

O reggae como expressão da negritude moderna na música popular brasileira

Kywza Joanna Fideles P. dos Santos¹

As raízes da *Negritude* foram difundidas com os movimentos culturais, dos quais participaram negros, brancos e mestiços, que desde a década de 10, e nas décadas posteriores do século XX, vinham lutando por um renascimento negro, a busca e revalorização das raízes culturais africanas, crioulas e populares, principalmente no Caribe, Haiti, Cuba e Estados Unidos da América, através do discurso poético que evoca e exalta a Terra-Mãe, e recusa a civilização ocidental, buscando a redescoberta da história, das culturas do continente africano e das diásporas negra no mundo.

Em outros “países diaspóricos” (Hall, 2003) ou Áfricas diaspóricas, bem como na África continental, a manifestação de africanidades como o rastafarismo no Caribe e nas Antilhas foram determinantes nos processos sociais de cada país e para a transformação do ideário cultural numa retomada de consciência, assim para a redescoberta da África no Novo Mundo. A cultura do “Atlântico Negro” (Gilroy, 2001) facilitou a reprodução dessas culturas num processo de transmissão de maneira não pueril, mas sim por meio de rupturas simbólicas, tanto históricas quanto sociais. Vale salientar que as expressões artísticas, principalmente a música, advindas da cultura dos escravizados foi importante nas lutas políticas pela emancipação e autonomia negras.

O *reggae*, como produto cultural do Atlântico Negro, é uma das maiores expressões da negritude como identidade social. É um bom exemplo das ressignificações e re-elaborações da cultura da África Negra nas diásporas, também pode e deve ser lembrada pela relação com o mercado fonográfico, que teve, ao mesmo tempo, suas portas forçadas pela cultura das margens e a partir daí reconheceu que a identificação dos jovens com o *reggae* ultrapassava fronteiras territoriais e étnico-raciais, podendo assim se transformar num produto transnacional rentável. O *reggae*, assim como outras expressões da diáspora negra no mundo moderno, esteve à margem do *mainstream* da cultura; suas trocas vernaculares e seu movimento de rota e exílio, outrora vivida com os deslocamentos territoriais, agora encontra na “globalização negra” (SANSONE, 2007) o lugar contraditório para as narrativas do Atlântico negro.

Compreende-se, nesse sentido, que o *reggae* jamaicano é um produto cultural construído a partir de elementos africanos, em outras palavras, é uma re-elaboração, uma re-significação da cultura africana em terras americanas (ARAÚJO, 2004, p. 148).

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE.

No cenário da música popular brasileira, Gilberto Gil, por exemplo, além de suas canções marcadas pelas questões da negritude e africanidade, trouxe a influência do *reggae* jamaicano para a geração de músicos negros no país, apresentando Jimmy Cliff ao público brasileiro na década de 1970. Três décadas depois Gil gravaria ainda o álbum *Kaya N’Gandaya* com releituras de canções de Bob Marley. No que se refere ao *reggae* nacional, Edson Gomes é um dos artistas mais expressivos que define seu trabalho de *reggae* resistência, e é politicamente comprometido com a causa negra (CARVALHO, 1993). No Maranhão, conhecido como a Jamaica brasileira, onde as tradições afro-brasileiras como o bumba-meu-boi, o Tambor de Crioula e o afoxé predominavam como culturas regionais, o movimento do *reggae* se espalhou num compartilhamento das identidades negras. Reelaborado dentro da cultura ludovicense, o *reggae* consolida a partir da década de 1980, com a expansão dos aparelhos midiáticos, através do comércio informal e da conseqüente popularização do ritmo (OLIVEIRA, 2009).

A partir da década de 90, o cantor e compositor Chico César surge no cenário da *MPB* trazendo em suas composições o discurso da negritude, utilizando as influências tradicionais da música nordestinas, num diálogo constante com a música moderna africana (Felá Kuti, Salif Keita, Lokua Kanza e Ray Lema) e as dos países diaspóricos pelo mundo com uma forte ligação com o *reggae* jamaicano (Peter Tosh, Bob Marley e Jimmy Cliff), além das influências musicais norte-americanas como o *jazz* e o *pop* na figura os *The Jackson’s Five*. Essas figuras icônicas da música no mundo do Atlântico negro perpassam a obra de Chico César articulando ressignificações simbólicas e culturais. Para alguns, Chico César será apenas mais um artista com o estilo exótico de se vestir e de se apresentar, para outros uma renovação musical no nicho da *MPB*.

As composições de Chico César misturam ritmos brasileiros como coco, ciranda, maracatu, frevo, forró, lambada, carimbó e sirimbó, com música *pop*, africana, caribenha, *reggae* e salsa, perpassando as influências da *word music*. Operando no âmbito da canção de massa, de padrões estéticos definidos e legitimados, sua música expressa a inquietação com o racismo e a discriminação, numa paternidade plural, múltipla e dialógica. Podemos afirmar que o *reggae* é um dos gêneros musicais mais recorrentes na obra de Chico César e suas letras são sempre relacionadas direta ou indiretamente com as questões raciais. Podemos destacar algumas canções de Chico César que misturam elementos africanos, nordestinos, indígenas e afro-caribenhos como

é o caso da música *Pedra de resposta*, autoria de Chico César e Zeca Baleiro. A identificação com *reggae* jamaicano aparece também nas canções *Mand'ela*, *Mama África* e *Respeitem meus cabelos, brancos*.

