

“Sonha colorido e advinha em preto e branco” Identidade negra na música popular brasileira a partir do final da década de 60

Kênia Érica Gusmão Medeiros

Universidade Federal de Goiás

Goiânia – Goiás – Brasil

keniaerica.gm@gmail.com

Resumo: Os discursos musicados já são há algum tempo importantes e recorrentes fontes historiográficas. Muitos são os trabalhos dedicados a obras de compositores, movimentos da cena musical ou ainda performances ligadas à música. Este trabalho tem como tema a busca de sentidos e representações de consciência e politização sobre a cultura negra dentro do próprio samba. Como fontes principais serão utilizadas letras dos compositores Paulinho da Viola, Nei Lopes e Candeia. A metodologia do trabalho em tela se baseia nos pressupostos da interpretação das letras a partir de referências teóricas caras à história cultural.

Palavras-chave: Música. Politização. Negro. MPB. Ditadura Militar.

Introdução

Motivo de discórdia e discriminação; contravenção, símbolo da identidade nacional, estampa da “alienada” juventude brasileira seduzida pelo *Rock’ n roll*; local de fala dos descontentes, espaço de divulgação de transformações comportamentais nunca antes vistas no país; a música no Brasil já passou por momentos inteiramente diferentes, mas sempre teve posição marcada de modo muito intenso na sociedade brasileira.

Talvez o momento em que a música tenha tomado uma posição mais radical frente ao contexto social vivido tenha sido os anos da Ditadura Militar no Brasil. A canção passou a condição de opositora mais evidente do regime. Rivalidades com a Jovem Guarda a parte, a chamada canção engajada ou de protesto praticamente dominou a cena cultural desses anos se tornando uma personagem fundamental da história do Brasil.

Se é que podemos demarcar um início, uma gênese da música popular brasileira urbana, ela estaria no início do século XX com a urbanização de algumas cidades, muito

especialmente do Rio de Janeiro (NAPOLITANO, 2005). Num Brasil dominado social e culturalmente por grupos que ainda se agarravam às normas e a cultura da *Belle Époque*, e por alguns outros que ansiavam por uma modernidade civilizadora, mas claro dentro de padrões sociais, estéticos e culturais bem definidos pela exclusão do que não fosse branco, foi que surgiram as primeiras batucadas e rodas de samba. Aquelas batucadas, juntamente com a capoeira e até mesmo o violão, passaram a ser associadas à marginalidade e risco social.

Contudo, não demoraria muito para que as batidas comessem a chamar a atenção do povo lá de baixo. Os primeiros sambas tinham um ritmo mais sincopado, algo bem diferente do samba que o grande público de hoje tem como referência. Eram ainda bem marcados pelo *choro*, o *maxixe* e as *marchinhas*. Mesmo os primeiros a serem gravados como “*Pelo telefone*” de Donga¹, ainda mantinham essas características. Algumas polêmicas sobre o que era ou não samba, chegaram a acontecer entre os primeiros sambistas. E o chamado “samba do morro” tomaria rumos diversos do samba pensado para o mercado. Essa, contudo, é uma discussão para uma outra ocasião².

A descida para o asfalto, porém, trouxe algumas transformações para o gênero nascido nas comunidades majoritariamente negras. Para que fossem gravados, eram feitas adaptações para que os sambas fossem mais curtos e mais acelerados. Isso não agradava em nada os inventores mais antigos e tradicionais do ritmo que, do morro, assistiam ao que consideravam uma deturpação de sua cultura.

O contato dos sambistas com jovens de classe média ligados ao *Choro* também foi fundamental para sua disseminação na sociedade carioca. E seria justamente Noel Rosa, um jovem branco de classe média que se apaixonaria pelo samba e se consagraria como um de seus mais importantes compositores.

