



Pacto anímico da ancestralidade: a Negritude como nacionalidade atlântica e a música popular brasileira, dos anos 1970, como elemento materializador do fenômeno

Tiago Scaramella de Azevedo Cunha¹

Resumo: Este trabalho pretende observar de que forma a identidade racial pode se configurar como uma identidade nacional, partindo do pressuposto que a racialização construa “micronações” dentro dos Estados-nação. Propomos o conceito de micronações, como subgrupos constituídos por identidades próprias, que lhe fornecem formas próprias de se colocar no mundo, criando constantes tensões entre micro e macro. Assumimos, aqui, que a negritude se constitua como uma comunidade imaginada, no conceito de Anderson (1989), que, para além dos limites geográficos, gera sentimentos de identidade e lealdade causados por um pacto com a ancestralidade proveniente de uma África idealizada e reconhecível pelos indivíduos que tomam parte desse “acordo”. A proposta deste trabalho é refletir sobre como a música popular atua como elemento materializador da identidade negra, para a comunidade imaginada, com seus personagens, invocações imagéticas e sonoridade, causando um reconhecimento nos ouvintes, desenvolvendo uma imaginação nacional. Para esse estudo de caso são elencadas canções da música popular brasileira, lançadas na década de 1970 (quando se dá franco desenvolvimento do pensamento acerca da negritude, no país), especialmente as que se utilizem de “linguagem ritual” (baseada no universo religioso afro-brasileiro ou na africanidade idealizada). Serão: Zumbi, de Jorge Ben (1974); Deixa a gira girar, dos Tinoões (1973) e Patiscada de Gandhi, de Gilberto Gil (1977).

Palavras-chave: Negritude; Música popular; Identidade; Nação.

*“Negam que aqui tem preto, negão
Negam que aqui tem preconceito de cor
Negam a negritude, essa negação
Nega a atitude de um negro amor”
Negão, de Chico César.*

Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Mina, Quiloa, Rebolo. Anuncia, ostensivo, um jovem Jorge Ben, algumas das comunidades africanas de onde vieram as pessoas em cujas costas lanhadas e sofridas se erigiu esse país a que chamaram Brasil. E depois da sordidez da escravização, qual o lugar que se reservou para esses homens e mulheres?

Existe, de acordo com Gonzalez e Hasenbalg (1982), em um país cujas relações de dominação baseadas em uma hierarquia racial que privilegia a herança do colonizador

¹Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná.



européu ainda perduram, uma nítida separação do espaço físico onde se assentam dominadores e dominados. É o que os autores chamam de divisão racial do espaço.

Para o branco dominante o “lugar natural” são as amplas moradias, nos mais belos redutos, protegidos pelos policiamentos (desde os feitores, capitães do mato, capangas até as atuais polícias organizadas). Para o negro, evidentemente, resta o oposto: a favela, o quilombo, os cortiços, os porões dos navios, as prisões. Espaços sem condições de higiene, dignidade e bem-estar, onde a presença da polícia dá para o controle do mal social que representam essas pessoas. Tal controle se dá através da violência, da coerção e da repressão de caráter racista, impondo uma “submissão psicológica através do medo”(GONZALEZ e HASENBALG p. 16).

O negro é aquele cujo lugar social é o da inexistência. Foi vítima da perda da autonomia cultural, da escravização, da coisificação, da desumanização e da impossibilidade de ser no mundo de acordo com sua origem e essência. Nesse sentido o lugar do branco é, precisamente, o lugar de quem racializa o *outro*, pois é o europeu que cria o conceito de negro e sobre ele derrama essa essência totalizadora que define o que é humano, o que não é quem poderá ser considerado como tal. “É o racista que cria o inferiorizado”. (FANON, 2008).

Reprimidos e desorganizados a comunidade negra se torna, então, nada mais do que uma reserva de mão-de-obra barata, que é utilizada de acordo com a demanda do sistema. Mas o que ocorre com o excedente dessa mão-de-obra? Para Barros (2019) é nesse limiar, onde se inicia o massacre cotidiano dos corpos negros, uma divisão entre necessários e desnecessários, ou melhor, cria-se a compreensão do que são pessoas dispensáveis, pois substituíveis. Essa compreensão se instaurou aqui com a chegada do colonizador e se dá de maneira perene. Nas palavras do rapper Emicida: “(o Brasil) não é um país (...) é uma máquina de moer pobre”².