Pedra de resposta não se configura um *reggae*, mas traz uma das expressões mais populares entre regueiros: “Pedra de resposta”, que significa um *reggae* muito bom, é usada para denotar os clássicos do *reggae* como as músicas de Bob Marley e Jimmy Cliff. De acordo com Araújo (2004) essas “unidades lexicais *pedra*, *pedra de resposta*, *pedrada*, *varada*, *pancada* e *tijolada* possuem significações equivalentes no movimento regueiro”.

A canção é basicamente uma “lambada clássica”, com uma batida caribenha mais acentuada, mas tem relação com toda febre da lambada nos anos 1980 com os sucessos de Luiz Caldas e com a difusão do *reggae* em São Luiz. A parceria com Zeca Baleiro, que é maranhense, proporcionou as articulações de influências culturais diversas típicas do Maranhão, misturando *reggae* com manifestações populares regionais como o bumba-meu-boi, tambor de crioula. Assim, é através dessas características que se dá num processamento da identidade negra regional com o *pop* internacional, esse representado pelo estouro do *reggae* ligado ao movimento *rastafári*, mas que toma dimensões ambíguas dentro do mercado da música *pop*, tendo diversas manifestações ligadas às re-identificações simbólicas na música negra contemporânea dentro e fora do movimento ligado à religiosidade.

O *reggae* jamaicano ao entrar no circuito *pop* internacional não deixou de ser *reggae*, não deixou de ser a expressão musical que continha a poética da negritude, e foi como gênero musical ligado aos ideais de negritude que inspirou bastante a identificação de negros, brancos e mestiços em outros países diaspóricos. Essa identificação principalmente com as letras do *reggae*, que tratam basicamente dos problemas dos povos negros como discriminação, autoafirmação, também deixaram a marca no estilo do regueiro como a valorização da cor, dos cabelos, ainda têm força não apenas nas diásporas negras, mas em todo o mundo. Cada lugar que absorveu essa influência de *reggae* jamaicano re-elaborou esse gênero tão marcado por preconceitos e mitos raciais e sociais, pois a figura do regueiro é, como a do negro, cercada de estereótipos. Entretanto, temos que observado o fato das identificações não serem exatamente as mesmas em lugares comuns.

As identidades negras apresentam-se de maneiras diferentes e diversas, ou seja, não é porque um negro escuta *reggae* que ele se vestirá com as cores da bandeira da

Jamaica, seguirá a filosofia *rastfári* ou usará um penteado *rasta*. A indentificação pode ir além dos estereótipos, assim como, da mesma maneira, um branco que se identifica com os *reggae*s de “pedra de responsa” não estarão necessariamente fadados a adotar o estilo no seu cotidiano. É verdade que existe também uma série de impedimentos sociais para com o estilo, como por exemplo, certos setores do mercado de trabalho não permitem que esse tipo de identidade seja adotada ou expressa de alguma forma.

O que vale salientar aqui é como essas correspondências identitárias se processam no que Stuart Hall chama, com certa resistência, de “pós-moderno global”. Diante do momento conjuntural para se discutir a questão negra no mundo contemporâneo, Hall (2003, p. 318) qualifica a natureza do período de globalização, em que se encontra a cultura atualmente em processo. Sendo assim, seria impossível rejeitar inteiramente o “pós-moderno global”, na medida em que ele registra certas mudanças estilísticas no que Hall chamaria de “dominante cultural”.

Dentro dessas narrativas locais e transatlânticas, a canção *Mand’ela* (1996), também composta em parceria com Zeca Baleiro, é uma das mais importantes no sentido de somar com o que há de insurgente no cenário da música de expressão negra e dos acontecimentos políticos africanos. A gravação no álbum *Cuscuz Clã* (1996) tem a participação do baixista sul-africano Bakithi Kumalo e traz em sua composição melódica e na letra uma riqueza semiótica com um instigante informação estética e cultural, que reflete o dialogismo com as culturas africanas, bem como a maturação da consciência histórica da negritude.

Nesta canção os compositores trazem os lugares comuns onde há a predominância de negros africanos e seus descendentes em diáspora. Esse universo permeado num primeiro momento pelo universo do *reggae*, e, posteriormente, no entrelaçar de lugares comuns e distintos ao mesmo tempo. Assim é possível perceber os aspectos cultural e racial de formas distintas como, por exemplo, nos versos que mencionam os países africanos: Senegal, Cabo verde e África do Sul, através da figura de Nelson Mandela². Este citado no jogo fonético, que brinca com os vocábulos enunciativos de maneira estilística: “mand’ela”, expressão intencionalmente ambígua. A

