cultural, que surgiu pela primeira vez no texto de Max Horkheimer (1895-1973) e Theodor Adorno (1903-1969) “*O Iluminismo como mistificação das massas*”.

<sup>10</sup> Expressão comum no campo de estudos sobre música nessa época. A música era caracterizada necessariamente, como já afirmava Le Bon “Arte de Multidões”.

Alain Ruscio, afirma observando que a canção – comentário ou depoimento – acompanhou todos os fenômenos históricos desde a noite dos tempos. Por que o fenômeno colonial escaparia a isso? (RUSCIO, 2004: p.793).

Gilroy(2001) dirá que os debates contemporâneos sobre a modernidade têm ignorado a música, “isso é estranho, considerando que moderna diferenciação entre o verdadeiro, o bom e o belo foi transmitida diretamente na transformação do uso público da cultura em geral e na maior importância pública de todos os gêneros da música”.

A partir desse contexto, as letras das canções de músicos negros no Brasil são utilizadas como instrumento analítico nessa pesquisa, compreendendo que um estilo, gênero, ou desempenho particular de música podem ser expressivos da essência do grupo que os produziu.

## **2.1 - O contexto histórico relacional da 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 as idiofones(cascavéis e campainhas), membranofones(tamboril) e aerofones(gaitas e trombetas) e também com relação ao corno ou buzina indígena,<sup>11</sup> - não citando nada sobre cordofones – são inúmeros os detalhes apresentados sobre o nascimento da música no Brasil. 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 em seu 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)

---

<sup>11</sup> 500 anos da música popular no Brasil – Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 2001.

fez pensar que aquele “corno ou buzina” poderia ser a cauda do tatu transformada em instrumento de comunicação<sup>12</sup>

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 da música 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”.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

Essa narrativa inicial sobre a história da música no Brasil, por ora, não deve surpreender e nem acreditar-se deslocada. Minha preocupação com o desfecho da criação ou construção do que viria a constituir a música brasileira não está na variedade dos processos de retroalimentação musicológica que, estou certo, inspira os mais variados tipos de público, seja pela identificação ou pela exotificação. Minha preocupação está no ponto que liga um extremo ao outro, numa relação entre grupos distintos. O que me interessa é definir a música entre diferentes grupos, e o que salta é a possibilidade de relação entre eles.

Neste sentido, a música brasileira, na minha avaliação, nasce da relação entre grupos raciais. No caso, a relação entre os indígenas e os portugueses. Ora, o que sabemos sobre indígenas no Brasil? Muito pouco, pois o seu conhecimento se tornou restrito por obedecer a um roteiro de questões que partem da necessidade dos portugueses, ou seja, o esqueleto da música brasileira responde confidencialmente às necessidades do colonizador.

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Mário de Andrade poeta, romancista e crítico de arte e integrante do movimento modernista no Brasil in seu Dicionário Musical Brasileiro.

<sup>14</sup> Francisco Rodrigues do Vale in Elementos do Folclore Musical Brasileiro.



Em relação à música de escravizados africanos no Brasil colônia, ela também 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 de percussão sendo 3 melódicos(berimbau, marimba e quissange). Aliado a música foram identificadas 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 européia/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-se com eles nas redes porque tem por honra dormir com os cristãos”<sup>15</sup>. As danças oriundas das manifestações africanas, a partir deste período, tem 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.

Os três primeiros séculos de colonização, no que tange a música, dizem pouco sobre o Brasil. Esses anos nada mais representaram do que uma reprodução (com pequenas variantes locais) da realidade da vida na metrópole. Não seria hoje possível compreender o cotidiano nas cidades no Brasil até o século XVIII, sem conhecer como se desenvolveu, a partir do século XV, o próprio processo de urbanização de Portugal (TINHORÃO, 1998).

---

<sup>15</sup> 500 anos da música popular brasileira – Museu da Imagem e Som, Rio de Janeiro, 2001.

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 Lundu<sup>16</sup> - 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). Esses eventos já demarcam o processo relacional de construção da música no Brasil e suas características residuais.

### **Capítulo 3 – Contexto histórico das migrações forçadas de africanos para o Brasil: Quem traz na pele a marca possui a estranha mania de ter fé na vida<sup>17</sup>**

A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo, é, está visto um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável. A descolonização, sabemos-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo.  
Frantz Fanon

A colonização no Brasil, como em diversos contextos, foi um processo de violência. O médico Psiquiatra Frantz Fanon concebe ao colono o papel de retirar a verdade, isto é, seus bens, do sistema colonial (FANON, 1979: p.26). Os povos brancos, graças a uma conjunção de fatores históricos e naturais, vieram imperar no planeta e, em consequência, impuseram àqueles que dominam uma concepção de mundo feito a sua imagem e semelhança (RAMOS, 1957: p.193) A história da colonização no mundo preocupa tão pouco, como se realmente o sangue derramado dessas pessoas - escravidão, genocídio, limpeza étnica, eugenia - os então seres mortos, fosse claramente algo da história cultural, ou simplesmente o que se deveria saber sobre ela. O balanço da violência da colonização é catastrófico. A colonização tem sinônimo, ou melhor, sinônimos, como extermínio, estupros, doenças, destruição material e simbólica de vários povos e etnias. A destruição dos índios da área caribenha: a estimativa mais corrente da população da ilha à chegada de Colombo, e lembrada pelo relatório dos

---

<sup>16</sup> 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

<sup>17</sup> Trecho da música “Maria Maria” de Milton Nascimento.

dominicanos de 1519, é de 1,1 milhão de pessoas. Em 1527, o tesoureiro Juan Passamonte já não conta mais que 60 mil. Em 1520, subsistiam não mais que mil índios em Hispaníola, e nenhum em Porto Rico. (BÉNOT, 2004). Mesma realidade de extermínio vimos na história dos índios da América do Norte.

Nos anos 1830, o artista George Catlin, que viajou longamente pelo Oeste, avaliava em dezesseis milhões a população indígena da América do Norte em 1492, antes que esse número fosse drasticamente revisto para baixo pelo serviço americano de recenseamento (US Census Bureau), que no fim do século XIX falava de meio milhão de índios, repartidos em “bandos esparsos”, no momento da chegada de Colombo. (NDIAYE, 2004, p.61)

Davidson (2004: p.78), analisando a colonização dos aborígenes da Austrália, chamou-os de raça condenada. Segundo esse autor, diferentemente dos grandes textos históricos dos australianos, que contavam em termos épicos a fundação de uma identidade nacional, graças a exploradores e colonos heróicos, o povo aborígene foi maçadamente assassinado, violado, mutilado e desapossado de suas terras tribais. “Com toda evidência somos um povo que eles [os colonos] combateram e conquistaram, mas sem nunca chegar a reconhecer o que essa guerra implicava. Não se admitiu não se admite reconhecer-nos enquanto grupo distinto de pessoas, enquanto povo – o povo aborígene – oriundo desta terra.” (DAVIDSON, 2004: p.79).

No continente africano, a colonização declaradamente abrange todos os sinônimos possíveis sobre a violência dos conquistadores. Em relação ao tráfico dos negros africanos, para as novas terras, é quase impossível atingir a cifra exata sobre o tráfico de escravos africanos embarcados em navios negreiros europeus. Segundo Ferro (2004), o problema com a exatidão dos registros das expedições negreiras se deve às práticas de falsificação dos documentos para escapar do pagamento das taxas e dos direitos aduaneiros. Isto foi reconhecido como o principal tolhimento histórico para se ter a noção real do tráfico de africanos. Para o tráfico francês no século XVIII, Charles Becker<sup>18</sup> calcula 1.017.010 escravos deportados. Quanto ao tráfico inglês, entre 1655 e 1807, Joseph Inikori<sup>19</sup> apresenta o total de 3.887.630 escravos deportados. Em suma, os tráficos francês e inglês, os mais importantes, representam um mínimo de 5,2 milhões ou mais, provavelmente, entre 5,5 milhões e 6 milhões de africanos deportados. (FERRO, 2004: p.122). Outro pesquisador David Eltis<sup>20</sup> fornece uma estimativa de 2.293.000 para o período de 1811 a 1870, do tráfico ilícito. Sobre o tráfico português,

<sup>18</sup> *Cahiers d'études Africaines*, n.º. 104, 1986, p. 633-679, artigo de Charles Becker

<sup>19</sup> *Ibid.*, n.º. 128, 1992, artigo de Josep Inikori.

<sup>20</sup> *Economic Growth and the Ending of the Transatlantic Slave Trade*, 1987, p.249

Frédéric Mauro estimava o número de 2.250.000 de escravizados chegados ao Brasil, até 1800. As avaliações globais variam sempre entre esse total de 10 milhões e 14 ou 15 milhões (FERRO, 2004: p.122).

Os números fornecem certamente a noção quantitativa da escravidão. Contudo, dificilmente ela mostra a amargura real do escravizado, ou que seria daquele que foi submetido a este tipo de violência. Os negros africanos morriam em grande número, nos navios de transporte de escravizados, que ficariam conhecidos como navios negreiros. Essa constatação não representa nenhuma novidade. Vários deles, se chegassem com vida nas novas terras e se conseguissem escapar e depois fossem recapturados, utilizavam de automutilação e estrangulavam-se e procuravam sua própria morte mais a que do seu dono. Uma situação certamente difícil de ser entendida, porém ser abandonada já é um equívoco. Analisemos o relatório em que o cirurgião Falconbridge narra sua experiência a bordo de um navio negreiro durante uma tempestade de vários dias, que impediu a saída dos cativos até a ponte para arejar-se.

Um vendaval, acompanhado de chuva, forçara-nos a fechar os portalós e até a cobrir os ralos das escotilhas, com o que a diarreia e a febre espalharam-se entre os negros. Enquanto eles estiveram nesse infeliz estado, muitas vezes eu descia até lá, como exigia minha profissão; mas, por fim, o calor de seus alojamentos tornou-se tão insuportável que já não era possível ficar ali por mais de uns poucos minutos (...) A ponte, isto é, o piso de seu alojamento, estava tão coberto de odores pútridos e de sangue, consequência da diarreia de que eles estavam atacados, que, ao entrar ali, uma pessoa poderia acreditar-se num matadouro. (FERRO, 2004: p.127).

O cirurgião num dado momento de sua citação diz: *tornou-se tão insuportável que já não era possível ficar ali por mais de uns poucos minutos*. Fanon afirma que o mundo colonizado é um mundo cindido em dois. (FANON, 1979: p.28). Da mesma maneira, também cindidas são as pessoas. Alguém que, olhou para bem próximo do improvável, e publicamente assume ser impossível a sobrevivência, certamente guarda consigo uma experiência que jamais escolheria para si mesma, porém se alguém ouve ou lê tal afirmação e continua sua vida da mesma maneira, prova a incongruência da vivência num mundo marcado pelo colonialismo, atestando a falência da matriz de igualdade em que foi construída sua própria humanidade.

O mundo colonial é um mundo dividido em compartimentos. Sem dúvida é supérfluo, no plano da descrição, lembrar a existência de cidades indígenas e cidades européias, de escolas para indígenas e escolas para europeus, como é supérfluo lembrar o apartheid na África do Sul. Entretanto, se penetrarmos na intimidade desta divisão, obteremos pelo menos o benefício de por em evidência algumas linhas de força que ela comporta. (FANON, 1979: p.27)

Para além dos agravantes históricos provocados pela colonização, Fanon chama atenção para o processo de descolonização. O autor, indiferente de sua posição de uma marcada polarização entre raças envolta em um enfoque psicanalítico formulada a partir da implosão de um sujeito negro libertado do olhar e da fala de outro branco, posição presente no seu *Peau Noire, Masques Blancs* (1952), estabelece um novo olhar ao complexo jogo de polaridades, presente em *Os condenados da Terra*, em que o colonizado quem, ao focalizar as estratégias e os modos através dos quais o colonizador opera, desvenda a teia na qual sua própria subordinação é produzida. (CUNHA, 2002: p. 149). Fanon diz haver na descolonização a exigência de um reexame integral da situação colonial. Por mais agressiva que a descolonização possa parecer, não a ousar enquanto meta de vida de combate ao sofrimento do ente colonizado, é mais danoso ainda. Não devemos nos opor: toda descolonização é um triunfo. (FANON, 1979: p.27). Se há a exigência de reexame do mecanismo colonial, no caso do poder do colonialismo brasileiro como poderíamos ressignificar a história dos africanos nas novas terras?

Ignacy Sachs analisa a inserção dos negros a partir da “imagem do negro na arte europeia”<sup>21</sup>, nas redes que se constituíram a partir dela, pensando deste modo na concepção simbólica do negro dentro do imaginário da arte europeia. Segundo Sachs somente na Idade Média é que o africano adquire uma importância capital em matéria de símbolo. Desconhecido e estrangeiro é interpretado em dois planos. De um lado, como negro, ele será relacionado à noite, ao mundo das trevas, às forças do mal e, de outro lado, na tradição popular, até personificará o diabo, embora, depois das invasões mongóis, o inferno gótico tenha sido povoado, sobretudo, por monstros de inspiração oriental.<sup>22</sup> Sachs argumenta não poder afirmar com certeza formulações demasiado generalizadas de que o diabo para os europeus seja representado pelo habitante da África. Porém historietas e lendas relatadas, entre outros, pelo poeta polonês J. Tuwim nos séculos XV e XVI mencionam o diabo personificado pelo etíope negro. (SACHS, 2004: p.788). O autor ainda propõe que uma série de outros episódios na história europeia são reminiscências do estereótipo diabo = negro, lembrando que, na França, diferentes apelidos do *diabo* empregam o termo *negro*.