Muito conflito aconteceu nesse momento de formação dessa identidade do samba. Havia aqueles que o julgavam como coisa de mau gosto e uma vergonha a ser eliminada. Havia ainda outros que “generosamente” propunham alternativas para higienizá-lo, leia-se: livrá-lo das referências culturais negras, embranquecê-lo, domesticá-lo.

Mas a realização de tal tarefa não seria fácil assim, não sem resistência por parte daqueles que carregavam o samba não apenas em versos cantados e batucados por entre

¹ Primeiro samba gravado no Brasil, composto por Ernesto dos Santos, mais conhecido como Donga, e pelo jornalista Mauro de Almeida. Foi registrado em 27 de novembro de 1916 no Rio de Janeiro.

² Para mais esclarecimentos ver NAPOLITANO, 2005.

ladeiras e vielas dos morros, mas também no coração. Uma verdadeira batalha simbólica foi travada em linhas de textos de jornais e principalmente em versos de compositores. Nessa luta pela afirmação do samba e de suas origens, destacou-se a ousadia de *Wilson Batista*.

Nesse momento, algumas canções tentavam harmonizar as tensas relações entre negros e brancos. A maior parte das que retratavam a cultura negra falavam de belas mulatas que dançavam lindamente, ou de lindas negras que despertavam paixões com seus corpos bronzeados. As tentativas de conciliação eram claramente costuradas por relações de gênero nas quais a mulher negra era proclamada de modo mais ou menos velado como barganha para essa aceitação cultural (PARANHOS, 2003, p. 81-113).

Desse coro quase em uníssono, destoa a obra de Wilson Batista, insistente e irreverente cronista da vida do negro, do seu cotidiano, dos seus códigos de conduta nem sempre pautados no que era considerado socialmente adequado. No jornal *A hora*, Orestes Barbosa falou em sua coluna da música *Lenço no pescoço* (1933) de autoria de Wilson. Para o colunista a canção era uma apologia ao crime num momento em que se realizava uma “higiene poética do samba”. A difusão deste samba foi então proibida pela Confederação Brasileira de radiodifusão. Wilson Batista ousava ao propor a afirmação de uma identidade marginalizada.

Lenço no pescoço
(Wilson Batista, 1933)

Meu chapéu do lado/Tamanco arrastando/Lenço no pescoço/
Navalha no bolso/Eu passo gingando/Provoco e desafio/
Eu tenho orgulho/Em ser tão vadio/Sei que eles falam/
Deste meu proceder/Eu vejo quem trabalha/Andar no miserê/
Eu sou vadio/Porque tive inclinação/Eu me lembro, era criança/
Tirava samba-canção/Comigo não/Eu quero ver quem tem razão/
E eles tocam/E você canta/E eu não dou.

Wilson Batista pode ser considerado um dos precursores da luta por uma representação das identidades livres de máscaras ou sem nenhum tipo de banho ao modo de Macunaíma. Ao compor, falava do negro, do malandro e de seu orgulho. Numa de suas reflexões sobre a música popular brasileira, José Miguel Wisnik (2004, p. 205) nos oferece uma possível explicação desse orgulho em ser vadio presente em Wilson Batista:

Mas o “orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de

um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante.

Com o Estado Novo e a difusão dos ideais trabalhistas, houve um tipo de uso dos meios de comunicação para fins que corroborassem com as ideologias caras ao governo.

Os ideólogos nacionalistas, artífices do Estado Novo, defendiam o projeto de radiodifusão educativa com vistas a formação da consciência nacional considerada indispensável a integração da nacionalidade; no Estado Novo, o veículo foi valorizado como instrumento de propaganda política do regime (CAPELATO, 2009, p. 86).

O samba não ficou de fora, enquanto símbolo de identidade nacional foi usado para promover as virtudes e benesses ligadas ao trabalho e à família constituída em moldes tradicionais. Apesar disso, a figura do malandro manteve seu carisma vivo. Contudo, não apenas os ventos políticos sopravam em outras direções, mas também os rumos da própria cena musical, nas décadas de 30 a 60 do século XX, deixaram um pouco de lado a figura do malandro, do negro e suas práticas culturais.

