

A representação do elemento negro na música brasileira e no rádio da década de 1940

THEOPHILO AUGUSTO PINTO¹

“O quê que esses críticos musicais estrangeiros pedem de nós? Negro, só negro! E o quê que os brasileiros pedem? Branco, só branco! E durma-se com um barulho desses! São todos uns idiotas!”²

Apresentação

Janjão é um compositor erudito que tem a simpatia da rica Sara Light. Para ajudá-lo, ela promove um banquete e convida um político, uma cantora e um estudante de direito para conhecerem-no. Ao longo da reunião, esses personagens vão tecendo comentários sobre música e estética e também sobre como esses assuntos são tratados no cotidiano do meio artístico brasileiro indicando como o autor, Mário de Andrade, pensa tudo isso em 1943, ano em que saíram esses artigos na Folha da Manhã. O trecho em epígrafe revela alguns pontos que pretendemos desenvolver mais amiúde ao longo deste texto. Em primeiro lugar, há a expectativa aparentemente conflituosa de dois grupos de pessoas cujos interesses em comum são a música: os estrangeiros e os brasileiros. O objeto desse conflito é outro ponto: de um lado há o que é chamado de “tradição européia”, perseguida pelos brasileiros e do outro o “exótico”, “estranho” e, claro, “negro” vistos pelos estrangeiros como características inerentes à nossa identidade nacional.

Este debate sobre música erudita ambientado em um banquete foi estendido a outras áreas da música como aquela veiculada pelo rádio – uma música popular, sim, mas, aos olhos do escritor e de outros, excessivamente comprometida com as mediações que o meio urbano, a tecnologia e a motivação comercial impõem.

¹ Doutorando em história social pela FFLCH-USP sob a orientação do Prof. Dr. Elias Thomé Saliba. Professor da Universidade Anhembi Morumbi.

² ANDRADE. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977

A questão do negro e do exótico

Quando Mário de Andrade falou pela boca de Janjão que os estrangeiros pedem “Negro, só negro!”³, ele não está se referindo simplesmente a uma questão racial ou cultural, mas falando metaforicamente sobre algo que se dá por meio do *estranhamento*, quando alguém externo a uma cultura sente uma diferença em relação à sua própria quando confrontado com elementos daquela. Contextualizando, Mário relativizou a música erudita produzida no Brasil como algo nem tão *estranhável* assim como também não totalmente de acordo com padrões europeus estabelecidos: “O Brasil não é nenhuma esquimolândia, nem a nossa música é o gamelã javanês! Nossa tradição é européia, nossa vida de arte erudita é a da civilização contemporânea...”⁴. Claro, Mário tenta, nessa frase, mostrar exemplos extremos onde o estranhamento seria evidente: uma suposta terra habitada por esquimós e/ou uma música feita por um conjunto de instrumentos de percussão bastante particular, encontrado na Indonésia (da qual Java faz parte, ainda que não contenha todas as manifestações de gamelão existentes). De qualquer forma, está exposta a ideia de que a música brasileira não seria tão radicalmente *estranha* assim aos ouvidos dos (críticos) estrangeiros. Mário citou primeiro Boris de Schloezer, crítico francês de origem russa que cobrava de Villa Lobos uma música que não se utilizasse da orquestra sinfônica, pois, segundo ele (*apud* Mário de Andrade), tal orquestra seria a manifestação de cultura européia, “que burrada!”. O modernista seguiu argumentando os motivos para que a orquestra não seja assim considerada e, por isso, possa ser utilizada para a criação de uma música legitimamente brasileira. Independentemente dos seus argumentos, ele parecia não acreditar que eles venham a mudar a opinião daqueles críticos. “... essa é a visão geral, realmente tonta, da crítica européia a nosso respeito e do Brasil: somos uns exóticos [...] querem vatapá, querem gamelão”.

O vatapá e o gamelão citados por Janjão/Mário são os equivalentes aos “Camelos de Borges”, animais que, de tão comuns na Arábia, nem seriam citados em livros genuinamente árabes por fazerem parte do cenário, sendo desnecessária sua menção por parte de um autor nativo como Maomé⁵. Essas imagens, simplificadas e

³ Idem.op cit:131

⁴ Todas as referências deste parágrafo são do mesmo livro.

