



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

MORGANA FERREIRA DE LIMA

**“O MUNDO NEGRO QUE VIEMO MOSTRAR PRA VOCÊ”: AS
IMAGENS DISCURSIVAS DO NEGRO NAS CANÇÕES DE GILBERTO
GIL**

FORTALEZA-CE

2017

MORGANA FERREIRA DE LIMA

**“O MUNDO NEGRO QUE VIEMO MOSTRAR PRA VOCÊ”: AS
IMAGENS DISCURSIVAS DO NEGRO NAS CANÇÕES DE GILBERTO
GIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGL/UFC), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

FORTALEZA-CE

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L699" Lima, Morgana Ferreira.
"O mundo negro que viemo mostrar pra você" : As imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil / Morgana Ferreira Lima. – 2017.
85 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.
1. Imagem discursiva. 2. Discurso literomusical. 3. Movimento Negro Brasileiro. 4. Negro.. 5. Gilberto Gil. I. Título.

CDD 410

MORGANA FERREIRA DE LIMA

**“O MUNDO NEGRO QUE VIEMO MOSTRAR PRA VOCÊ”: AS IMAGENS
DISCURSIVAS DO NEGRO NAS CANÇÕES DE GILBERTO GIL**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGL/UFC), como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Linguística. Área de concentração: Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Lopes Leite
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Suelene Silva Oliveira Nascimento
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof.^a Dr.^a Sandra Maia Farias Vasconcelos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Dedico ao menino de nariz arrebitado, que durante alguns meses me habitou. Pequeno, serás eternamente meu e eu para sempre sua.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

A Deus, meu senhor, por nunca desistir de mim, por segurar sempre em minha mão nos momentos de aflição e por ter concedido luz aos meus olhos e saúde ao meu corpo para que este trabalho fosse concluído.

A meus pais, **João Bôsko de Lima e Sandra Ferreira de Lima**, por todo o amor, por toda a dedicação e por todo o incentivo. Agradeço tudo o que vocês ao longo da vida fizeram para que eu tivesse sempre a melhor educação. Vocês são a minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. **Nelson Barros da Costa**, pela orientação comprometida, pela seriedade e por toda a sua paciência durante a escrita deste trabalho. Serei sempre grata ao senhor.

À **Maria** (minha *olhinhos de gato*), que nessa vida veio como afilhada, mas que em outras vidas, certamente foi minha filha. Obrigada por todos os momentos em que os seus olhos me direcionaram e me deram força para continuar.

Às amigas-irmãs: **Lara Campos, Thaysa Maria, Layanne Gomes e Tyanne Alves** por todo o apoio emocional nos momentos mais difíceis, por todo o amor e por todas as palavras de incentivo e de amizade. Carrego vocês quatro na alma e no coração por toda a vida.

À amiga de infância, **Juliana Paula**, à prima **Mayara Borges** e à comadre-amiga **Zenaide Silva** por me amarem tanto e por cuidarem tanto de mim, durante todo esse atribulado período de mestrado.

À **Izabel Matos**, que me presenteou dando-me o lugar sagrado de uma filha e que durante esses últimos meses fez o possível e o impossível para que eu chegasse até aqui. Meu bem, em seus olhos vejo refletido o próprio amor de Deus, amor que ama, que cuida, que sustenta e que dá a vida.

À tia, **Ana Célia**, minha tia amada e querida que virou muitas noites acordada ao meu lado repetindo que tudo ficaria bem, à tia **Meire**, que sempre me deu todo o seu apoio e amor incondicional e à tia dada pela vida, **Ieda Vasconcelos**, que me olhando firme um dia falou: “Coragem, você precisa terminar. Você vai conseguir”. Tenho pelas três um imenso amor.

Às amigas dadas pelo mestrado, **Shara Lopes e Angelyna Rocha** por toda a amizade, por toda a parceria e por todas as intermináveis risadas nos bosques da UFC.

À Profa. Dra. **Suelene Oliveira**, por ser a minha mãe acadêmica e por sempre acreditar em mim. Obrigada por todo o carinho e por todas as doces e motivadoras palavras nos momentos mais difíceis. A senhora é um ser iluminado.

A todas as professoras e professores que participaram da banca de qualificação, do seminário de pesquisa e da defesa e que muito colaboraram com suas sugestões e apontamentos:
Profa.

Dra. Maria das Dores Nogueira, Profa. Dra. Dina Maria Ferreira, Profa. Dra. Suelene Oliveira e Prof. Dr. Ricardo Leite.

Ao **CNPQ**, pela bolsa concedida durante todo o período de mestrado.

A todos os professores do curso, que tanto contribuíram para a construção do meu conhecimento.

A todos os colegas e conhecidos do curso, que de maneira direta ou indireta ajudaram a nortear esta pesquisa.

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar”. (Nelson Mandela)

RESUMO

No presente trabalho, buscamos analisar as imagens discursivas do negro presente em dez canções de Gilberto Gil (nas décadas de 70 e 80), no posicionamento da MPB e na trajetória do Movimento Negro Brasileiro. A opção pelo estudo das canções de Gil surgiu dada a relevância que o cantor e compositor tem para a música popular brasileira, tanto em virtude da qualidade estética de sua obra, na qual reservou lugar de destaque para falar do povo negro, quanto no que se refere à sua militância política, na qual como artista negro e ex-ministro da Cultura sempre trouxe à baila questões relacionadas à posição do negro em nosso país. Para tanto, como critério para a delimitação do *corpus* partimos de um recorte de cunho temporal – décadas de 1970 e 1980 – e da temática – o negro – assim, foram selecionadas 10 canções para análise, quase todas de autoria do próprio Gilberto Gil. Selecionado o *corpus*, partimos para a escuta atenta das canções de Gilberto Gil, bem como para a leitura de suas letras, nas quais buscamos analisar a cenografia, o *ethos* e o código linguístico. Em nossa pesquisa temos como principal referencial teórico a Análise do Discurso de linha francesa, especificamente os estudos do pesquisador francês Dominique Maingueneau que nos trazem as categorias de *ethos* e de cenas da enunciação, estando nesta última incluída a cenografia, importante categoria em nosso trabalho e a categoria de código linguístico, além dos trabalhos de Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2012, 2013), também utilizamos como referencial teórico os estudos desenvolvidos por Costa (2001, 2005 e 2012) sobre o discurso literomusical brasileiro, pois percebemos que tal relação se evidencia, principalmente, a partir do estudo da composição do *ethos* discursivo, da cenografia e do código de linguagem presente nas canções de Gil que falam sobre o negro, bem como nas relações que essas estabelecem com a ascensão do movimento negro no país. Para, além disso, visualizamos também que as relações do discurso literomusical com o discurso da negritude expressas nas canções fortalecem o posicionamento de Gilberto Gil no que tange o discurso literomusical brasileiro.

Palavras-chave: Imagem discursiva. Discurso literomusical. Movimento Negro Brasileiro. Negro. Gilberto Gil.

ABSTRACT

In the present work, we sought to analyze the discursive images of the black that are present in ten songs by Gilberto Gil (on the decades of 70 and 80), the positioning of the MPB and the trajectory of the Brazilian Black Movement. The option for the study of the songs by Gil emerged from the relevancy that the singer and compositor has to the Brazilian popular music, as much as in virtue of the aesthetic quality of his work, in which he reserved an important place to talk about black people; as much as his political militance, in which, as a black artist and the ex minister of culture, always brought up the position of the black in our country. For this purpose, as the criterion to the delimitation of the corpus, we started from a cut of a temporary nature – decades of 1970 and 1980 – and the thematic – the black. Therefore, 10 songs were selected to the analysis, almost all of them of authorship of Gilberto Gil himself. Selected the corpus, we made a careful listening of the songs by Gilberto Gil, as well as a reading of its lyrics, in which we sought to analyze the cenography, the ethos and the linguistic code. In our research, we had as the main theoretical framework the French line of Discourse Analysis, specifically the studies of the French researcher Dominique Maingueneau, who presents us the categories of ethos and enunciation scenes, in the latter the cenography being included, an important category of our work, as well as the category of linguistic code. Besides the works of Dominique Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2012, 2013), we also used as theoretical framework the studies developed by Nelson Costa (2001, 2005 and 2012) about the Brazilian literary-musical discourse. We noticed that this relation reveals itself, mainly, from the study of the composition of the discursive ethos, the cenography and the language code that are present in the songs by Gil that talk about the black, as well as in the relations that these songs establish with the rise of the black movement in the country. In addition, we saw that the relations of the literary-musical discourse with the discourse of blackness expressed in the songs strengthen the positioning of Gilberto Gil in regards to the Brazilian literary-musical discourse.

Keywords: Discursive image. Literary-musical discourse. Brazilian Black Movement. Black. Gilberto Gil.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	17
2.1	As bases conceituais da Análise do Discurso Francesa: Enunciado e Discurso.....	17
2.2	Discurso literomusical.....	18
2.3	Posicionamento	21
2.4	Cenas da Enuncação	22
2.5	<i>Ethos</i>	24
2.6	Código Linguístico.....	27
3	CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO LITEROMUSICAL DE GILBERTO GIL.....	30
3.1	O(s) posicionamento(s) de Gilberto Gil: entre MPB, Tropicália e Canção de Protesto.....	31
3.2	O movimento negro nas décadas de 70 e 80	32
3.3	O negro nas canções de Gilberto Gil.....	34
4	METODOLOGIA.....	37
4.1	Opções metodológicas	38
4.2	Delimitação do <i>corpus</i>	39
4.3	Técnicas e análise de dados.....	40
5	ANÁLISE DA IMAGEM DISCURSIVA DO NEGRO NAS CANÇÕES DE GILBERTO GIL	40
5.1	“Filhos de Gandhi” (Gilberto Gil)	40
5.2	“Ilê Ayê” (Paulinho Carmafeu).....	43
5.3	“Refavela” (Gilberto Gil).....	47
5.4	“Babá Alapalá” (Gilberto Gil)	50
5.5	“Sarará Miolo” (Gilberto Gil).....	52
5.6	“Quilombo, o Eldorado Negro” (Gilberto Gil)	55
5.7	“Zumbi (A felicidade Guerreira)” (Gilberto Gil & Waly Salomão).....	57
5.8	Ganga Zumba (O poder da Bugiganga) – (Gilberto Gil & Waly Salomão).....	59
5.9	“A mão da Limpeza”	61
5.10	“Oração pela libertação da África do Sul”	64
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
	REFERÊNCIAS	71
	ANEXOS.....	74

1 INTRODUÇÃO

A canção é um elemento bastante presente no cotidiano dos brasileiros, seja durante o banho, quando cantarolamos sem parar, ou na ida para o trabalho, quando, em todo o caminho, conduções lotadas são embaladas por canções do “momento”. Ela, a canção, possui a incrível capacidade de instigar nossos sentimentos, fazendo aflorar em nós as mais variadas sensações.

Para além do caráter afetivo da canção, podemos citar um outro: seu caráter social. Nesse sentido, é possível dizer que a canção influencia as formas como as pessoas pensam, agem e se relacionam, colaborando para a formação e para a legitimação de formas de comportamento social.

Em virtude da importância social desse gênero é que Costa (2012) o caracteriza, integrando-o ao conjunto maior do chamado discurso literomusical, como sendo um *discurso constituinte*. Isto é, “um discurso que tem por projeto indicar maneiras de pensar e viver em uma sociedade, de dizer-se ligado a fontes legitimantes a fim de servir de fundamento para outros discursos” (COSTA, 2012, p. 23). Assim, o discurso literomusical seria tão importante para o funcionamento do corpo social como os discursos religioso, científico, filosófico, literário e jurídico, os quais Maingueneau & Cossutta (1995) caracteriza como sendo, canonicamente, constituintes. Com efeito, investigar práticas discursivas canceineiras é uma forma de investigar o *modus operandi* do social.

Em virtude de seu histórico de escravidão, de patriarcalismo e de desigualdade social, a sociedade brasileira enfrenta problemas crônicos, tais como o racismo, a homofobia e o preconceito social. As canções, longe de passarem ao largo dessa discussão, acabam por ser lugar de conflito e de embate entre diferentes posicionamentos discursivos, apresentando-se como *locus* no qual imagens discursivas são legitimadas ou desconstruídas.

Entre os impasses mencionados acima, um dos que tem ganhado maior visibilidade é o racial. No Brasil contemporâneo, ganham força o movimento negro, as políticas públicas de inclusão racial e os discursos que se contrapõem ao modo de funcionamento ainda preconceituoso da nossa sociedade. Ao encontro disso, como já foi discutido acima, a canção acaba também sendo um lugar de realização desses conflitos, na medida em que tematiza questões de cunho racial. Sendo assim, este trabalho erige-se justificado a partir de três âmbitos: científico, político e pessoal.