O samba engajado

O cerne desta pesquisa está na retomada da valorização da cultura negra na música a partir do final da década de 60 até meados da década de 80 nos repertórios dos compositores Nei Lopes, Candeia e Paulinho da Viola. Martinho da Vila e Leci Brandão também foram nomes importantes desse contexto, apesar de não terem suas letras tomadas como fonte nessa pesquisa. Sobre essa última compositora vale a pena a lembrança de suas composições que tratam tanto de desigualdades sociais, questões de discriminação e também de gênero (PEREIRA, 2013).

Nas primeiras décadas de existência do samba ele já foi utilizado em embates simbólicos e ideológicos. A chamada canção engajada muito forte na década de 60, já trazia em seus temas, de modo direto ou não, assuntos políticos. Além disso, em alguma medida, acusava a *Bossa Nova* dos anos 50 de ausência de posturas políticas. Nos anos 70, auge do *Tropicalismo*, a música popular brasileira em mais uma renovação e mais uma vez mostrando seu caráter intensamente social, propõe mais que a mudança nas

estruturas e códigos sociais exteriores, mas incitava uma transformação que partisse de uma libertação interior que se refletisse em todo o comportamento do indivíduo.

Na *canção de protesto* a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então em busca de acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vender obstáculos (...). Esse sujeito, que busca manter “a história na mão” (...) aparece tanto no “Caminhando (Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores)”, de Geraldo Vandré, como no “Ponteio”, de Edu Lobo (...). Na representação tropicalista, por outro lado, a história aparece como lugar de deslocamentos sem linearidade (...). Lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades (“nada no bolso ou nas mãos”), nem distingue uma trilha (...) (WISNIK, 2004, p. 209).

Quando falamos, contudo, de uma canção engajada muito própria das décadas de 60 e 70, encontramos muitas referências, pesquisas e fontes que nos levam às clássicas canções de compositores que ficaram consagrados por seus ideais contra o Regime Militar. *Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil* e outros artistas tornaram-se verdadeiros símbolos de engajamento e suas canções hinos de lutas contra a Ditadura. Outros artistas que participaram ativamente desse movimento, tendo também várias composições censuradas, não tiveram seus nomes tão reconhecidos pelo grande público no momento pós- abertura democrática, como exemplo podemos citar *Taiguara e Tom Zé*³.

Os sambas que de alguma forma estiveram ligados a uma identidade de protesto, de modo generalizado, não foram também objeto da referência dada a canções engajadas mais próximas de outros segmentos da música brasileira.

O samba, mesmo incorporado ao *mainstream* sintetizado pela sigla MPB, manteve uma certa independência estilística e afirmava uma certa tradição ligada ao gosto popular ligados às escolas de samba, aos “sambas de morro” e mesmo ao “samba-canção” mais tradicional (NAPOLITANO, 2005, p. 71-72).

Mas afinal, o que é uma canção de protesto? Sabemos que essa denominação na música popular brasileira está intrinsecamente ligada às composições que expressam por vias diretas ou por linguagem metafórica uma oposição ao Regime Militar. De posse de todo o respeito e apreço que merecem essas ditas canções e seus compositores, afirmo

³ A obra deste último passa há alguns anos por um processo de redescoberta, mas esteve por muito tempo esquecida em detrimento de outros grandes nomes.

que um desdobramento dessa noção que contemple outras narrativas musicadas seria bastante pertinente.

Na década de 50, com o sucesso da Bossa Nova, os sambistas perderam espaço nas programações das rádios e também no mercado fonográfico. Não é uma das intenções deste artigo discutir se a Bossa Nova é ou não uma vertente do próprio samba como defendem inclusive alguns entusiastas do movimento. Salientar uma mudança não apenas no mercado da música, mas também na “canção de exportação oficial” do Brasil é mais interessante para este trabalho.