---

<sup>21</sup> Ignacy Sachs « *L'image du Noir dans l'art européen* », Annales ESC, n°. 4, Julho – Agosto de 1969, Paris, Armand Collin-Éditions de l'EHESS, p. 885-886, 888-892.

<sup>22</sup> J. Baltrusaitis, *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1955.

Outros fatos também reforçam a validade da ligação entre demônio e homem africano, como: O negro que bate em Cristo na cena do *Improperium* da *Capela dei Scrovegni* em Florença e os personagens negros do *Jardim das delícias* de *Bosch* como símbolo da luxúria.(BLUSSAGLI, 1966: p.26). No tríptico do *Juízo Universal* de *Hans Memling*, a representação em série da cabeça de negros na separação entre céu e inferno, no julgamento presidido por Jesus, responde a um espírito antropológico que a Europa passou a ter com o contato com os africanos no período colonial.

Contudo autores mostram uma dimensão distinta da relação entre os africanos e europeus. Esses buscam encontrar, nesses rostos negros, sentidos e paixões comuns a todos os seres humanos. Dürer em *Adoração dos Magos* representa os negros invariavelmente jovens, esbeltos, belos e esfuziantes de alegria (SACHS, 2004: p.788). Neste mesmo sentido estão os estudos de Rubens, Van Dyck e De Crayer, os quais inspiraram numerosas gerações de *Otelo*, e também, a melancolia sem limites dos negros de Rembrandt, ou no olhar sério e triste dos *Three Negro Boys* de Jean Antoine Watteau. (SACHS, 2004: p.789).

Na literatura, essa inspiração, humanista por excelência, resultará no bom selvagem negro, como o herói do romance *Oroonoko*, da Sra. Aphra Beh. Esse livro foi adaptado para o palco, e inspirou poetas, escritores e compositores. (HAZARD, 1946) Não devemos esquecer-nos da presença da imagem negra em *Otelo*. A presença negra colocada em cena era do mouro negro e mau, que se opunha ao virtuoso mouro branco pagão.(SACHS, 2004: p.792).

Na medida em que progredem a colonização e o tráfico de escravos, a imagem do negro, segundo Sachs, se envilece e se reveste de preconceito racial. A tradição do negro como simbologia das trevas e do mal se intensifica, provocando uma situação de completa distinção entre brancos e negros e, como finaliza Sachs, “cujo fim, ainda não vislumbramos”. As alegorias ao continente africano e suas representações ficam cada vez mais caricaturais. Exemplo disto, após 1960 é que amplas frações da opinião pública alemã, para citar um estudo recente, ainda fazem uma confusão das mais lastimáveis entre o tipo “*Lumumba*” e o antigo clichê do “*canibal*”. (AUSPRENGER, 1966: p.19).

No século XIX, as representações de negros se tornarão mais raras e, de modo geral, serão desprovidas de qualquer outra significação afora a busca do exotismo associada ao interesse estético pelo jogo das cores. (...) Somos tentados a dizer que, quanto mais

explorada, menos representada era a África. O fim do século XIX verá nascer toda uma literatura colonial que abunda em preconceitos radicais. (SIEGER, 1969 *apud* SACHS, 2004 p: 792).

No Brasil, segundo Guimarães(2003), o período mais importante de contato entre negros e brancos foi durante a integração dos negros às novas nacionalidades americanas, que se segue à abolição da escravidão. Nesse momento, segundo Guimarães, pode-se questionar, quando precisamente começa a modernidade negra no Brasil.

Da política? Ou seja, igualdade de tratamento e de oportunidade? Da cultura? Isto é, de formas autônomas de representação de si, no plano das artes e da mídia. Da ideologia? Isto é, dos discursos teóricos que organizam a experiência da vida social. (GUIMARÃES, 2003)

Ela necessariamente dependeu do padrão de relações raciais da sociedade brasileira da época que era, como invariavelmente aponta os pesquisadores Hoetink e Harris, o padrão latino americano das ex-colônias portuguesas e espanholas. Estes pesquisadores apontam para mais dois padrões, que é o padrão norte-americano, das ex-colônias inglesas na América e no Caribe, e o padrão antilhano francês. Este modelo brasileiro, em termos históricos e concretos de construção de identidades negras, cresceu entrelaçado a idéia de mestiçagem.

### **3.1 - A história escondida sobre Brasil**

O deslocamento de africanos para o Brasil iniciou-se na segunda metade do século XV dentro da colonização portuguesa. A violência da expropriação imaterial de pessoas para as terras da colônia portuguesa pode ser expresso por dois momentos históricos:

- a) - O contrabando de sangue<sup>23</sup> realizado no tráfico de africanos para o Brasil
- b) - O sistema de escravidão.

a) - **O tráfico de africanos para as Américas** foi um dos atos mais agressivos, dentro dos nada dóceis procedimentos da colonização em todo o mundo moderno. Sua característica se baseou na insaciável procura pelo produto escravo que alimentava a carência de mão-de-obra nas colônias, cuja exploração demandava tecnologias de agricultura inexistentes nas frentes produtivas do colono português. O comércio de

---

<sup>23</sup> Expressão utilizada por Joaquim Nabucco para representa o tráfico de escravos do continente europeu

escravos, via deslocamento pelo Atlântico, foi debatido entre países europeus no âmbito das transações ilícitas das piratarias. O embate diplomático travado, em especial entre os governos inglês e brasileiro nos anos de 1831 a 1850 (Nabuco, 2000), geraria uma conivência do governo brasileiro de proteção aos interesses da pirataria, cujo empenho garantia a manutenção do tráfico de escravos. A ausência de consenso nos tratados internacionais gerou uma coerção ao governo brasileiro, datada de 1845, para uma extinção de métodos violentos de comércio de pessoas.

É uma história vergonhosa para nós [brasileiros], mas mil vezes ainda mais vergonhosa e infame para a Inglaterra, que, como sequioso *vampyro*, vivem de sangue alheio, e que, devorada pelo demônio da inveja e por uma *ignóbil* cobiça, não pôde achar repouso em sua *trípude insular*, quando conhece que um povo livre marcha nas vias do progresso material, ou lança ao estaleiro algum vaso de morte(...) O sem dúvida vergonhoso tráfico de escravos *offereceu optimo* pretexto a *philantropia inglesa* para mimosear-nos com as insolências de seus agentes diplomáticos e com as violências *cobardes e affrontosas* de seus cruzeiros. Sim, foi essa Inglaterra que metralhou aos milheiros seus escravos da Índia.<sup>24</sup>

Brasil e Inglaterra não tinham interesses humanitários, mas sim de interesses específicos, que por sua vez definiam os rumos dos escravizados africanos. Para os ingleses a pretensa luta pela liberdade de africanos se enquadrava por um lado pela luta contra o comércio ilícito que marcou profundamente a economia desta nação e, por outro, o controle internacional do comércio destacando que a voz firme contra o Brasil, deveu-se a sua força frente à fragilidade da nação brasileira, ou seja um Estado fraco que não oferecia resistência nem riscos à nação inglesa. Do lado brasileiro sua pretensa busca pela manutenção do tráfico de escravos deveu-se à necessidade de mão-de-obra para sua maior frente de comercialização, a agricultura - dentre seus ciclos econômicos ocupou posição de destaque, mão-de-obra conseguida apenas pela utilização do trabalho escravo. Essa mesma necessidade foi também a causa para impulsionar sua própria extinção, pois a alimentação do contrabando de sangue por meio da compra irrefreável de africanos pelos lavradores brasileiros, comprando-os a crédito gerou um custo-benefício eminentemente inferior ao esperado, pois os escravizados eram comercializados para serem pagos entre três e quatro anos. No entanto, os escravizados morriam e as dívidas permaneciam e, com elas, os terrenos hipotecados aos especuladores, que compravam os africanos dos traficantes para revender aos lavradores (NABUCO, 2000).

---

<sup>24</sup> “O governo inglês ou a lógica do canhão. Hontem”, *Typ. Universal de Laemmert: Rio de Janeiro, 1863* – Tráfico de Escravos no Brasil – Fundação Biblioteca Nacional.



b) – **O sistema de escravidão** cresceu colado à história brasileira e a compreensão das relações sociais no Brasil são caudatárias desse composto. Se, para o Brasil, as vantagens do tráfico em determinadas fases de sua história foram decisivas, a manutenção de um sistema baseado na escravidão também foi decisivo. De acordo com Joaquim Nabuco (2000) o fenômeno de escravidão no Brasil, diferentemente de outras nações, atacou as instituições de forma integral, fenômeno inédito nos artifícios de colonização dos Estados Unidos, a título de exemplo. Isto significa que a escravidão operou de forma causal nas deliberações políticas, sociais e econômicas no Brasil, não havendo uma conjuntura para além da cosmologia da escravatura. O fato é que o Brasil fazia do composto *senhor e escravo* a imagem de um cidadão (Nabuco, 2000), destarte a relação social se dava imediatamente por componentes raciais.

Esses dois momentos históricos - tráfico de escravos e do sistema de escravidão - foram alguns dos pilares da vida colonial brasileira e pressupõem a compreensão de que o racismo moldou o mundo moderno. A manutenção desses mecanismos de exploração das colônias, por vários países da Europa, foram possíveis devido a todo um alinhamento de expectativas de lucro sobre as novas terras regidas por condutas morais. Em relação à colonização nas terras brasileiras, o governo português, em muitas ocasiões, alterou e/ou adequou a legislação nacional vigente, bem como construção ética de sua política para a garantia da exploração e, desse modo, a conquista do lucro. As intervenções mais graves se devem à relação com os colonizados, autóctones indígenas e africanos. Os valores europeus da época, tais como o Direito Natural e de Propriedade eram adequados de acordo com interesses da metrópole. Vale destacar o folheto publicado em 1808 em Lisboa que fala sobre a *Concordância das leis de Portugal, e das bullas pontificiais, das quaes humas permitem a escravidão dos Prêtos d' Africa, e outras prohibem a escravidão dos Índios do Brazil*.<sup>25</sup>

Num texto extenso, o autor do folheto, o Bispo José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho, discorre sobre o que ele denomina de princípio dos *Sectários das Seitas Filosoficas*, atribuindo um adjetivo de *Seita de Hypocritas* que, em nome de uma humanidade e liberdade, se mostra inimigo do trono[português]bem como da religião. O autor se refere às leis e restrições baseadas na compreensão dos filósofos sobre o Direito da Natureza e Direito de Propriedade ao comércio de escravos e a

---

<sup>25</sup> Folheto publicado em 1808 na *Officina de João Rodrigues Neves, autor: Azeredo Coutinho, José Joaquim da Cunha de, 1742-1821*. Fundação Biblioteca Nacional – Biblioteca Digital

escravidão, argumentando que as restrições impostas a Portugal, bem como as suas colônias, são hipócritas e que vão contra a própria Nação. O autor verifica uma concordância entre as leis portuguesas e as bullas pontifícias.

Os alvarás do 1º de Abril de 1680 e o de 6 de junho de 1775, que *declarão* livres todos os índios do Brasil, *prohibindo* a escravidão a respeito deles, assim com também as *bullas*, que os confirmarão, para que não se diga, que ditas leis são entre si antinômicas, ou *contradictórias*, nem também que minha opinião enquanto defende a justiça de *humas*, *he* contraria a justiça das outras, eu passo a dar *huma* breve notícia das diversas circunstancias, em que se *achavão* os índios do Brasil, e os Pretos d África, no tempo das descobertas dos *portuguezes* em *huma*, e outra parte do mundo, circunstancias, que deram *ocasião* as diversas disposições das ditas nossas leis, e *Bullas*<sup>26</sup>

O autor discorre sobre as condições em que se torna possível uma compreensão de harmonia entre as leis da Igreja e do governo português. Seguindo no texto ele descreve a visão da nação portuguesa sobre os atores subalternizados envolvidos.

Aquelles bandos de selvagens errantes apenas usavão da caça, e da pesca, e de frutos silvestres; elles se fazião a guerra com as feras para ou affugentarem os seus inimigos, ou os devorarem: elles ainda na conhecião a escravidão, a subordinação, este primeiro passo para a civilização das nações(...) Sendo pois o índio pouco hábil para a agricultura, que era o fim da escravidão, e indomável pelo meio da força; pois em quanto alli houvesse huma serra, huma brenha, um asylo para hum selvagem, seria mais facil destruillos, do que sujeitallos de repente a hum trabalho para elles novo, e conhecendo-se também, era mais fácil chamallos para a comunicação dos portuguezes pelos meios doces, e pacíficos da religião, foi necessário prohibir a escravidão daquelles índios, e declarallos livres, para que huma vez entrados na sociedade, e fossem com o tempo, e com o exemplo acostumando ao trabalho, e a hum novo gênero de vida.<sup>27</sup>

Segundo o autor, a inadaptabilidade dos autóctones para as atribuições de trabalho nas terras da colônia, bem como sua impassividade frente à imposição ao trabalho, criava uma condição pouco favorável para manutenção desses enquanto alvo de escravização. A religião seria o modo mais generoso de manter sob a tutela portuguesa os índios do Brasil, valendo citar o trabalho de catequização jesuíta e de Las Casas que, em nome da humanidade aos índios no Brasil, impulsiona a possibilidade de justificação da escravidão de africanos.

O projecto da escravidão d África, e de aproveitar os braços, que alias erão supérfluos, ou perdidos para a África, para irem ser úteis a cultura das terras da América, especialmente do Brasil, nasceo, quem o creria? Da Humanidade mesma, da doce, eterna affeição, que Las Casas, tinha pelos seus amados índios(...) O Preto d África apresentou atributos da força, das qualidades

---

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Folheto publicado em 1808 na *Officina de João Rodrigues Neves, autor: Azeredo Coutinho, José Joaquim da Cunha de, 1742-1821*. Fundação Biblioteca Nacional – Biblioteca Digital

necessárias para cultivador das terras Zonas torrida, conheceu-se que as Nações d Africa estavam acostumadas aos trabalhos da agricultura, debaixo de hum Sol ardente.<sup>28</sup>

O resultado foi o massacre de índios do Brasil e a legitimação da exploração do trabalho do africano, sendo o último, tendo sua história nas novas terras, como informa Nabucco(2000), sob a marca da escravidão no interior do composto senhor e escravo.