⁵ Essa ideia, escrita no texto “El escritor argentino y La tradición”, tem sido bastante utilizada para

relativamente pobres em suas concepções estereotipadas, fascinam a imaginação coletiva e colaboram para produzir a identificação nacional. Dentro desse raciocínio, pensa-se nesses elementos – metaforicamente citados como o vatapá ou o negro - como “naturalmente” nacionais, “genuínos” da cultura e/ou da nação onde se localizam. Mário de Andrade jogou com essas ideias citando dois elementos considerados não-europeus, o vatapá brasileiro e o gamelão javanês. Esses elementos não interessaram tanto pela nacionalidade original que carregam, mas sim pelo estranhamento que causariam ao europeu.

Dentro desse diálogo que pensa o estranho e o exótico, Mário de Andrade fez, pela boca de Janjão, uma espécie de salto generalizador: “Negro, só negro!”⁶, isto é, converteu o exótico esperado pelo estrangeiro e metaforizado no vatapá e no gamelão em algo que pode ser entendido tanto no substantivo quanto no adjetivo, a palavra *negro*. Ora, por que ele não continuou citando esquimós ou javaneses que poderiam lhe dar inclusive uma, diríamos, “unidade temática”, maior ao texto? Por que voltar-se à ideia do do negro numa discussão sobre a música erudita brasileira?

Uma explicação possível está na ideia do “negro” usada por Mário de Andrade como um símbolo tácito associado ao estranho, ao exótico e ao nacional. Esta associação foi construída ao longo dos séculos no Ocidente e vem desde pelo menos a época dos descobrimentos. Um cenário bastante interessante e geral foi pintado por Felipe Fernández-Armesto⁷. Diz ele que, embora até a Idade Média seja possível acreditar que não houvesse nenhuma associação particular entre a negritude a escravidão, isso mudou a partir do século XV não só por causa do sistema escravista mas também por conta do descobrimento de reinos e comunidades negras pobres ou rústicas. A familiaridade com reinos ricos embora decadentes posteriormente gerou desprezo e zombaria como no caso de Mali, onde o rei, antes visto como poderoso, passou a ser retratado como vulgar, pouco inteligente e com atributos físicos caricatos⁸.

ilustrar a questão do *estranhamento* e do *típico*. Por exemplo, ela aparece em SALIBA. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002:17 e FISCHERMAN. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Coleção Diagonales). Buenos Aires: Paidós, 2004:112.

⁶ (Andrade, op. cit.)

⁷ FERNÁNDEZ-ARMESTO. *Então você pensa que é humano? Uma breve história da humanidade* (EICHEMBERG, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004]

⁸ (FERNÁNDEZ-ARMESTO, op cit.: 76-7)

A implantação da escravidão exclusivamente de pessoas negras⁹ contribuiu também para um desprestígio e até mesmo um afastamento dessas pessoas em relação aos brancos. Nessa “era dos encontros”¹⁰, onde as navegações mostraram aos europeus culturas bastante diferentes da sua, o negro, em especial os membros de sociedades como os hotentotes (com quadris muito grandes) ou os aborígenes australianos passaram a ser considerados sub-humanos pelo *estranhamento* que causavam ao que os europeus consideravam até então como humano. Do ponto de vista cultural, as religiões da maioria das sociedades negras foram vistas não apenas como não-cristãs, mas pagãs ou mesmo demoníacas, jogando seus membros ainda mais para fora da civilização européia¹¹. A filosofia kantiana buscou afastar a humanidade européia pro oposição a todas as demais sociedades humanas, colocando os negros num degrau inferior em relação ao branco na escada da evolução¹². Quando começam as grandes navegações com circuitos de produção e circulação de mercadorias produzidas em sistema de *plantation*, valendo-se exclusivamente do negro como escravo, vem a reboque a experiência do “terror racial”¹³, algo inexprimível para muitos narradores, por ser muito dolorosa. Dando estofo a essa ideia do terror houve momentos singulares na vida daqueles que se tornaram escravos, como a travessia da África para a América pelo Atlântico – chamada “passagem” por alguns escritores - e a fragmentação da coesão identitária de grandes grupos num termo emprestado da experiência do exílio judaico, a “diáspora”. Esses termos que tentam encapsular e transmitir como único e extremo a experiência desse sofrimento, uma “narração da experiência”, vivida, lembrada, subjetiva e, num certo sentido, intransferível. Se é possível construir a história com base numa experiência - na memória, como propõe Walter Benjamin - outros críticos levantaram o problema de que a dos velhos pode ser intransferível para futuras gerações. Sua reconstrução pelo relato tornou-se frágil e o estruturalismo ganhou

⁹ Op cit:73-7. Para Manuela C. Cunha, um “africano livre” era uma contradição em termos. Tentava-se coincidir status e cor de pele CUNHA. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985: 86-89.