A década de 60 foi emblemática para a Música Popular Brasileira. As canções de protesto e um pouco depois o Tropicalismo, roubaram a cena. Apesar disso, no final dos anos 60 alguns sambistas aparecem na cena musical com composições com um tom mais crítico em relação a condição de indivíduos socialmente marginalizados. Além disso, esses sambistas, nas palavras de Ricardo Cravo Albin (2003, p. 253): “abraçaram a ligação entre sua arte, sua cor e sua origem humilde”.

O samba já nasceu sob o signo do protesto, o samba é resistência. Mesmo quando passou em alguma medida por certa domesticação e foi incorporado aos símbolos de nacionalidade, ele continuou sendo por diferentes maneiras, mesmo que discreta, um discurso de denúncia. Cito como exemplo Adoniran Barbosa e suas letras, principalmente entre as décadas de 40 e 70, apesar da valorização do trabalho, da moradia e também de práticas de cidadania; seus discursos são reveladores de injustiças, desapropriações, de enchentes, da perda de lugares de memória da cidade de São Paulo e de um humor que empenha sentidos de resistência. “O trabalho confere ao narrador orgulho por sua nova vida e suas conquistas; mesmo assim ele não esquece suas origens: apelida a nova casa carinhosamente de minha maloca” (MEDEIROS, 2013).

Apesar de o samba fazer parte da grande variedade de musicalidades e ideias por trás da sigla MPB, e mais, de ser o seu tesouro revestido de uma originalidade tipicamente nacionalista e ser também uma tão falada fonte de inspiração para tantos nomes desse segmento, ainda assim, dentro desse movimento musical, ele esteve um tanto isolado. O que quero dizer é que apesar de cultuado e considerado como uma das matérias-primas para a invenção da Bossa-nova, a MPB se apropriou de aspectos musicais do samba e também de sua carga identitária, mas não a ponto de dar voz ao samba legítimo do morro, com seus temas e batuques.

O engajamento, entretanto, se deu em transversalidades e circularidades que se entrecruzavam ou não, mas que de todo modo, carregavam especificidades em suas temáticas e modos de execução. Num país com uma grande população negra, onde o racismo caminhava tranquilamente pelos espaços públicos e privados, uma sorte de canções que narrava o cotidiano e valorizava a cultura negra, não era apenas engajada, era ousada e subversiva no melhor sentido da palavra.

Vela No Breu
(*Paulinho Da Viola e Sergio Natureza, 1976*)

Ama e lança chamuscas/Assovia quando bebe/Canta quando espanta
Mal olhado, azar e febre/Sonha colorido/Adivinha em preto e branco/
Anda bem vestido/De cartola e de tamanco/Dorme com cachorro/
Com um gato e um cavaquinho/Dizem lá no morro/Que fala com passarinho/
Depois de pequenino/Chora rindo/Olha pra nada/Diz que o céu é lindo/Na boca
da madrugada/Sabe medicina/Aprende com sua avó/Analfabetina/
Que domina como só/Plantas e outros ramos/Da flora medicinal/Com 108
anos /Nunca entrou num hospital/Joga capoeira/Nunca brigou com ninguém/
Xepa lá na feira/Divide com quem não tem/Faz tudo o que sente/Nada do que
tem é seu/Vive do presente/Acende a vela no breu.

Na canção supracitada não há nenhum dizer claro sobre o personagem principal ser negro, contudo há indícios que nos apontam para entendermos esta como sua condição: o fato de ele morar no morro, local de grande população negra; fazer uso da vestimenta própria do malandro e principalmente jogar capoeira. Na canção há ainda um reconhecimento da sabedoria popular na figura da avó, de nome que muito já nos diz sobre sua condição social, Analfabetina.