No que se refere ao primeiro, a pesquisa nasce da necessidade de suprir uma lacuna identificada no espaço dos estudos sobre o discurso literomusical. No Brasil, este foi investigado e sistematizado por Costa (2012), que, em sua tese, traçou um perfil linguístico-

discursivo da produção desse tipo de discurso em nosso país, buscando, por meio dessa abordagem, organizar o campo das mais diversas tendências presentes na Música Popular Brasileira. Utilizando-se de cinco critérios de agrupamento - o caráter estético-ideológico, o caráter regional, a temática, o gênero musical e os valores relativos à tradição – o autor cearense dividiu a produção cancional brasileira em diversos posicionamentos: *Bossa Nova*, *Pessoal do Ceará* e *Canção Romântica* são alguns dos agrupamentos propostos pelo autor.

Em virtude do caráter, relativamente, pioneiro e, de certa maneira, hercúleo do trabalho de Costa (2012), este não se deteve, de certo modo, sobre nenhum tipo de canção, de grupo e/ou de artista de maneira específica, concentrando-se, como já foi dito, na organização da produção cancional no Brasil. Dando continuidade a este trabalho do linguista cearense, diversos pesquisadores já se embrenharam na análise de canções, procurando investigar de que maneira estas são formalmente estruturadas e de que forma internalizam e dialogam com o espaço social. Entre os trabalhos mais representativos no que se refere à relação entre discurso literomusical e sociedade, temos Bezerra (2005), Silva (2008), Osterno (2009) Farias (2011) e Mendes (2011).

Bezerra (2005) investiga a interdiscursividade entre dois posicionamentos no discurso literomusical brasileiro: o Tropicalismo e a vertente nordestina da Geração de 90, compreendendo três cantores/compositores: Zeca Baleiro, Lenine e Chico César. A autora se utiliza dos conceitos de posicionamento, interdiscursividade, dialogismo, heterogeneidade enunciativa e intertextualidade, buscando cumprir três etapas específicas, são elas: a caracterização discursiva do Tropicalismo; a caracterização discursiva da vertente nordestina da Geração de 90; e a identificação de relações intertextuais e interdiscursivas entre os dois posicionamentos em questão.

Farias (2011) e Mendes (2011) analisaram a relação entre o discurso literomusical e as questões relativas à identidade do brasileiro. A primeira, através de uma análise da imagem do brasileiro nas canções de Gonzaguinha, de certa maneira, discutiu a importância da canção para a formação da identidade nacional. Já a segunda, com uma investigação da identidade nacional em sambas de 1929-1945, trouxe à baila uma interessante discussão sobre canção, nacionalismo e governo varguista.

Osterno (2009), por sua vez, investigou a canção engajada nos anos 80, em particular as do gênero *rock*, discutindo, por consequência, a relação entre discurso literomusical e as transformações políticas pelas quais passou o Brasil na década de 80. Já Silva (2008) discutiu a constituição do estereótipo da mulher em canções de Luiz Gonzaga, de Jackson do pandeiro e de Dominginhos, trazendo, de certa forma, pioneiramente, questões ligadas a minorias para o espaço de investigação do discurso literomusical.

Nesses trabalhos citados, bem como em outros, como o de Block (2007) e o de Peixoto (2013), por exemplo, percebe-se uma ausência de questões concernentes à relação entre negritude e discurso literomusical, fato que nos fez optar por resenhar esses trabalhos e não outros; além disso, os trabalhos aqui resenhados foram desenvolvidos por participantes e ex-participantes do grupo Discuta (Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais) capitaneado pelo professor e orientador desta pesquisa Nelson Barros da Costa, autor que primeiro nos trouxe a noção de discurso literomusical como sendo pertencente ao discurso constituinte. Percebemos que em nenhum dos trabalhos desenvolvidos até agora pelo grupo o tema do negro e da sua negritude ou ainda o cantor Gilberto Gil foram estudados, tendo em vista a sua relação com o discurso literomusical, fato que também nos motivou a escolha por este tema e por este artista.

De uma maneira geral, as pesquisas desenvolvidas em torno do discurso literomusical até o momento concentram-se em investigações relativas à nacionalidade ou à caracterização mais precisa de um determinado posicionamento abordado por Costa (2012). Por consequência, estudos em torno do negro na Música Popular Brasileira se mostram como lacuna teórica. Visando fechar essa lacuna é que optamos por investigar a imagem do negro no discurso literomusical.

No que tange ao âmbito social, podemos dizer que o negro¹ em nossa sociedade está submetido a um estado de exclusão; em virtude disso, estudos que o abordem são extremamente relevantes para a transformação da sociedade. No que se refere ao segundo ponto, observamos que, apesar de haver muitos trabalhos que têm como centro o discurso literomusical, de certa forma, quase nenhum ou pouquíssimos deles buscaram analisar a articulação do discurso literomusical com a questão das minorias² negras e, em particular, nas canções de Gilberto Gil. Vejamos pormenorizadamente cada um desses pontos.

O negro no Brasil vive sob uma situação de exclusão. Esta se manifesta nos mais diversos âmbitos da nossa sociedade, em particular na instância econômico-social. O negro é uma das minorias mais afetadas pela desigualdade social e pela violência. De acordo com dados obtidos pelo IBGE³ no último censo, grande parte da população negra está inserida entre as pessoas que têm menor índice de escolaridade e entre as que têm um rendimento médio equivalente à metade do que é recebido pela população branca. O conjunto dos dados é resultado

¹ A identidade negra não é vista aqui a partir de um ponto de vista biológico, mas sim de um ponto de vista social. Seguindo as propostas de Hall (2004) sobre o caráter fluido das identidades na pós-modernidade, entenderemos por negro todo indivíduo que, no âmbito de seu espaço social, se posicione ou seja posicionado como pertencente ao grupo étnico em questão.

² “Minorias étnicas aqui compreendidas não como uma referência numérica, mas como grupos que por causa de sua nacionalidade, por suas características étnicas, religiosas ou culturais sofrem algum tipo de preconceito, discriminação ou privação na sociedade.” (SOUSA, 2006, p.12)

³ Disponível em: < <http://censo2010.ibge.gov.br/>> acesso realizado em: 31/01/17

de um levantamento realizado nas seis principais regiões metropolitanas do país. A pesquisa averiguou ainda que, entre os trabalhadores por conta própria, isto é, autônomos, a média de rendimentos de negros e de pardos é de R\$ 533,28, contra R\$ 1.046,16 para os brancos. Ainda segundo dados do IBGE, os negros são 47,3% da população brasileira, mas correspondem a 66% no que se refere ao total geral de pobres e de marginalizados.

Outra característica marcante no que concerne ao negro em nosso país é o racismo. Sobre essa questão, podemos citar informações do relatório geral da ONU⁴ que atesta que o racismo no Brasil é “estrutural e institucionalizado” e que “permeia todas as áreas da vida”. Os dados de determinadas averiguações realizadas por peritos da ONU, em visita ao Brasil entre os dias 4 e 14 de dezembro de 2013, comprovaram que a “democracia racial” é apenas um mito e que a sociedade brasileira é, em grande parte, racista. De acordo com tais peritos, os negros no país são os que mais são assassinados, são os que têm menor escolarização, menores salários, maior índice de desemprego, menor acesso à saúde, além de serem os que morrem mais cedo e os que têm a menor participação no Produto Interno Bruto (PIB). Não obstante isso, também são os que mais lotam as prisões e os que menos ocupam postos no governo.

Sendo assim, trazer a voz do negro para o universo acadêmico é uma forma de contribuir para que essas desigualdades sociais sejam dirimidas, uma vez que, ao dar mais visibilidade para esse grupo social, discutindo sobre questões relacionadas à imagem do negro, contribuimos para que haja um maior investimento em políticas públicas de inclusão e colaboramos para que haja uma maior aproximação entre os estudos acadêmicos e a sociedade.

Por fim, em relação ao âmbito pessoal de justificativa do trabalho, devo, para ser mais coerente com a justificativa dada, operar uma mudança de voz discursiva, tratando desse aspecto em primeira pessoa.

Tendo nascido no morro do bairro Castelo Encantado, em Fortaleza-CE, convivi diariamente com pessoas, assim como eu, negras, embora eu tenha sido resguardada da hostilidade característica de muitas favelas: extrema pobreza, violência, tráfico etc. Mesmo ali, desde a infância até uma certa idade, uma muralha de cuidados fora construída por meus pais ao meu redor, protegendo-me do contato com muitas das mazelas que ali imperavam.

Assim, tive a oportunidade de conviver com as mais diversas manifestações artísticas: música, dança, teatro, estudei em boas escolas e tive acesso à cultura letrada, o que, em certo sentido, me diferenciava das demais pessoas que ali moravam, uma vez que essas conviviam com o pouco que lhes era dado. Dessa forma, durante muito tempo, estive alheia à

⁴ Disponível em: < <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/526844-onu-negros-ainda-sofrem-racismo-estrutural-institucional-e-interpessoal> > acesso realizado em: 31/01/17

realidade da maioria dos negros do lugar aonde nasci e cresci, e no Brasil, de modo geral. Em minha cabeça de menina negra e nascida na favela, mas criada como branca no que se refere às oportunidades que sempre tive, todos eram iguais a mim e partilhavam das mesmas oportunidades.

Já inserida no universo acadêmico, ao iniciar o curso de Graduação em Letras na Universidade Estadual do Ceará (UECE), o contato com algumas leituras e uma experiência em especial fizeram com que eu me atentasse à essa realidade, desnaturalizando-a e me percebendo como uma pessoa negra.

Certo dia, voltando da UECE, peguei para casa um caminho diferente de todos os percorridos até então, na subida do morro avistei, ao longe, um grupo de pessoas, homens e mulheres, já conhecidos no bairro por praticarem alguns atos ilícitos. Na hora, senti muito medo, mesmo sabendo que, pela política do bairro, eles nada fariam comigo, pois dentro da favela ninguém rouba, só fora dela. Por um instante, parecia não ter nascido e crescido ali e esqueci-me de tudo isso, mesmo assim, decidi enfrentar e seguir o caminho, o que me fez, inevitavelmente, parar diante deles e pedir passagem, já que eles estavam fechando-a. No íntimo, sentia que eles não me deixariam passar, que me pediriam alguma coisa, enfim, fui tomada por pensamentos típicos de um preconceito que eu trazia em mim, mas que, até então, não havia me dado conta. Ao chegar diante deles, a grande surpresa, um deles falou: “É a filha do Bôscó, pode deixar passar. Ela mora aqui e tem a nossa cor, mas não é igual a gente”. E o outro completou: “Ela é estudada, olha os livros.”. Esse acontecimento repercutiu de forma impactante na forma como eu me reconhecia e na imagem que eu tinha formado de mim, “seria eu, de fato, diferente deles?” “seria, de fato, o estudo o principal responsável por essa mudança?”. Sendo assim, este trabalho ganhou significativa relevância, pois percebi que, ao estudar o negro, eu estava dando voz a todos aqueles que tiveram suas vozes silenciadas pela desigualdade social tão latente em nosso país e, que, em sua maioria, encontra morada no povo negro, no meu povo.

No que se refere à questão da negritude, essa foi/é discutida nas obras de vários artistas e compositores, tais como: Elza Soares, Jorge Ben Jor, Milton Nascimento e Gilberto Gil. Entre estes, em virtude da qualidade estética e da militância política, um dos que mais se destacou, a partir das décadas de 70 e 80, foi Gilberto Gil. Desde seu surgimento para a Música Popular Brasileira, em meados dos anos 60, o artista mostra-se bastante engajado artística e politicamente, utilizando suas composições como veículos de questionamento do social. Uma das épocas nas quais se mostrou mais produtivo foram as décadas de 70 e 80. Nestas, produziu canções icônicas como *Sarará Miolo* e *a Mão da Limpeza* e interpretou outras como *Ilê Ayê*.

A escolha pelo artista nesta pesquisa ocorreu tanto em virtude de nosso gosto por sua produção quanto por certa lacuna no que se refere aos estudos sobre a produção dele. Além

disso, vale a pena salientar que estamos falando de um artista negro e que, em diversos momentos da sua trajetória político-musical se auto afirmou como tal, tendo reservado ao longo de sua carreira, e em suas canções um espaço bastante significativo para falar do povo negro.

Após a escolha do artista elegemos um posicionamento dentro do campo da Música Popular Brasileira, para tanto, escolhemos a MPB, posicionamento que, como nos afirma (COSTA, 2001, p. 156), seria o “posicionamento que constitui o “núcleo duro” da atual Música Popular Brasileira”. Em seguida, fizemos outro recorte, partindo do critério da delimitação temporal – décadas de 1970 e 1980 – e da temática – o negro. Vale a pena ressaltar, que a escolha temporal se deu ao fato de nessa mesma época estar havendo a ascensão do Movimento Negro no Brasil. Deste modo, selecionamos 10 canções do artista que tinham como temática principal o negro e a sua cultura, e analisamos as categorias de *ethos*, de cenografia e de código linguístico, como forma de investigar as imagens discursivas do negro presente nas canções.