² Nelson Rolihlahla Mandela nasceu em Qunu, África do Sul, no ano de 1918. Principal representante do movimento contra o *apartheid* em seu país. Permaneceu preso de 1962 a 1990 acusado de conspiração contra o governo e de planejar ações armadas. "Libertem Nelson Mandela" se tornou bandeira de todas as campanhas e grupos *anti-apartheid* ao redor do mundo. Mais tarde, em 1993, dividiria o Premio Nobel da Paz com Frederick Klerk (presidente na época). Mandela se tornaria o primeiro presidente negro da África do Sul (1994-1999). Comandou a transição do regime de minoria no comando, o *apartheid*, ganhando respeito internacional por sua luta em prol da reconciliação interna e externa do País.

narrativa de um cotidiano negro comum é feita de forma divertida, artifício que já se tornou uma marca na maioria das canções de Chico César. Podemos observar esse artifício em alguns momentos como o verso “Gastei minha sandália havaiana”, esse produto genuinamente brasileiro antes de tornar-se um produto de exportação era mais popular nas camadas mais pobres da população brasileira. Outro exemplo é a referência à velha prática de reclamar a uma autoridade local, que na época da escravidão, e logo após, essa autoridade era representada pelo Bispo.

A letra ainda liga diversas partes no domínio criativo que junta *havaiana*, *baiana*, *Porto Seguro*. O ritmo é bem demarcado, mistura *reggae* com uma batida característica africana; o coro acompanha sincronicamente. É evidente o uso de recurso lingüístico africano: as onomatopéias poéticas, proferidas pelo baixista Bakhiti Kumalo, num solo, onde entra vocal como cortina melódica para imprimir uma cadência apropriada ao movimento. Chico César faz o uso, já freqüente em suas gravações, de onomatopéias como instrumentalização da voz, que dá um efeito de identificação em suas entoações vocálicas particulares com os sons do dialeto, o que nos leva a constatar um diálogo entre vozes nômades num alargamento de representações socioculturais devido aos deslocamentos e re-identificações.

Em si tratando de *reggae* como expressão da negritude moderna, podemos destacar ainda *Mama África* (1995) e *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002), canções que correspondem a momentos distintos da carreira de Chico César, no entanto dialogam com questões raciais que estão no cerne da discussão mais fervorosa que é o racismo à brasileira, que determina o lugar do negro na sociedade. *Mama África* é uma das canções mais emblemáticas – senão a mais. Foi o grande sucesso que projetou Chico César no cenário da *MPB*. Talvez pela atualização da discussão sobre o lugar da mulher negra no mercado de trabalho. Foi gravada pela primeira vez em 1994, mas teve sua divulgação apenas em 1995, ano em que foi lançado, pela gravadora Velas, o *cd Aos Vivos*, primeiro da carreira de Chico César. No ano de 1996, Chico César regrava a canção no álbum *Cuscuz Clã*, *cd* que consolida sua carreira, e conta também com a participação do baixista sul-africano Bakithi Kumalo. A música ganha um arranjo mais característicos do *reggae*, mais trabalhada instrumentalmente, com guitarras, bateria, trompete, trombone, vocais, instrumentos eletrônicos e de percussão, um arranjo mais identificado com a música *pop* internacional.

Talvez apostando numa maior aceitação por parte de um público mais amplo e diverso, Chico César tenha dado uma versão mais *pop* dialogando com o *reggae*,

diferentemente da primeira versão voz e violão. O início da execução de *Mama África* confirma esse diálogo, pois podemos perceber um verso cantado em inglês e acompanhada por coro feminino. A expressão funciona como efeito de sentido, estabelecendo essa ligação sonora e linguística com o *reggae*, numa espécie de empréstimo e releitura circunscrita no âmbito da realidade da mulher negra no contexto brasileiro. Essas frases de efeito, digamos assim, são bastante recorrentes nas canções de Chico César, ao ponto de na mesma música as frases se renovarem e sendo reiteradas, como o verso “Deve ser legal ser negão no Senegal”, cantado no final da música, tendo a percussão como bússola no momento em que o ritmo é acelerado. O verso é carregado de ironia, ludicamente irônico, reiterado com uma entonação vocálica diferente do resto dos versos, palavras entoadas numa agressividade rítmica que reside na percussão, também de maneira diferente do resto da música, mas com a mesma função de iconizar o movimento num ritmo que embala a letra, seduz os ouvidos e o corpo.

O *reggae* que é conhecido como um dos maiores ecos de militância na lutas antirracistas do povo afro-caribenho, obteve uma projeção no cenário da *world music*, influenciando artistas e suas releituras em outras diásporas, a exemplo de Chico César que se identifica tanto com a questão racial nas letras como na construção melódica referencial, fazendo sempre associações às identidades negras modernas e contemporâneas e às aspirações da negritude brasileira, não deixando de lado o diálogo musical com outras diásporas negras e simbolicamente com a África Mãe do passado, como uma espécie de reinvenção da África, permitindo um redescobrimto do próprio negro no espaço e no tempo.