O aparato de repressão do estado tem senso estético e as balas são atraídas para os corpos não-brancos. Há uma assustadora insensibilidade social em relação à matança do povo negro, insensibilidade essa que facilmente pode ser compreendida como convivência. Nos corpos negros está o estigma do inimigo.

² O artista deu essa declaração em uma rede social, quando do assassinato do menino negro, Thiago Menezes Flausino, de 13 anos, pela Polícia Militar. O garoto passeava com um amigo na Cidade de Deus, comunidade da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, no dia 7 de agosto de 2023. Foi recebido pela polícia a tiros e executado caído no chão. Disponível em <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/08/07/tio-de-menino-morto-na-cidade-de-deus-diz-que-sobrinho-foi-executado-por-pm-quando-ja-estava-caido-no-chao.ghtml>.



Do perverso lugar social a ele reservado, o negro segue buscando formas de sobrevivência. Na identificação com a Negritude, ao menos, se garante a sobrevivência ontológica do *ser-negro*. O signo da Negritude se perpetua enquanto o Estado tenta trucidar os indivíduos.

A identificação, segundo Barros (2019), é a forma de ligação emocional mais profunda, impondo sobre as pessoas ligadas sob essa égide, além da simpatia em relação ao *outro-eu*, a imitação de características, bem como a defesa acrítica do semelhante e da comunidade em que se insere.

É pela característica afetiva da identificação que a ligação mútua entre indivíduos da massa é produzida. Essa se encontra por vezes numa qualidade particular em comum, numa cor em comum, num fenótipo em comum e numa história mítica em comum. (BARROS, 2019, s/p.).

A identificação com o outro causa tamanho impacto na perspectiva de se perceber no mundo, que o exterior importa mais, em detrimento do particular. As características em comum são captadas como o elemento mais significante na relação entre o particular e o mundo: um cabelo, uma roupa, um hábito, uma raça.

O lugar dessa raça em questão foi determinante na produção e reprodução do capital. É esse povo subordinado pela “inconfessável política de exceção naturalizada em todas as cabeças brasileiras” (BARROS, 2019, s/p) – chame-se aqui pelo nome exato: racismo – que está no interior da produção da riqueza ao passo que é apartado de seu usufruto.

O controle dos corpos-negros faz parte de uma consciente e incessante luta dos mecanismos repressores, na tentativa de manter a dialética entre Casa Grande e Senzala, não superada do fato colonial. Quando, e somente quando, essa dialética ruir, as mistificadas diferenças raciais poderão ser vencidas. A Negritude, assim, pode ser compreendida como um mecanismo para compelir abaixo esse processo, que garante a permanência do abismo social baseado na hierarquia racial. O ideal é compor um modelo político-econômico-social que não crie identificações e espaços de sociabilidade demarcados pelo dinheiro e racialidade. Um mundo que não fomente o racismo.

A negritude, segundo Moore (2010), é um dos mais revolucionários conceitos de luta social surgidos no Mundo Negro, tendo se constituído enquanto movimento político e estético nos anos 1930, mas que assenta suas bases históricas na Revolução do Haiti (1797 – 1804). Fruto do desenvolvimento gradativo de um pensamento proveniente dos dois lados do



Atlântico, vindo dos africanos e seus descendentes diaspóricos, se coloca em oposição ao racismo. É um jeito de ser, de ver o mundo, de ver a si. Uma “consciência-posicionamento” frente a realidade racista do mundo.

Aimé Césaire³ (2010) defende que a negritude se constitui em uma comunidade oprimida a quem foi imposta a exclusão e a discriminação, sendo assim, uma comunidade de resistência contínua e luta. Para ele é “uma maneira de viver a história dentro da história” (CESAIRE p. 109) de populações deportadas, arrastadas de um continente a outro, cujas culturas foram massacradas. É a tomada da consciência da alteridade, o acesso à memória, a solidariedade, é uma atitude proativa diante da opressão, um despertar da dignidade, a negação perante as violências da dominação. Um desprezo profundo pelo sofrimento e pela miséria.