Sobre Gil, a questão da religiosidade já foi discutida por Sorroce e por Souza (2012); a da Tropicália, por Sorroce (2003); a do Léxico, por Tillquist (2011); e mesmo a do corpo, por Lopes (2012); no entanto, tendo em vista nossas pesquisas, questões relacionadas à negritude na obra de Gilberto Gil ou não foram tratadas ou foram tratadas de maneira apenas tangencial, como se pode ver no trabalho de Campos (2010). Em outras áreas, como a da educação, por exemplo, pesquisas como a de Campos (2012) buscam compreender como a música e as intervenções sociopolíticas de Gilberto Gil contribuíram para a emancipação dos sujeitos e para a vida democrática. Neste, o autor busca analisar as intervenções de Gilberto Gil tanto no campo artístico-cultural, ou seja, nas canções, quanto no sociopolítico. Visando descrever as relações entre práxis política e produção estética, focalizando em dois eventos principais: a tropicália e seu exercício no cargo de Ministro da Cultura no governo Lula entre os anos de (2003-2008), este traz a noção de música como processo social e a discussão sobre os processos individuais ou subjetivos e sociais envolvidos na educação estética, apesar do caráter social, nele o negro não é mencionado.

Com o objetivo de preencher essa abertura no âmbito da obra de um dos mais importantes músicos brasileiros é que optamos por analisar a imagem do negro nas canções de Gilberto Gil.

Diante disso, um questionamento central norteia as reflexões deste trabalho: de que maneira é possível relacionar as imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil, ao posicionamento da MPB e a trajetória do Movimento Negro brasileiro? Dele derivam as seguintes questões: (i) qual as imagens discursivas do negro no âmbito das canções de Gilberto Gil?; (ii) como essas imagens discursivas se relacionam com o contexto sócio histórico na qual

essas canções foram produzidas, em particular, com o posicionamento da MPB e com a trajetória do Movimento Negro?

Tendo como base o problema apresentado acima, tomamos por objetivo geral analisar a relação das imagens discursivas do negro, presentes nas canções de Gilberto Gil (décadas de 70 e 80), inseridas no posicionamento da MPB com a trajetória do Movimento Negro brasileiro. São objetivos específicos (i) descrever a cenografia, o *ethos* e o código de linguagem do negro nas canções de Gilberto Gil; e (ii) relacionar a imagem discursiva do negro nas canções de Gilberto Gil com o seu posicionamento na MPB e com a trajetória do movimento negro no Brasil.

Assim, no **Capítulo 2**, discutiremos o referencial teórico que norteia o trabalho, a saber, a Análise de Discurso Francesa, a partir dos conceitos de *enunciado*, *discurso* e *discurso constituinte*. Também discutiremos a respeito do *discurso literomusical* e das categorias de *posicionamento*, *ethos*, *código de linguagem* e *cenários da enunciação*.

No **Capítulo 3**, aprofundaremos sobre as condições de produção do discurso de Gilberto Gil, incluindo o posicionamento do artista, segundo Costa (2012), entre MPB, Tropicália e Canção de Protesto. Além disso, comentamos a respeito do movimento negro no Brasil e das relações entre negritude e as canções de Gilberto Gil.

No **Capítulo 4**, explicitaremos o referencial teórico-metodológico, com a delimitação e o tratamento dado ao *corpus*, analisado no **Capítulo 5**, em que mostraremos a aplicação das categorias e a interpretação dos dados, por fim esboçaremos as considerações finais, como forma de concluir os resultados de nossa pesquisa e de estabelecer possíveis lacunas.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 As bases conceituais da Análise do Discurso Francesa: Enunciado e Discurso.

Como nos afirma Wittgenstein, o jogo social é, em grande parte, um jogo de linguagem. Na vida em sociedade, a linguagem é, entre outras coisas, um elemento de grande relevância na construção de representações, de identidades e na ancoragem de determinadas formas de ação. Com efeito, praticamente em todos os campos - filosófico, religioso, político, econômico, etc. - a linguagem se faz presente. Buscando investigar a importância da dimensão linguística para a vida social e as formas de atuação desta na sociedade, Maingueneau (2008a) - na esteira de uma tradição que, de certa maneira, iniciou-se na França

- propõe uma Análise do Discurso, perspectiva da qual seremos signatários neste trabalho. Para que compreendamos as propostas de Maingueneau, dois conceitos, em certo sentido, são fundamentais, são eles: enunciado e discurso.

No que se refere ao enunciado, Maingueneau (2013) não o entende como uma totalidade fechada em si mesma e na qual o sentido estaria completamente presente, entendendo-o, na verdade, como um elemento linguístico que só se preenche de sentido quando materializado em uma dada situação comunicativa. Por consequência, para o autor, estudar o sentido de um enunciado é sempre estudar a relação deste com suas condições de produção. Nas palavras do autor, “fora de contexto não podemos falar realmente do sentido de um enunciado.” (MAINGUENEAU, 2013, p. 22).

Para investigar essa inter-relação entre enunciado, contexto e sentido, o teórico divide o contexto em três planos: o ambiente físico da enunciação, ou contexto situacional; o contexto; e o conhecimento de mundo dos interlocutores. O primeiro, como o nome deixa entrever, relacionado à situação na qual o enunciado foi produzido; o segundo, ligado aos elementos internos presentes no enunciado; e o terceiro, relacionado ao papel da memória e ao conhecimento de mundo dos interlocutores.

Os enunciados, por mais variáveis que sejam, acabam por se aglutinar em dados conjuntos, aos quais Maingueneau (2013) chamará, em uma das acepções do termo, de Discurso. Ou seja, um conjunto de textos/enunciados efetivamente produzidos. Não obstante essa acepção há uma segunda, na qual o conceito de discurso é entendido como o sistema que permite produzir um conjunto de textos/enunciados. Tendo em vista esses dois recortes conceituais é que se pode dizer que uma expressão como “discurso literomusical” designa tanto o conjunto de canções

produzidas quanto o sistema que permite produzir esses textos e outros ainda, igualmente qualificados como textos/enunciados literomusicais.

O discurso como sistema influencia e é influenciado pelos enunciados/textos, construindo-lhes a forma e ao mesmo tempo sendo por eles construído. Consequentemente, apesar de seu poder modificador, os enunciados sofrem determinadas coerções da parte do discurso, atuando em determinadas práticas e com certa regularidade composicional, isto é, atuando através de determinados gêneros discursivos. Cabe salientar que, pelo menos no que Costa (2005) chama de quarta fase da Análise do Discurso, ocorre apenas coerção e não determinação, haja vista que as práticas dos sujeitos têm poder de modificar discursos e gêneros discursivos.

Após entendermos minimamente a relação entre enunciado e discurso; busquemos entender o discurso que, nesse trabalho, será nosso foco de investigação: o literomusical que, de acordo com Costa (2012) caracteriza-se como sendo também um discurso constituinte.

2.2 Discurso literomusical

Buscando investigar com mais eficiência a relação entre discurso e sociedade, Maingueneau (2012) propõe o conceito de Discurso Constituinte. Estes “são os discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 61). Ou seja, discursos constituintes são discursos fundadores, que, de forma auto e heteroconstituente, dão sentido à vida social e servem, em grande parte das vezes, de suporte e de instância de validação para outros discursos. Como exemplo, pode-se citar o Discurso Religioso, o Discurso Filosófico e, seguindo as propostas de Costa (2012), o Discurso Literomusical.

Cabe salientar que o discurso constituinte está ancorado em um *archéion* - termo grego ligado, entre outras coisas, a “fonte”, a “princípio” e a “poder” - de uma coletividade. Com efeito, dizer que o discurso constituinte está ancorado em um *archéion* é associar “intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e a elaboração de uma *memória*.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 61, grifos do autor). Não obstante, como nos diz Costa (2012), em grande parte das vezes, senão em sua totalidade, esses discursos procuram se ligar a fontes legitimantes, de certa maneira, possuidoras de estatuto metafísico (o Absoluto, a Verdade, Deus, a Justiça, etc.)

Ademais, importante dizer que, no espaço do conceito de discurso constituinte, a *constituição* é vista a partir de dois pontos de vista indissociáveis.

O primeiro, “como processo mediante o qual o discurso se instaura regrado sua própria emergência no interdiscurso” (MAINGUENEAU, 2012, p. 62). Dito de outra forma, ao se estabelecer, um determinado discurso constituinte confere legitimidade à sua própria forma de aparição; por exemplo, com o surgimento do Estado Moderno no início do século XV, o Discurso Político, através de autores como Maquiavel, pelo menos em termos modernos, concomitantemente, estabelece-se e confere legitimidade para seu próprio dizer.

O segundo, consoante Maingueneau (2012, p. 62), entendido como “modos de organização, de coesão discursiva”, isto é, a constituição “no sentido de estruturação de elementos que compõem uma totalidade textual.” Em outros termos, os discursos constituintes estruturam determinadas formas de dizer; agindo coercitivamente sobre os enunciados. Por exemplo, como discute Costa (2012), o Discurso Científico, de certa maneira, exige, entre outros fatores, determinado grau de impessoalização, de controle da polissemia e de gerência da intertextualidade.

Em seu trabalho, Costa (2012) analisa o discurso literomusical brasileiro – nomeação que ele dá à Música Popular produzida no Brasil - procurando argumentar sobre o caráter constituinte deste. Utilizando-se dos critérios elencados por Maingueneau (2012) e de uma vasta investigação da produção cancional brasileira; o autor defende, de maneira bastante persuasiva, a inclusão, pelo menos no Brasil, do discurso literomusical no rol dos chamados discursos constituintes.

Para sustentar essa ideia, o linguista cearense se concentra, sobretudo, em quatro pontos: presença de *archeion*; autoconstituição; heteroconstituição; e presença de fonte legitimante.

No que se refere ao primeiro fator, Costa (2012) nos diz que, no espaço cancional brasileiro, é possível encontrar um corpo de enunciadores consagrados (arquienunciadores), um *archéion*, responsável por dar legitimidade a outros enunciadores e por elaborar uma memória discursiva.

Esse corpo de enunciadores célebres é construído tanto através de (re)gravações de outros compositores e intérpretes quanto da produção crítica e científica sobre a música popular. No primeiro caso, “ao gravar autor x ou y, o cantor está contribuindo para a formação de um *archéion*. Cada registro fonográfico é como um voto para eleger determinado autor ou intérprete para a lista dos ‘grandes nomes’ da música.” (COSTA, 2012, p. 258, grifo do autor). Já no segundo caso, ao eleger como objeto de comentário ou de investigação determinados compositores; críticos e cientistas colaboram para a formação de uma comunidade de enunciadores privilegiados.

O segundo fator está ligado ao caráter autoconstituente do discurso literomusical. De acordo com Costa (2012, p. 266), identificamos “essa pretensão nos momentos em que a canção trata de si própria e/ou da prática discursiva da qual ela faz parte, isto é, em seus próprios atos metadiscursivos.” Com efeito, à semelhança de outros discursos constituintes, a canção constrói para si mesma a zona sobre a qual age e/ou pretende agir, instaurando, dessa forma, seu espaço de legitimidade.

O terceiro fator está relacionado ao caráter heteroconstituente da canção. Isto é, “disposição de interferir sobre outras práticas discursivas e sobre comportamentos da coletividade, de apresentar uma interpretação de fatos e acontecimentos atuais ou passados, de discutir questões de interesse social e psicológico.” (COSTA, 2012, p. 272). Ou seja, a canção tem a capacidade de influenciar práticas sociais e comportamentos coletivos. Ao encontro disso, Costa (2012) cita inumeráveis esferas nos quais o discurso literomusical, exercendo seu estatuto heteroconstituente, tematiza e influencia outros campos. Entre os principais, temos: o relacionamento amoroso, as relações de trabalho, a proteção do meio-ambiente, etc.

A dimensão heteroconstituente da música popular é fundamental no que se refere à construção desse trabalho, haja vista que, de certa forma, pretendemos exatamente investigar a relação entre o discurso literomusical e o discurso político. No caso, acreditamos haver certa relação, mesmo que mínima, entre a(s) imagem(imagens) do negro nas canções e o recrudescimento do movimento negro no Brasil. Nossa ideia se ancora no fato de que canções como *Sarará Miolo* e *a Mão da Limpeza* guardam um notável quê progressista no que se refere à identidade negra, haja vista, respectivamente, o questionamento que fazem dos ideais de beleza e das condições sociais às quais o povo negro está submetido.

No que se liga ao quarto fator, fontes legitimantes - de maneira similar ao Discurso Científico, Jurídico, Religioso, que fazem, respectivamente, apelo à Racionalidade, à Justiça e ao Absoluto -, o discurso literomusical também recorre a uma espécie de fonte metafísica para legitimar seu dizer. De acordo com Costa (2012), no discurso literomusical, as duas fontes mais citadas são a Energia e a Expressividade. Aquela que se faz presente talvez em virtude das ondas sonoras produzidas pelo aparelho fonador (canto), dos instrumentos e dos equipamentos elétricos utilizados na produção de uma canção. Esta, talvez, em decorrência do caráter expressivamente superior que alguns intérpretes e compositores concedem à canção.

Em resumo, Costa (2012) advoga a inclusão do discurso literomusical no espaço dos chamados discursos constituintes. Ainda segundo o autor, mesmo que a argumentação não tenha logrado convencer o leitor da pertinência dessa inclusão, certamente ela deu a ver o quanto o estudo desse tipo de discurso é importante.