Na canção *Mama África* encontraremos a expressão da poética africanista contemporânea, que reside na preocupação sócio-econômica na letra, o escravismo tardio da mão-de-obra negra. Em resumo, a canção vem refletir a realidade da maioria das mulheres negras brasileiras: “é mãe solteira”, geralmente operária de grandes fábricas, sustenta a casa e cuida dos filhos sozinha: “e tem que fazer mamadeira/todo dia/além de trabalhar como empacotadeira nas Casas Bahia³”. Essa menção às Casas Bahia simboliza as relações capitalistas de trabalho, refletindo justamente as condições do trabalho operário, a exploração. *Mama África* simboliza a mulher negra dos grandes

³ Grande rede de varejo de móveis e eletrodomésticos, presente em 10 Estados brasileiros. Foi fundada no ano de 1952, em São Caetano do Sul, pelo imigrante polonês Samuel Kein, mascate que vendia de porta em porta. A maioria de seus clientes eram retirantes baianos, por isso o nome Casas Bahia.

centros, uma mulher cosmopolita, que vive ainda uma situação de exploração, na condição de mão-de-obra barata por ser negra e mulher, mas que consegue ser independente, com o ritmo de vida acelerado: “Mama África tem tanto o que fazer/ Além de cuidar neném/ Além de fazer denguim (...)”.

Esta canção nos leva a pensar também na questão do tráfico negreiro, da diáspora africana e da escravidão quando enuncia: “Mama África tem tanto o que fazer/ Além de cuidar de neném/ Além de fazer denguim/ Filhinho tem que entender/ Mama África vai e vem, mas não se afasta de você”; em outras palavras essa é a mãe negra sempre obrigada a se afastar de seus filhos pelo trabalho, seja durante a escravidão ou no capitalismo tardio. Outro aspecto, além do sofrimento emocional, é o sofrimento físico pelas longas horas de trabalho pesado, demonstrado no verso: “Mama tem calos nos pés/Mama não quer brincar mais/Filhinho dá um tempo/É tanto contratempo no ritmo de vida de mama”.

Chico César ainda acrescenta outra forma de diálogo com os símbolos da negritude contemporânea apresentada na maioria de suas canções com referência a outras culturas diaspóricas, principalmente no que diz respeito às expressões culturais negras nessas diásporas. No caso de Mama África, o compositor utiliza vocábulos e neologismos no que se refere à cultura afro-americana, como o *Jazz*, assim como o neologismo *olodumzam* (de *olodum*): “Quando mama sai de casa/ Seus filhos olodumzam/ Rola o mais jazz”; o que lhe permite criar, muitas vezes, uma gramática própria. Chico César retoma nesta música o uso da iteração como efeito de sentido na expressão: “deve ser legal ser negão no Senegal”, que tem uma função gramatical voltada para os efeitos nos jogos estilísticos: as reiterações melódicas, através de uma forma lúdica e simples de tratar a condição do negro no Brasil dos dias atuais. O momento da entoação desses versos torna-se o ápice da canção, pois a percussão se destaca, enquanto o cantor, numa entonação diferente, um quase canto/fala diz: “deve ser legal ser negão no Senegal”. Com essa expressão o compositor também debocha do discurso da negritude como moda, mostrando a hipocrisia na aceitação do negro, uma aceitação de estilo vendável, desconstruindo o discurso da negritude que foi reapropriado pelo mercado como moda.

Além de uma irreverência estética, esse verso possui irreverência no sentido da significação discursiva, com a ocorrência de figuras de oposição como a ironia, o que é recorrente em sua obra, assim como a referência constante na letra ou na construção

melódica tanto às diásporas africanas como aos países africanos, seja numa menção direta ou não (África do Sul, Senegal, Cabo Verde, Cuba, Jamaica e Estados Unidos).

No encarte do *cd* a frase “deve ser legal ser negão no Senegal” não faz parte da letra original, recurso estilístico bastante utilizado por Chico César em suas canções, funcionando como improvisações durante as performances. A crítica é feita implícita e explicitamente, quando diz que deve ser legal ser negão no Senegal, levando-nos a concluir que no Brasil não é legal ser negro. Neste sentido, o compositor deixa nos versos o espectro da discriminação racial e, por conseguinte, a difícil missão do negro brasileiro em se assumir negro. A irreverência nesse canto/fala pode ser identificada facilmente em outras canções, sendo essa uma das características mais marcantes de Chico César: usar recursos de ironização, sátira e jogos silábicos para falar de questões tão sintomáticas e muitas vezes até dolorosas de forma lúdica sem perder o comprometimento com a crítica.

É possível pensar essa ironia de *Mama África* também dentro imaginário mítico de uma África Mãe, tema central abordado pelos poetas da Negritude na década de 1930 em Paris, com referência às diásporas negras e ao ideário do modelo de civilização matriarcal no continente. O mito da Mãe África é deslocado e ganha uma ressignificação irônica proposital na figura da simples mulher negra inserida na estrutura do capitalismo tardio num país diaspórico e periférico, em que a o mito da Mãe África se transforma na empacotadeira de uma grande rede de lojas populares, as Casas Bahia. Desse modo pode-se dizer que:

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma peripécia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do **gozador**, do oportunista, do lírico, mas sempre gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se muitas vezes grandioso. (TATIT, 1996, p. 09, grifo meu).