A Negritude é uma revolta organizada em torno da identidade racial, contra o esvaziamento do ser, contra a animalização, contra coisificação, a castração das potências, a queima das raízes. Consiste na reapropriação do passado do negro pelo próprio negro, uma forma de retomada da autonomia. É olhar a si pelos próprios olhos e não pelos olhos selvagens do dominador. Se faz, apoia Césaire (2010), por meio da arte, da poesia, do romance, da compreensão da possibilidade perante a pressão da impossibilidade.

Penso, aqui, identidade racial de acordo com o que Stuart Hall (2006) aponta acerca de identidade nacional. Assumo que a racialização construa nações dentro de nações, cada qual, apesar de ter sentimentos em comum com as demais “micronações”, visto serem parte de uma “macronação” fragmentada, existindo sob ferramentas de interpretação da realidade que lhe são próprias. Estas micronações, dotadas de representações próprias, em constante tensão interna e externa (consigo e com os demais grupos nacionais), representa um conjunto de significados – ser negro tem a ver com o modo com qual a negritude é representada no que resulta do diálogo de negociação entre o macro e o micro. Sendo assim a Negritude é uma comunidade simbólica e, como tal, gera sentimentos de identidade e lealdade. Expandindo o conceito para além dos limites geográficos dos Estados-nação, levanto a possibilidade de se compreender a nação-negritude como uma grande nação apátrida, uma *comunidade imaginada*, no termo de Anderson (1989), que liga todos os indivíduos sob a amparo de um

³ O martinicano, junto com Gontran Damas e Léopold Sédar Senghor funda formalmente a *Negritude*. Lança, em 1939, o poema-manifesto *Cahier d'un retour au pays natal*, que formaliza o movimento como pensamento e ação, lançando a *palavra-noção* que acabou por definir, ao redor do mundo, a própria ideia da busca identitária do Mundo Negro (MOORE, 2010).



grande *locus* cultural ligado a uma mesma – por todos reconhecível – ancestralidade africana. Existe a partir de uma flexibilização absoluta das fronteiras geográficas, sendo representada nos espaços já aqui citados: favelas, comunidades quilombolas, guetos, prisões, ou seja, pelos espaços (determinados e determinantes da negritude) ocupados por indivíduos negros espalhados pelo território brasileiro - isso só para pensarmos em termos de Brasil, pois se olharmos para África, Caribe, EUA e mesmo Europa a extensão é imensurável, sendo assim, nos atenhamos ao nosso caso específico. O negro aqui é como o negro lá. *Sou porque nós somos*⁴.

Benedict Anderson (1989) afirma que as nacionalidades, em geral, são imaginadas, porque, em suma, os indivíduos que vivem no interior dessas nações não conhecem mais do que uma ínfima parte dos seus compatriotas. Sequer ouvirão falar, em toda sua vida, da maior parte deles, mesmo tento uma latente noção de fraternidade para com o semelhante, o outro-eu. Defende o autor que a ideia de nacionalismo é inventar nações onde não existem. Sendo assim a própria brasilidade é uma identidade nacional inventada que, por sua vez, conspurca a identidade racial do negro por sua própria essência colonial.

Defendo, então, que uma nação que não acolhe um povo cria o precedente para essa parcela da população, desacolhida, experimentar uma relação de nacionalidade outra, ligada aos espaços sociais em que se incorporam seus sentimentos de pertencimento. Dessa forma essas micronações, experimentando uma ação relacional que as une sob a idealização de um mesmo passado, o da ancestralidade africana, gera uma ideia de nação, mesmo que seus partícipes vivam em pluralismo de religião, língua, estado e aspectos culturais. A Nação Atlântica que representa o Mundo Negro, a partir da qual, ideologicamente, seus indivíduos podem alcançar a soberania e autonomia de si. Comunidade-nação-negritude.

A comunidade em questão, diferentemente de outras comunidades imaginadas que surgem, de acordo com Anderson (1989), de comunidades religiosas e reinos dinásticos, por exemplo, surge como sistema cultural, que luta contra o sistema cultural que tem como intenção a impedir de existir. É baseada na identificação racial, mas também na necessidade de um movimento-ação que permita essa identificação de uma maneira salutar para seus membros.