O discurso literomusical não é um corpo homogêneo caracterizado pela unidade; na verdade, o discurso literomusical é construção heterogênea na qual diversos autores e discursos (na acepção mais restrita do termo) se *posicionam* estética e politicamente. Discutir esses posicionamentos será o objetivo da próxima subseção desse trabalho.

2.3 Posicionamento

O conceito de posicionamento está ligado “à instauração e à conservação de uma identidade enunciativa” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p. 392). Ou seja, essa noção se relaciona com a maneira através da qual os enunciadores constroem e mantêm suas identidades no espaço de determinadas práticas e comunidades discursivas. Nesse sentido, o conceito de posicionamento pode ser visto, grosso modo, a partir de duas acepções: a primeira, ligada ao indivíduo; a segunda, ao campo discursivo.

Na primeira acepção, posicionamento se relaciona à maneira através da qual determinado enunciador se situa em um espaço conflituoso. Por exemplo, utilizando frases como “Mesmo depois de abolida a escravidão/Negra é a mão/De quem faz a limpeza”, Gil posiciona-se como um defensor do povo negro; ou, ao fazer, como ex-ministro da cultura, um pronunciamento repleto de vocabulário técnico, Gil se posiciona como especialista.

Na segunda acepção, os posicionamentos estão mais ligados às “escolas”, aos “movimentos” ou às correntes estéticas presentes no espaço de um determinado Discurso (em sentido amplo). Nessa perspectiva, os posicionamentos dentro de um determinado campo discursivo definem certos perfis, formas de comportamentos, gêneros discursivos e códigos linguísticos a serem utilizados. Como forma de ilustração dessa acepção de posicionamento, no âmbito literário, pode-se citar as escolas/os movimentos estéticos barroco, naturalista, modernista, etc.

Cabe ressaltar, consoante Maingueneau (2012), que os posicionamentos (em sentido amplo) presentes em discursos constituintes ocupam um lugar *paratópico* no que se refere a práticas discursivas. Ou seja, estão em uma relação paradoxal de inclusão/exclusão no espaço sociodiscursivo: ao mesmo tempo em que justificam determinadas escolhas enunciativas, constroem esquemas de vida que determinam as escolhas posteriores. Por exemplo, em meados dos anos 50, as primeiras canções em estilo Bossa Nova tanto deram a ver determinadas escolhas enunciativas quanto construíram esquemas discursivos que determinaram escolhas posteriores.

Ademais, é pertinente dizer, conectando as duas acepções de posicionamento, que um determinado sujeito social não é obrigado a se situar exclusivamente no espaço de um determinado posicionamento (em sentido amplo). Um mesmo indivíduo, a depender do momento,

pode se apropriar e/ou participar de formulações e de movimentos estéticos distintos, participando, conseqüentemente, de posicionamentos os mais variados. Nesse sentido, o conceito mostra-se antes como um engenhoso recurso teórico-metodológico do que como um conceito que vise apreender o caráter movediço das práticas discursivas e sociais.

Buscando demarcar os posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, Costa (2012) propõe cinco formas de marcações identitárias:

1. Movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, Canção de protesto, Tropicalismo, etc.);
2. Agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos, etc.);
3. Agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, etc.);
4. Agrupamentos em torno de gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);
5. Agrupamentos de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.)

Para a análise dessas formações identitárias, Costa (2012), grosso modo, utiliza-se de dois critérios: musical e linguístico. No espaço daquele, o autor analisa os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos; no âmbito deste, investiga, entre outras coisas, o uso vocabular, o *ethos*⁵ e os domínios enunciativos.

O trabalho de Costa (2012), por mais abrangente e relevante que o seja, não dá conta, aliás, não se propõe a analisar mais detidamente as formas através das quais, no universo da Música Popular Brasileira, os posicionamentos são construídos. O objetivo do autor é, antes, realizar um estudo panorâmico do que uma discussão pormenorizada. Com esse objetivo, é que desenvolvemos nossa discussão. Para complementar o trabalho de Costa (2012), caracterizaremos de maneira mais pormenorizada a construção de um determinado posicionamento no espaço da MPB. Para tanto, apropriar-nos-emos de algumas categorias que, de certa forma, Maingueneau (2012; 2013) julga fundamental para análise de um posicionamento: cenas da enunciação, *ethos* e código linguístico. Estes três conceitos serão, respectivamente, o tema de desenvolvimento das próximas três subseções desse trabalho.

2.4 Cenas da Enunciação

De certa maneira, é possível dizer que a vida social é um grande teatro. Nela, os sujeitos sociais, como espécies de atores, desempenham diferentes papéis e atuam em diversos cenários, a depender da cena na qual estejam inseridos. Nesse sentido, viver seria atuar, e usar a linguagem seria, antes de tudo, inserir-se em uma cena de discurso. Dessa metáfora da vida como

⁵Categoria a ser explicada na subseção 4.5 *Ethos*.

teatro foi provavelmente o lugar do qual Maingueneau (2013) tirou a inspiração para o seu conceito de Cenas da Enunciação.

Imaginemos uma cena de teatro. Nesta, é possível dizer que, no espaço de uma cena, um ator precisa seguir um roteiro, de certa forma, previamente estabelecido, realizando determinadas marcações e agindo de dadas formas. Não obstante isso, em algumas cenas, o ator pode dar marcas pessoais ao personagem que interpreta, singularizando-o através de seu fazer interpretativo. No que se refere às Cenas da Enunciação, as coisas se processam de maneira bastante semelhante. Ao enunciar, um enunciador tanto é construído quanto, em alguns momentos, (re)constrói o roteiro/discurso do qual participa. Tendo em vista esse processo, Maingueneau (2008b) segmenta o conceito de Cenas da Enunciação em três instâncias: cena englobante, cena genérica e cenografia. As duas primeiras relacionadas a um espaço, relativamente, estável no interior do qual o enunciado ganha sentido, estando aglutinadas conceitualmente no que Maingueneau (2013, p. 97) chama de *quadro cênico*; e a terceira ligada a uma instância construída pelo próprio enunciado/discurso (em sentido estrito).

Nas palavras de Maingueneau (2008b, p. 115), “A cena englobante é aquela que corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático.” Quando nos confrontamos com um determinado discurso (em sentido estrito), acabamos por, de certa maneira, sempre encaixá-lo, a depender de suas funções, no espaço de um determinado grupo discursivo. A esse agrupamento discursivo no qual um discurso está inserido damos o nome de *cena englobante*. Por exemplo, ao ouvirmos uma canção, somos capazes de determinar se, além de um discurso literomusical, são mobilizados um discurso amoroso, religioso, político, etc.

Em segunda instância, confrontamo-nos com a *cena genérica*. Esta, como o nome deixa entrever, se relaciona aos rituais sociolinguageiros através dos quais os discursos (em sentido amplo) estão organizados. Maingueneau (2008b), em virtude do caráter relativamente estável dessas organizações linguísticas, nomeia-as de Gêneros do Discurso. Por conta de seu caráter ritualístico, eles, os gêneros do discurso, acabam por implicar coerção no exercício de determinados papéis, circunstâncias, suportes materiais e finalidades, no espaço das práticas comunicativas. Assim, o sujeito, em sua enunciação, não é um ser adâmico - completamente livre - mas sim alguém que, em certo sentido, se vê coagido a assumir determinados papéis e a agir de determinadas formas. Como exemplo de cena genérica podemos citar os gêneros canção, conto, notícia, reportagem etc.

Apesar das coerções promovidas pelas duas instâncias supracitadas, há uma dimensão das cenas da enunciação na qual o sujeito tem relativo poder de criação: a *cenografia*. Em alguns momentos, ao enunciar, um sujeito pode levar o *quadro cênico* a se deslocar para segundo plano; inscrevendo singularmente seu discurso. Por exemplo, no espaço da canção *Oração pela*

libertação da África do Sul, de Gilberto Gil, temos - pelo uso do vocábulo “oração” no título, pelas evocações religiosas e pelo caráter de súplica - uma cenografia religiosa, próxima ao gênero oração. Assim, no exemplo mencionado, o gênero canção é recriado pelo sujeito enunciador, através da instauração de uma cenografia de oração.

Importante mencionar que uma cenografia implica um processo de *enlçamento paradoxal*. Nas palavras de Maingueneau (2013, p. 98, grifos do autor), “a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la”. Ou seja, como ilustrado acima, ao lermos o texto da canção *Oração pela libertação da África do Sul*, temos contato com uma cenografia que, ao mesmo tempo, engendra uma novidade – a articulação entre canção e oração - quanto, por aquilo que diz - sofrimento do povo africano -, busca legitimar essa apropriação.

Após entendermos esse caráter teatral presente em toda enunciação, compreendamos agora a maneira como um enunciador se marca e se constrói em um discurso. Discutamos o conceito de *ethos*.

2.5 Ethos

No teatro do qual fazem parte nossos atos de linguagem, os atores/sujeitos sociais desempenham determinados papéis. Estes são, em parte, oriundos de um roteiro prévio - *cena englobante* e *cena genérica* - e, em parte, oriundos da apropriação discursiva que o sujeito materializa em sua enunciação. Dessa conjunção entre essas diferentes dimensões é que surge “a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2014, p. 220), isto é, o *ethos*.

No âmbito das propostas de Maingueneau (2012, 2013), de maneira diferente da forma como o referido conceito foi explorado nos estudos de Retórica Clássica, o *ethos* não está restrito à dimensão oral, estando presente também em textos escritos; não obstante isso, nas propostas do teórico francês, o conceito de *ethos* segmenta-se em duas dimensões - psicológica (caráter) e física (corporalidade) - e relaciona-se, dialógica e dialeticamente, com a *cena genérica* na qual está inserido e com as expectativas e estereótipos sociais que o circundam.

Nos estudos de Aristóteles (1973), Retórica Clássica, o *ethos* é visto como sendo um conjunto de traços de caráter dos quais o enunciador, linguisticamente, arroga-se com objetivo de mostrar-se digno de confiança e lograr o convencimento do público. No espaço das propostas do filósofo de Estagira, esses traços de caráter não estão ligados a um saber extradiscursivo, mas sim à própria enunciação. O enunciador se caracteriza a partir de dentro, não somente tendo em vista o que diz sobre si mesmo, mas, sobretudo, o que *mostra* durante o seu ato de enunciação:

Não se trata das afirmações elogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que, pelo contrário, correm o risco de chocar o

ouvinte, mas da aparência que lhe conferem o ritmo, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos (DUCROT, 1987, p. 201)

Em resumo, o *ethos* se relaciona antes a uma maneira de se mostrar no discurso do que a uma maneira de falar sobre si. Apesar de bastante pertinente, a forma como o *ethos* é pensado na Retórica Clássica encontra algumas limitações, as quais serão, de certa forma, superadas com a apropriação que os teóricos do discurso, em especial Maingueneau, fazem da categoria.

De início, Maingueneau (2012, 2013) argumenta que todo texto, seja ele oral ou escrito, dá a ver uma determinada imagem do enunciador. “Toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito, um texto é sustentado por uma voz - a de sujeito situado para além do texto.” (MAINGUENEAU, 2013, p. 104). Assim, diferindo de Retórica Clássica, o autor supracitado utiliza-se do *ethos* também para pensar textos escritos.

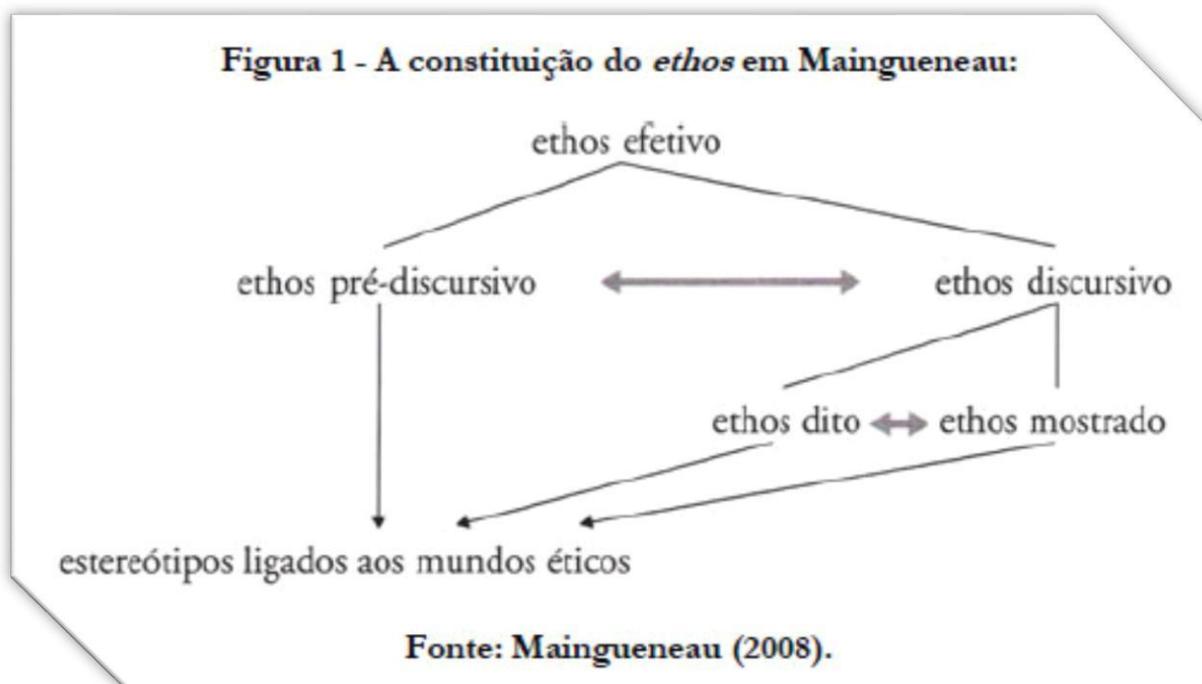
Para Maingueneau (2013), no espaço textual, essa imagem do enunciador não é dotada apenas de traços vocais, sendo também dotada de traços psicológicos e de traços corporais. Aos aspectos de natureza corporal que contribuem na composição da imagem do enunciador, Maingueneau (2013) denomina *corporalidade*; já à gama de traços psicológicos, o autor chama *caráter*. Nas palavras do próprio Maingueneau (2013, p. 108):