¹⁰ Idem:80

¹¹ Idem p. 102

¹² GUIMARÃES. (2004?). *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*, (artigo online). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/>. Acessado em 28/11/2008

¹³ GILROY. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (KNIPEL, Trad.). São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Univ. Candido Mendes, 2001 [1993]:159

terreno, embora acabe havendo uma consolidação da primazia do sujeito e das subjetividades¹⁴.

No entanto, se esse terror da escravidão era indizível, não foi *inexprimível*, e uma das maneiras de expressá-lo estava na música¹⁵. Nesse mundo de coisas dos escravos negros, a palavra e a literatura perdem parte da importância, pois, como Rodolfo Vilhena observou, objetos de folclore, poesia ou literatura oral no país terão pouca representatividade, já que a língua principal é a do colonizador. Outras formas de expressão como música, dança e gesto parecem ter mais contribuições de diversos segmentos culturais¹⁶. Mas, se por um lado a música negra pôde ser vista como uma manifestação cultural distinta da branca, por outro, ela foi chamada de “primitiva” devido ao etnocentrismo. Essa manifestação cultural distinta - ou expressiva, como chamou Gilroy - guarda funções de culto e podem invocar a antimodernidade com sua anterioridade pró-escravista¹⁷.

O que há de tão exótico assim nessa música que *exprime* negritude? Por que Mário de Andrade se lembrou dessa palavra como um resumo para suprir as expectativas de *estranhamento* dos críticos estrangeiros? Talvez o referido “salto metafórico” não tenha sido dele, e sim nosso. Mesmo assim, cremos que vale a pena continuar desenvolvendo a ideia genérica de negritude associada ao exótico na música para depois detalharmos mais a música feita para o disco e o rádio. Antes, é preciso fazer uma observação sobre o elencar elementos *típicos* de uma música qualquer, sob o risco de trazer essencialidade a uma manifestação cultural construída ao longo do tempo. Alguns autores afirmaram que africanismos consistem mais em princípios gerais do que elementos específicos¹⁸. Para citar alguns desses princípios, há a participação coletiva, que tende a promover o talento musical num grau maior do que nas sociedades estratificadas, o uso de certos ritmos de maneira diferenciada em relação à Europa (por

¹⁴ SARLO. *Tempo Passado - Cultura da Memória e guinada subjetiva* (FREIRE, Trad.). São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2007: 24-30

¹⁵ (GILROY, op cit: 159-164)

¹⁶ VILHENA. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997

¹⁷ (GILROY, op cit: 129-130)

¹⁸ ALVARENGA. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950: 25, (MANUEL, BILBY, & LARGEY, 1995:7)

exemplo, a síncopa e o uso mais intenso e recente de instrumentos de percussão¹⁹); o aspecto de pergunta e resposta²⁰ e também o uso de *riffs* ou padrões mais do que formas contrastantes européias como a Sonata²¹. Um outro fator de estranhamento, podemos dizer, está no fato de que negar a essa música africana seu caráter histórico, ao contrário da música Ocidental, que “evolui” constantemente:

Todos os europeus e seus descendentes brasileiros seriam históricos, civilizados, brancos, superiores, dominantes. Todos os outros, no caso do Brasil, índios e negros, seriam não-históricos, fetichistas, bárbaros, inferiores, dominados.²²

Esse não-historismo cultural não só é esperado como também é cobrado na forma de uma construção de uma autenticidade apoiada numa tradição, invocada para asseverar o parentesco de diversas práticas culturais dentro da diversidade da experiência negra. Ela é uma espécie de “biombo fechado para a tempestade do modernismo que se abate lá fora”²³; especificamente, uma música diferente da européia entre outras coisas por não caminhar se modificar ao longo do tempo²⁴. Uma música estranha ao modernismo, onde este se fascina com ela ao mesmo tempo em que a pretende conservá-la assim.