A enunciação da negritude nessas canções é a afirmação de uma identidade negra diaspórica, compartilhada sem fronteiras, ligada pelo parentesco de experiências comuns pelas diásporas. Pois, o cotidiano dos negros estará expresso em diálogos atemporais em que estão inseridas as narrativas musicais. A poética africanista ou a referência a África ancestral estará na recorrência dos vocais femininos que aparecem no refrão, em coro e em diversas partes da música com alternância de solo e coro, como é comum nas melopéias africanas, além do uso do recurso vocal estilístico, ou seja, o

uso de onomatopéias poéticas, que consiste em reproduzir verbalmente uma experiência de audição musical.

Podemos ainda destacar como expressão da negritude moderna na obra musical de Chico César a música *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002), uma das mais importantes neste sentido pelo seu diálogo com as identidades raciais ancestrais e contemporâneas e as relações inter-raciais no Brasil. Em entrevista ao programa “Refrão” da TV Justiça, exibido em 03 de abril de 2009⁴, Chico César afirma que a letra da canção tem a ver também com um fato ocorrido em sua adolescência, devido a sua cor e aos seus cabelos. Já a frase que intitula a canção *Respeitem meus cabelos, brancos* foi criada a partir da canção “*Cabelos Brancos*” (Herivelto Martins e Marino Pinto), inspirado no verso: “*Respeitem ao menos meus cabelos brancos*”.

Trabalhei com esse negócio da língua quando era jornalista, gosto de escrever, gosto de mexer com as palavras, pensei: puxa, uma vírgula aí já muda tudo. E obviamente essa canção não tem apenas a ver com as coisas que vivi e vivo, mas tem a ver com o cotidiano de milhares de brasileiros afrodescendentes que não podem expressar o que passa dentro da sua cabeça”. A mentalidade de sinhozinho que o país tem ainda, que na verdade é uma mentalidade de Casa Grande e Senzala. O pessoal da Casa Grande acha que o pessoal da senzala não pode se vestir do jeito que quiser, não pode expressar o que passa dentro do seu coração, dentro da sua cabeça, dentro do seu espírito, dentro da sua alma. É essa coisa de como você se coloca no visual. Quando eu era pequeno meu pai me levava sempre pra raspar o cabelo porque era “ruim”, e aí eu por ser cabeludo e negro já tomei muita geral, já fui preso, fui dar parte de um soldado da cadeia da minha cidade e fiquei preso, aí **rasparam o meu cabelo**, me deram um banho de água gelada, eu tinha 16 anos (Chico César, 2009).

Nesta canção, a junção da poética africanista e a enunciação da negritude se completam na identificação com o *reggae*, que perpassará parte de sua discografia. O álbum homônimo tem maior repercussão na mídia, comparado aos quatro anteriores. Com esse *cd* Chico César consegue provocar reações na opinião pública. Como podemos ver na matéria de Mônica Loureiro, publicada em 27/06/2002⁵, intitulada “Chico César pede respeito com delicadeza/ Cantor paraibano lança seu quinto disco solo, repleto de novas parcerias e com canja de Chico Buarque”. O destaque da matéria é para a canção *Respeitem meus cabelos, brancos*. Veja um trecho:

"A maior dificuldade do mundo para o ser humano é assumir sua complexidade. Daí a dificuldade das pessoas em aceitar quem é diferente". Chico César resume assim a proposta de seu novo disco, *Respeitem Meus Cabelos, Brancos*, lançado pela Abril Music. O título do CD, que a princípio

⁴ A entrevista pode ser vista no endereço: <http://www.direito2.com.br/stf/2009/abr/3/programa-refrao-da-tv-justica-estreia-com-chico-cesar-e-a-musica>

⁵ Disponível em: <http://www.allbrazilianmusic.com/materias/ver/chico-cesar-pede-respeito-com-delicadeza>.

pode sugerir algo revoltado, é muito mais um posicionamento pessoal de Chico do que uma bandeira anti-racista. "Parti de uma constatação minha; por causa de meu cabelo, já escutei muitas coisas, engraçadas ou não", diz. O cantor e compositor já foi chamado de cebolinha, abacaxi, beterraba e até Formiga Atômica. "Nada disso me tornou belicoso, e sim me fez pensar em todo o resto. As pessoas estranham quando os negros decidem tomar uma posição diferente. Já está na hora de deixarem a gente participar do destino do País", sustenta (...).

No que se refere à crítica a intolerância racial, podemos destacar a enunciação da negritude através do orgulho negro na canção *Respeitem meus cabelos, brancos* (2002), uma composição de competência estética, poética e ideológica. Transmite a essência dos ideais negritudinistas compartilhados pelos movimentos culturais desde o início do século XX. É possível observar diálogos com outras “minorias” étnicas quando incita a discussão sobre a diferença. A poética africanista nesta canção reside na valorização das heranças africanas, seja na cultura ou no biótipo.