Essa noção de *ethos* compreende não só a dimensão propriamente vocal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciador. Ao fiador, cuja figura o leitor deve construir a partir de indícios textuais de diversas ordens, são atribuídos um **caráter** e uma **corporalidade**, cujo grau de precisão varia segundo os textos. O “caráter” corresponde a uma gama de traços psicológicos. Já a “corporalidade” corresponde a uma compleição corporal, mas também a uma maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social. (MAINGUENEAU, 2013, p. 108, grifos do autor)

Por exemplo, na canção *Sarará Miolo*, de Gilberto Gil, através de enunciados como “sara, sara, sara cura/dessa doença de branco/de querer cabelo liso/já tendo cabelo louro/cabelo duro é preciso”, de certa forma, temos a construção de um *corporalidade* na qual o traço “cabelo duro” esteja presente, ao mesmo tempo em que temos, em termos psicológicos, um sujeito que, com o modalizador deôntico “é preciso”, deixa entrever sua identificação com ou, no mínimo, sua simpatia por quem usa o cabelo dessa forma. Nesse sentido, o *ethos* presente em *Sarará Miolo* poderia ser caracterizado como sendo de um enunciador que tem o “cabelo duro” e que se sente bem com isso.

Outra contribuição de Maingueneau (2012) para a discussão em torno do *ethos* é a ampliação da investigação em torno da categoria para fatores de cunho não somente intradiscursivo: “não podemos ignorar que o público constrói também representações do *ethos do enunciador* antes mesmo de ele começar a falar.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 269, grifos do autor). Isto é, em virtude das práticas discursivas relativamente estáveis presentes em uma

sociedade, em outras palavras, dos gêneros discursivos e de *posicionamentos* anteriormente assumidos pelo locutor; os destinatários constroem representações prévias do *ethos* desse locutor. Por consequência, o *ethos efetivo* presente no discurso (em sentido estrito) seria fruto da articulação entre *ethos pré-discursivo* e *ethos discursivo*, que, por sua vez, desmembrar-se-ia em *ethos dito* e *ethos mostrado*. Vejamos um resumo disso no esquema a seguir:



Por exemplo, em entrevistas e textos escritos por ele, várias vezes Gilberto Gil mostrou-se favorável a uma maior afirmação da identidade negra, fazendo um elogio a políticas de inclusão e combatendo, veementemente, práticas racistas e discriminatórias⁶. Em decorrência disso, de certa forma, é possível *posicioná-lo*, em termos políticos, no espaço de um discurso militante negro. Agora, imaginemos que alguém que tenha tido contato com essas entrevistas, mas não tenha ouvido (detidamente) as canções de Gil, decida fazer uma apreciação das composições do cancionista. De certa maneira, é possível dizer que essa pessoa já vai para o texto repleta de expectativas e de estereótipos, os quais, juntamente com fatores intratextuais, irão ajudá-la a plasmar o *ethos efetivo* do locutor presente nas canções. Na canção *A mão da Limpeza*, por exemplo, esse *ethos pré-discursivo* de militante negro concordará bastante com o *ethos discursivo* presente na canção, haja vista que, com versos “O branco inventou que o negro/Quando não suja na entrada/Vai sujar na saída, ê/Imagina só/Vai sujar na saída, ê/Imagina

⁶ O texto de Gilberto Gil intitulado: “Uma nova política pública para o Brasil” está disponível em: <http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_15/15_dossie_GilbertoGil.pdf. > Acesso realizado em 31/01/16.

só/Que mentira danada, ê”, Gil mostra-se bastante crítico à forma de organização étnico-racial presente na sociedade.

Cabe salientar que, no espaço do discurso literomusical, à semelhança do discurso literário, a importância do *ethos pré-discursivo* é relativamente menor, já que, muitas vezes, com objetivos estéticos ou mesmo persuasivos, os locutores assumem *ethé* que contrariam as expectativas sociais.

Em nosso trabalho, a noção de *ethos* será central, uma vez que a utilizaremos para pensar a questão da negritude, investigando se os *ethé* presente nas canções podem ser caracterizados como tendo uma *corporalidade* e mesmo um *caráter* negro. Não obstante, utilizar-nos-emos do *ethos dito*, para que, mesmo em circunstâncias nas quais o *ethos efetivo* não possa ser caracterizado como negro, possamos vislumbrar como a questão da negritude se relaciona com a construção da imagem do locutor.

Entendido o conceito de *ethos*, investiguemos a maneira como o locutor mobiliza os recursos linguísticos no espaço de seu texto, isto é, o código linguístico.

2.6 Código Linguístico

Em seu trabalho artístico, um compositor/escritor, inescapavelmente, reapropria-se da língua a partir do trabalho criador. Como nos diz Maingueneau (2012, p. 180), “Nenhuma língua é mobilizada numa obra pela simples razão de ser a língua materna de um autor.” Em virtude disso, no espaço dessa perspectiva, é possível dizer que o compositor/escritor desloca a problemática da *língua* para a da *Interlíngua*, servindo-se desta para construir seu *código de linguagem*. Para que compreendamos bem essas apropriações linguísticas realizadas por determinado enunciador, faz-se necessário discutir como o conceito de *Interlíngua*, em sua dupla dimensão – *plurilinguismo exterior* e *plurilinguismo interior* –, relaciona-se com o de *código linguístico*.

Em seu trabalho de criação, o compositor/escritor confronta-se com uma interação de língua e de usos, à qual Maingueneau (2012) nomeia de *interlíngua*. De forma mais específica, na esteira das propostas do autor, esse conceito pode ser visto como sendo as relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades de uma mesma língua e a articulação entre esta língua e outras. Dito de forma mais simples, ao produzir, o artista acaba por necessariamente escolher (e também, de certa forma, ser escolhido por) determinada(s) língua(s) e variedade(s) linguística(s).

Ao encontro do que foi dito, consoante Maingueneau (2012, p. 181, grifos do autor), “o escritor não fabrica *seu* estilo a partir de *sua* língua, mas antes impõe a si, quando deseja produzir literatura, uma língua e códigos coletivos apropriados a gêneros de textos determinados”. Isto é, através de um processo de negociação no espaço da *Interlíngua*, o compositor/escritor

apropria-se singularmente das diversas línguas e variedades linguísticas, gerando a partir disso o *código de linguagem* do qual fará uso em suas canções/livros.

De maneira geral, é possível dizer que o *código de linguagem* relaciona-se duplamente com a *interlíngua*. Primeiro, no campo das relações entre línguas, o que Maingueneau (2012) nomeia de *plurilinguismo exterior*; segundo, no espaço da diversidade presente na mesma língua, o que Maingueneau (2012) chama de *plurilinguismo interior*. Vejamos através de um exemplo a relação dessa dupla dimensão com o conceito de código linguístico.

Na canção *Ilê Ayê*, de Gilberto Gil, deparamo-nos com a seguinte estrofe “Somo crioulo doido como bem legal./Temos cabelo duro como *black power*./Somo crioulo doido como bem legal./Temos cabelo duro como *black power*”. Nesta canção, o enunciador, adotando uma identidade coletiva, identifica-se como *Black Power*, gesto que acaba por construir o enunciador como alguém favorável à emancipação negra. Interessante perceber que, em termos classificatórios, o uso do termo *Black Power*, expressão pertencente ao Inglês, situa o enunciador no espaço de uma relação de *plurilinguismo exterior*, haja vista que uma língua estrangeira foi convocada para o texto. Para além dessa classificação, do ponto de vista funcional, o que importa salientar são os efeitos de sentido gerados pelo uso dessa expressão.

No caso, ao enunciar em Inglês, o enunciador, potencialmente, visa ativar na memória discursiva do leitor todo o histórico do movimento *Black Power* e da luta emancipatória dos negros norte-americanos. Caso o termo tivesse sido utilizado em Português, é possível dizer que essa relação não seria estabelecida ou não seria estabelecida de maneira tão enfática.

Ainda no espaço da Canção *Ilê Ayê*, de Gilberto Gil, temos o uso de uma variedade linguística não-padrão, que se dá a ver, sobretudo, através da ausência de marcação sintagmática de plural no verbo “somos”, que aparece, em diversas passagens do texto, como “somo”. Essa forma de apropriação da língua pode ser, de forma classificatória, encaixada no âmbito do que Maingueneau (2012) chama de *plurilinguismo interior*. Cabe ressaltar que, mesmo que não houvesse o uso de uma variedade linguística não-padrão, o *plurilinguismo interior* ainda se faria presente, haja vista que o enunciador, no âmbito da diversidade de variedades regionais e de registro, optou pelo uso da norma-padrão. De fato, no que se refere à linguagem, não existe neutralidade possível. Indo ao encontro do âmbito funcional, pode-se dizer que ao enunciar abstando-se da marcação de plural, o enunciador cria - tendo em vista determinado estereótipo e expectativa cultural que relaciona às comunidades negras a zonas com menor acesso a norma-padrão e, conseqüentemente, usuárias de variedades linguísticas não padrão - uma relação de identificação com a comunidade negra, reforçando, através do seu código linguístico, o *ethos* que, de certa forma, procura criar no campo enunciativo.

Não bastando essas duas dimensões, pode-se dizer que o *código linguístico* se vê atravessado pelo que Maingueneau (2012) chama de *perilínguas*. Conceito que pode ser segmentado em *infralíngua* e *supralíngua*:

A infralíngua está voltado para uma origem que seria uma ambivalente proximidade do corpo, pura emoção: ora inocência perdida ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva caos de que é necessário se desprender. Do lado oposto, a *supralíngua* acena com a perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente. (MAINGUENEAU, 2012, p. 191, grifos do autor)

A *infralíngua* é uma dimensão linguística que se caracteriza pela construção de uma relação da língua com o corpo, com as origens e com a emoção, indo ao encontro da infância e dos sentimentos primitivos. Por exemplo, na canção *Ilê Ayê*, gravada por Gilberto Gil, através de certa percussão vocal, o enunciador estabelece certa relação com uma dimensão mais sensitiva e corporal do dizer, realizando uma espécie de retorno às origens. Nomeamos esse recurso de linguagem de *infralíngua*.

A *supralíngua* é uma dimensão linguística que se caracteriza pela construção de uma relação da língua com a racionalidade, com um tipo de representação perfeita e transparente. Como exemplo desse tipo de linguagem, podemos falar do código linguístico utilizado pelos escritores parnasianos ou mesmo da linguagem computacional.

Após entender a dimensão linguística que sustentará nossa análise, vejamos os fatores histórico-sociais que lhe dão subsídio. Analisemos as condições de produção do discurso de Gilberto Gil.

3 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO LITEROMUSICAL DE GILBERTO GIL

Nossa pesquisa é fundamentada nos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso de Linha Francesa. Em razão disso, em nosso trabalho, o discurso é abordado, sobretudo, a partir do diálogo que estabelece com as suas condições produção e materialização. Tendo em vista isso, para analisarmos de maneira teoricamente coerente as imagens do negro dentro das canções de Gilberto Gil, objetivo de nosso trabalho, faz-se necessário, além das categorias linguísticas explanadas na seção anterior, convocar o contexto sócio histórico no qual as canções analisadas foram produzidas. Dentro dos inúmeros recortes contextuais possíveis de serem feitos, elegemos dois fatores que, a nosso ver, são fundamentais: o(s) posicionamento(s) discursivo(s) nos quais Gilberto Gil pode ser enquadrado e a trajetória do movimento negro no espaço das décadas de 70 e 80.

3.1 O(s) posicionamento(s) de Gilberto Gil: entre MPB, Tropicália e Canção de Protesto

Gilberto Gil é um pensador e um artista plural. Ao longo de sua vida, como conta em sua biografia *Gilberto Bem Perto*⁷, ouviu de tudo - desde a música erudita à música regional -, recebendo, em decorrência disso, as mais diversas influências musicais. Não obstante isso, de certa forma é possível dizer que o ex-ministro Gil sempre foi um homem articulado com seu tempo e com seu país, buscando, em razão disso, conectar as formas, os temas e os objetivos de suas canções aos problemas pelos quais a nação passava. Em virtude da soma desses dois fatores é que, no que se refere à Gilberto Gil, deve-se antes falar de *entre-lugar* do que de um lugar, no espaço dos vários *posicionamentos* - doutrinas, movimentos ou concepções estéticas - presentes no discurso literomusical brasileiro.