Possivelmente foi em posse dessa sabedoria que dona Analfabetina conseguiu se virar com as mazelas que podem ter vindo a sofrer seus filhos e netos. Uma sabedoria do povo que circulou e ainda hoje percorre bairros simples onde nem todos possuem condições financeiras para comprar remédios de procedência farmacêutica e nem sempre encontram no estado o apoio necessário. Provavelmente, ela tenha recebido esses conhecimentos de sua mãe, algo passado oralmente de geração em geração.

Alguns anos antes de lançar “*Vela no Breu*”, em 1967, no disco Rosa de Ouro, vol. 2, Paulinho da Viola gravou a linda canção de Wilson Batista “*Mulato calado*”.

Mulato Calado
(*Wilson Batista, 1946*)

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

Mulato Calado é um tratado poético sobre o código de ética e conduta que rege as relações no morro. O mulato, que já matou um, está calado, no momento da observação-narração ele não esboça qualquer sinal de agressividade, ao contrário temos dele até mesmo uma sensação de passividade, talvez uma apatia reflexiva por conta do acontecimento anterior. O narrador explica que ele teve seu motivo para cometer o crime, matou para defender a companheira, além disso, o outro atirou primeiro. Apesar de saber com detalhes o que houve para que um homem perdesse ali a sua vida, ninguém conta nada à polícia, ali, orgulhosamente, não existe delator.

Uma História Diferente
(Paulinho da Viola, 1978)

A história desse negro/É um pouco diferente/Não tenho palavras
Pra dizer o que ele sente/Tudo aquilo que você ouviu/A respeito do que ele
fez/Serve para ocultar a verdade/É melhor escutar outra vez/Foi um bravo no
passado/Quando resistiu com valentia/Para se livrar do sofrimento/Que o
cativeiro infligia/Apesar de toda a opressão/Soube conservar os seus valores/
Dando em todos os setores/Da nossa cultura/Sua contribuição/Guarda contigo
O que não é mais segredo/Que esse negro tem histórias/Meu irmão/Pra fazer
um novo enredo.

Zumbido
(Paulinho da Viola, 1979)

Zumbido, com suas negrises/Vem há tempo provocando discussão/
Tirou um samba e cantou/Lá na casa da Dirce outro dia/Deixando muita gente
de queixo no chão/E logo correu que ele havia enlouquecido/Falando de coisas
que o mundo sabia/Mas ninguém queria meter a colher/
O samba falava que nego tem é que brigar/Do jeito que der pra se libertar/
E ter o direito de ser o que é/Moleque vivido e sofrido/Não tem mais ilusão
Anda muito visado/Por não aceitar esta situação/Guarda com todo cuidado/
E pode mostrar a vocês/As marcas deixadas no peito/Que o tempo não quis
remover/Zumbido é negro de fato/Abriu seu espaço/Não foi desacato a troco
de nada/Só disse a verdade sem ainda temer.

Zumbido nos fala de um momento na vida de um homem negro em que a revolta e a indignação pelo sofrimento sofrido são colocadas para fora. Observemos que a primeira forma de libertação de suas sensibilidades tão oprimidas é o canto de um samba.

Essa é uma inferência que nos leva a pensar na condição do samba que liberta, que causa uma catarse onde em versos uma identidade suprimida aflora sedenta de justiça.

Percebemos também uma crítica à hipocrisia que sempre está arraigada nos mais diversos substratos sociais. “Falando de coisas que o mundo sabia/Mas ninguém queria meter a colher”.