Olhar-se pelos próprios olhos é se permitir ver e aceitar que *negro é lindo* em uma perspectiva afirmativa, através de uma “apropriação individual de valores ancestrais

⁴ Princípio retirado da filosofia *Ubuntu* do grupo etnolinguístico *bantu*.

(...)característica própria e particular da ideia de negritude, processo (...) efetivado com a tomada de consciência, de se perceber parte de uma história coletiva”. (SANTOS, 2019, p. 39).

Pode-se pensar que essa comunidade, na questão brasileira, que se reconhece a partir de signos que remetam à ancestralidade, também se reconheça e materialize nas sonoridades musicais provenientes da música popular, produto cultural que brota das disputas simbólicas presentes em torno da identidade nacional, que tem nessa mesma protomatéria ancestral, suas bases. A isso Santos (2014) chama de *estética da negritude*.

O discurso da negritude tem sido articulado numa interlocução das culturas periféricas no âmbito mercadológico. Assim, o mote temático de africanidade, religiosidade, mestiçagem e orgulho negro têm sido articulados como proposta estética de negritude e incorporados pela música popular. (SANTOS, 2014, p. 12).

Estética da negritude, para a autora, é um amálgama de elementos presentes na música popular, que se compreendem como marcadores da cultura negra, provenientes de saberes transculturais, transatlânticos e trans étnicos, embebidos nas noções de africanidade e ancestralidade, que se configuram dentro da ótica mercadológica, como expressão legítima da negritude – mesmo que como espetacularização do exótico. A África, portanto, nesses discursos da negritude, seria o elo comum das identidades, não necessariamente no sentido étnico, vista a vastidão de suas possibilidades, mas no seio da racialização das relações sociais.

A MPB dos anos 1970 faz, enfim, um diálogo intenso com outras culturas do Mundo Negro, e seu repertório é fortemente marcado pela negritude, uma atualização do que acontecia já nos lundus dos anos 1920 e 1930. Exprime o desejo de desenvolver uma canção que sintetize o Brasil enquanto nação, impulsionada pela ideologia nacional-popular, mas trazia em seu âmago, no tocante aos artistas negros, sentidos identitários ainda mais profundos e contestadores. (SANTOS, 2014). É na MPB, de acordo com Sovik (2002), que se desenvolve um espaço privilegiado de representações nacionais, potencializada pelo advento da censura, proveniente do governo ditatorial, que favorecia a dissimulação. A música popular com seu *modus operandi* é um sintoma do quadro político-cultural vigente.

Os músicos populares, defende Sovik (2002), são compreendidos, na referida década, como intelectuais orgânicos que atuam no campo de luta que é a música, carregando discursos de identidade. O negro, pobre e de baixa escolaridade acaba por ser um elemento simbólico,



sobre a MPB, de autenticidade e singularidade, dada a compreensão dos aspectos constitutivos do povo brasileiro, mas isso, sem excluir a influência estrangeira (especialmente dos EUA, com o rock, o soul, o *black is beautiful*). É nessa música onde surge um movimento de valorização do que a cultura brasileira oficial desvaloriza: a macumba, a favela, o carnaval – signos de negritude. Há, então, a partir da música, uma inversão da lógica, onde o negro só interfere indiretamente nos espaços políticos. A MPB e seu respaldo intelectual emerge como espaço de duelo, mesmo que dissimulado, contra as estruturas de dominação e invisibilização.

Existem, de fato, diversas respostas específicas às imposições humilhantes e castradoras que pesam sobre os corpos negros, dadas as especificidades tantas, já que a negritude não é composta por um bloco monolítico, apesar da redução à igualdade proposta pela escravidão (GONZALEZ e HASENBALG, 1989). Essas respostas configuram diferenças dentro do que podemos entender como Negritude. Alguns organizam coletivos de pensamento negro, outros se lançam à luta, alguns se dedicam ao estudo acadêmico e outros, como os que aqui apresentaremos, articulam-se a partir da produção artística que, no âmbito cultural de massa, possibilitam uma prática política, através da afirmação da identidade cultural.