Em nossa análise, convocaremos, para os fins desse projeto de qualificação, apenas o posicionamento MPB, no qual Gilberto Gil se faz presente. Entretanto, caso esse projeto seja aprovado, para a dissertação, não descartamos, a depender da direção para onde nosso *corpus* nos levar, convocar outros posicionamentos, como Tropicália e Canção de protestos, para amadurecer as análises por nós realizadas. No que se refere à MPB, analisemos esta a partir de dois planos: histórico-social e literomusical.

Do ponto de vista histórico-social, pode-se dizer, consoante Napolitano (2002), que a sigla MPB surge em meados de 1965, visando caracterizar a eclética produção musical brasileira, na qual, por exemplo, Baião, Chorinho, Xaxado e Bossa Nova se articulavam e se davam a ver. Apesar disso, de acordo com Napoleão (2002, p. 46), a MPB, por mais heterogênea que fosse, sempre teve “seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional-popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela ideia de resgate da tradição musical considerada

⁷ Gil & Zappa (2013)

autêntica e legitimamente brasileira.” Assim, esse posicionamento foi uma instância de legitimação e de atuação de certo espírito nacionalista, sendo um termo aglutinador da diversificada produção musical brasileira. Por consequência, em certo sentido, é pertinente dizer que boa parte da produção musical se encaixa em seu espaço. Ademais, cabe salientar que, além de buscar articular o tradicional e o moderno, a MPB é, como nos diz Farias (2011, p. 41), “caracteristicamente urbana, ligada à classe média e com um nível de qualidade difícil de definir”.

No que se refere aos elementos literomusicais, Costa (2001) nos fala sobre os aspectos verbais, sobre os aspectos musicais e sobre os investimentos éticos e enunciativos dentro da MPB.

Em relação aos aspectos verbais, os artistas que se dizem pertencentes à MPB procuram discutir um conceito de brasilidade e, além disso, transitar por várias realidades regionais, sociais e culturais brasileiras.

No que se liga ao primeiro fator, discutir um conceito de brasilidade, cabe dizer que se trata, antes de tudo, de uma atitude subversiva em relação à identidade brasileira erigida ao longo do tempo; como nos diz Costa (2001, p. 239), trata-se de mostrar o “caráter do brasileiro e do comportamento nacional sem subterfúgios, tentando desmitificar velhas concepções românticas que qualificam o brasileiro como um sujeito cordial, democrata racial, zeloso pelas coisas de sua pátria etc.”

No que se liga ao segundo fator - transitar por várias realidades regionais, sociais e culturais brasileiras -, pode-se dizer que é prática comum nas canções situadas no posicionamento da MPB tematizar as mais diferentes situações às quais o povo brasileiro está submetido. Algumas vezes, fala-se de roça e de sertão; outras vezes, fala-se da cidade e dos problemas urbanos. Tendo em vista isso, ainda consoante Costa (2001), pode-se dizer que a MPB assume uma posição *paratópica* em sua relação com a sociedade brasileira, na medida em que, ao mesmo tempo em que situa sua produção no espaço de uma dada realidade sócio histórica presente, aponta para outros modos de organização, situados em um futuro possível.

Sobre os aspectos mais diretamente musicais da MPB, trazendo à baila Costa (2012), pode-se dizer que o investimento genericomusical da MPB é bastante eclético. Isto é, nesse posicionamento, é possível encontrar os mais diversos gêneros musicais, como sambas, marchinhas, xaxados, etc. Ao encontro disso, unindo essa característica com o que foi discutido sobre os aspectos verbais da MPB, pode-se dizer que, nas canções, há uma união entre forma e conteúdo; visto que, se nos aspectos verbais, temas relacionados à brasilidade são convocados, no aspecto musical, isso também se faz presente, através dos gêneros musicais distintos oriundos das mais diversas regiões do país.

No que se liga ao investimento ético e enunciativo, como nos diz Costa (2001), a MPB traz para suas canções a imagem do cidadão brasileiro, discutindo a relação deste com temas relacionados à desigualdade social, à discriminação, à preservação da natureza e aos

movimentos emancipatórios. Além disso, de acordo com a argumentação do autor, a MPB costuma cultuar figuras representativas da sociedade brasileira, construindo, através da palavra, uma espécie de memória coletiva. Em decorrência desse caráter contestador, Costa (2001) chega a dizer que, de uma maneira geral, é possível falar em um *ethos* esquerdista para a MPB.

Os dois aspectos da MPB, histórico-social e literomusical, discutidos por nós nessa subseção, são de fundamental importância para a realização do objetivo de nosso trabalho, em particular, para a feitura da análise. Ao sabermos, por exemplo, qual o público consumidor de MPB, poderemos especular sobre o possível efeito de sentido gerado pela imagem discursiva do negro no espaço das canções de Gilberto Gil, debatendo com mais propriedade as possíveis consequências ético-políticas dessa forma de construção. Não obstante, poderemos discutir o quanto os aspectos mais diretamente literomusicais se relacionam com essa construção da negritude, uma vez que gêneros musicais oriundos, por exemplo, da *Black Music* norte-americana⁸, podem ser convocados para o espaço das canções, reforçando, através de elementos músico-formais, a construção da imagem do negro.

Após entendermos o posicionamento da MPB e a relação de Gilberto Gil com este, apresentamos a trajetória do movimento negro nas décadas de 70 e 80, visando, posteriormente, articular essa trajetória com a imagem discursiva do negro construída no espaço das nas canções de Gilberto Gil.

3.2 O movimento negro nas décadas de 70 e 80

De maneira geral, é possível dizer que questões de identidade são, em boa parte, questões de linguagem. Consoante Rajogopalan (2003) e Hall (2004), identidades não são elementos estáveis e aprioristicamente determinados, mas sim elementos flutuantes e, relativamente instáveis, infinitamente (re)construídos em nossos *jogos de linguagem*. Ao encontro disso, falar de Movimento Negro é, talvez, antes de tudo falar da construção de uma identidade negra. Tendo em vista isso, nessa subseção, iniciaremos discutindo questões relacionadas à negritude.

Dando prosseguimento, cabe salientar que após discutir a questão da negritude, veremos de que maneira esta, através dos movimentos sociais, se plasma como via de contestação. Por fim, discutiremos as características do Movimento Negro brasileiro durante as décadas de 70 e 80.

No romance *Americanah* (2014), da nigeriana Chimamanda Ngozi, a personagem principal, Ifemelu, em busca de melhores oportunidades, emigra da Nigéria para os Estados

⁸ Neste trabalho utiliza-se o termo *black music* em referência a gêneros produzidos nos EUA por cantores negros entre a década de 70 e os anos 2000 entre eles o *rhythm and blues*, o rap, o hip hop e a *soul music*

Unidos. Em sua terra natal, Nigéria, a moça é tratada de forma relativamente igualitária, não sofrendo preconceito em virtude de sua cor de pele. No entanto, ao chegar aos Estados Unidos, Ifemelu passa a ser vítima de preconceito, sendo vista não simplesmente como uma mulher, mas sim como uma *mulher negra*. Em virtude dessa posição na qual é colocada, Ifemelu passa a ser vítima de preconceitos, não conseguindo achar trabalho condizente com sua qualificação e sendo tratada por várias pessoas. Ao tomar consciência dessa situação e após um breve período de relutância, Ifemelu passa a assumir a identidade de *mulher e de militante negra*, procurando através de suas ações sociais- no caso, da produção de um blog-transformar a situação dos negros naquele país.

A história de Ifemelu se articula com nossa discussão na medida em que mostra que a assunção de uma identidade negra passa por uma conscientização da situação de exclusão e, de certa maneira, de vilipêndio ao qual o povo, nomeado de negro, está submetido. Com efeito, a personagem do romance se assume negra ao sentir e pensar a segregação que sofre em virtude de sua cor. Sabendo disso, baseando-nos em Munanga (1988), podemos dizer que a negritude é assunção, por parte de pessoas posicionadas como negras, de um conjunto de atributos físicos, materiais e simbólicos que as unam num mesmo sentimento de pertença étnica e reivindicatória face à exclusão. Nesse sentido, nem todos aqueles posicionados socialmente como negros são possuidores de negritude. Esta que, de certa maneira, pode ser vista como a força motriz da organização do movimento negro tanto no EUA quanto no Brasil.

Por mais que, praticamente, durante toda a idade Moderna e Contemporânea, a rebeldia e o questionamento do negro em relação à situação de escravidão a que esteve e a situação de exclusão à qual está submetido tenham se feito presentes, somente em meados dos anos 60, de certa forma, é possível dizer que esta luta ganhou, no espaço social e político contemporâneo, contorno de movimento politicamente organizado, enquadrando-se no âmbito das chamadas lutas de *minorias* e dos Movimentos Sociais Contemporâneos. A libertação das antigas colônias Africanas (Moçambique, Angola e África do Sul), a atuação militante de líderes negros como Nelson Mandela, Steve Biko e Luther King Jr, a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos são alguns dos movimentos que, de acordo com Sousa (2006), marcaram esse processo de luta emancipatória do negro.

No Brasil, na segunda metade da década de 70, mesmo em plena Ditadura civil-militar, o Movimento Negro começou a ganhar contornos mais nítidos, questionando, como nos mostra Bernd & Bakos (1991) e Gonzáles & Hasembalg (1982) através de intervenções artísticas, de manifestos, de passeatas e de protestos a posição do negro no espaço social.

De início, como nos mostra Félix (1996), em virtude do contexto ditatorial, o movimento negro no Brasil teve duas balizas principais: o nacionalismo e o esquerdismo; de certa

forma, preterindo ou pelo menos deixando em segundo plano a questão da valorização da ancestralidade africana e da cultura afro-brasileiras. No entanto, posteriormente, em decorrência, possivelmente, da força das práticas culturais negras brasileiras, do enfraquecimento da ditadura e do soerguimento da Democracia, o Movimento Negro passa a se concentrar na luta pelo implemento de políticas afirmativas e pela valorização social e cultural do negro. Com efeito, é pertinente dizer que houve, ao longo das décadas de 70 e 80, tanto uma transformação quanto um reforço nas diretrizes do movimento negro brasileiro.

Alguns dos principais ganhos advindos desse fortalecimento do Movimento Negro se deram nos campos, jurídico e político, através da criminalização do racismo e da adoção de políticas públicas com o objetivo de combater as desigualdades produzidas por essa prática discriminatória. Confirmando o caráter progressista apontado por Reis (2010), a Constituição Federal (1988), com a adoção de princípio constitucional da igualdade- presente, em particular, no artigo 5º, tornou o racismo “crime inafiançável e imprescritível, sujeito à pena de reclusão” e abriu espaço para a adoção por parte do Estado de políticas de inclusão, tais como a política de cotas nas universidades.

Em resumo, a construção do Movimento Negro passa pela assunção de uma identidade negra, esta que é construída em certo sentido por práticas materiais e em outro por práticas de linguagem. No Brasil, inspirado pela atmosfera de protestos étnicos internacionais presente nos anos 60, o Movimento Negro surge em meados dos anos 70, centrando-se, de início, em pautas de cunho nacionalista e esquerdista. Ao longo da década de 80, com a derrocada da ditadura e o soerguimento da democracia, o movimento fortaleceu-se, dando mais atenção à dimensão cultural da luta e materializando algumas conquistas, sobretudo, no âmbito da Constituição Federal de 1988.

3.3 O negro nas canções de Gilberto Gil

Gilberto Gil é, sem dúvidas, um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira sendo considerado um artista brasileiro consagrado, tanto no que se refere à sua produção artística, quanto no que compete à sua influência no meio musical. Ao longo dessas pouco mais de sete décadas, Gilberto Gil veio se consagrando como sendo aquele que compôs e que cantou como ninguém o povo negro, retratando de forma bem enfática em suas canções o negro, a sua cultura e a sua história.

Em documentário exibido em agosto de 2012 pela Globo Sat podemos observar que apesar de Gilberto Gil ter dado início a sua carreira em 1964, foi somente no final da década de 60 e começo da década de 70 que, Gil começou a inserir a temática do negro em suas composições, nesse mesmo período, vivia o mundo, uma forte influência do movimento negro que explodia com força total, tendo se intensificado, principalmente após a morte do líder negro,

Martin Luther King, que entrou para a história como sendo um dos maiores ativistas dos direitos civis do negro, nos Estados Unidos.

Em 1968, Gil foi preso ao lado do também cantor e compositor Caetano Veloso, por serem considerados subversivos em suas apresentações extravagantes cheias de danças, rebolados e roupas exageradas, fato que, em certo sentido, incomodou o governo vigente. Gilberto Gil, durante esse período foi exilado e como único brasileiro participou de um festival nos Estados Unidos que reuniu grandes nomes da música americana. Suas raízes musicais foram regadas e, de certa forma, nutridas por nomes como o de Bob Marley e Jimmy Cliff, que inseriram o compositor brasileiro no mundo do *reggae*, sem que o mesmo deixasse de lado sua luta pessoal pelas questões sociais, do pobre, da mulher, do homossexual e, principalmente, do negro.