Jongo do Irmão Café
(*Nei Lopes e Wilson Moreira, 1983*)

Auê, meu irmão café!/Auê, meu irmão café!/Mesmo usados, moídos, pilados,/Vendidos, trocados, estamos de pé:/Olha nós aí, meu irmão café!/ Meu passado é africano/Teu passado também é/Nossa cor é tão escura/ Quanto chão de massapé/Amargando igual mistura/De cachaça com fernet/ Desde o tempo que ainda havia/Cadeirinha e landolé/Fomos nós que demos duro/Pro país ficar de pé!/Auê, meu irmão café!/Auê, meu irmão café!/Mesmo usados, moídos, pilados,/Vendidos, trocados, estamos de pé:/ Olha nós aí, meu irmão café!/Você, quente, queima a língua/Queima o corpo e queima o pé/Adoçado, tem delícias/De cachaça com fernet/Requentado, cria caso,/Faz zoeira e faz banzé/E também é de mesinha/De gurufa e candomblé/É por essas semelhanças/Que eu te chamo "irmão café."

“*Jongo do irmão café*” é a celebração negra por excelência, mesmo com todo o sofrimento passado, eles estão de pé, e mostra a consciência da importância do trabalho que realizaram. Esse momento do samba constitui uma ruptura com uma postura até então conciliadora das três raças matrizes da cultura brasileira; o discurso se transforma em uma tentativa de positivação e aproximação da cultura africana (GONÇALO JÚNIOR, 2012).

Dia de Graça
(*Candeia, 1970*)

Hoje é manhã de carnaval (ao esplendor)/As escolas vão desfilar (garbosamente)/Aquele gente de cor com a imponência de um rei, vai pisar na passarela (salve a Portela)/Vamos esquecer os desenganos (que passamos)/Viver alegria que sonhamos (durante o ano)/Damos o nosso coração, alegria e amor a todos sem distinção de cor/Mas depois da ilusão, coitado/Negro volta ao humilde barracão/Negro acorda é hora de acordar/ Não negue a raça/Torne toda manhã dia de graça/Negro não se humilhe nem humilhe a ninguém/Todas as raças já foram escravas também/ E deixa de ser rei só na folia e faça da sua Maria uma rainha todos os dias/ E cante o samba na universidade/E verás que seu filho será príncipe de verdade/Aí então jamais tu voltarás ao barracão.

“*Dia de graça*” é uma reflexão cheia de poesia que tem como tema os festejos carnavalescos. Como festa, o carnaval configura uma suspensão da cotidianidade; de posse de um grande senso crítico, Candeia extrapola lindamente as expressões dessa suspensão. Um dia de alegria, em que o negro desfila como rei, um dia tão esperado. No outro dia, entretanto, a vida já voltou ao normal, com toda a opressão típica do cotidiano. Candeia com uma sensibilidade de mestre que era, convoca seu irmão negro a ser rei todos os dias, fazendo de sua companheira uma rainha, pede que ele tenha orgulho de seu samba, que o cante na universidade, na espera de dias melhores, de dias em que seu filho será príncipe.

Há nessas palavras cantadas uma clara noção de que a melhoria da vida negra passa pela valorização de sua cultura. A mensagem é uma advertência sobre a ilusão que representam esses dias de carnaval em que todos são iguais, em que o negro vira destaque.

O Invocado
(Candeia, 1978)

O crioulo no morro está invocado/O crioulo no morro está no miserê/Desce o morro, não encontra trabalho/Nem encontra o feijão pra comer/(O crioulo do morro está muito invocado)/O crioulo no morro está invocado/(O crioulo no morro está invocado)/O crioulo no morro está no misere/(O crioulo no morro está no miserê)/Desce o morro, não encontra trabalho/(Então volta pro baralho)/Nem encontra feijão pra comer/Se subires lá no morro/E ver o crioulo zangado/Podes crer que o irmãozinho/Se acha desempregado/(O crioulo do morro está muito invocado)/O crioulo no morro está invocado...
Trate bem a nossa gente/Tendo melhor condição/Pois o negro é uma força/
No progresso da nação/(O crioulo do morro está muito invocado)/
O crioulo no morro está invocado...