O ambiente colonial se consolidou e a significação das diferenças entre os grupos, bem como a construção do imaginário racial cresceram à luz do embate entre modernidade x tradição. As ideologias racistas<sup>29</sup> impuseram as condições dentro dos campos econômicos e geográficos do Brasil e, nesse sentido, impôs um imaginário de superioridade branca e européia. O ideário burguês influenciou significativamente as relações sociais da sociedade brasileira por meio das teorias racializadas de seus cientistas.

Os negros africanos na situação de escravizados no Brasil possuíam uma jornada média de trabalho que variava entre 14 a 18 horas, como informa Paixão(2003)

Sua alimentação resumia-se a uma por dia – geralmente feijão, milho e farinha de mandioca. Dormiam amontoados nos ambientes insalubres das senzalas. Eram constantes as torturas físicas por meio de chicotes de couro cru, peças de ferro de tamanhos variados presas às mãos e aos pés, colares de ferro atados aos pescoços, máscara de ferro cobrindo os rostos, quebra de dentes, amputações e condenações à morte(PAIXÃO, 2003)

Contudo, se o escravismo no Brasil foi especialmente estrutural, o contraponto reflexivo acerca da trajetória dos escravizados conduz à constatação de que sua história coincide com a construção do próprio significado da palavra liberdade.(PAIXÃO, 2003 apud REIS&GOMES, 1998). Marcelo Paixão(2003), citando Reis e Gomes (1998), informa que, de acordo com a análise destes historiadores, onde houve escravidão houve resistência.

---

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> As ideologias racistas são compostas por dois processos que juntos constituíram o racismo científico. A primeira é o darwinismo social utilizada para descrever como cientistas da burguesia, devotos do conhecimento científico, utilizaram-se da Teoria da Evolução de Darwin e a aplicaram à vida social, com o objetivo de alicerçar a eternização das desigualdades sociais. (SACARRÃO, 1989). Outra forte ideologia racista que surgiu neste período foi baseada nos estudos da genética, em que o inglês Francis Galton cunhou o termo eugenia, que afirmava que a união entre homens e mulheres de boa origem, qual seja europeus, a prole resultante seria de boa stirpe, ou até superior. (OLIVEIRA,2002) Juntos, o darwinismo social e a eugenia corresponderia ao racismo científico, que orientou de forma veemente a expansão colonialista européia em suas justificações e fundamentos de espécie moral. O genocídio dos índios americanos, a exploração e o aviltamento social dos negros africanos, o colonialismo escravizador, exigiam uma justificação para satisfazer a moral e colocar as consciências bem consigo mesmas, que foram encontradas nas ideologias racistas do século XIX.

As modalidades de resistência foram muito variadas, e cada qual teve sua importância histórica. Passou pela negociação dos escravizados com seus opressores, visando a ampliar seus espaços de autonomia, pelo boicote aos instrumentos de trabalho e ao ritmo da produção; as agressões aos feitores e senhores e às múltiplas formas de rebeldia individual e coletiva (PAIXÃO, 2003 apud REIS&GOMES, 1998).

Paixão procura mostrar que a síntese das diferentes formas de luta rompe a tradição que permeou a historiografia do século XX no Brasil. Diferentemente da interpretação de passividade de escravizados frente às formas de colonização, os negros mostraram intensa participação na vida nacional, como a organização dos Quilombos, em especial o dos Palmares existente entre 1604 e 1694 (Paixão, 2003).

Essa resistência negra foi decisiva para a constituição conceitual do arcabouço do Movimento Negro do Brasil. A luta contra o legado da escravidão e a busca por emancipação fazem parte da contextualização histórica das migrações forçadas de africanos para o Brasil. Aliados a essa história política encontra-se valores culturais raciais que permanecem ainda pouco analisados de forma dialógica.

#### **Capítulo 4 - A produção de narrativas: o discurso da música feita por negros**

Desde meados do século XIX com proliferação de clubes, salões, festejos e festas tradicionais, bem como da apropriação de instrumentos musicais de origem europeia pelas classes populares, os descendentes de escravizados africanos ganham notoriedade por sua produção musical. Vale como exemplo a trajetória da modinha no Brasil. Reconhecida por músicos portugueses em Lisboa no século XIX, o estilo foi negociado com músicos descendentes de escravos, com a apropriação da viola nos cantos tradicionais. O fato não bastaria para sua popularização. No entanto, com o requinte literário de alguns poetas portugueses na construção da modinha, o status social do estilo ganha ares de canção e sua disseminação por compositores eruditos nos salões aristocráticos. Segundo Tinhorão (1972), o próprio Mário de Andrade aderiu à sua concepção de árias de óperas de passado erudito da modinha. Mas foi com a inserção e proliferação dessa, nas camadas populares, que o estilo se popularizou, não mais com o uso das violas, mas dos violões.

Xisto Bahia, um negro nascido na cidade de Salvador, se destacou como um desses tocadores de violão que se apropriou do estilo e se tornou um dos maiores cantadores de modinhas de todo o século XIX. Ele era uma síntese das aspirações de classe média, servindo como um perfeito intermediário entre os literatos compositores

da primeira metade do século XIX e aqueles cantores de rua que ainda alcançariam o século seguinte (TINHORÃO, 1975). Essa perspicácia na absorção da música era prenúncio do que viria a acontecer nas produções negras no século XX. Vale ressaltar que antes mesmo do surgimento e sucesso de Xisto Bahia, o negro Domingos Caldas Barbosa foi responsável pela primeira investida popular do estilo que marcaria a primeira tensão em relação ao gênero musical.

A trajetória do maxixe também já adianta os desfechos das produções de músicos negros no Brasil. Inicialmente identificado como uma dança, o maxixe foi oriundo do estilo livre de dançar os gêneros musicais da época, tais como a polca, a schottisch e a mazurca. O maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão (TINHORÃO, 1975). Esses músicos de choro foram conhecidos como os chorões e tinham suas produções denominadas de músicas de senzala, no final do século XVIII início do século XIX, por serem segundo Tinhorão (1975), produzidas pelas pequenas bandas formadas nas senzalas por negros escravos, com beneplácito dos senhores, ou nas cidades, pela chamada música de *barbeiros*. Grosso modo, o maxixe foi a relação entre a disseminação de polcas dos pianos de salões com os chorões, via métodos do lundu. O ambiente de suas apresentações definia sua estrutura: de um lado, quando era executado em ambientes de famílias senhoriais tinha uma construção semelhante a das partituras originais; de outro lado, quando era executada para classes populares, sua concepção se alterava violentamente, apresentando, segundo Renato de Almeida (1968), uma coreografia cheia de movimentos requebrados e violentos, muitos deles emprestados aos batuques<sup>30</sup> e ao lundu, pois a própria origem dos chorões garantia essas transformações.

A abertura para novas formas de linguagem de escravizados e seus descendentes por um lado, deveu-se à disseminação do campo musical que, independentemente de suas concepções raciais, se expandia por não ter procedimentos que conseguissem gerar uma divisão baseada em hierarquias como a instituição da escravidão no Brasil pregava e, por outro lado, pelo Carnaval<sup>31</sup> que expunha as contradições nacionais, uma vez que permitia a relação dos grupos raciais no Brasil.

---

<sup>30</sup> Termo genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças dos africanos.

<sup>31</sup> Festa nacional profana ligada ao calendário católico, o carnaval encontra similares em várias culturas africanas. (Dicionário Escolar Afro-Brasileiro, LOPES, NEI. Selo Negro, São Paulo/2006)

A história da música no Brasil passa a ser compreendida, em especial nos anos dos séculos XIX e XX, como tendo evidente a participação de negros, seja como escravizados ou ex-escravizados. A música permitia o pronunciamento dos escravizados de forma pública, contudo, a compreensão dessa música não conseguiu escapar do ambiente embasado no racismo científico. Segundo Gilroy(2001), paradoxalmente, à luz de suas origens e relações sociais mais modernas ao final do século XVIII, as premissas estéticas etnocêntricas da modernidade consignaram essas criações musicais a uma noção do primitivo que era intrínseca à consolidação do racismo científico. As antinomias nacionais cresciam ligadas as produções da música dos negros no Brasil.

O fato é que mesmo com as interpretações sobre a música no Brasil considerando o status da produção negra como referência ao primitivo, a disseminação musical não possuía obstáculos pela sua pretensa inclinação à expansão. Destarte os negros, por terem processos educativos e culturais intimamente ligados a música adensaram seu uso, expondo valores do grupo racial a partir do movimento crescente da música.

O exemplo mais representativo da história dos escravizados africanos e seus descendentes no campo musical se refere ao samba. De acordo com a designação de Nei Lopes(2006), samba, de incontestável origem banta, é nome genérico de várias danças brasileiras de raiz africana. Samba, segundo o autor, designa a expressão multiforme que constitui a espinha dorsal e a corrente principal da música popular brasileira. Segundo Sandroni(2001) a palavra samba é encontrada em diversos contextos da América Latina se referindo sempre ao universo dos negros.

Angeliers Leon nos mostra, numa gravura cubana do século XIX, um casal de negros dançando, com a legenda *Samba la culebra, si sino*. Rossi menciona na região do Rio Prata a cantilena: *Samba, mulenga, samba!*, ouvida dos africanos. Ortiz menciona uma dança afro-haitiana onde o corifeu é chamado *samba*.(SANDRONI, 2001).

O samba no Brasil teve sua história colada aos contextos negros da cidade do Rio de Janeiro. De acordo com Diniz(2006), o fenômeno de migrações provocou um crescimento vertiginoso dos índices demográficos no último quartel do século XIX, a cidade carioca que herdou o status de capital a partir de 1763 possuía, no início da década de 1890 mais de meio milhão de habitantes, dos quais apenas metade era natural da cidade. Nessas migrações - São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco - a cidade do Rio de Janeiro acabou por se transformar em espaço urbano síntese de confluências e conflitos. Diniz(2006) informa que, em meados do século XIX, 50% da população do

Rio de Janeiro era formada por negros escravos. Para ter uma ideia da enormidade dessa proporção, basta dizer que São Paulo tinha, à época, 8% de escravos em seu território.

Não foi apenas na cidade do Rio de Janeiro que houve a disseminação desse estilo musical. Sua expressão foi encontrada em diversas regiões brasileiras, variando em aspectos rítmicos. O aspecto comum de ligação das distintas variações de samba no Brasil é identificado na concepção da roda, compreendida no discurso de seus interlocutores como uma reunião comunitária. No século XX sua importância marcaria o ritmo como principal símbolo nacional no processo de disseminação em massa da música popular brasileira. No entanto, esse processo de louvor do samba não foi tão simples como concebido normalmente na história do ritmo. No processo de concretização do estilo na história musical brasileira, destaca-se o conflito racial criado a partir da reprodução dessa música pelos descendentes de escravizados africanos no espaço público brasileiro. Existiu uma repressão policial em várias regiões brasileiras sobre as pessoas que faziam samba, que esvaziava as reuniões comunitárias tradicionais afro-brasileiras com o uso do monopólio da força, antes que o samba fosse reconhecido como o patrimônio da cultura popular brasileira. O depoimento de João da Baiana mostra essa repressão:

Meus pais sempre estavam dando festas de candomblé. As baianas da época gostavam de dar festas. A Tia Aciata também dava. Agora, o samba era proibido e elas tinham que tirar uma licença com o chefe da polícia. Era preciso ir até a Chefatura de polícia e explicar que ia haver um samba, um baile, uma festa enfim. Daquele samba saía batucada e candomblé, porque cada um gostava de brincar à sua maneira. Então o chefe da polícia dava uma licença geral.(MIS)

Inicialmente o estilo foi repudiado, mas, em uma década, ele foi considerado a síntese entre as classes populares e as elites. Os argumentos para essa passagem nesse curto período histórico podem ser explicados pela mudança de concepção analítica sobre as relações sociais racializadas dentro dos estudos sociológicos da época. No final do século XIX e início do século XX, existia uma concepção eugênica de interpretação da realidade social no Brasil - Euclides da Cunha, Nina Rodrigues e Silvio Romero - que ganhou um status científico. As idéias desses intelectuais entraram no pensamento social brasileiro, legando ao imaginário popular uma noção de cognoscibilidade do elemento africano e indígena descolado de propriedades de desenvolvimento, enquanto o elemento branco colonizador seria o agente cognoscitivo de evolução no interior da sociedade. Na década de 1930, Gilberto Freyre apresentou uma concepção que rejeitava

as explicações eugênicas dos autores do início do século XX. Freyre buscou uma trajetória cultural da possível evolução de uma sociedade composta de povos indígenas, africanos e europeus brancos. Desse modo a raça foi percebida como residual e a qualidade da mestiçagem dissolveria os conflitos raciais na sociedade brasileira.