Ainda no documentário, intitulado: “Gilberto Gil comemora 70 anos de sucesso na cultura brasileira” somos apresentados a informações que atestam o engajamento social do artista, no que se refere ao negro, haja vista que, a partir das décadas de 70 e 80 as canções, de Gilberto Gil passam a resgatar a cultura negra, a religiosidade, os costumes e as lutas desse povo que tanto fez pela nossa história. Tal resgate, pode ser facilmente identificado por meio de canções já consagradas e apresentadas a nós no documentário como: “*Filhos de Gandhi*”, na qual Gil faz referência aos deuses do Candomblé, religião de origem afrodescendente, além disso, como ativista político e ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil faz em suas canções reflexões de cunho histórico, bem como, levanta discussões importantes para a difusão da cultura negra no Brasil e no mundo.

Como bom baiano que é o autor e compositor defende com bastante legitimidade a cultura afrodescendente, isto é, a sua cultura, haja vista que ele também é negro. Para sinalizar o seu canto, que é também o canto de todos os negros marginalizados em nossa sociedade, o compositor se utiliza de uma criatividade única misturando ritmos, instrumentos e arte em suas canções e apresentações que sempre trazem em contexto a temática do povo negro.

Indo ao encontro de tudo isso, podemos destacar a fala de Felipe Cândido, em texto publicado pelo site da editora Saraiva, no ano de 2012, no qual o crítico nos diz que:

“o compositor carrega em seu sangue tradições que remontam aos tempos mais antigos da África ancestral. Dessa forma, podemos dizer que a influência das manifestações culturais de origem negra atravessam a sua obra e fazem do cantor um dos que mais celebrou, ao longo de sua carreira, a beleza, as cores, a alegria e as lutas do povo negro.”(CÂNDIDO, 2012 p. 13)

Dessa forma, tendo em vista o que nos diz Cândido (2012), podemos dizer que a escolha que fizemos pelo artista é bastante acertada, haja vista que esse traz em suas canções, não somente a temática do negro, mas a sua cultura, a sua historicidade e as suas relações com a

sociedade. Além disso, o artista negro se reconhece como tal e assume isso no âmbito de suas canções, cantando o negro que existe no outro, mas também aquele que o compõe

4 METODOLOGIA

Após a apresentação dos teóricos e das categorias que nortearão a nossa pesquisa, apresentaremos, aqui, os critérios que comporão a nossa metodologia, isto é, as nossas opções metodológicas, a nossa delimitação do *corpus* e os procedimentos de análise eleitos para a feitura deste trabalho. Para tanto, não prescindiremos em retomar alguns conceitos antes discutidos, a fim de esclarecer quaisquer possíveis dúvidas.

4.1 Opções metodológicas

Este trabalho busca analisar a construção das imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil; para isso, estamos levando em consideração o caráter constituinte da Música Popular Brasileira e o posicionamento MPB, no qual Costa (2001) insere boa parte das composições do artista cuja obra pretendemos analisar.

Nossa pesquisa apresentará um caráter qualitativo, uma vez que nosso objetivo não se pauta em identificar o número de vezes em que as imagens do negro aparecerão nas canções de Gilberto Gil, ou ainda em saber quantas são as canções do artista que trazem a imagem do negro. Nosso principal intuito, portanto, é, por meio de algumas categorias de análise, verificar a construção discursiva da imagem do negro em dez canções, que a nosso ver dão conta de apresentar essas imagens discursivas do negro.

Essa pesquisa será de natureza exploratória, uma vez que construiremos nosso *corpus* buscando trabalhos produzidos previamente pelo cantor e compositor. No que se refere à análise das canções de Gilberto Gil que trazem como tema principal o negro ou a sua negritude, adotaremos como referencial teórico a Análise do Discurso de linha francesa, que, de acordo com (MAINGUENEAU, 2008), teria como foco principal não apreender a organização textual em si mesma, nem a situação de comunicação, mas a articulação entre ambas as dimensões. Assim, as canções que serão aqui analisadas não serão vistas somente do ponto de vista da organização textual, mas através da inter-relação que estabelecem com a “comunidade daqueles que produzem, que fazem com que o discurso circule, que se reúnem em seu nome e nele se reconhecem” (MAINGUENEAU, 1997, p. 54). Assim, levamos também em considerações o contexto de produção e de circulação das canções, não nos concentrando somente em elementos internos.

4.2 Delimitação do *corpus*

Com o propósito de atingir os objetivos anteriormente expressos, precisávamos, inicialmente, eleger um posicionamento dentro do campo da Música Popular Brasileira. Para tanto escolhemos a MPB, posicionamento que, tal como qual afirma (COSTA, 2001, p. 156),

seria o “posicionamento que constitui o “núcleo duro” da atual Música Popular Brasileira”. Tal escolha se justifica pelo fato de que para nós seria inviável analisar a imagem discursiva do negro no âmbito de todos os posicionamentos, sendo a MPB, portanto, um recorte do todo que contempla a Música Popular Brasileira. Além disso, vale a pena ressaltar que a MPB agrega características de outros posicionamentos. Para os fins de nossa pesquisa, que se mostra como sendo de caráter descritivo e qualitativo, o universo até então recortado ainda se mostrava gigantesco, assim optamos por mais uma delimitação: a escolha de um representante desse posicionamento.

A opção por Gilberto Gil se deu, basicamente, por dois motivos; o primeiro é de caráter pessoal, pois é grande o apreço que nutro por esse cantor e compositor desde a infância, quando, embalada por suas canções, ouvia meu pai dizer que esse, ao lado de outros nomes da música, era um dos maiores cantores do Brasil. O segundo se relaciona com a importância do cantor e compositor Gilberto Gil para a Música Popular Brasileira e para a discussão em torno do papel do negro na sociedade brasileira, temas de diversas composições suas, além disso, vale a pena ressaltar que estamos falando de um artista negro que fala do negro, fato que torna o discurso enunciado em suas canções ainda mais legítimo.

Um outro recorte fora necessário para delimitar o *corpus* da pesquisa: a seleção das canções a serem analisadas. Partindo do critério da delimitação temporal – décadas de 1970 e 1980 – e da temática – o negro –, foram selecionadas 10 canções para análise, quase todas de autoria do próprio Gilberto Gil. Vale a pena ressaltar, que tal recorte temporal se deu, tendo em vista uma de nossas hipóteses, na qual observamos que nas décadas de 70 e 80 o cantor e compositor, Gilberto Gil começa a inserir a temática do negro em suas canções, e nesse mesmo período o Movimento Negro no Brasil começa a ascender, tendo repercussões em todas as esferas da sociedade, inclusive na música.

Tabela 1 – Canções selecionadas para análise

Título da Canção	Compositor	Álbum
<i>Filhos de Gandhi</i>	Gilberto Gil	<i>Ogum Xangô</i> (1975)
<i>Ilê Ayê</i>	Paulinho Carnafeu	<i>Refavela</i> (1977)
<i>Refavela</i>	Gilberto Gil	<i>Refavela</i> (1977)
<i>Babá Alapalá</i>	Gilberto Gil	<i>Refavela</i> (1977)
<i>Sarará Miolo</i>	Gilberto Gil	<i>Realce</i> (1979)

<i>Quilombo, o Eldorado Negro</i>	Gilberto Gil	<i>Quilombo</i> (1984)
<i>Zumbi (A felicidade guerreira)</i>	Gilberto Gil	<i>Quilombo</i> (1984)
<i>Ganga Zumba (O poder da Bugiganga)</i>	Gilberto Gil	<i>Quilombo</i> (1984)
<i>A mão da Limpeza</i>	Gilberto Gil	<i>Raça Humana</i> (1984)
<i>Oração pela libertação da África do Sul</i>	Gilberto Gil	<i>Dia Dorim Noite Neon</i> (1985)

Fonte: Elaboração própria

4.3 Técnicas e análise de dados

Selecionado o *corpus*, partimos para a escuta atenta das canções de Gilberto Gil, bem como para a leitura de suas letras.

Primeiramente, identificamos as cenas da enunciação, dentre as quais a de maior relevância foi a cenografia, por estar ligada a uma instância construída pelo próprio enunciado, conforme dito na fundamentação teórica. Feito isso, passamos o foco à categoria de *ethos*, buscando identificar o *ethos dito* e o *ethos mostrado*, que, nas letras das canções analisadas, apresentam-se de forma bastante evidentes. Por fim, as letras foram vistas a partir da categoria de código de linguagem.

Durante toda a análise, as noções a respeito das condições de produção foram atravessando o olhar analítico na interpretação dos dados, culminando na construção de uma imagem discursiva do negro.

5 ANÁLISE DA IMAGEM DISCURSIVA DO NEGRO NAS CANÇÕES DE GILBERTO GIL

Após entender a metodologia e os fundamentos teóricos que nos guiam na investigação do problema construído nesse trabalho, realizamos a análise das canções que compõem o nosso *corpus*, intentando mostrar a pertinência de nosso estudo e das categorias analíticas que decidimos operacionalizar neste trabalho. Dentre o vasto universo de canções de Gilberto Gil, elegemos para compor o nosso *corpus*, por conta da ênfase que estas, em particular, dão às questões relacionadas à negritude, as canções, *Filhos de Gandhi*, *Ilê Ayê*, *Sarará Miolo*, *A Mão da Limpeza e Quilombo*, *o Eldorado Negro*, *Refavela*, *Babá Alapalá*, *Zumbi (A felicidade guerreira)*, *Ganga Zumba (o poder da Bugiganga)* e *Oração pela Libertação da África do Sul* como objetos de análise. Para a feitura desta, primeiro nos concentramos nos aspectos, de certa forma, internos do texto, analisando as *cenografias*, o *ethos* e o *código linguístico*, buscando assim, por consequência, possíveis imagens discursivas do negro nessas canções.

Antes de adentrarmos na análise de cada canção em particular, explanaremos aspectos observados como recorrentes em todas elas.

Em primeiro lugar, no que diz respeito à cena englobante, devemos considerar que o discurso literomusical sempre estará presente, para além de outros discursos que componham tal cena, específicos em cada canção. Isso é devido ao fato de, conforme vimos na seção da fundamentação teórica, o discurso literomusical ser constituinte, em consequência da própria especificidade do gênero em questão. Assim, é possível identificar esse discurso a partir dos elementos verbais e musicais através dos quais as canções são materializadas (canto, percussão, guitarras, etc.).

Em relação à cena genérica, nos textos, temos contato com o gênero canção. De acordo com Tatit (1996), a canção caracterizar-se-ia pela união indissolúvel entre melodia e letra. Para o autor, embora outros fatores como a instrumentação e a harmonia sejam importantes, melodia e letra constituem o núcleo desse gênero. Analiticamente, cabe salientar que, em virtude dessa caracterização genérica, a cenografia tem uma possibilidade maior de se fazer presente, na medida em que, pela categorização artística do gênero, o enunciador do texto terá maior liberdade criativa.

5.1 “Filhos de Gandhi” (Gilberto Gil)

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré/ Todo o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/ Iansã, Iemanjá, chama Xangô/ Oxossi também/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/ Mercador, Cavaleiro de Bagdá/ Oh, Filhos de Obá/ Manda descer pra ver Filhos de Gandhi/ Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim/ Chama o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/ Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval/ Chama o pessoal/ Manda descer pra ver/Filhos de Gandhi.

Mundialmente conhecido como sendo um dos maiores artistas representantes da cultura negra, Gilberto Gil é um dos nomes consagrados da Música Popular Brasileira, pois além da qualidade artística inquestionável de sua obra, suas canções também costumam apresentar e discutir as mais diversas temáticas. Em seu ensaio de comemoração pelos 70 anos de idade de Gil em 2012, intitulado: “Gilberto Gil: os toques afros de um filho de Gandhi” Felipe Candido, jornalista do portal de Arte e Cultura da Livraria Saraiva nos afirma que

Seja sozinho ou com parceiros, ao longo da sua trajetória artística, Gil dedicou canções para celebrar os Orixás. Os deuses africanos foram lembrados pelo artista em diversas fases de sua carreira, nos mais variados ritmos e estilos. Algumas delas, de tão marcantes, consagraram-se como clássicos de nossa música. (CÂNDIDO, 2012 p. 16)

Dentre essas canções, podemos destacar “*Filhos de Gandhi*”, uma vez que essa traz à tona o culto aos deuses e orixás, típicos da cultura africana, além de fazer referência a um dos blocos de carnaval mais tradicionais da Bahia o também chamado *Filhos de Gandhi*, do qual muitos artistas e cantores fazem parte, dentre eles, o próprio Gilberto Gil. Como já dito por Gil em seu site oficial e em entrevistas dadas por ele, a canção “*Filhos de Gandhi*” foi uma das formas que ele encontrou de homenagear o bloco, que para ele havia sido tão importante durante a sua infância e juventude.