O invocado é mais um discurso de denúncia, um pedido para que olhem para a situação em que vivem as pessoas no morro. O desemprego e a miséria são as duas dificuldades cantadas em seus versos. Apesar do festejado crescimento econômico vivido pelo Brasil em meados da década de 70, para grande parte da população ele não foi óbvio nem inconfundível. Talvez a gente do morro tenha visto por aí, algo de novo, nas ruas, nas casas dos patrões, mas nada que lhes beneficiasse diretamente. Essa gente sofrida permanecia sobrevivendo em difíceis condições financeiras.

A falta de emprego deu margem ao aumento de pessoas que buscavam soluções em atividades informais, além destas, outras que acabaram buscando algum sustento e melhorias na criminalidade.

Nossa questão então estaria na condição do samba poder ser símbolo exótico da cultura nacional, exportado enquanto representação da criatividade popular brasileira que está ligada a superação e alegria, mas não estaria autorizado a pensamentos e conclamações de cunho político e social? E quais motivos sustentaram que essa condição lhe fosse negada?

O pensamento social brasileiro discernia bem os locais autorizados de fala para os compositores de protesto, para parte da juventude que vivia embalada ao som do *iê-iê-iê*, considerada por muitos alienada e para os sambistas herdeiros de cativos e moradores de morros. “Numa sociedade onde não há igualdade entre as pessoas, o preconceito velado é forma muito mais eficiente de discriminar pessoas de cor, desde que elas fiquem no seu lugar e ‘saibam’ qual é ele” (DAMATTA, 1984, p. 46).

Desse modo, o samba ficou conhecido como um tipo canção considerada engajada no período compreendido pelo recorte temporal contemplado por esta pesquisa, e houve também a presença de canções com mensagens de teor afirmativo de identidades excluídas, principalmente a identidade negra. Os questionamentos que aqui se levantam pretendem dar conta de uma escrita historiográfica que leve em conta essa outra experiência cultural que também é resistência.

Outras frentes de batalha também foram ocupadas pela presença negra. O movimento abolicionista ficou marcado por intensos e acalorados debates sobre a questão negra na imprensa brasileira. Após a abolição, o jornalismo nacional não manteve seu interesse pela vida dos recém libertos. Carentes de espaços de fala, grupos negros mais engajados fundaram jornais voltados para o debate do racismo desde o início do século XX. Essas publicações passavam por dificuldades e eram vistas pela sociedade com desconfiança. É emblemático que o último em atividade na década de 60, o *Correio d'Ébano*⁴ tenha sido fechado em 1964 com o golpe e só na década de 70, momento contemplado por esta pesquisa como de retomada de propostas de conscientização e valorização da cultura negra, o Brasil tenha tido novamente uma publicação com essa orientação.

⁴ Sobre maiores informações acerca da imprensa negra no Brasil, cf.: ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006.

Considerações Finais

As canções supracitadas são palavras cantadas em que afloram denúncias sociais sobre as duras condições de vida e sobre a discriminação sofrida pela gente simples e, em especial no caso dessas músicas, pelos negros. Muito dignamente e de modo muito sensível elas convocam também esses historicamente pobres e explorados sujeitos a se valorizarem, para se orgulharem de sua cultura e levá-la consigo por onde andarem. É uma convocação firme e concomitantemente respeitosa, sem nenhum tom de cobrança de posturas. É uma lembrança ao indivíduo negro de que ele deve estar atento ao racismo que o cerca, reconhecê-lo e encará-lo; e não se esconder ou se curvar diante de seus praticantes.

É de uma farta simbologia que essa retomada de temas negros tenha acontecido de modo mais intenso no samba. Nada mais justo. O samba que nasceu das práticas negras diversas, entrelaçadas por dificuldades e carências. O samba que como qualquer outro produto cultural, ao circular por entre espaços sociais, sofreu releituras e ressignificações, aquele a quem queriam “higienizar”, livrando-o assim dos inconvenientes traços e contornos negros.