Essa concepção orientou os estudos sobre a música brasileira, em especial sobre o samba, que passou a ser compreendido como expressão multiforme tendo uma herança africana, mas sendo concebida e disseminada por meio de uma homogeneidade mestiça, em que vários grupos das camadas populares contribuíram para sua construção. Um desses estudos foi o de Hermano Vianna em seu livro “O mistério do samba”. Para Vianna(1995) a mestiçagem que era considerada a causa principal de todos os males nacionais(via teoria da degeneração) aparece transformada, a partir da publicação de Casa Grande & Senzala de Gilberto Freyre em 1933, como garantia de originalidade cultural no Brasil. Um interesse *repentino* pelas coisas brasileiras!(VIANNA, 1995)

No entanto, observa-se ao longo de todo século XX, uma regularidade na ação de músicos negros em enfatizarem categorias raciais em suas composições, tais como, negros, pretos, crioulos, mulatas/os, brancos, tráfico negreiro, escravidão. Essa regularidade informa que a interpretação da realidade social e sua relação com o conceito de raça no Brasil apresentam uma divergência no que tange ao consenso sobre a homogeneidade mestiça proposta por Gilberto Freyre. A partir disso surge a questão de pesquisa do trabalho: Por que os músicos negros enfatizam aspectos raciais nas letras de suas composições musicais?

Para verificação dessa regularidade são discriminadas, a partir de pesquisas combinadas - refinadas pelos termos chave da pesquisa (negro, crioulo, preto, africano,etc) - na base de dados dos catálogos de Música e Discos da BN, três fases da história da música brasileira em que houve participação de músicos negros: o **momento histórico** da gravação e registro em 1916, na Biblioteca Nacional, da canção “Pelo Telefone” primeiro título assumidamente de samba no Brasil, como “atesta a folha de abertura do documento, onde se lê: “Pelo Telephone – Samba Carnavalesco”;**momento histórico** da gravação do LP Origens – Pelo Telefone(a Ernesto dos Santos) de Matinho da Vila, pela RCA em 1973; e o **terceiro momento** a gravação do álbum CusCuz Clã de Chico Cesar em 1996 pela MZA Music.



Para cada fase histórica selecionei um grupamento de letras cujo conteúdo mostra categorias raciais na sua construção. Na primeira fase foram analisadas as letras de Ernesto dos Santos(Donga), João Machado Guedes (João da Baiana) e Alfredo da Rocha Vieira Jr.(Pixinguinha); na segunda as letras de Geraldo Filme, Martinho da Vila e Gilberto Gil, e na terceira Chico Cesar, Seu Jorge e Marcelo Yuka.

Fase histórica 1	Registro do Primeiro samba - BN - 1916	ano	Álbum	gravadora
Pelo Telefone	Donga	1916	Registrada na BN	
Batuque na Cozinha	João da Baiana	1968	Gente da Antiga	Odeon
Yaô	Pixinguinha e Gastão Viana	1922	Gente da Antiga	Odeon
Festa de Branco	Pixinguinha	1928		
Macumba de Iansã	Donga e Zé Espinguela	1942	Native Brazilian Music	Columbia Records
Fase histórica 2	LP ORIGENS(Pelo Telefone) – 1973	ano	Álbum	gravadora
Vai cuidar de sua vida	Geraldo filme	1980	Geraldo Filme	Estúdio Eldorado
Brasil Mulato	Martinho da Vila	1969	Martinho da Vila	RCA
Refavela	Gilberto Gil	1977	Refavela	WEA
Fase histórica 3	CD CUSCLUZ CLÃ – 1996	ano	Álbum	gravadora
Mama Africa	Chico Cesar	1996	Cus Cluz Clã	MZA Music
Carne mais barata do mercado	Marcelo Yuka e Seu Jorge	1998	Moro no Brasil	Universal
Respeitem meus cabelos brancos	Chico Cesar	2003	Respeitem meus cabelos brancos	MZA Music

A terceira fase selecionada foi discriminada a partir de uma complementação de dados, ou seja, não foi feita nas pesquisas combinadas. O método de seleção do último período foi por meio da discriminação de músicos negros que tiveram destaque no cenário da música no Brasil.

#### 4.1 - Apresentação das Fases Históricas

##### 4.1.1 - Primeiro Momento histórico

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 freqüentavam sua casa, como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha(SANDRONI, 2001) e o 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.

Para finalidade desta pesquisa trato da primeira fase do samba entendido como o estilo antigo analisando as letras Pelo Telefone, Batuque na Cozinha, Yaô, Festa de Branco e Macumba de Iansã. A justificativa para a escolha deste período se deve a gravação e registro em 1916 na Biblioteca Nacional da canção “Pelo Telefone” primeiro título assumidamente de samba no Brasil. Este fato teve grande repercussão no processo mercadológico, em que o artista negro recebeu o lugar de sambista, o que contribuiu para a disseminação do samba enquanto estilo. Outros intervenientes históricos que justificam a opção são as transformações políticas e sociais da época e o debate sobre o modernismo, em especial a Semana de Arte Moderna(1922), e o pretense desejo do movimento na elaboração de uma cultura nacional.

#### 4.1.2 - Segundo Momento histórico

A segunda fase escolhida para fins de pesquisa se refere ao lançamento do Álbum do músico Martinho da Vila o LP Origens, gravado em 1973 pela RCA/Victor. Esta escolha deveu-se ao grande número de álbuns lançados pelo compositor, cujas características, não apenas de letras, mas também pela estética(ilustração/fotos), destacavam a história dos negros. Neste trabalho, em especial, existe a referência direta ao primeiro momento histórico desta pesquisa. O título completo do álbum de Martinho da Vila chama-se Origens – Pelo Telefone, em que o compositor faz uma homenagem a Ernesto dos Santos(Donga) que gravou o primeiro samba no Brasil, e classifica de Santíssima Trindade<sup>32</sup> da música brasileira os músicos Donga, João da Baiana e Pixinguinha.

Este período escolhido também representa a classificação de Carlos Sandroni como estilo moderno do samba. São muito evidentes as transformações ocorridas pelo samba desde o lançamento de Pelo Telefone em 1916. A composição melódica e rítmica do estilo antigo do samba esteve muito ligada aos instrumentos de corda e sopro, muito

---

<sup>32</sup> Doutrina utilizada por Igrejas cristãs que preconizam Deus em três pessoas, Pai, Filho e o Espírito Santo. A alusão de Martinho da Vila se refere a identificar o Samba preconizado em três pessoas, Donga, Pixinguinha e João da Baiana.

constante no cotidiano de negros da Cidade Nova no Rio de Janeiro, em que polcas, tangos e maxixes eram muito bem executados<sup>33</sup>. O estilo moderno possui as características do samba que atualmente escutamos. Sua construção é oriunda da influência dos negros de origem banto devido o declínio da produção das fazendas cafeeiras. O samba sofre uma grande alteração rítmica devido aos negros terem grande influência dos terreiros de candomblé, executar jongos e trazer o tocar de macumbas.

No Rio de Janeiro esses negros seriam responsáveis, pela organização das Escolas de Samba cariocas criadas em espaços comunitários tradicionais que ganhariam uma projeção nacional pelo prestígio do Carnaval carioca. A título de exemplo destaca-se o bairro de Estácio de Sá e os compositores que por ali freqüentavam Nilton Bastos, Ismael Silva, Bide; O bairro de Oswaldo Cruz que daria origem a Portela, com os mestres de samba Paulo da Portela e Candeia; e Mangueira oriunda dos Arengueiros destacando seus ilustres compositores como Carlos Cachaca e Cartola.

Esse movimento de espaços tradicionais negros, organizados em Escola de Samba, foi fator decisivo para projeção de vários sambistas não apenas no Rio de Janeiro, mas em vários estados brasileiros. O compositor Geraldo Filme de São Paulo foi um dos grandes nomes do carnaval paulistano com íntima relação com a Escola de Samba da Vai Vai.

Foi também a partir deste movimento que surgiu Martinho da Vila. Sambista carioca que aos treze anos de idade ingressou na Escola de Samba Aprendizes da Boca do Mato, notabilizando por suas composições e diretor de harmonia, transferiu em 1965 para G.R.E.S. Unidos de Vila Isabel sendo, então, denominado de Martinho da Vila, como referência a Escola.

Outro fator importante deste período histórico selecionado para análise, se deve a legitimação da música no Brasil de forma mais ampla. Este fato inclui o formato de difusão e disseminação tais como a Era do Rádio que foi essencial para exposição dos artistas no Brasil como um todo.

#### 4.1.3 - O terceiro Momento histórico

---

<sup>33</sup> O choro como conhecemos hoje basicamente nasceu deste estilo antigo em que afro-brasileiros com grande domínio dos instrumentos de corda e sopro criam um estilo peculiar de música que ganharia grande importância nos anos futuros.

A terceira fase histórica da pesquisa se refere ao momento de lançamento do álbum *Clus Cluz Clãs* de Chico Cesar em 1996 pela MZA Music. Este período mostra composições criadas num mercado musical consolidado no Brasil e acompanhando o momento histórico do Centenário da Abolição da Escravidão em 1888.

## **4.2 - Análise do grupamento de letras das fases históricas selecionadas**

4.2.1 - Pelo Telefone: canção gravada e registrada em 1916 na Biblioteca Nacional por Ernesto Santos, o Donga. Ela foi a primeira música com título de samba no Brasil.

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 as casas das baianas que organizavam suas grandes festas abrigando uma grande quantidade de negros 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 freqüento 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 Bebiana 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. “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 a subjetividade dos negros do que 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 freqüentavam.

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 que 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 a “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, representada 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.

4.2.2 - Batuque na Cozinha: A composição de João da Baiana, nos permite perceber o cotidiano das festas nas Casas das Tias Baianas.

Batuque na cozinha  
Sinhá não quer  
Por causa do batuque  
Eu queimei meu pé

Não moro em casa de cômodo  
Não é por ter medo não  
Na cozinha muita gente sempre dá em alteração

O termo “batuque” que inicia a canção, de acordo com Nei Lopes(2003) no Dicionário Banto do Brasil, é designação comum a certas danças afro-brasileiras. Provém da expressão *Kubat'uku* e neste sentido *batucu*, alterado em *batucum* e *batecu*.

A concepção nativa da expressão utilizada na canção faz referência ao ato de percutir o tambor. Esta concepção pode ser identificada como sinônima da expressão “samba” como forma de distinção. Haja vista o samba de Caninha: “samba de morro não é samba é batucada, é batucada”. Desse modo **batuque na cozinha**, é samba na cozinha. **Sinhá** é tratamento empregado por negros escravos em relação as suas senhoras, mas pode ser também ligado a **Sinha** que na Bahia antiga, significava empregada de certa idade, segundo Lopes(2003) provavelmente do *quicongo*, *syá*(parente). Logo dentro letra, o trecho “*Sinhá não quer*”, merece uma atenção especial. O trecho não narra apenas à imposição colonial da relação senhores e escravos quanto a proibição de cultos, narra uma divisão muito interessante no interior das festas das Tias Baianas. Vejamos o depoimento de João da Baiana, Donga e Pixinguinha deste episódio:

“A festa era assim: baile na sala de visita, samba-de-partido nos fundos da casa e batucada no terreiro” – João da Baiana

“Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no Terreiro” – Pixinguinha

“O samba era dançado na sala de jantar e o baile era na sala de visitas, no fundo tinha também a batucada” – Donga.

Seguindo a letra surgem algumas classificações raciais: branco, mulato e mulata, crioula, branquinha. Deve-se destacar que existe a divisão baseada nos fenótipos. As categorias raciais aparecem de forma aberta e sem restrições de uso:

Então não bula na cumbuca  
Não me espante o rato  
Se o branco tem ciúme  
Que dirá o mulato

Eu fui na cozinha  
Pra ver uma cebola  
E o branco com ciúme  
De uma tal crioula

Deixei a cebola, peguei na batata  
E o branco com ciúme de uma tal mulata  
Peguei no balaio pra medir a farinha  
E o branco com ciúme de uma tal branquinha

Mas o batuque na cozinha  
Sinhá não quer  
Por causa do batuque  
Eu queimei meu pé

Eu fui na cozinha pra tomar um café  
E o malandro tá de olho na minha mulher  
Mas, comigo eu apelei pra desarmonia  
E fomos direto pra delegacia  
Seu comissário foi dizendo com altivez  
É da casa de cômodos da tal Inês  
Revistem os dois, botem no xadrez  
Malandro comigo não tem vez

Mas o batuque na cozinha ...

Mas seu comissário  
Eu estou com a razão  
Eu não moro na casa de arrumação  
Eu fui apanhar meu violão  
Que estava empenhado com Salomão  
Eu pago a fiança com satisfação  
Mas não me bota no xadrez  
Com esse malandrão  
Que faltou com respeito a um cidadão  
Que é Paraíba do Norte, Maranhão

4.2.3 - Yaô: canção de Pixinguinha e Gastão Vianna apresenta a ligação com o imaginário dos africanos escravizados no Brasil. Chama a atenção que a pertinência de valores peculiares do grupamento racial, perpassa maior parte da canção. Em quase toda a letra existe a referência ao culto místico dos orixás.

Aqui có no terreiro  
Pelú adié

Faz inveja pra gente  
Que não tem mulher  
No jacutá de preto velho  
Há uma festa de yaô  
Ôi tem nêga de Ogum  
De Oxalá, de Iemanjá  
Mucama de Oxossi é caçador  
Ora viva Nanã  
Naná buruku  
No terreiro de preto velho iaiá  
Vamos saravá  
Xangô!

4.2.4 - Festa de Branco: canção de Pixinguinha que foi gravada em 1928 por Francisco Alves pela Odeon. Festa de Branco marca necessariamente a distinção com a festa de Pretos. “Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no Terreiro” – Pixinguinha”. Na análise da letra Batuque na cozinha notou-se que não somente existe uma especificidade no cotidiano festivo, mas ele tem características que são crescidas na divisão racial. Nesta canção o próprio título já informa as categorias que estabelecem as diferenças.