Mais do que em qualquer canção, a autoafirmação do negro é feita aqui como reivindicação do respeito, ou melhor, como diz o próprio Chico César: “Debaixo dos cabelos, o homem como metáfora. A raça. A geração. A pessoa e suas idéias. A luta para manter-se de pé e mantê-las. É como se alguém dissesse “respeitem minha particularidade, ou minhas particularidades mutantes”⁶. Não se tratando de tolerância e sim de respeito. É interessante mencionar que a última frase enunciada, e que não aparece na letra oficial, é: “fui claro?”“, aludindo, ironicamente, a cor branca. Desse modo, elementos do discurso da negritude são percebidos facilmente, pois estão explícitos em toda a letra da canção. O diálogo que o compositor impõe entre o negro e o branco marca as primeiras estrofes, a reivindicação por respeito e a afirmação de sua africanidade:

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
Cabelo veio da África
Junto com meus santos

As nações africanas e famílias etnolinguísticas – as quais pertenciam muitos negros trazidos como escravos para o Brasil – são retomadas como símbolo de africanidade, afirmação e orgulho negros, no que se refere à cor, ao cabelo e à música. Desse modo, a africanidade, que aparece em termos de uma origem ancestral, é

⁶ Retirado do site oficial de Chico César: <http://www2.uol.com.br/chicocesar>. Acesso em 02 de agosto de 2009.

acionada através dos grupos etnolinguísticos citados, a partir do reconhecimento e da valorização desses grupos que fazem parte da formação cultural do povo brasileiro: “benguelas, zulus, gêges (*ou jejes*)/ rebolos, bundos, bantos”.

Por exemplo, a grande família bantu⁷ (sem flexões) ou banto (a, o as, os) designa cada um dos grupos da grande família etnolinguística à que pertenciam grupos chamados angolas, congos, benguelas, moçambiques, congos, entre outros. Segundo Lopes (1988, p. 86) banto é a designação apenas linguística dos componentes das raças malano-africanas congolezas e malano-africanas zambezianas pelo parentesco entre si. A denominação extensiva do termo banto se deu pelo seu uso, sob a qual estão compreendidos como “bantos todos os grupos étnicos negro-africanos do centro, do sul e do leste do continente, que apresentam características em comum, tanto físicas, como em modo de vida e atividades afins” (Idem). Diante dos ciclos migratórios, os bantos serão o primeiro grande grupo lingüístico chegados no Brasil, é o falado nas nações de Candomblé de Angola e Omolocô, cuja origem é designada de Probanto (NETO, 2006). Esses e outros etnolinguísticos são mencionados nos seguintes versos: “Benguelas, Zulus/Gêges, rebolos/Bundos, bantos”.

Com relação aos benguelas citados por Chico César, podemos dizer que além de fazer parte da família etnolinguística banto, “Benguelas”⁸, também pode referir-se à Benguela, uma cidade litorânea da República Popular de Angola, capital da província de mesmo nome. A cidade foi fundada em 1617 com o nome de São Felipe de Benguela, também considerada um dos maiores portos exportadores de escravos para o Brasil. Por

⁷ De acordo com Nei Lopes (2004), os ancestrais dos povos bantos habitavam inicialmente o centro do continente africano, localizado hoje entre o Chade e a República Centro-Africana. A partir daí teriam se deslocado para a região do lago Chade e Médio Benué, na atual Nigéria, onde entre 900 a. C e o século II era cristã teria prosperado a legendária civilização de Nok, produto da mais antiga civilização africana conhecida até o século XX. Nesta localidade teriam dado um salto em qualidade de vida local, devido à implantação de técnicas agrícolas e de pastoreio, eram povos agrícolas e ferreiros, assim foram os primeiros entre os negro-africanos a dominar a metalurgia do ferro. Mas, devido às ondas populacionais vindas do Norte, forçadas pela dessecação cada vez mais rápida do Saara, os bantos foram forçados a migrar para a região do monte Cameroon, a partir daí se dispersaram. Parte do povo teria atravessado a floresta equatorial com o intuito de ocupar a região das savanas, a oeste do lago Tanganica. Desde então, em diferentes ciclos migratórios, teriam seguido em três direções: Atlântico, África austral e África oriental. O surgimento de civilizações, como os reinos bantos da bacia do Congo e o Império do Monomotapa se deve a essas migrações. O termo português *banto* denomina o amplo grupo de línguas e dialetos negro-africanos falados na África central, centro-ocidental, austral, e em parte da África oriental. A língua foi reconstruída cientificamente e denominada de probanto, fundamentando-se em 3 mil raízes que se encontram em todas as línguas bantas, tendo como principais características: o agrupamento de palavras por classe; a identificação das classes por prefixos; os prefixos acompanham o substantivo e as palavras subordinadas a ele ou ao pronome. O termo banto acabou sendo usado como extensão do seu sentido, ou seja, o emprego da palavra banto como substantivo e adjetivo.

⁸ No Brasil, esse termo também denomina o Rancho de reis, formado por negros (os Benguelas), em Porto Alegre (RS) no ano de 1885.

isso, o nome foi genericamente usado para denominar os escravos embarcados naquela região da África Austral. O termo designa ainda um dos toques do berimbau na capoeira (LOPES, 2004). Em relação ao termo Gêge ou *Jeje*, a origem é iorubá (àjeji), que significa estrangeiro, assim era usada como codinome, pelo qual esse povo distinguiu os Fon⁹. No Brasil esse termo denomina uma nação africana oriunda do antigo Daomé.