Hermano Viana (2007, p. 152) diz que como todo processo de invenção nacional, a brasilidade que é definida como autêntica e pura, é na verdade o produto de uma intensa e conflituosa negociação. O autor coloca ainda que o “autêntico” é sempre artificial, mas para ter eficácia simbólica necessita ser naturalizado. O próprio Hermano fala no mesmo livro sobre o mestiço, o negro, vistos como bode expiatório, culpados pelo atraso do país. Num processo de negociação simbólica bastante peculiar, o Brasil incorporou a cultura negra e marginalizada, conferindo-lhe *status* de símbolos nacionais, mas não sem ressignificações.

O samba era para negros e negras do início do século XX, liberdade! Libertação em momentos de suspensão de um cotidiano duro e cheio de dificuldades daqueles que *sonhavam colorido e adivinhavam em preto e branco*. O samba foi para eles orgulho e redenção. Contudo, a desterritorialização de sua cultura por meio do samba não fora sem embate, nem livre de discriminação.

Desde o seu nascimento esteve ligado a práticas de diversão e sociabilidades; contudo, gestado em meios sociais onde dores seculares causadas por toda sorte de opressão pesavam a cada dia nas costas negras de homens e mulheres recém libertos e

com destino incerto. Resumindo em versos, “o samba é pai do prazer, o samba é filho da dor”⁵.

"DREAM COLORFUL AND GUESS IN BLACK AND WHITE" BLACK IDENTITY IN BRAZILIAN POPULAR MUSIC IN THE 60S

Abstract: The speeches set to music some time and recurring important historiographical sources are already there. There are many works devoted to works of composers, movements from the music scene or music-related performances. This work has as its theme the search for meanings and representations of consciousness and politicization on black culture within the samba itself. The main sources of letters composers Paulinho da Viola, Nei Lopes and Candela are used. The work methodology is based on the interpretation of the letters from theoretical references of cultural history.

Keywords: Music. Politicization. Black. MPB. Military Dictatorship.

Referências

- ALBIN, Ricardo Cravo. O livro de ouro da MPB. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALBUQUERQUE, Wlamira; FRAGA FILHO, Walter. Uma história do negro no Brasil. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- CAPELATO, Maria Helena Rolim. Multidões em cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo. São Paulo: UNESP, 2009.
- DAMATTA, Roberto. O que faz o Brasil o Brasil? Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1984.
- GONÇALO JÚNIOR. A política que acaba em samba. Pesquisa Fapesp, ed. 192, fevereiro/2012. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2012/02/27/apol%C3%ADtica-que-acaba-em-samba/>. Acesso em: 08/08/2014.
- MEDEIROS, Kênia G. “Se o sinhô não está lembrado...”: Cotidiano, cidadania e solidariedade no repertório de Adoniran Barbosa. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael (org.) Sinfonia em Prosa: Diálogos da História com a Música. São Paulo: Intermeios, 2013.

⁵ As canções citadas neste artigo foram escolhidas dentre muitas outras de vários compositores com uma temática que privilegia a questão racial no período em questão; contudo, por questões de exequibilidade, não houve espaço para que todas as músicas que tão bem representariam a discussão feita nesta pesquisa estivessem presentes.

NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. História (São Paulo), vol.22 núm. 1, 2003, pp. 81-113. Universidade Estadual Paulista Júlio de mesquita Filho.

PEREIRA, Cristiane. Um canto de raça fazendo gênero: samba e enredos identitários na discografia de Leci Brandão. In: BRITO, Eleonora Zicari Costa de; PACHECO, Mateus de Andrade; ROSA, Rafael (org.) Sinfonia em Prosa: Diálogos da História com a Música. São Paulo: Intermeios, 2013.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. UFRJ, 2007.

WISNIK, José Miguel. Sem receita. São Paulo: Publifolha, 2004.

SOBRE A AUTORA

Kênia Érica Gusmão Medeiros é doutoranda em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG); professora da Universidade Estadual de Goiás.

Recebido em 15/02/2015

Aceito em 18/05/2015