Em se tratando de um período de repressão, com as lideranças negras operando na semiclandestinidadade, como nos atestam Gonzalez e Hasenbalg (1989), os artistas, respaldados pela proeminência da MPB e seu esteio intelectual, junto às classes universitárias e abastadas, poderiam dar voz, através mercado fonográfico, às questões negras e alcançar, também, classes menos favorecidas. Nesse sentido, os artistas da *Soul Music* brasileira estavam mais ligados aos Movimentos Negros, do que os da MPB, que estavam alinhados com a ideologia nacional-popular, que se mostrava avessa à politização demasiada da música em prol de causas negras. Havia, nesse momento, uma classe intelectualizada que acusava a turma do *soul* de alienados e estrangeiristas, tentando deslegitimar suas práticas. No seio da MPB, contradizendo a tradição nacional-popular, surgem, por exemplo, Gilberto Gil, Jorge Ben e os Tinkoãs (cujas canções serão analisadas nesse trabalho), que além de evocarem a negritude em suas obras, por serem parte do complexo cultural MPB, não poderiam ser, tão facilmente, acusados de alienados.

Ao acercarem-se a *estética da negritude* (com todos os signos internos e externos que se apliquem) os artistas estão acertando-se com a comunidade imaginada que se organiza em torno do que chamo de *pacto anímico da ancestralidade*, ou seja, busca-se na mítica África



ancestral a matéria-prima para construção da visão de Mundo Negro, atrelada ao movimento da Negritude.

Essas canções, apesar de serem disponibilizadas, através do sistema mercadológico, para todos, universalmente, são, de certa maneira, endereçadas a ouvidos específicos, ouvidos pretos detentores da possibilidade de decodificação de signos propostos no interior das músicas, espalhados onde quer que seja e, assim sendo, materializam a virtualidade da comunidade de que se faz a Negritude. Imaginar que seu semelhante, o outro-eu, quem quer que seja, consome a mesma música, materializa o mundo imaginado colocando-o em pé de igualdade a qualquer coisa tátil do cotidiano.

Para a indústria musical é só um produto cultural, voltado para um público específico, mas, para o consumidor letrado no universo em questão, essa *canção engajada da causa negra*, atravessada pela estética da negritude, é um elo com o toda a comunidade, uma relação com o irmão desconhecido. Cooptação do *Afro-brasileirismo* (SANDRONI, 2004) na música, como uma atualização e apropriação da Negritude

Para esse estudo de caso elencamos três canções representativas das incursões da estética da negritude, na MPB dos anos 1970: *Deixa a gira girar*, gravada pelos Tinhoãs, em 1973; *Zumbi*, de Jorge Ben, gravada em 1974 e *Patuscada de Gandhi*, de Gilberto Gil, gravada em 1977.

*Deixa a gira girar*⁵, a priori, se trata de uma cantiga de Umbanda, que teria sido recolhida por J.B. de Carvalho, na década de 1930, sendo registrada por ele, como compositor. É um ponto⁶ para a orixá Iansã e já havia sido gravada, anteriormente, ainda nos anos 1930 pelo Grupo Tupi, do citado J.B. de Carvalho⁷.

A canção é uma reedição do universo sonoro afro-religioso apresentando, além do violão, único instrumento “estranho” aos terreiros e roças, agogô, que serve como guia e atabaque. A letra dedica-se diretamente à cosmogonia afro-brasileira.

⁵Pode-se ouvir a canção no seguinte endereço virtual: https://www.youtube.com/watch?v=zrymjzHIYEw&ab_channel=rudolfhendriques

⁶ Para maiores referências sobre o universo sonoro umbandista ler a dissertação de mestrado desse autor: Onde tem música o Santo dança: uma etnografia da música de umbanda na Tenda Cruzeiro de Luz, disponível no repositório da UNESPAR.

⁷ Essas informações foram retiradas do Acervo Estrela Verde que se ocupa do resgate e manutenção das tradições musicais das variadas formas de cultos populares brasileiros. Está disponível no endereço: <https://acervoestrelaverde.wordpress.com/2018/08/07/deixa-a-gira-girar-uma-maravilha-da-cancao-umbandista-hoje-um-classico-da-mpb/>