Já rebolos era o nome dado, no Brasil, ao indivíduo dos “Libolo”¹⁰, pertencentes ao grupo etnolinguístico dos Ambundos, que se fixaram ao sul do curso inferior do rio Cuanza. A palavra rebole tem importante presença em autos populares como as congadas. A esses povos, muitas vezes distintos, era dada uma definição genérica. Por exemplo, os Ambundos (falantes do quibundo) e os Ovimbundos (falantes do umbundo), grupos étnicos da atual República Popular de Angola, eram denominados genericamente no Brasil escravista como Bundos. Estes, mais precisamente, designam um grupo etnolinguístico da região Centro-Norte-angolana, sua Diáspora se estende a regiões vizinhas, através de povos como os Ndongos, Songos e Libolos (LOPES, 2004, 145).

Outro termo usado na canção é *zulu*, que na verdade é a denominação para o habitante da Zululândia, região nordeste da província de Natal, África do Sul¹¹. A mesma palavra também pode ser usada para designar a língua falada na região da África Austral. O famigerado império Zulu foi um dos mais poderosos reinos africanos no século XIX, graças às conquistas do general Tchaka, uma lenda que tornou os zulus uma potência militar. Em sua língua nativa este etnônimo significa “o povo do céu” (LOPES, 1988; 2004).

Diante dessas imagens de africanidade apontadas na canção *Respeitem meus cabelos, brancos*, é possível perceber a África celebrada em seus diversos aspectos, seja na referência à ancestralidade, numa busca por reconhecimento e redescoberta, seja na construção de uma identidade ou na busca de valorização do negro em termos estéticos e culturais. Como podemos ver nos seguintes versos: “Batuques, toques, mandingas/Danças, tranças, cantos/ Respeitem meus cabelos, brancos”. Nestes versos estão elementos da tradição musical africana e da estética negra, no caso as tranças,

⁹ Ver Lopes (1988; 2004)

¹⁰ “Na Angola pré-colonial, Libolo ou Lubolo era uma região de produção agropecuária bastante diversificada e grande produtora de vinho-de-palma ou maluvo” (LOPES, 2004, p. 560)

¹¹ Foi anexada pelos ingleses em 1877. Dois terços de sua terras foram confiscadas pelos colonizadores em 1894, confinando os nativos da região em reservas.

penteados comuns entre os africanos da região subsaariana, hoje é adotada como moda ou posicionamento identitário. Essa referência a África como origem ancestral figura como uma rejeição aos padrões culturais europeus, num *revival* que fundamenta, mesmo que miticamente, a ligação sentimental e existencial do negro. Os versos trazem também o termo “batuque” como um dos elementos de africanidade. O “Batuque”¹² era designação comum às danças afro-brasileiras. O termo era genericamente aplicado pelos portugueses aos ritmos e danças africanos. O batuque dos povos bantos de Angola e Congo deram origem aos principais ritmos e danças da diáspora africana nas Américas, como o samba, o jongo, mambo, rumba etc. (LOPES, 2004, p. 109).

José Ramos Tinhorão em seu livro “Os sons negros no Brasil” dedica algumas páginas a essa questão do batuque como generalização das danças africanas. Também podemos encontrar, nos mesmos versos, o termo “mandingas”, onde a imagem de africanidade é reforçada. Os Mandingas fazem parte um amplo grupo de povos da África ocidental. A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana (2004) nos dá uma definição mais completa: *Mandingas*¹³ é o nome étnico que inclui grupos de povos, falantes de línguas parentes, que pertencem ao grande grupo linguístico Mandê, como os Bambaras, da República do Mali; os Mandinkas, de Gâmbia e países vizinhos; os Diúlas ou Diolas, de Burkina e Costa do Marfim; e os Kurankos, konos, de Serra Leoa e Libéria. Os povos mandingas também seriam os construtores do grande império do antigo Mali, são originários da região do Maden, próxima à fronteira ocidental do Mali, no curso superior do rio Níger. Nei Lopes acrescenta que a denominação “mandinga” provém da forma *mandingo* com que os ingleses, certamente a partir do contato com os Mandinka, nomearam todos os povos do grupo linguístico mandê.

Como podemos observar as questões étnico-raciais são abordadas em toda letra, abarcando temas como o racismo, a cultura e a estética corporal. Dialogando com essas questões, Chico César pede respeito e liberdade para usar seus cabelos da forma que desejar. Veja no trecho a seguir: “Se eu quero pixaim, deixa/ Se eu quero enrolar, deixa/ Se eu quero colorir, deixa/ Se eu quero assanhar, deixa/Deixa, deixa a madeixa

¹² Denominação genérica dos cultos afro-gaúchos.

¹³ Violentemente atingidos pelo tráfico, a diáspora desses povos se concentrou principalmente nos EUA e nas Antilhas. O termo mandinga, no singular, também pode ser definido como “Bruxaria, feitiço, talismã; qualidade de jogo de capoeira. Na bacia do Prata, um dos nomes do diabo. A origem do vocábulo é, provavelmente do quicongo *ndinga*, praga, maldição”, incorporado ao vocabulário cotidiano com o passar do tempo. Já o termo Mandingue designa uma dança de nação do *big drum* (‘culto de origem africana de Carriacou, com ritos “de nação” ou crioulos divididos em atenção a uma suposta origem étnica’); também é conhecido como um gênero da *world music*, muito popular na França, que se baseia nas tradições musicais dos povos mandingas (Ibid., p.414).

balançar. Podemos começar pela palavra *pixaim*, de denominação pejorativa usada para qualificar os cabelos dos negros, mas, na letra o compositor dá outro sentido, usando-a como afirmação, assim como o enrolar, o colorir e o assanhar. Este último refere-se ao penteado *Black Power*¹⁴, cabelos assanhados, mais conhecido como estilo *Black*. Por sinal, Chico César é um adepto deste penteado.