Festa de branco  
Sempre acaba em arrelia  
Se vai de barriga cheia  
E sai com ela vazia  
Eu não me passo  
Pra estas festas de "chiquê"  
Por causa de uma branca  
Já quiseram me prender  
De madrugada  
Quando a festa se acabou  
O dono da tal casa  
Foi chorar quanto gastou

A canção ao destacar peculiaridades da Festa de Branco, necessariamente, pretende que se exaltem as especificidades das festas de preto. Desse modo a festividade de brancos sempre acaba em arrelia/mau agouro, diferentemente das festas de pretos que são alegres; A fartura das festas de preto não são vistas em outras e ao final pela pretensa arrelia da festa, sobra-se apenas o escárnio e esquece-se o porquê da festa.

Geraldo Pereira foi um dos compositores que abordou em muitas de suas canções fatos de sua vida. Por exemplo, a letra Escurinho:

O escurinho era um escuro direitinho  
Que agora tá com essa mania de brigão



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

O “escurinho” trata-se do próprio Geraldo Pereira. Considerado como um dos maiores sambistas de todos os tempos, por aliar letras bem definidas nos arranjos melódicos e rítmicos, Geraldo Pereira revitalizou o samba, e ganhou admiradores de grande peso no cenário musical brasileiro, como João Gilberto, Chico Buarque e Luiz Melodia. Contudo, essa letra traz mensagens bastantes alusivas a questões raciais. Joel Rufino diz que num país em que a chamada convivência racial mascara conflitos e cria padrões de branco para o negro, como o lugar do “escurinho direitinho”, espera-se que:

Escurinho, no Brasil, tenha de ser bem comportado, configurando uma invenção do branco. Senão, era negro, pejorativamente. Depois, quando aqui se instalou a negritude, negro ganhou nova dimensão e milhares de pretos passaram a se esforçar para agir e sentir como negros, para valer como negros em suma. (SANTOS, 1982)

Festa de Branco de Pixinguinha anteciparia nesta letra este conflito. Por mais banal que pudesse parecer – em se tratando de um espaço para a diversão - as tensões raciais tenderiam a se agravar ainda mais.

4.2.5 - Macumba de Iansã – A escolha desta canção operou como procedimento para destacar a grande quantidade de corimas de culto aos voduns e orixás que foram identificados nesta fase. Macumba de Iansã e Macumba de Oxossi estão presentes no álbum de Leopold Stokowski Native Brazilian Music gravado em 1942 pela Columbia Records(álbum que não foi lançado no Brasil). Concebidas por Donga e Zé Espinguela(um dos fundadores da Mangueira), ambos são cantados por Zé Espinguela e grupo do Pai Alufá.

4.2.6 - Vai cuidar de sua vida: esta canção foi composta por Geraldo Filme o grande compositor da Escola de Samba paulistana Vai-Vai. Ele tinha um grande interesse pela cultura negra, interesse que o fez homenagear o poeta Solano Trindade, com um samba enredo “Solano, Vento forte africano” para Escola de Samba Vai Vai no carnaval de 1976, sendo vice-campeã.

Esse interesse do compositor paulistano pela cultura negra e pela situação em que viviam os negros no Brasil, o fez compor a letra “vai cuidar de sua vida”. Um trabalho que analisa três manifestações tradicionais dos afro-brasileiros, por meio de uma intervenção crítica sobre a expropriação cultural em que negros estavam sendo submetidos. Como as gravações de Geraldo Filme foram relativamente pequenas, é difícil de precisar a data de suas composições. Segue a análise da letra:

Vá cuidar da sua vida  
Diz o dito popular  
Quem cuida da vida alheia  
Da sua não pode cuidar

Nesta primeira estrofe (na realidade o refrão) o compositor é muito direto e expressa literalmente: “Vá cuidar de sua vida”. O verbo “ir” está no imperativo afirmativo, em que há uma coloquialidade típica dos ditados populares. Geraldo Filme afirma que há uma intervenção externa nos valores culturais do negro. Na seqüência da letra ele expõe estas intervenções:

Crioulo cantando samba  
Era coisa feia  
Esse é negro é vagabundo  
Joga ele na cadeia  
Hoje o branco tá no samba  
Quero ver como é que fica  
Todo mundo bate palma  
Quando ele toca cuíca

Nessa estrofe o compositor exalta a situação do samba. Geraldo Filme reage ironicamente afirmando que o negro “cantando o samba” era coisa feia. “Esse negro é vagabundo” ele precisa ser preso. Ou seja, a composição da estrofe informa: crioulo é categoria racial, vagabundo é classificação a partir de uma norma presumida, muitas vezes não explicitada (SCOTT, 1998). Branco é categoria racial, e ele tocando samba “todo mundo bate palma”, nesse contexto, fazendo uma análise direta poderíamos dizer, reagindo ao termo “vagabundo”, como sendo um trabalhador se divertindo. O fato importante: a repressão. Nas categorias raciais abordadas, a *negra* precisa ser presa, a *branca* não. O samba não é motivo de prisão, senão ambas seriam presas. A questão principal é que o negro precisa ser retirado daquele espaço.

Negro jogando pernada  
Negro jogando rasteira  
Todo mundo condenava  
Uma simples brincadeira

E o negro deixou de tudo  
Acreditou na besteira  
Hoje só tem gente branca  
Na escola de capoeira

Nessa estrofe Geraldo Filme fala da pernada/capoeira. Novamente a força da repressão aparece. O interessante é que o autor diz “todo mundo condenava” a manifestação. Se fosse levar ao pé da letra poderia afirmar que inclusive ele(o compositor) também condenava, mas na realidade não. A expressão “todo mundo” não inclui os negros, pois “o negro deixou de tudo e acreditou na besteira”, logo eles(os negros) acreditaram em “todo mundo” ou melhor, “nos brancos”. Novamente surge a contradição, a “besteira” expressada na letra opera afirmando de forma intransitiva que o problema não era a “simples brincadeira/capoeira”, mas quem estava fazendo, ou de que forma estava fazendo.

Negro falava de umbanda  
Branco ficava cabreiro  
Fica longe desse negro  
Esse negro é feiticeiro  
Hoje o preto vai à missa  
E chega sempre primeiro  
O branco vai pra macumba  
Já é Babá de terreiro

O autor fecha a letra com uma estrofe argumentando sobre as religiões de matriz africana. Na minha análise a estrofe se constrói resgatando as mesmas críticas das estrofes anteriores, em que a repressão as manifestações se mantém presentes, mas o fechamento dela é bastante categórico: “hoje preto vai a missa e chega primeiro” significa que há um sentido na repressão sobre os negros, um sentido de imposição de normas que proíba os negros de serem eles mesmos, mas sim alguém o mais próximo possível de uma pessoa branca.

4.2.7 - Brasil Mulato: gravada pela RCA em 1969 por Martinho da Vila no álbum que recebe seu próprio nome, “Brasil mulato” é parte do esforço do músico na compreensão das relações sociais racializadas. O compositor que tem no nome a reverência a G.R.E.S Unidos de Vila Isabel, possui uma vasta produção discográfica. Em quase todas as suas produções existe uma referência a aspectos ligados a raça, e no que tange as suas letras suas contribuições são interessantes. Esta em especial ele aborda algumas das classificações raciais propondo um projeto:

Pretinha, procure um branco  
Porque é hora de completa integração

Branquinha, namore um preto  
Faça com ele a sua miscigenação  
Neguinho, vá pra escola  
Ame esta terra  
Esqueça a guerra  
E abraça o samba

O autor inicia a estrofe sugerindo que “Pretinha, branco, branquinha, preto” valorizem a mistura. É interessante dizer que os homens e as mulheres são tratados em classificações raciais, que estão no diminutivo para as mulheres e para os homens o tratamento é normal. O autor sugere que a mistura seja orientada para a “miscigenação” e para a “integração”, ou seja, que extinga os aspectos raciais em nome na nação, inclusive solicitando que o “neguinho” – também no diminutivo – utilize a educação para sua emancipação.

“Ame esta terra/ Esqueça a guerra/Abraça o samba”. Este trecho é interessante pois, Martinho da Vila exalta o amor a terra como método para esquecer a guerra. Pela dimensão inicial da letra dar relevância a raça, é possível analisar que o autor esteja, ao citar a guerra, falando dos conflitos raciais existentes na sociedade brasileira.

Que será lindo o meu Brasil de amanhã  
Mulato forte, pulso firme e mente sã  
Quero ver madame na escola de samba sambando  
Quero ver fraternidade  
Todo mundo se ajudando  
Não quero ninguém parado  
Todo mundo trabalhando  
Que ninguém vá a macumba fazer feitiçaria  
Vá rezando minha gente a oração de todo dia  
Mentalidade vai mudar de fato  
O meu Brasil então será mulato

A segunda estrofe exalta ainda mais os anseios da primeira. Palavras como “fraternidade, ajudando, trabalhando” mostram o projeto do autor. Seu objetivo é criar bases para uma emancipação do legado da escravidão dos negros, tendo como horizonte, a construção do Brasil Mulato: “Mentalidade vai mudar de fato, o meu Brasil então será mulato.

4.2.8 - Refavela: Esta canção inaugurou, na minha avaliação, 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 do Festival de Arte e Cultura negra/Festac, em Lagos na Nigéria. Nesta experiência ele conta sobre o re-encontro 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

Essa letra tem um ponto muito interessante que é sua desterritorialização. Ela se pretende transnacional ao mesmo tempo em que debate aspectos centrais da questão do negro no Brasil, como informa Gilberto Gil, mostrando a dificuldade com que a história tem se defrontado de proporcionar o verdadeiro resgate da cultura e da natureza dos negros, exatamente pela manutenção reiterada da sua condição paupérrima.

Segundo Gilberto Gil, estas duas primeiras estrofes concentram a informação forte da música. A narrativa da estrofe fala do cotidiano dos negros nos grandes centros, com destaque para o Rio de Janeiro. Re-favela é movimento de deslocamento contínuo daquele da favela, que necessariamente não existe, por ser um espaço tropo mal resolvido na paisagem urbana. Ali estão os negros que necessitam de movimento. Ao deslocar o corpo para a tentativa de emancipação há a re-favela guiada por um “binômio de disparidades”. Por exemplo, na relação morro-asfalto na cidade do Rio de Janeiro.

A refavela, a refavela, ó  
Como é tão bela, como é tão bela, ó

A refavela  
Revela a escola  
De samba paradoxal  
Brasileirinho  
Pelo sotaque  
Mas de língua internacional

A refavela  
Revela o passo  
Com que caminha a geração  
Do Black jovem  
Do Black - Rio  
Da nova dança no salão

A refavela  
Revela o choque  
Entre a favela-inferno e o céu  
Baby-blue-rock  
Sobre a cabeça  
De um povo-chocolate-e-mel

A refavela  
Revela o sonho  
De minha alma, meu coração  
De minha gente  
Minha semente  
Preta Maria, Zé, João

A refavela  
Alegoria  
Elegia, alegria e dor  
Rico brinquedo  
De samba-enredo  
Sobre medo, segredo e amor

A refavela  
Batuque puro  
De samba duro de marfim  
Marfim da costa  
De uma Nigéria  
Miséria, roupa de cetim

O autor informa que as demais estrofes perto das duas primeiras servem de ornamento. Mas as intervenções da letra, embora mantenham o binômio de disparidades como foco, são muito ricas do ponto de vista analítico. Destaca-se aqui o movimento do “Black Jovem e do Black Rio”. Esse trecho, segundo o autor, fala do movimento da juventude Black Rio, que se instalava propondo novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo, com mais atividade cultural e absorção de elementos do discurso e da luta negra da América e da África.

4.2.9 - Mama África: canção do compositor paraibano Chico Cesar traz um discurso bastante intenso no que tange as relações sociais racializadas. Gravada em 1996 pela MZA Music no álbum Cus Cluz Clã (nome da banda formada por Chico Cesar) a letra apresenta uma construção desterritorializada e transnacional, abordando o negro para além do contexto brasileiro. Segue a letra:

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” é inegavelmente intransitiva. Sua acepção pode ser compreendida desde um simples nome para uma representação de “Maria, Maria” de Milton Nascimento, passando pela homenagem a Miriam Makeba, até a intensidade da expressão “Mãe África”. Todas são leituras possíveis e bastante complexas. “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, parafraseando com a canção Tanacara de Gonzaguinha:

O Brasil não conhece a África  
mas a África sabe bem do Brasil  
Tá na cara, tá na veia, tá na cor  
Tá no som do tambor  
Tá na bunda e no olho do amor  
Tá no dia de branco  
Tá nas almas da segunda-feira  
Tá no brilho da fé dos filhos de lemanjá.

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  
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 denguim  
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 negras 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. A letra aponta indícios de uma música com características para compreensão de Diáspora Africana no Brasil.



4.2.10 - Carne mais barata do mercado é carne negra: canção gravada em 1999 pelo Grupo Farofa carioca no álbum Moro no Brasil, é uma construção que uma crítica a condição do negro no Brasil. Utilizando como alegoria a “Carne”, talvez pela ligação com o sangue, os autores Marcelo Yuka e Seu Jorge discorrem sobre a questão racial. Segue a letra:

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que vai de graça pro presídio  
E para debaixo de plástico  
Que vai de graça pro subemprego  
E pros hospitais psiquiátricos

Na construção da letra há a preocupação em demonstrar, por meio da desvalorização de um produto, no caso a carne, para expor como na sociedade brasileira existe um tratamento de sub-cidadania para os descendentes de ex-escravizados.

Que fez e faz história  
Segurando esse país no braço  
O gado aqui não se sente revoltado  
Porque o revólver já está engatilhado  
E o vingador é lento  
Mas muito bem intencionado  
E esse país  
Vai deixando todo mundo preto  
E o cabelo esticado

Nesta estrofe os autores ao escreverem “segurando esse país no braço” dizem que a importância dos negros para a formação econômica brasileira foi decisiva, em especial, no período da escravidão. No entanto, eles informam que o gado(carne) não se revolta porque “o revólver já está engatilhado”, ou seja, a repressão sobre aqueles, cuja pretensão seja uma busca por direitos está preparada.