O exótico e a modernidade no Brasil

Se o negro e sua cultura foram vistos como exóticos – ou, pelo menos, usados como metáfora – por Mário de Andrade, isso está inserido em um debate muito maior do que uma discussão estético-musical. Desde a década de 1920 começaram a aparecer

¹⁹ Para uma ótima descrição etnomusicológica da síncopa no samba e sua “africanização”, isto é, o gradual incremento de instrumentos percussivos nessa música, ver SANDRONI. *Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001

²⁰ Obviamente não se está buscando aqui uma “origem” desses elementos numa África imaginada, mas na incorporação destes no Brasil por meio dela. Para ficarmos num exemplo de como essa perseguição ao “mito das origens” é infinita lembramos que Peter Fryer propõe que o “canto desafio” do Nordeste teria uma tripla paternidade, ou seja, africana, árabe e portuguesa. FRYER. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000: 8

²¹ MANUEL, et al. *Caribbean Music - From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995:7-9

²² IANNI. *A idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1992]: 137

²³ (GILROY, op. cit: 352)

²⁴ Essa assunção não é privilégio da música negra. Houve um tempo onde cria-se que as culturas não ocidentais tinham na música uma estabilidade absoluta e qualquer mudança seria considerada um distúrbio causado principalmente pela intervenção de sociedades mais fortes, como a européia NETTL. *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983: 172.

em várias partes do Ocidente movimentos rumo à inserção das identidades negras rumo à modernidade. Note-se que usamos a palavra “identidades” no plural, pois a palavra “negro” ou “negritude” pode abranger diversas *personas* não necessariamente juntas entre si, como o escravo, o liberto, o africano, o crioulo, o mestiço, o mulato etc. Esse movimento também não é homogêneo em todo o mundo – nem mesmo na periferia. Antonio Guimarães, por exemplo, mostrou como esta modernidade é diferente em lugares como os EUA, o Caribe e a América Latina, por exemplo²⁵. No caso brasileiro, essas identidades estão enlaçadas na ideia de mestiçagem. “Vistas como negras pelos europeus e vendo-se a si mesmas como brancas”. Mas, ao invés de “negro”, o que se criou foi o “popular” e, muitas vezes, confundida com o “nacional”²⁶. Esse nacional-popular acabou tendo um discurso onde as classes subalternas se fizeram ouvir através dele, mas a um preço, ou seja, com a criação de um *discurso de massa*, reconhecível pelas maiorias²⁷, onde, independentemente do caráter econômico ou ideológico desse discurso, vale a pena estudar suas mediações, isto é, o espaço cultural onde se articula o sentido daquele. Escolhemos como ponto privilegiado desse estudo a música como elemento capaz de incorporar negros e mulatos, isto é, pessoas pertencentes à sociedade mas considerados anteriormente como “cidadãos de segunda categoria”²⁸.

Uma boa parte deste espaço de mediação – o disco e o rádio -, ainda que com uma penetração limitada na década de 1920 e 1930 em relação ao que terá um pouco mais tarde, foi cenário para a atuação de diversas forças. Na virada dos anos 1920 para 1930, a crise econômica e a política tornaram forte a corrente do populismo que, por sua vez buscou sua legitimação como representante do que podemos chamar de popular. O popular, por sua vez, quis trocar seu apoio por sua cidadania. O reconhecimento oficial virá, dentre outras formas, pelo rádio e por parte da música que dele emanava, a música negra (uma parte cada vez maior e cada vez mais nacional). No meio desse processo, genericamente falando, essa música negra precisou negociar barreiras como a que a “verdadeira” música estaria ligada ao meio rural, menos corrompido pelos modernos

²⁵ GUIMARÃES. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível Acessado em: 9

²⁶ Idem. Disponível Acessado em: 9-11

²⁷ MARTÍN-BARBERO. *Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia* (POLITO e ALCIDES, Trad.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997: 228

²⁸ ORTIZ. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1994]: 19

meios de comunicação. De fato, muitos comentaristas e estudiosos mostraram como isso foi um ponto de tensão muito forte²⁹.