Iê, ô / Meu pai veio de Aruanda e a nossa mãe é Iansã / Meu pai veio de Aruanda e a nossa mãe é Iansã / Ô, gira, deixa a gira girar / Deixa a gira girar / Saravá, Iansã / É Xangô e Iemanjá, iê / Deixa a gira girar / Zambi, rô, Zambi / Zambi na qua tê sá / Baquice, baquice, batabaquice de Orixá / Kylê ibai, toté de maiungá / Xê cumarô loxê kulundu loxê keto tá sôto / Atotô, oba, ê / Meu pai veio de Aruanda e a nossa mãe é Iansã / Meu pai veio de Aruanda e a nossa mãe é Iansã / Ô, gira, deixa a gira girar

Além da alusão direta à cosmogonia: Aruanda, Iansã, Xangô, Iemanjá e Zambi temos a presença do que Prandi (1995) chama de *linguagem ritual*, que vem a ser uma língua não necessariamente traduzível e inteligível, ou melhor, através da qual é impossível travar interlocução com suas originais, utilizada nos ritos e que, defendendo, como marcador de identidade, escapa dos limites sagrados indo fazer parte do universo profano. Essa linguagem ritual deriva de línguas ancestrais africanas (dependendo de que rito fazem parte) como iorubá, quimbundo, quicongo, ewê-fon, dentre outras e o significado exato das palavras se perdeu. Não é uma língua para se travar conversação, mas para ritualizar a ancestralidade – seja no âmbito religioso, seja no âmbito sociopolítico. o

*Zumbi*⁸, por sua vez, não reedita a sonoridade das macumbas brasileiras, mas faz da música popular, entre o samba e o *pop*, a morada do outro-eu heroico. Com violão, contrabaixo, bateria, percussão e um arrojado naipe de cordas, promove uma ambiência sutil para o que é dito – que também é cantado, nessa versão de 1974⁹, de maneira sutil. Conquanto há um abismo entre a forma que é falado e o que é falado. Jorge canta como se “*perdoasse os pecados do mundo*”, mas delata, aponta, denuncia, ameaça.

Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Mina, Quiloa, Rebolo / Aqui onde estão os homens / Há um grande leilão / Dizem que nele há uma princesa à venda / Que veio junto com seus súditos / Acorrentados em carros de bois / Eu quero ver / Aqui onde estão os homens / De um lado cana de açúcar / Do outro lado o cafezal / Ao centro senhores sentados / Vendo a colheita do algodão branco / Sendo colhidos por mãos negras / Eu quero ver / Quando Zumbi chegar / O que vai acontecer / Zumbi é senhor das guerras / É senhor das demandas / Quando Zumbi chega / É Zumbi é quem manda.

Jorge, aqui, dá nomes. Nomeia os povos que vieram ao Brasil na diáspora criminosa, botando abaixo a generalização usual do termo *negro* que destitui individualidades e coisifica.

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ge5BZjVVKpQ&ab_channel=JorgeBenJor.

⁹ Há outra versão da canção, renomeada *África Brasil (Zumbi)* lançada em 1976, no álbum *África Brasil* em que o cantor deixa o tom ameno e assume um tom contestador.



Contrapõe a relação dialética servil entre as mãos negras que colhem o branco algodão e os senhores entronados por sua branquitude dominadora.

O personagem Zumbi, invocado na canção, não é um negro qualquer, mas o “nosso negro”, faz parte da comunidade, ainda mais, é um líder, um guerreiro, um ícone brasileiro do aquilombamento. É como se Zumbi dissesse para o corpo coletivo da negritude à brasileira: “*eu sou seu negro*”. Sua figura é invocada em tom de ameaça: “*eu quero ver quando Zumbi chegar*”. O pronome pessoal pode ser, tranquilamente, transformado em *nós*, pois essa compreensão deixa de ser singular e passa a ser da comunidade. Um ouvinte *outsider*, não negro ou não alinhado à ideia da comunidade imaginada da nação-negritude, não participa dessa compreensão, não ameaça junto ao provocar com o “*eu quero ver*”, pois ele não verá, não está capacitado para tal, não está incluso e, assim, para ele, a canção será só um artefato do mercado musical. A canção é uma quebra de paradigmas em tempos de crença (forjada e forçada) em uma democracia racial.

*Patuscada de Gandhi*¹⁰, de Gil, lançada no icônico *Refavela*, também recria, em partes, a sonoridade religiosa, mas em um sentido mais amplo, que remete ao *Ijexá Filhos de Gandhi*, entidade carnavalesca, também conhecida por Candomblé de Rua, fundada em 1949 com a qual o artista tem estreita relação.