4.2.11 - Respeitem meus cabelos, brancos: canção de Chico Cesar gravada em 2003 no álbum que recebe o mesmo nome. Segue a letra:

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

Nessa 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 nas 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).

#### **4.3 - Ponderações analíticas sobre as letras**

A partir da análise das letras cabe a realização de ponderações com base no contexto histórico no qual elas foram selecionadas a fim de facilitar o processo de acompanhamento dos resultados da pesquisa.

A abordagem para esta verificação parte da premissa metodológica de análise que pretende identificar a posição do enunciador: Quem fala e a pessoa de quem se fala nunca são idênticos, nunca estão exatamente no mesmo lugar” (HALL, 2003) De onde o

autor/sujeito/agente está escrevendo e falando? Para quem eles transmitem estes conteúdos e por quê?

A Primeira fase histórica foi composta por cinco letras de músicos negros sendo:

Letra	Músico
Pelo Telefone	Donga
Batuque na Cozinha	João da Baiana
Yaô	Pixinguinha e Gastão Vianna
Festa de Branco	Pixinguinha
Macumba de Iansã	Donga e Zé Espinguela

Para esse grupamento verificou-se que os músicos são da primeira geração de filhos de escravos libertos. A ligação com a música é constante devido a apropriação dessa, ser apreendida nas manifestações comunitárias tradicionais, cuja característica tinha forte relação com valores tradicionais africanos, em especial os religiosos. Esse fato explica a grande quantidade de expressões bantas nas letras.

As letras dessa época, em sua maioria, destacam coisas do cotidiano dos negros, ou seja, não havia uma preocupação com o estilo musical. 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”.(MIS, 1970).

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

Verifica-se que essa fase histórica pode ser identificada, utilizando como referência o texto de Fanon “Peles Negras, Mascaras Brancas” como um **período inaugural** de música produzida por negros, uma vez que as letras apresentam indícios

específicos da cultura negra. A referência que está destacada é a que Fanon, abordou conceitualmente de forma pouco dramática no jogo das máscaras.

O negro em seu país, em pleno século XX, ignora o momento em que sua inferioridade passa pelo crivo do outro... Sem nenhuma dúvida, chegamos a discutir o problema negro com amigos ou, mais raramente, com negros americanos. Juntos protestamos e afirmamos a igualdade dos homens diante do mundo. Havia também nas Antilhas este pequeno hiato entre a *békaille*, a mulatada e a negra. Naquela época nos contentávamos em compreender intelectualmente essas divergências. Na verdade, isso não era muito dramático. (FANON, 2008, p104)

No entanto, num processo de violência essa referência transforma-se pela circunstância do olhar do branco. Agora, segundo Fanon(2008), o mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação.

A Segunda fase histórica foi composta por três letras de músicos negros sendo:

Letra	Músico
Vai cuidar de sua vida	Geraldo filme
Brasil Mulato	Martinho da Vila
Refavela	Gilberto Gil

Nesse grupamento de letras identificaram-se três aspectos importantes: a compreensão de que há uma intervenção repressiva que pretende expropriar as manifestações tradicionais negras a partir da leitura da letra de Geraldo Filme; a identificação de valores de integração e miscigenação como meio para extinguir os reconhecidos conflitos raciais, presentes na letra de Martinho da Vila; e a inauguração de um novo formato de produção musical negra a partir de uma compreensão desterritorializada da problemática do negro, ampliando o campo de análise destacando outros contextos de lutas negras no mundo. Este formato pode ser identificado na letra de Gilberto Gil.

Destarte essa fase histórica pode ser compreendida como um **período de transição** da música produzida por negros no Brasil, pois a compreensão as letras se apresentam como ações sociais propondo intervenções críticas por meio de algumas produções musicais.

A Terceira fase histórica foi composta por três letras de músicos negros sendo:

Letra	Músico
Mama Africa	Chico Cesar
Carne mais barata do mercado	Marcelo Yuka e Seu Jorge
Respeitem meus cabelos brancos	Chico Cesar

Neste grupamento de letras verificou-se que as narrativas das letras são mais diretas no tange a deflagração de discriminação racial e racismo. A característica desterritorializada se mantém expondo a experiência negra brasileira a comparações de contexto distintos do nacional.

A posição do enunciador informa o sentido de suas críticas de forma aberta, como vimos na letra de Chico Cesar – Respeitem meus cabelos, brancos. Chegou a hora de falar, vamos ser francos.

Desse modo essa fase histórica pode ser considerada como um **período de consolidação** de uma música com aspectos específicos de assentamentos negros no Brasil.

## **Capítulo 5 - Qual o sentido da abordagem racial nas letras dos músicos negros?**

Após apresentação e análise das letras posso afirmar que houve de fato uma regularidade de canções que abordam relações sociais racializadas. Nessa seção volto a questão de pesquisa: Por que os negros destacam nas letras de suas músicas uma pertinência à raça num contexto de mestiçagem no Brasil?

A hipótese para responder a questão de pesquisa: As intervenções políticas do Movimento Negro, com destaque para o Teatro Experimental do Negro/TEN e Movimento Negro Unificado-MNU, que atuaram sobejamente no combate ao preconceito racial e na valorização do pertencimento étnico racial. Essas intervenções influenciaram o discurso político no campo da música possibilitando que os músicos negros produzissem um arcabouço analítico crítico sobre as relações sociais racializadas, por meio de suas letras.

### **5.1 - Contexto de intervenções políticas do Movimento Negro no Brasil: Discursos políticos do Movimento Negro Brasileiro**

As primeiras intervenções datam da época colonial, destacando as irmandades religiosas negras essenciais para o processo educativo e garantia de solidariedade entre

os escravizados(COSTA, 2006). Ainda sobre a alcunha dos grilhões do sistema escravista e mesmo depois do processo que culminou na abolição da escravatura a garantia da manutenção de práticas sociais negras tiveram grande auxílio das irmandades religiosas. Sejam as que ressignificaram os cultos cristãos sejam os que mantiveram os cultos aos orixás e voduns. Destaca-se também as insurreições negras frente a violência da colonização e a intensa luta dos escravizados por liberdade, que promoveram a constituição dos quilombos <sup>34</sup> como foco de resistência ao sistema de opressão colonial.

A imprensa negra foi instrumento importante na luta de escravizados, seja anteriormente a 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 estes 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).

Segundo Souza(2005) estudiosos se debruçaram na organização de uma imprensa negra no Brasil. Alguns elegem no século XIX o jornal A Redenção, criado em 1887, como o precursor, cuja empreitada se utilizava de formas radicais de sublevação ao sistema escravista.

Tratava-se de um periódico ligado ao grupo dos caifazes que praticavam o que na sua época era denominado abolicionismo ilegal, já que os seus membros não se apoiavam só nos benefícios da lei, mas antes buscavam, através de formas mais diretas como o incitamento à fuga, chegar à libertação total de grupos de escravos(SCHWARCZ,1987 *apud* SOUZA,2005 ).

Outras revistas também serão eleitas por distintos estudiosos como predecessoras do que seria nominada de Imprensa Negra, tais como a Revista Ilustrada, chamada de Revista Vermelha, a Gazeta da Tarde e Cidade do Rio; Oswaldo de Camargo apontará o Jornal Homem de Cor, no Rio, em 1833, todos os exemplos que concorreram ao título de marco de nascimento de uma imprensa realizada por afro-brasileiros.

---

<sup>34</sup> Recurso mais utilizado pelos negros escravos, no Brasil, para escapar às agruras do cativeiro foi sem dúvida o da fuga para o mato, que resultaram os quilombos, ajuntamentos de escravizados fugidos, e posteriormente as entradas, expedições de captura (CARNEIRO, 1964).

Nos estudos de Roger Bastide, sobre periódicos e jornais negros, o autor afirma que apenas a partir 1915 pode-se afirmar a existência de uma imprensa negra. Esta posição é corroborada por Bernd (1987), que sugere que o aparecimento de uma imprensa negra deve ser pensado a partir de 1915, juntamente a formação das associações negra tais como a Frente Negra Brasileira/FNB e do Teatro Experimental do Negro/TEN, que abririam campo para a formação de uma literatura negra.

Até este momento o sentido das formulações da chamada imprensa negra não tinham um elo comum, pois ainda que houvesse correntes socialistas e expressões consideradas como radicais, predominaria nos jornais, a posição direitista da FNB que citava o Terceiro Reich como modelo de exemplificação do orgulho racial. Segue como ilustração a passagem de a Voz da Raça, o órgão de imprensa da FNB(COSTA, 2006).

Que nos importa que Hitler não queira, na sua terra, o sangue negro? Isso mostra unicamente que a Alemanha Nova se orgulha de sua raça. Nós também, nós brasileiros, temos raça. Não queremos saber de arianos. Queremos o brasileiro negro e mestiço que nunca traiu nem trairá sua nação( A voz da raça, Ano I, nº 27 apud Bastide, 1972).

A imprensa negra é interrompida com inauguração em 1937 do Estado Novo de Getúlio Vargas, que suspendeu a liberdade de imprensa e dissolveu os partidos, fazendo com que as atividades dos jornais e organizações negras fossem encerradas.

As organizações e jornais negros, segundo Costa(2006) voltaria a organizar suas atividades no processo de redemocratização em meados da década de 40. O TEN que tinha inspiração no movimento de *Négritude*<sup>35</sup> se destacaria como principal organização, mesmo não tendo grande base militante se ocupou de simpósios e oficinas de teatro e mobilizou muitos intelectuais, em especial no Rio de Janeiro e São Paulo.

Uma nova geração de intelectuais negros surge nas grandes cidades, tais como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, Brasília e Recife. O intuito neste momento de insurgência destes ativistas era de romper com o determinismo econômico de esquerda e do Clientelismo da direita. (HANCHARD, 2001).

No Rio de Janeiro, segundo Hanchard(2001), na década de 1970 duas associações tiveram destaque a Sociedade de Intercâmbio Brasil-Africa(SINBA) e o

---

<sup>35</sup> Movimento de grande importância nos debates intelectuais contra o racismo e colonialismo no espaço francófono.

instituto de pesquisas das Culturas Negras(IPCN), que divergiam nas afinidades táticas e ideológicas, mas que demonstram a nova cara das organizações negras no Brasil.

Em São Paulo, na década de 1970 houve a criação do Movimento Negro Unificado. Este movimento, segundo HANCHARD(2001) concentrava intelectuais bem mais esclarecidos e ambiciosos do que a cidade do Rio de Janeiro e seu discurso e ação não tinham alvo a denúncia ao preconceito de cor, como nas outras fases da ascensão de organizações negras anteriores a década de 70. O foco deste movimento era o de combate a discriminação racial, em que a pobreza negra passou a ser tributada às desigualdades de tratamento e de oportunidades de cunho racial (GUIMARAES, 2003).

Este combate se dava de forma objetiva exigindo intervenção do estado em políticas específicas para a população negra. Como é o caso das Políticas de Ação Afirmativa, que visam oferecer aos grupos discriminados e excluídos, um tratamento diferenciado para compensar as desvantagens devidas à sua situação de vítimas de racismo e de toda sorte de discriminações. Dirigem-se à correção de 500 anos de colonialismo, escravidão, extermínio físico, psicológico e simbólico dos povos indígenas e dos negros africanos e seus descendentes (SILVA, 2003).

A reivindicação por Ações Afirmativas foi uma das iniciativas do Movimento Negro Unificado (MNU), em reação às desigualdades de cunho racial sobre a população negra, principalmente na dimensão educacional, sobejamente diagnosticada, por este movimento, como chave na luta contra a discriminação racial. Certos de que os problemas que assolavam a vida dos negros, contrariamente ao que a sociedade em geral repetia, não era decorrente de incompetência ou falta de vontade dos negros, o MNU passa a exigir políticas específicas para a população negra. Denuncia as políticas universalistas utilizadas pelo Estado brasileiro, salientando que os negros viviam vitimados pelo racismo, consequência da ideologia da democracia racial que guiava e ainda guia governo e sociedade civil.

A disparidade entre negros e não-negros no sistema de ensino, na saúde, na renda familiar, no saneamento básico, revelava que as mudanças ocorridas na sociedade brasileira no século XX, principalmente as mudanças provocadas pela urbanização e industrialização aceleradas, não surtiram efeitos positivos para a população negra, ao contrário, ampliaram suas desvantagens (VIEIRA, 2003).



Segundo Rodrigues(2005) a inspiração nos movimento de transformação social de outros países que experienciaram a situação de colonização também foram aspectos importantes para o corpo crítico das organizações negras no Brasil.

Esta nova fase influenciou de forma mais direta os avanços na abordagem da temática racial que vivenciamos(...) O movimento negro retomou a luta anti-racista enriquecido pela luta dos movimentos anteriores e pela confluência de eventos como: as lutas de libertação dos povos africanos, as lutas contra o apartheid na África do Sul e dos negros americanos pelos direitos civis nos EUA.(RODRIGUES,2005)

A qualidade do Movimento Negro Unificado se deve a sua pretensa condição de investir no resgate e valorização das personalidades coletivas, rompendo totalmente com trato do agente negro como objeto de análise passando a ser o articulador fundamental, e reconhecendo que a luta contra o racismo exige uma compreensão integral de sua problemática, incluindo a construção de sua identidade e sua história contada até então do ponto de vista do branco dominante(MUNANGA,1996 *apud* RODRIGUES, 2005).

## **5.2 - Evidências da relação interveniente do campo político no campo da música**

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 do Movimento Negro 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.