O rádio passou, portanto, a ser um destino para a música e músicos negros, num processo bastante diferenciado em relação a outros setores destas empresas. “O negro... passa a ser o seu assunto predileto, embora não o exclusivo”³⁰, numa imbricação de interesses políticos e ideológicos com vistas a alcançar a chamada democracia racial: “Rádio e poética popular não conseguem escapar aos envolvimento de interesses mais amplos que passam a dominar em diferentes fases históricas”³¹. Se o rádio deu notoriedade e dinheiro, também contribuiu para a manutenção do negro como um sujeito social e politicamente afastado de debates mais “sérios”, como se ele não fosse percebido como sujeito social e político, mas apenas artístico³². Ligada a esta ideia esteve um dos primeiros estereótipos do negro no rádio, o malandro. Figurou o “orgulho em ser vadio”³³, proprietário de uma ética oculta onde o ócio é uma conquista para alguém antes associado à escravidão. Claro que isso não durou muito, pois com o Estado Novo aparece a intenção da “erradicação” deste mal, embora esse samba malandro “regenerado” continuasse com suas síncopas e gírias de intenções ambíguas para com o regime em voga³⁴. No entanto, esse malandro “ambíguo” não é a única figura que pode ser incorporada a esse grupo. Há também o que Gilroy e Sansone chamam de “dupla consciência”, isto é, o sentimento de sentir-se negro e brasileiro ao mesmo tempo, “comprometidos tanto com a nação quanto com seus irmãos de cor”³⁵.

²⁹ Uma lista mais ou menos compreensiva de fontes que ilustram essa ideia seria por demais extensa para o propósito deste trabalho. No entanto, uma breve discussão sobre como os intelectuais viam essa necessidade de se voltar para a parcela rural e não urbana, pode ser vista em WISNIK. Getúlio da Paixão Cearense, *Música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1982], MCCANN. *Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004, em especial nas pgs 222-223, ANDRADE. *Ensaio sobre a Música Brasileira* 4ª ed. (Coleção Coleção Excelsior, vol. 42). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928] e (ALVARENGA, op cit)

³⁰ PEREIRA. *O Negro e o Rádio de São Paulo* 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001: 213 Nos setores técnicos e administrativos a incidência de pessoas negras ainda tendia a ser bem menor, mostrando como todo esse processo não era tão inclusivo assim, isto é, filtrava pessoas e culturas para pontos onde lhe interessava. (Idem: 147)

³¹ (Idem: 207-8)

³² (CHAUÍ, 2000.: 11

³³ Trecho do samba “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, gravado por Silvio Caldas em 1937.

³⁴ Sobre o chamado “samba malandro”, ver MATOS. *Acertei no Milhar - Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio* (Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 46). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. **Theo: colocar o Adalberto tb!**

³⁵ SANSONE. *Negritude sem Etnicidade - o local e o global nas relações raciais e na produção cultural*

Até o fim da 2ª Guerra Mundial o rádio passou a ter uma posição bastante significativa na construção do imaginário nacional. Desde o início da década de 1940 programas noticiários como o Repórter Esso, a criação do Ibope e a consolidação da Rádio Nacional como principal emissora no país, dentre outros fatores, incrementaram a penetração do rádio no cotidiano da sociedade brasileira. O samba, cujo processo de nacionalização tem um importante momento na década de 1930³⁶, aproveitou-se desse novo veículo, naturalmente. As representações³⁷ do negro pela sociedade brasileira também foram mediadas intensamente. Note-se que não estamos falando de uma representação do negro para si, mas sim de outra que a própria sociedade cria: “quem inventa o negro do branco é o branco”³⁸.

um exemplo da representação do negro pelo rádio

A título de ilustração, e para não estendermos o texto para além do seu objetivo atual, pretendemos mostrar como algumas dessas ideias citadas acima aparecem ~~em~~ apenas um programa radiofônico de 1947³⁹. “Nas Asas de um Clipper” foi um programa radiofônico semanal, e, além do Brasil, produzido localmente no México, na Argentina e em Cuba durante o ano de 1947⁴⁰. No Brasil, era transmitido às sextas-feiras, às 21:30 com meia hora de duração, ocupando, portanto, o horário nobre da programação. Como muitos outros programas do período, era realizado ao vivo com uma orquestra – chamada Típica Corrientes - associada ao maestro argentino Eduardo Patané, mas com a regência de um dos mais importantes maestros da Nacional, Radamés Gnattali. Além da orquestra, cantores do meio artístico brasileiro e eventualmente dos outros países participantes faziam suas apresentações, conduzidas por dois locutores de modo a criar um ambiente dinâmico e vivo ao longo do programa. Assim como outros programas da Rádio Nacional nesse horário, tinha uma enorme popularidade. Cada um dos três países

negro do Brasil. Salvador, Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2004: 290

³⁶ VIANNA. *O mistério do Samba* 4ª ed. (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995

³⁷ CHARTIER. *Chartier, Roger - A História Cultural - entre práticas e representações* (GALHARDO, Trad.) (Coleção Memória e Sociedade). Rio de Janeiro: Bertrand, 1990 [1987]

³⁸ IANNI. *A idéia de Brasil Moderno*: 120

³⁹ Esta série foi estudada por mim mais detalhadamente e apresentada no XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, em São Leopoldo – RS.