Há um dialogismo em *Respeitem meus cabelos, brancos* eficaz no que diz respeito à enunciação veemente da ancestralidade, – ou seja, a valorização dessa africanidade refletida no reconhecimento do passado ancestral, através da afirmação dos grupos étnicos citados na canção –, e a enunciação da negritude moderna, o negro urbano, a identificação com o movimento *Black is Beautiful*, o que é fundamental para estabelecer um pertencimento sentimental e simbólico, e também para compartilhar mais do que nunca uma idéia existencialista de negritude.

Últimas palavras

As práticas discriminatórias geradas ainda no seio de concepções racialistas e racistas tomaram uma nova dimensão nos tempos da globalização tecnológica, ganhando novas formas de racismo. As composições de Chico César, antes de qualquer definição ou classificação, compartilham reflexões sociais que desembocam questão racial, que atualmente se reconfigura em termos culturais. A música tem ocupado no plano simbólico e cultural um importante instrumento de afirmação das identidades negras contemporâneas através de sua inscrição histórica, cada vez mais marcada pelos discursos e re-identificações das populações negras com a africanidade e a negritude, que vêm se reelaborando num diálogo entre o passado ancestral e as culturas negras modernas.

A dualidade do sujeito negro foi pensada por Du Bois (1999) como o reflexo das experiências diaspóricas, não apenas a experiência dos ancestrais, mas também as contemporâneas, deslocamentos territoriais e no plano simbólico. No caso de Chico César, poderíamos identificar uma tripla diáspora, muitas vezes simbólica, (Brasil, África, Europa), deslocamentos que abarcam a existência de várias identidades negras em sua narratividade musical, na consciência de uma negritude compartilhada, entrecruzando vozes atemporais distintas, que emergem nos espaços musicais num jogo

¹⁴ Termo utilizado como lema do movimento de mesmo nome criado nos Estados Unidos, na década de 1960, criado pelo ativista Stokely Carmichael, para afirmar o orgulho de ser negro e a crença na superioridade das culturas de origem africana.

identitário intercultural e intertextual, que se re-elaboraram como expressão da negritude moderna na música popular brasileira.

Desse modo, podemos concluir com o pensamento de Carvalho (1993), segundo o qual a construção estética de identidade negra no Brasil foi criada através de estilos dentro da música popular de consumo, música que manifesta, de forma explícita, o ego-consciente. As canções de Chico César têm bastante êxito em condições comerciais, mostra a bem sucedida tentativa de nutrir orgulho negro-africano. Mas, é na música também que podemos ver dificuldades e ambiguidades na circulação e do consumo de valores, significados e identidades negras, que ora são rejeitados, ora passam a ser marcadores de estilos rentáveis que circulam pelas mídias.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Elaine Peixoto. **O reggae ludovicense: uma leitura do seu sistema léxico-semântico**. Revista Philologus / Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos - Ano 10, nº 28, (jan./abr.2004) - Rio de Janeiro: CiFEFil. Disponível em: <http://74.125.47.132/search?q=cache:vt4Yfq2NChkJ:www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php%3Fop%3Dartigos/docs/reggae_ludovicense+pedra+de+resposta+e+bob+marley&cd=10&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 17 de ago de 2009.
- CARVALHO, José Jorge de. **Black music of all colors: The construction of black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-brazilian music**. Série Antropológica, Brasília: digitado, 1993.
- CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. **Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais**. Brasília: digitado 1994.
- DU BOIS, W. E.B. **As almas da gente negra**; tradução, introdução e notas, Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: ed.34, 2001.
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 317-330.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, M. S; FRANCO, F. M. M. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. 2007. CD-ROM.
- LOPES, Nei. **Bantos, Malês e Identidade Negra**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- NETO, Antonio Gomes da Costa. **Candomblés de Brasília: contribuição aos estudos dos rituais afro-brasileiros no Distrito Federal**. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/005/00502001.jsp?ttCD_CHAVE=443>. Acesso em 14 de ago de 09>.
- OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. **Do Magnata ao Regueiro: os agentes e convergências do circuito reggae de São Luís**. Revista Elementa. Comunicação e Cultura. Sorocaba, v.1, n.1, jan./jun. 2009.
- SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- TINHORÃO, José Ramos. **Os Sons Negros do Brasil**. São Paulo: Editora 34, 2008.

Discografia utilizada

- CÉSAR, Chico. *Aos Vivos*. 1995. Velas; CÉSAR, Chico. *Cuscuz Clã*. 1996. MZA/Polygram; CÉSAR, Chico. *Respeitem meus cabelos, brancos*. 2002. MZA/ Abril Music.