A partir dessa compreensão o autor resume que ações estruturadas na política cultural, para se atingir uma contestação política, são ações que demonstram uma impotência dos seus atores. Destarte 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 vêem pouca razão para adotar uma identidade diferente da mitologia nacional (HANCHARD, 2001).

Hanchard argumenta que a relação entre política e cultura na prática não é tão distinta quanto o é em termos analíticos. Minha consideração é de que existe uma proximidade da política racial de afro-brasileiros e o campo da cultura. Desse modo o campo da música pode ser pensado como política cultural negra reagindo ao culturalismo baseado na premissa de empregar a cultura brasileira como signo único de um mundo sem raças.

Meu argumento, embasado na tese de Hanchard sobre política cultural negra no Brasil, é de que existe um posicionamento crítico percebido nas letras de músicos negros. Esse posicionamento, verificado a partir da análise das composições, mostra como a regularidade de aspectos raciais afirmam valores específicos do grupamento racial. O sentido das produções musicais constrói-se por meio de uma similitude percebida na regularidade de letras reagindo à concepção de mestiçagem proposta por Gilberto Freyre. Esta reação é alimentada pela construção de um arcabouço crítico produzido a partir da intervenção política do Movimento Negro Brasileiro, que atacava a idéia de democracia racial e a idéia de mestiçagem freyriana.

A sustentação deste argumento pode ser identificada a partir da posição de 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 – Prudente<sup>36</sup>, Sérgio<sup>37</sup> – passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta

---

<sup>36</sup> Primeiro governador do estado de São Paulo (1889-1890)

<sup>37</sup> Sérgio Buarque de Holanda autor do livro *Raízes do Brasil*

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. Esse movimento foi instrumento importante na luta de escravizados, seja anteriormente a abolição da escravidão seja em meados do século XIX. Escritores negros fundam e dirigem jornais abolicionistas e somente alguns, eventualmente, publicam nos jornais da chamada imprensa institucional ou grande imprensa. Dentre estes 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 Pixinguinha, Donga e Patrício para sustentar seu argumento de homogeneidade mestiça. Esse encontro, segundo Vianna(1995) significa a relação harmoniosa entre as camadas populares e a elite. No entanto, percebemos que o discurso a partir das letras dos músicos citados nessa noitada de violão, remete a uma negação desse argumento e mostrando uma convergência com o movimento de conscientização dos negros.

A sustentação do argumento de que a regularidade de canções expando conflitos raciais esteve colada com a intervenção política das organizações negras, é evidenciada nas fases futuras do movimento negro.

Na década de 40, mais precisamente em 1944, surge um movimento que procurou problematizar os complexos de inferioridade do negro indo de encontro com uma literatura que obliterou a história negra. Esse movimento, diferentemente da pauta da chamada imprensa negra, trazia uma concepção de Negritude<sup>38</sup>. Esse grupo foi criado

---

<sup>38</sup> A tendência dos povos colonizados, tanto na África quanto nas Américas, de assimilar a cultura européia, alienando-se dos valores da cultura africana, originou a contrapartida da Negritude que traz em seu bojo a vontade de reencontrar uma identidade perdida, o desejo de opor ressurreição à assimilação”. (BERND, 1987: p.24).

por Abdias do Nascimento<sup>39</sup>, em São Paulo denominado Teatro Experimental do Negro (TEN). Objetivando suas ações num plano cultural e artístico, esse movimento valorizava as contribuições da cultura africana contra o “estupro cultural cometido pelos brancos”. “Definido por seu criador como sendo um instrumento e um elemento da Negritude, o TEN montava peças escritas por autores negros para serem interpretadas por atores negros aos quais era confiada a ação heróica”. (BERND, 1987).

Este fenômeno é observado numa série de fatos na história cultural negra do século XX, seja da situação brasileira, latino-americana e antilhana, seja com relação aos poetas norte-americanos, como Du Bois e Langston Huges que representaram uma ressurreição da consciência negra anterior aos poetas Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal) (BERND, 1987: p.24). É o advento de uma negritude que procura reagir contra a assimilação cultural.

Bernd diz que Frantz Fanon<sup>40</sup> conseguiu captar o processo de assimilação combatido pela Negritude, ao criar a metáfora das “máscaras brancas” referindo-se aos homens de “pele negra” que acreditam que para ascender socialmente devem identificar-se com o branco, assumindo todos os elementos de sua cultura. (BERND, 1987: p.24).

Este processo contra a assimilação presente no movimento de Negritude, identificado por Fanon na metáfora das máscaras brancas, pode ser percebido na letra de Geraldo Filme “Vá cuidar de sua vida”, em que o conjunto de normas previstas para a aceitação do negro passa pelo seu embranquecimento, não fenotípico, mas de conduta. “Hoje o preto vai à missa e chega sempre primeiro” é o trecho que Geraldo Filme capta a assimilação cultural. No mesmo sentido, está a letra “Ecurinho” de Geraldo Pereira, que mostra como a convivência racial mascara conflitos e cria padrões de branco para o negro, como o lugar do “escurinho direitinho”.

Na década de 1970 houve a criação do Movimento Negro Unificado/MNU. Esta organização não tinha como alvo a denúncia ao preconceito de cor, o foco do movimento era o de combate a discriminação racial. A intervenção política do MNU

---

<sup>39</sup> Político, artista e escritor brasileiro. Foi fundador em 1944 do Teatro Experimental do Negro (TEN). A partir daí, e até 1968, organizou no Rio de Janeiro e em São Paulo a Conferência Nacional do Negro e o 1º Congresso do negro brasileiro. Foi representante do movimento pan-africanista. (Dicionário Escolar Afro-Brasileiro, LOPES, Nei, Selo Negro.2006/SP)

<sup>40</sup> Fanon, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris, 1952.

tinha como uma de suas referências o movimento de direitos civis americanos e também se apresentava embasado em várias pesquisas em sociologia, dedicadas a demonstrar os de resto nada surpreendentes fundamentos raciais de nosso secular quadro de desigualdades sociais (PAIXÃO, 2003).

Esse período verificamos uma grande quantidade de manifestações musicais abordando a temática racial, tais como o cacique de Ramos no Rio de Janeiro, os Bailes Black Soul, Black Rio e Black São Paulo, e as organizações carnavalescas de Salvador conhecidas como Bloco Afros – Muzenza, Ilê Aiyê e Olodum. Esta movimentação no cenário musical abordando a temática racial, consolidou a estratégia de resistência negra contra o racismo. O discurso de embate frente a discriminação racial vai se delineando de forma mais direta, abandonando frases cuja dualidade apenas permitia uma pressuposição de combate ao racismo. A classificação racial desloca-se de uma condição de subordinação e passa a ser uma conduta de valorização ao pertencimento a partir de uma reação.

Sou negro sim  
Não tenho vergonha não  
Desde a abolição.  
Que eu luto  
Luz, luz do planeta luz  
Reluz sobre nossas cabeças  
A minha cor  
Não deve influir no nosso amor  
Porque o negro é nascido da flor  
Vai diga pra ele que a cor da pele  
É limpa demais  
Contra opressão  
E o desnível social  
A discriminação geral.

Outra característica que passa a ser percebida é relação com a escravidão. A cantora negra Jovelina Pérola Negra gravou o samba “Orgulho Negro” que apresenta eventos da escravidão, necessariamente não sentida na pele da intérprete, mas sentida e percebida em sua consciência como um corpo negro exposto às dores da escravidão.

Na senzala, o negro não tinha sossego  
Ao ver a chibata,  
Tremia de medo  
Faziam de tudo para não apanhar  
Só sentia em seu rosto suor escorria  
trabalhando embaixo do sol de meio-dia  
Se sacrificando para se libertar  
O homem no tronco apanhando,  
os olhos dos outros só lacrimejando  
pedindo clemência para ele descansar

A canção narra o cotidiano de um escravizado trabalhador da plantação. A letra decididamente marca uma projeção de dor. Todas as estrofes da letra possuem expressões de sofrimento em que o enunciador abusa de termos que transmitam uma espécie de comoção ao fato.

Milton Nascimento na canção “Maria Maria” apresenta uma estrutura que pode ser compreendida como uma cosmologia da escravidão, pois fornece um componente importante, que por um lado, é calcado na idéia da dor e de outro na idéia da alegria.

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 agüenta,  
Mas é preciso ter força  
É preciso ter raça  
É preciso ter gana sempre  
Quem traz no corpo a marca  
Possui a estranha mania de ter fé na vida  
Quem traz no pele a marca  
Maria, Maria  
Mistura a dor e a alegria

A canção possui um jogo de opostos como, uma *dose forte e lenta – rir e chorar – viver e agüentar*. O enunciador alerta para a necessidade de haver *raça* e *gana*, pois quem traz na *pele/corpo* a *marca* possui a estranha mania de ter fé na vida, *Maria, Maria* mistura a dor e a alegria. Há uma duplicidade na canção. Pois *raça* e *gana* interagem dialogicamente com *marca*, no mesmo sentido que pode interagir com a definição distinta dos termos referência que por sua vez se torna expressão subjetiva e propositalmente intransitiva. É possível identificar no jogo que Milton faz com as palavras sobre um perfil especial de agente, não marcado literalmente, mas misturar a “dor” e a “alegria”, de uma “*gente que ri quando deve chorar*” é descrever a sensação de viver marcado por uma angústia, mas que deve ser sempre superada por uma vontade.

A década de 1990 se consolida uma agenda muito intensa de intervenções propositivas do Movimento Negro. Desde o ano de Centenário da Abolição da Escravatura e da promulgação da Constituição Cidadã, 1988 que uma agenda política negra ganhou forma com uma mudança de postura significativa, em quase todos os segmentos da sociedade brasileira, em relação ao tratamento das questões da população negra no país.

Silvério (2003) destaca acontecimentos que foram decisivos para a caracterização do que ele considera uma intensa mudança na objetivação das diferenças sociais entre brancos e negros, como: a série de trabalhos acadêmicos em torno do eixo racial; o surgimento de vários conselhos de desenvolvimento e participação da comunidade negra nos planos estadual e municipal; e o reconhecimento oficial, em 20 de novembro de 1995, no plano federal, da existência da discriminação racial e do racismo, com a implantação, por meio de decreto, do Grupo de Trabalho Interministerial (GTI), visando estimular e formular políticas de valorização da população negra; a democratização do acesso ao ensino superior público, por meio de políticas de Ações Afirmativas; em 2002 condução ao Conselho Nacional de Educação/CNE de conselheira indicada pelo Movimento Negro criando a Lei 10.639/03 - que estabelece a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira no ensino formal e também em 2003, a criação da Secretaria Especial de Políticas de Promoção a Igualdade Racial (SEPPIR).

Havia uma preocupação dos ativistas brasileiros com a falta de consciência racial dos negros do campo cultural. O que notamos foi uma gradativa alteração de postura no campo musical, ao longo do século XX, no que tange a temática do negro, mostrando como apropriação da prática cultural afro-brasileira, que dificultava a mobilização dos afro-brasileiros em prol da igualdade racial, passou a ser compreendida como discurso político.

Gilroy propõe que a música produzida nos contextos negros – inicialmente nas senzalas e posteriormente nos espaços públicos – faz parte de um processo de construção identitária que recria subjetividades culturais específicas de vários contextos abandonando o rótulo de manifestações ritualísticas e de entretenimento para um mecanismo político de contestação.

As criações de Chico Cesar abordadas nesse trabalho informam essa nova percepção para a temática racial. Elas sugerem que se questione: Como administrar de forma analítica os efeitos das migrações forçadas ocorridas no processo de colonização, e ao mesmo tempo moderar a racialização e seus métodos que se estabeleceram diacronicamente na política moderna e destarte, seduzir os povos colonizados de sua histórica posição de subalterno ao posto de semelhantes?

À luz destas questões, para alguns autores, está o conceito de diáspora. Um destes é Stuart Hall que concebe este conceito como produtivo para discriminar o sujeito no interior de contextos coloniais e identificar nos assentamentos criados a partir do deslocamento forçado a compreensão de construção/imaginação de identidades nacionais.

A abordagem das letras do período identificado nesta pesquisa como **período de consolidação** de uma música com aspectos específicos de assentamentos negros no Brasil, apontam características de uma Música da Diáspora Africana no Brasil. As respostas dadas a racialização das relações sociais são construídas permanentemente com a associação à recriações peculiares da história cultural negra.

## **Capítulo 6 - Ponderações Finais**

Para finalização deste trabalho conclui-se que a regularidade de letras, cujo aporte conceitual abordava a temática racial, permitiu compreender que o argumento da hegemonia racial brasileira mestiçamente definida é insatisfatório. As evidências mostraram que a pertinência a raça sobressaiu a concepção Freyriana de mestiçagem.

As causas para essa abordagem racial por parte dos artistas negros deveu-se a apropriação cultural do arcabouço político criado a partir da intervenção do Movimento Negro brasileiro.

Desse modo também conclui-se que a partir dos resultados encontrados permiti-se a compreensão de um novo aporte teórico sobre o conceito de raça. A teoria da degeneração, em certo período da história brasileira, teve caráter explicativo das relações sociais racializadas. Esta teoria, propagada em especial pela marca eugênica de Nina Rodrigues, foi substituída por uma explicação que disseminava um amorenamento cultural com vista para uma democracia racial.

Esta interpretação da realidade social ganhou muito prestígio por exaltar a unidade da pátria. No entanto, ao verificar o sentido das letras dos músicos negros, notamos que o projeto de branqueamento/amorenamento(fenotípico e genotípico) representou conforme estudo sobre a América Afro-Latina de ANDREWS(2007), um esforço maior das elites latino-americanas para obliterar suas identidades nacionais e recriá-las à imagem da Europa.