⁴⁰ Coincidentemente, foram esses os quatro países apontados por GUIMARÃES. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível Acessado em, op. cit como os que mais contribuíram para dar um “tingimento latino” às cores da música popular americana .

– Argentina, Cuba e México – era “ilustrado” no programa durante seis semanas. Foram duas rodadas pelos quatro países ao longo de 1947.

Alguns ritmos⁴¹ são anunciados pelos locutores do programa. O mais frequente deles é a rumba, descrita como uma dança “...que nasceu espontânea, que é como uma chama viva nascida do sol tropical, ardente como o verão antilhano, contagiante, embriagadora”⁴². Ou, como diz a letra da música “Escandalosa”⁴³, “a rumba por si é maliciosa... escandalosa”. Um ritmo sensual, portanto, como será conhecido também o samba brasileiro. *Sensualidade* e *negritude* são dois aspectos importantes nas duas representações desses ritmos. Negros idealizados que passaram pelo sofrimento da escravidão, que ajudaram a construir uma pátria ou que se esquecem das durezas da vida dançando rumbas ou sambas são encontrados nas narrativas entre uma e outra música do programa, de modo a uni-las tematicamente. Como exemplos de temas ligados à negritude, cite-se Ruy Rey cantando “Tabu”, de Margarita Lecuona e “Yo Soy el Batalá”⁴⁴, atribuída a Ruy Rey. Em outro programa Jorge Fernandes canta “Banzo”, de Heckel Tavares, seguido de “Babalu”, de Margarita Lecuona – esta cantada em português.

Para todas essas músicas há uma breve apresentação pelo locutor do assunto ao qual elas se referem. Apresentando “Banzo”, o locutor diz:

Os mesmos navios negreiros que trouxeram para o Brasil o ritmo binário dos tans africanos levaram para Cuba a nostalgia dos negros cativos. No Brasil, o negro trabalhou nas casas de ouro, plantou os cafezais, ajudou a ganhar as guerras e a construir a paz. Fez tudo isso e cantou. Banzo, a doença da saudade, reflete a alma doída do negro brasileiro.⁴⁵

Há, por parte do texto, uma intenção em associar parte da experiência inexprimível do negro a um ritmo binário ou a um instrumento de percussão, naturalizando o terror da escravidão num som musical. Uma das consequências desse

⁴¹ A classificação de músicas pelo seu ritmo ou gênero em música popular não se baseia apenas em aspectos técnico-musicais e deve ser examinada com muita cautela, como já se falou no caso dos africanismos. No entanto, para o propósito do texto, cremos ser apropriado o uso da terminologia que os próprios atores envolvidos deram a essas músicas.

⁴² Extraído do programa NADC: 9/5/1947.

⁴³ NADC: 23/5/1947

⁴⁴ NADC: 16/5/1947

⁴⁵ NADC: 12/9/1947

raciocínio é pensar que a música negra (e, por extensão qualquer outra música) estará irremediavelmente atada a uma experiência que lhe dá um significado inerente, ainda que subjetivo. Não é diferente a apresentação de “Tabu”.

“A influência do negro se faz notar a cada passo na arte cubana principalmente na música do país centroamericano. Ouçam, por exemplo, Tabu, um lamento cubano em que o negro deixou à sombra do seu vulto e o calor de seu sangue”⁴⁶

Veja-se também “Babalu”

“Em Cuba, esse mesmo negro africano plantou fumo, cuidou dos canaviais imensos, ajudou a construir uma pátria e cantou...Babalu é um lamento negro; saiu como um gemido do peito largo do negro cubano”⁴⁷

Todas essas referências ao lamento, ao gemido, à saudade e à dor mostram como o terror pode ser “expressível”, ainda que pelas palavras do branco, consumidor final dessa temática (afinal, o programa era transmitido com o patrocínio de uma empresa aérea norte-americana onde os únicos negros que apareciam nos cartazes estavam trabalhando, carregando cargas ou vendendo quitutes nas praias⁴⁸).