A canção reproduz a chamada para o começo da *patuscada*. Gil chama instrumento por instrumento, que começam a soar. Essa gravação não tem instrumentos harmônicos apoiando o canto, recorrendo a sonoridade dos terreiros. São os presentes: apito, xequerê, agogô, rum (atabaque mais grave), chocalho e tamborim. Uma estrutura coral é apresentada sobre o toque da percussão. A linguagem ritual, aqui, também se faz presente.

Oh oh oh, oh oh oh oh / A onde vai, papai Ojô / Vou depressa por aí / Vou fazer minha folia / Com os filhos de Gandhi / Que a nossa turma é alinhada / Sai no meu bloco / Pra fazer a patuscada / É mori, Moriô (babá) / Babá ô, kiloxê (jocô).

As três canções, portanto, apresentam marcadores de negritude que, por sua vez, produzem nelas o fenômeno da estética da negritude. Esses marcadores afirmam a diferença, reivindicando a existência de uma população negra e estigmatizada pelo racismo e pela discriminação. Há uma rememoração africanista através das linguagens rituais, mas há a invocação de personagens diaspóricos denotando que a negritude, no Brasil, passa pelo afro-brasileirismo e formas próprias de viver a identificação racial.

¹⁰Disponívelm: https://www.youtube.com/watch?v=9IcCliBDJ9A&ab_channel=MorrisMANILAINTHEJUNGLE



Compreendemos, assim, que os marcadores de negritude: religiosidade, evocação histórica, linguagem ritual, sonoridade atravessada pela tradição africanista (dos terreiros ou de gêneros populares negros), e tempo não linear, no Mercado Fonográfico e Radiofônico, auxiliam na formação de uma consciência própria de negritude e da compreensão da existência de uma comunidade simbólica que compreende a si sob esses significantes de identidade racial.

As questões raciais e identitárias, algumas vezes, são absorvidas pelas negociações no discurso de identidade nacional e esse fenômeno tende a invisibilizar a racialização violenta que se dá sobre os corpos negros. O elogio nacional-popular à miscigenação simplifica o profundo debate de que se dispõe a Negritude em relação a sua particularidade histórica.

Pouco importa, em verdade, se os artistas que se dão a esse trabalho, aqui exposto, estão ligados a um pensamento negro organizado, a um movimento negro, se em sua estante figuram nomes como Césaire, Fanon, Du Bois, Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez, etc. Pois o trabalho que fazem, desde a cultura de massa, é agregador de povos, aquilombador, afagador de chagas, evocador de identidades e, por fim, materializador de uma enorme comunidade-nação da Negritude.

E eu quero ver quando Zumbi chegar.

Referências

ADEÍLSON, J. História dos Filhos de Gandhi. **Repertório**, Salvador, nº 19, p.215-220, 2012.2

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.

BARROS, Douglas Rodrigues. **Lugar de Negro, lugar de branco? Esboço para uma crítica à metafísica racial**. São Paulo: Hedra, 2019.

DEPESTRE, René. **Bonjour et adieu à la négritude**. Paris: Robert Laffont, 1980. 262p. p.82-160: Bonjour et adieu à la négritude

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008

GONZALES, Lélia. Hasenbalg, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.



MOORE, Carlos. “Negro sou, negro ficarei!” A negritude segundo Aimé Césaire”. In: CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010. p. 9-40.

PRANDI, Reginaldo. O povo negro. **Revista USP**, São Paulo: USP, 1995. p. 64 – 83.

RAMOSE, Mogobe B. A ética do ubuntu. Tradução para uso didático de: RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge p. 324-330, por Éder Carvalho Wen. 2002

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (orgs.) **Decantando a república. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro/São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004. Volume 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção

SANTOS, Kywza Joanna Fideles Pereira dos. **Dos orixás ao Black is Beautiful: a estética da negritude na Música Popular Brasileira**. Tese de doutorado em Comunicação. Pernambuco. 185 pgs. 2014

SOVIK, Liv. O Haiti é aqui / o Haiti não é aqui: Música Popular, Dependência Cultural e Identidade Brasileira na Polêmica Schwarz – Silvano Santiago. In: **Estudios y otras practicas intelectuales latino-americanas em cultura y poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2002.