Andrews nota que este fenômeno de mestiçagem teve ocorrência em toda a América Latina e que sua causa, estava no colapso sofrido pelas economias de exportação e os regimes oligárquicos na crise de 1930. Isto representou um fracasso do projeto de branqueamento. Contudo, ao invés de ignorar os grupos raciais de herança africana e indígenas, houve uma mudança radical de curso do processo, vislumbrando utilizar os grupos raciais como base para a construção de novas identidades nacionais. Essas identidades também seriam fundamentadas em uma nova ética de igualitarismo e inclusão, substituindo as repúblicas oligárquicas dos anos de exportação pela democracia política e racial.

Esse movimento exaltava a morenidade e buscava, por meio das elites rurais, erradicar manifestações culturais com pertinência a raça. Contudo, as identidades raciais se mostravam mais fortes que as tentativas de sua extinção. Destarte, a estratégia utilizada foi alçar as formas culturais afro-latinas – anteriormente marginais reprimidas e vergonhosas – em símbolos nacionais.

No Brasil o samba foi eleito como forma cultural síntese da autenticidade mestiça brasileira. A gravação do samba Pelo Telefone em 1916 representou dois processos analíticos distintos: O primeiro tem sentido no descrito nessa pesquisa, que representa a inauguração formal do ritmo samba e da criação do artista negro no Brasil. O segundo foi a utilização do registro do samba para consolidação do projeto de autenticidade do samba no Brasil e no mundo.

Esse foi um esforço do populismo das elites regionais da América Latina que tinham como estratégia a apropriação da cultura negra por parte dos governos nacionais. O movimento era sedutor aos anseios dos sujeitos negros no campo da cultura, pois parte da estratégia de apropriação cultural das elites, tinha como meta o financiamento público às manifestações negras, como por exemplo, o Carnaval. No Brasil e em Cuba, os regimes populistas após 1930 expressaram sua conexão com a cultura americana afro-latina revertendo a posição em um dos aspectos mais controvertidos dessa cultura:

As celebrações anuais do carnaval que precediam a Quaresma. Anteriormente proibidos ou rigidamente controlados por uma legislação restritiva, na década de 1930 os cordões carnavalescos (reorganizados no Brasil em escolas de samba) tiveram reconhecimento oficial e passaram a receber subsídios do Estado (ANDREWS, 2007).

A capoeira que havia sido banida em 1890 e reprimida durante as primeiras décadas do século XX, foi reabilitada e ressignificada como instrumento de identidade nacional. As observações críticas da letra “vá cuidar de sua vida” de Geraldo Filme, atesta a validade do argumento por reagir a essa apropriação cultural. O modo pelo qual foi tratada estas manifestações estavam condicionadas a normatização das expressões culturais tendo padrões europeus como fulcrais.

O sentido do esforço das elites nesse processo de re-invenção de culturas nacionais a partir da fusão de seus grupos raciais, por parte das elites na América latina, é percebido por duas maneiras: uma identificada por Fanon e depois por Florestan Fernandes a partir da necessidade da manutenção de um sistema produtivo ancorado numa heterogeneidade estrutural como mecanismo de contrabalanceamento da instabilidade do capitalismo dependente, e outra pela construção racista que articulou a ressignificação da teoria da degenerescência para um padrão de mestiçagem, como mecanismo de destruição da história cultural africana.

A primeira se refere à preocupação de Fanon, em seu texto “Os Cendados da Terra” quanto os perigos que encerram sobre o resultado histórico da incapacidade da burguesia nacional dos países subdesenvolvidos para racionalizar a práxis popular, isto é, para extrair dela a razão e também de Florestan Fernandes presente em seu texto “A Revolução Burguesa”, sobre a premissa subjacente de uso da burguesia dependente da manutenção do arcaísmo da colonização, para compensar o circuito de indeterminação gerado pela extrema precariedade da conjuntura mercantil em que vivem. Trocando em miúdos, pelo medo incontestado de que a heterogeneidade estrutural se desarticule perdendo a capacidade de contrabalancear o capitalismo dependente, a partir da integração dos descendentes de escravizados na sociedade de classes. A segunda se refere à manutenção de um projeto racista que cria estratégias de extermínio cultural dos negros no Brasil. Esse projeto desautoriza a possibilidade de mudança social em nome de um apoderamento do discurso racial de modo que suas interpretações e preocupações de grupo sejam tomadas pela sociedade brasileira como um todo.

As reações a esse fenômeno de destruição cultural de grupos raciais da América Afro-latina foram inúmeras. As lutas por libertação na África portuguesa e na África do Sul, bem como modificações internas na América Latina inspiraram diversas organizações negras a intervir no debate político. O Brasil concentra o maior volume de

organizações negras, devido a evidente proporção de descendentes de ex-escravizados em relação às demais nações.

Essas intervenções políticas das organizações negras brasileiras inspirou os artistas negros a enfatizarem a deflagração do racismo na sociedade brasileira e de criarem por meio de suas produções musicais, uma onda de resistência negra.

Como ponderação final conclui nessa pesquisa que o *cópus* de letras construído por músicos negros, ao longo de todo século XX, teve um processo de construção de uma música negra. O músico negro inicialmente teve que ter consciência de si [corpo] enquanto subalternizado para ressignificar sua projeção num ambiente[contexto] cuja hostilidade lhe era muito evidente. Este momento corresponde a primeira fase – denominada como **período inaugural**.

A consciência de *corpo estranho* lhe conferiria a noção de fixidez. Se tornando escravo, como aponta Fanon(1979), não apenas da consciência de outros sobre si, mas de sua própria aparência. Esta situação traria ao negro uma peculiar sensação, percebida por Willians DuBois(1903) como *double-consciousness*, significando um movimento de pensar[ver] a partir dos olhos dos outros. Seria o negro possuidor de *two souls*, dois pensamentos, duas idéias sobre o corpo negro. Desse modo DuBois propõe a existência de uma duplicidade na identificação dos negros na sociedade moderna. Por um lado, o negro foi expropriado do direito de retorno a sua terra o que o torna integrante de uma nova sociedade, passando a assumir a ideologia de uma determinada nação, e por outro lado pelas características físicas hereditárias de seu grupo racial – que foi estigmatizado pelo racismo – ele se percebe subalternizado. Este momento corresponde à segunda fase identificada nesta pesquisa como **período de transição**.

Os negros passam a se apropriar desta manifestação de forma intensa o que leva a entendê-la, para além de uma concepção nativa de seu potencial, uma observação pela sua concepção de forma analítica. O desafio proposto incide em absorver a subjetividade corporificada presente na música e compreendê-la com características de uma nova alternativa a história colonial.

Gilroy nomina de tradições inventadas de expressão musical as manifestações musicais produzidas por negros da diáspora e confere a elas a condição de perceber as

antinomias da modernidade. Uma espécie de casta distinta de intelectuais orgânicos<sup>41</sup> com sortilégios sacerdotais atua no campo da música desde o século XIX e avança os anos com força ainda mais intensa.

Essas pessoas(músicos) geralmente tem sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas tem procurado papéis que escapam a classificação como prática de legisladores ou interpretes e, em lugar disso, tem se apresentado como guardiões temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico(GILROY, 2001)

Essa fase corresponde ao identificado nessa pesquisa como **período de consolidação**. Essa consolidação se refere a um processo de construção de uma música negra no Brasil, inspirada pela intervenção política das organizações do movimento Negro, que apresenta marcas de uma música da Diáspora Africana no Brasil.

---

<sup>41</sup> Bell Hooks e Cornel West, *Breaking Bread*, Boston: South End Press, 1991.

## **Bibliografia**

ALMEIDA, Renato. *Música e Dança Folclórica*. Rio de Janeiro: 1968.

ANDREWS, George Reid. *América Afro-Latina: 1800-2000*. São Carlos, EDUFSCAR, 2007

BÉNOT, Yves. *A descolonização da África Francesa (1943-1962)*. In: FERRO, Marc (Org.). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BERND, Zilá. *O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe*. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.) São Paulo: Boitempo, 2004.

BALTRUSAITIS J., *Le Moyen Age fantastique*, Paris, 1955.

CABAÇO, José Luiz & CHAVES, Rita. *Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural*. In: JUNIOR, Benjamin Abdala (org.) São Paulo: Boitempo, 2004.

CARNEIRO, Edison. *Ladinos e Crioulos: Estudos sobre o negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1964.

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

COSTA, J. F. “*Da cor ao corpo: a violência do racismo*”. In: SOUZA, N. S. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

CUNHA, Olívia Maria Gomes. *Reflexões sobre biopoder e pós-colonialismo: relendo Fanon e Foucault*. Artigo Bibliográfico: Mana, 2002.

d’ADESKY, J. *Racismos e anti-racismos no Brasil: pluralismo étnico e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 2006

DU BOIS. W.E.B. *The Souls of Black Folks*. Chicago.1903

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

- \_\_\_\_\_ *Peau noire, masques blancs*. Paris, 1952.
- \_\_\_\_\_ *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERRO, MARC. *O Livro Negro do Colonialismo*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. V. I e II. São Paulo: Editora Dominus, 1965.
- \_\_\_\_\_ *Fundamentos Empíricos da Explicação Sociológica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro. Record, 1999.
- GIACOMINI, Sônia Maria. *Ser Escrava no Brasil*. in Seminário – O negro no Rio de Janeiro. Centro de Estudos Afro-Asiáticos – Cadernos Candido Mendes. Nº 15.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro - Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM, 2001.
- GUIMARAES, Antonio S.A. *A modernidade Negra*. In: Teoria e Pesquisa: dossiê relações raciais. São Carlos. Jan/Jul 2003.
- . \_\_\_\_\_ *Nacionalidade e novas identidades raciais no Brasil: uma hipótese de trabalho*. In: SOUZA, J. (org.) Democracia hoje: novos desafios para a teoria democrática contemporânea. Brasília: Editora da UnB, 2001.
- . \_\_\_\_\_ *Classes, Raças e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- . \_\_\_\_\_ *Como trabalhar com “raça” em sociologia*. In: Revista Educação e Pesquisa. V.29, n. 1, São Paulo ene./jun. 2003.
- . \_\_\_\_\_ *O acesso de negros às universidades públicas*. In: Educação e Ações Afirmativas: Entre a injustiça simbólica e a injustiça econômica. Org. Petronilha B.G.Silva e Valter R. Silvério, Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2003.
- HALL, S. *Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais*. (org.) SOVIK, Liv. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Identidade cultural na pós-modernidade*.(trad.)SILVA, Tomaz Tadeu da.
- HAMILTON, G. Russel. *A literatura dos PALOP e a Teoria Pós-colonial*. IV Encontro de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, agosto/1999 Centro de Estudos Portugueses da USP.
- HANCHARD, Michael George. *Orfeu e o Poder: Movimento Negro no Rio e São Paulo(1945-1988)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LOPES, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro, Folha Seca-Casa da palavra.2003

\_\_\_\_\_ Dicionário Escolar Afro-Brasileiro. São Paulo, Selo Negro, 2006.

NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Publifolha, 2000

NEVES, Rita Ciotta. *Os Estudos Pós-Coloniais: um Paradigma de Globalização*. Babilónia n.º 6. julho/2009

MEDEIROS, Priscila M. *Raça e Estado Democrático: o Debate Sociojurídico acerca das Políticas de Ação Afirmativa no Brasil*. 145f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2009.

MOURA, Fernando; VICENTE, Antonio. *Jackson do Pandeiro: o Rei do Ritmo*. São Paulo. Editora 34, 2001

MUNANGA, Kabengele. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. In: BRANDÃO, André Augusto P. (Org.). Cadernos PENESB, n. 05, Niterói, RJ: EdUFF, 2004.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM (Rio de Janeiro-RJ). *As vozes desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Editora ArtNova Ltda, 1970

OLIVEIRA, Fátima. *Saúde da população negra*. Brasília: Organização Pan-americana da Saúde, 2003.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

RODRIGUES, Tatiane Consentino. *Movimento Negro no cenário brasileiro: embates e contribuições à política educacional nas décadas de 1980-1990*. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais. São Carlos: UFSCar, 2005.

SACHS, Ignacy *L'image du Noir dans l'art européen*, Annales ESC, n.º. 4, Julho – Agosto de 1969, Paris, Armand Collin-Éditions de l'EHESS, p. 885-886, 888-892.

SAID, Edward W. *Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1930)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Ed. UFRJ

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Questão Racial e Etnicidade*. In: MICELI, Sérgio (Org.). O que ler nas Ciências Sociais Brasileiras (1970 – 1995). Antropologia. Vol. II, Sumaré e ANPOCS, São Paulo, p. 267-326.

- SODRÉ, M. *Samba, o dono o corpo*. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998
- SPIVAK, GAYATRI, *A critique of postcolonial reason*, Cambridge, London, Harvard University Press, 1999
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha a canção de protesto*. Rio de Janeiro. Editora Vozes, 1974.
- VENANCIO, Renato Pinto. *Nos limites da sagrada família: ilegitimidade e casamento no Brasil colônia*. In: História da Sexualidade no Brasil. VAINFAS, Ronaldo(org.)Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1986.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.
- WEBER, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, Edusp — Editora da Universidade de São Paulo, 1995, 168 páginas.
- WIEVIORKA, Michel. *El espacio del racismo*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- 500 ANOS DA MÚSICA POPULAR NO BRASIL – Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 2001
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL “*O governo inglês ou a lógica do canhão. Hontem*”, Typ. Universal de Laemmert: Rio de Janeiro, 1863 – Tráfico de Escravos no Brasil – Biblioteca Digital
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL - Folheto publicado em 1808 na *Officina de João Rodrigues Neves*, autor: Azeredo Coutinho, José Joaquim da Cunha de, 1742-1821.– Biblioteca Digital