A temática da sensualidade também aparece em diversas músicas. Ruy Rey e Nuno Roland cantam, em dias distintos, versões de “Param-pam-pam”⁴⁹, de Sérgio Di Karlo e “Negra consentida”⁵⁰, de Joaquin Pardavé. Há até uma rumba composta por Ruy Rey, “Ana Martí”⁵¹, falando de uma musa sensual adorada pelo cantor. Isso fora músicas como “Sambolândia”⁵², de Pedro Caetano e a referida “Escandalosa”, cuja letra fala de uma mulher que, ao dançar uma rumba em Cuba foi assim chamada. Nesse sentido, a mulher e a rumba se equivalem como pontos focais de uma representação da sensualidade natural.

⁴⁶ NADC: 23/5/1947

⁴⁷ NADC: 12/9/1947

⁴⁸ A referência que tenho sobre isso foi extraída do site da nova Pan Am, onde há alguns cartazes da década de 1940 e onde se pode comprovar esse dado. Veja a seção história do site <http://www.panam.org/default1.asp>

⁴⁹ NADC: 9/5/1947 e 19/9/1947

⁵⁰ NADC: 12/9/1947 e 17/10/1947

⁵¹ NADC: 16/5/1947

⁵² NADC: 23/5/1947

Apontando para outras questões

Um aspecto potencialmente muito rico para reflexão é o da nacionalidade dessa música negra-estranha-sensual-sofrida. No Brasil, as identidades negras estão muito enlaçadas na ideia de “mestiçagem”, incorporadas no projeto de nação e incorporadas como “populares”⁵³. Este, no entanto, é um assunto mais longo e deverá ser desenvolvido em outro momento.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

ANDRADE, M. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira* 4ª ed. (Coleção Coleção Excelsior, vol. 42). Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006 [1928].

BORGES, J. L. Discusión. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1996 [1932]. p. 173-285.

CHARTIER, R. *Chartier, Roger - A História Cultural - entre práticas e representações* (M. M. Galhardo, Trad.) (Coleção Memória e Sociedade). Rio de Janeiro: Bertrand, 1990 [1987].

CHAUÍ, M. *Brasil - Mito Fundador e Sociedade Autoritária*: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CUNHA, M. C. *Negros, estrangeiros - os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERNÁNDEZ-ARRESTO, F. *Então você pensa que é humano? Uma breve história da humanidade* (R. Eichemberg, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2004].

FISCHERMAN, D. *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición popular* (Coleção Diagonales). Buenos Aires: Paidós, 2004.

FRYER, P. *Rhythms of Resistance - African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência* (C. Knipel, Trad.). São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. 34, Univ. Candido Mendes, 2001 [1993].

⁵³ GUIMARÃES. *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*. Disponível Acesso em op. cit

GUIMARÃES, A. S. A. (2004?). *Intelectuais negros e modernidade no Brasil*, (artigo online). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/>. Acessado em 28/11/2008.

IANNI, O. *A idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1992].

MANUEL, P.; BILBY, K.; & LARGEY, M. *Caribbean Music - From Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações - Comunicação, Cultura e Hegemonia* (R. Polito & S. Alcides, Trad.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MATOS, C. *Acertei no Milhar - Malandragem e Samba no Tempo de Getúlio* (Coleção Literatura e Teoria Literária, vol. 46). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MCCANN, B. *Hello, Hello Brazil - Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham: Duke University Press, 2004.

NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology - Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1983.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003 [1994].

PEREIRA, J. B. B. *O Negro e o Rádio de São Paulo* 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.

SALIBA, E. T. *Raízes do Riso - a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, C. *Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar e UFRJ, 2001.

SANSONE, L. *Negritude sem Etnicidade - o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador, Rio de Janeiro: EDUFBA/Pallas, 2004.

SARLO, B. *Tempo Passado - Cultura da Memória e guinada subjetiva* (R. Freire, Trad.). São Paulo, Belo Horizonte: Companhia das Letras, UFMG, 2007.

VIANNA, H. *O mistério do Samba* 4ª ed. (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VILHENA, L. R. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WISNIK, J. M. *Getúlio da Paixão Cearense*. In: *Música*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004 [1982]. p. 192.