Assim, a canção foi gravada originalmente por Gilberto Gil em clima psicodélico com Jorge Benjor, no disco que os artistas gravaram juntos em 1975, *Gil Jorge – Ogum Xangô*. Feita essa breve explanação, acerca da canção daremos início a nossa análise.

Iniciaremos com a análise das cenas enunciativas, em complemento ao que já fora dito no início deste capítulo. Na cena englobante, um outro discurso que se destaca nesta canção é o discurso carnavalesco associado ao religioso; este representado pelas entidades religiosas conhecidas como orixás (Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré, Iansã, Iemanjá, Xangô/Oxossi e Obá), e aquele, pela afirmação da ocorrência do carnaval (“[...] na terra é carnaval”) e o tom festivo com que a canção se desenvolve.

No que diz respeito à cenografia, temos o que remete a uma cenografia encaixada de um festivo desfile carnavalesco nas ladeiras baianas. É possível fazer tal afirmação pelo fato de que a letra é uma grande convocação do enunciador para que os orixás possam prestigiar um dos mais tradicionais grupos de afoxé dos carnavais da Bahia na década de 70, a saber, *Filhos de Gandhi* “*Manda descer pra ver Filhos de Gandhi*”, do qual o próprio Gilberto Gil participa desde a década de 1970.

Todavia, temos como cenografia principal nesta canção um pedido, uma súplica feita pelo enunciador às entidades para que todas essas divindades convocadas venham se fazer presentes na grande festa que é o carnaval e juntos celebrar, como podemos perceber no seguinte trecho da canção “*Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim*”. Como vemos o trecho, “*faz um favor*” nos dá a noção de que se trata de um pedido, de um clamor e não de uma ordem, haja

vista que em uma oração costumamos apresentar uma postura resignada e humilde, dessa forma somos levados a crer que o enunciador encontra-se no meio de uma oração, além disso, temos uma mensagem direcionada a um santo em específico, isto é, ao Senhor do Bonfim, padroeiro da Bahia e que na tradição das religiões afro-brasileiras é vinculado a Oxalá (que é o detentor do poder procriador masculino), o que confirma ainda mais o caráter de súplica da cenografia, pois é bastante comum que em ritos de cunho religioso clamemos o nome de um santo em específico. Além disso, o enunciador se direciona ao Senhor do Bonfim como sendo o seu pai do celestial, como podemos observar no seguinte trecho “*Oh, meu pai do céu*”, o que dá a ver ainda mais esse caráter de cunho religioso.

Na canção o enunciador suplica, ainda, que os orixás convoquem outros afoxés igualmente tradicionais para unirem-se à celebração. São estes: Mercador, Cavaleiros de Bagdá e Filhos de Obá. Vale a pena ressaltar que os afoxés, conhecidos como candomblés de rua, são cortejos que saem pelas ladeiras da Bahia celebrando os orixás. No entanto, surgiram, em certa medida, de forma clandestina, tendo que percorrer um trajeto alternativo àquele dos blocos de carnaval, já que tornavam público aquilo que deveria restringir-se ao espaço dos terreiros de candomblé, principal religião afro-brasileira.

Assim, no que se refere aos afoxés - o enunciador dá vida a essa cultura, que é associada à paz, através da figura de Gandhi – o qual dá nome ao afoxé homenageado na canção, o bloco foi batizado com esse nome, pois se inspira nos princípios de não violência e de paz do líder indiano Mahatma Gandhi. Esse resgate de uma cultura, de uma religiosidade, faz parte de um movimento de reavivamento da tradição do afoxé *Filhos de Gandhi* pelo próprio Gil. Nas palavras dele (GIL, s.d.)⁹:

Chegado de Londres, em 72, eu fui passar o carnaval na Bahia, e encontrei o Afoxé Filhos de Gandhi sem massa humana na avenida, reduzido a apenas uns quarenta ou cinquenta na Praça da Sé. O bloco, tão vivo na minha memória, tinha sido um dos grandes emblemas da minha infância e era o mais antigo da cidade. [...] Eu tinha veneração pelo Gandhi, e ao revê-lo numa situação de indigência, me deu uma dor seguida de um arroubo de filialidade, de amor de filho, arrimo de família; resolvi dar uma força. A primeira coisa que fiz foi me inscrever no bloco - para 'engrossar o caldo'. Depois fiz a música, e continuei saindo - saí treze anos seguidos. As fileiras foram aumentando, e o Gandhi se recuperando. Os jovens ficaram entusiasmados com minha presença, e os velhos se sentiram mais estimulados a trabalhar; enfim, foi um estímulo geral.

Daí ser bastante representativo o tom de celebração expresso na canção, que aponta para a liberdade de manifestação conquistada pela cultura e religião afro-brasileira no que diz respeito a essa tradição.

Em relação ao ethos pré-discursivo, para um interlocutor que traga à memória discursiva um conhecimento do afoxé em questão, podemos dizer que é esperada alguma relação

⁹ Citação disponível no site oficial do artista: << <http://www.gilbertogil.com.br/>>> Acesso realizado em: 15/07/17

com elementos religiosos, provavelmente um enunciador que se identifique com o grupo e aquilo que ele representa o que vai se confirmando ao longo do texto.

Apresenta-se, ainda, um enunciador que assume um posicionamento, não somente de convocador e animador, fato percebido especialmente pelo tom declamatório do enunciado e pelo uso da forma verbal no imperativo, mas pelo tom de súplica, no qual clama para que essas entidades venham fazer parte da festa. Ao mesmo tempo, esse enunciador se mostra íntimo das divindades apresentadas no enunciado, pelo tratamento que a elas dispensa, como em “*Todo o pessoal*”, e pela linguagem oralizada (“*Manda descer pra ver*”), em tom mais coloquial, denotando proximidade com seu interlocutor.

Esse estilo de linguagem, apresentando marcas de uma variedade não-padrão, aponta para um plurilinguismo interior na canção, estabelecendo uma identificação com a fala do povo, visto que a própria cenografia se constrói como algo da rua, do povo. Assim também há a presença de um plurilinguismo exterior na escolha pelos nomes das entidades religiosas para compor a letra, todos provindos do Iorubá (iorubas, iorubanos ou nagôs constituem um dos maiores grupos étnico-linguísticos da África Ocidental), trazendo à cena elementos da cultura afro – o que se mostra também pelo tom festivo de toda a celebração carnavalesca, com o ritmo da canção assemelhando-se ao das músicas tocadas nos rituais sagrados.

Desse modo, o enunciador incorpora um sentimento de pertença, de entusiasmo com a presença do afoxé, que deseja que todos sejam contaminados com sua energia, que representa a mesma energia do povo negro no carnaval da Bahia.

5.2 “Ilê Ayê” (Paulinho Carmafeu)

Oh oh oh oh Soul Power / Oh oh oh oh Soul Power / Oh Oh Oh Oh / Essa história começa mais ou menos assim: / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Somo crioulo doido como bem legal / Temos cabelo duro como black power / Somo crioulo doido como bem legal / Temos cabelo duro como black power / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Branco, se você soubesse o valor que o preto tem / Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também / E não te ensino a minha malandragem / Nem tão pouco minha filosofia, porquê? / Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia / Meu Deus / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Vai! / Oh Oh Oh Oh Oh Oh / Essa história se resolve a bateria e voz / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Que bloco é esse? Eu quero saber? / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Somo crioulo doido como bem legal / Temos cabelo duro como black power / Somo crioulo doido como bem legal / Temos cabelo duro como black power / Branco, se você soubesse o valor que o preto tem / Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também / E não te ensino a minha malandragem / Nem tão pouco minha filosofia, porquê? / Porque? / Em Santa Luzia aiai Meu Deus / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra

você) / Que bloco é esse? Eu quero saber? / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Oh Oh Oh Oh Oh Oh.

No que se refere à cena englobante, na canção analisada, temos contato, em complemento ao discurso literomusical, o discurso político.

Este se mostra através de passagens que fazem elogio ao negro e ao seu modo de vida, por exemplo, em “*Somo crioulo doido como bem legal./Temos cabelo duro como black power*” e “*Branco, se você soubesse o valor que o preto tem/Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também.*”.

No que se liga à última dimensão das cenas da enunciação, na canção *Ilê Ayê*, temos contato com uma cenografia que, de certa forma, procura recriar um desfile de carnaval ou um desfile de rua, mais uma vez presente nas canções. Essa afirmação se justifica pelo título da canção e por algumas passagens do texto, tais como: “*Essa história se resolve a bateria e voz*” o que nos faz comprovar uma cena típica de um desfile de carnaval, no qual bateria e voz se unem para entoar cantos e ritmos.

Ilê ayê é um dos mais antigos blocos de carnaval da Bahia¹⁰. Uma de suas principais características é a tematização de assuntos relacionados ao negro e à cultura afro de uma maneira geral. Ao recorrer ao nome do bloco para intitular a canção, o enunciador do texto atrela o conteúdo do qual o texto fala ao âmbito carnavalesco e ao âmbito dos desfiles de rua, colaborando para a criação de uma cenografia que vá ao encontro disso.

Essa sugestão de cenografia dada pelo título é confirmada ao longo do texto, através de passagens como “*Que bloco é esse? Eu quero saber*”, na qual o lexema “bloco” confirma a cenografia carnavalesca que foi, de certa forma, sugerida no título da canção. Ademais, a presença da primeira pessoa do plural - “*Somo crioulo doido como bem legal./Temos cabelo duro como black power.*” - colabora para o fortalecimento da cenografia de bloco carnavalesco, haja vista que estes são, por excelência, entidades coletivas. Não bastando isso, o caráter sincopado e dançante da canção também colabora para a instauração dessa cenografia. Outra característica de extrema importância na canção são as rimas emparelhadas AABB, como podemos observar nos seguintes trechos “*Somo crioulo doido como bem legal./Temos cabelo duro como black power.*” e “*Branco, se você soubesse o valor que o preto tem / Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também*” que são rimas típicas das manifestações de rua.

No que se refere ao *ethos*, em *Ilê Ayê*, temos contato com o *ethos efetivo* de um enunciador negro, de cabelo *Black Power* e comprometido com a afirmação política de sua negritude. Esse *ethos efetivo* é fruto tanto de um *ethos pré-discursivo* quanto de um *ethos discursivo*.

¹⁰ <http://www.ileaiyeoficial.com/o-bloco/>

Em relação à dimensão pré-discursiva, podemos falar, a depender do receptor do texto, de um estereótipo cultural que relaciona o termo “Ilê Ayê” ao bloco carnavalesco afro famoso na Bahia; se o leitor tiver acesso a essa informação em seu conhecimento de mundo, logo ao ter contato com o título da canção, mobilizará um estereótipo cultural progressista em relação à questão de negritude. Não obstante isso, se o leitor for alguém que não tenha informações a respeito do bloco “Ilê Ayê”, ao ter contato com os primeiros versos da canção, “Que bloco é esse?/Eu quero saber. É o mundo negro que viemo mostrar pra você (pra você).”, acessará, em seu conhecimento de mundo, informações relacionadas ao estereótipo cultural construído em torno do negro.

Sobre o *ethos discursivo*, temos fatores que se ligam tanto ao *ethos dito* quanto ao *ethos mostrado*. Em relação às referências diretas do enunciador a si mesmo, ou seja, o *ethos dito* é possível dizer que temos contato com um enunciador que se coloca como negro/crioulo e como alguém a ser visto de forma positiva, legal: “Somo crioulo doido somo bem legal./Temos cabelo duro somo *black power*.” Interessante salientar que a 1ª pessoa do plural - presente no trecho supracitado - instaura um enunciador que representa uma coletividade e não somente um indivíduo; através desse recurso, nesse trecho, o enunciador se coloca como representante de toda a população negra.

Em relação à imagem que é construída através de referências não explícitas, mas, sim, das pistas que o enunciador oferece ao co-enunciador, isto é, o *ethos mostrado*, podemos falar de um enunciador que se compromete com a defesa do povo negro e que valoriza as tradições deste. Trechos como “Que bloco é esse? Eu quero saber./ É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você).” e “Branco, se você soubesse o valor que o preto tem./Tu tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também.” comprovam essa afirmação. Ademais, o enunciador se coloca como alguém sábio, detentor de um saber relacionado à malandragem: “E não te ensino a minha malandragem./Nem tão pouco minha filosofia, porquê?/Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia.”. Por fim, o enunciador mostra-se alguém afeito à música e ao batuque, como se pode ver no trecho “Essa história se resolve a bateria e voz”.

A conjunção dessas dimensões do *ethos* - *ethos discursivo* (*dito* e *mostrado*) e *ethos pré-discursivo* - acaba por nos dar a ver o *ethos efetivo*. Este, um enunciador de *corporalidade* negra e de *caráter*, ético-politicamente, comprometido com a valorização do povo negro.

Passemos agora à análise do *código linguístico* mobilizado na canção.

Na canção, tanto recursos ligados ao *plurilinguismo exterior* quanto ao *plurilinguismo interior* são convocados.

No que se refere à mobilização de recursos de outros idiomas, *plurilinguismo exterior*, temos a presença de termos ligados à língua Iorubá e ao Inglês. Com o uso do termo “Ilê Ayê”, que é oriundo do Iorubá e que, em tradução livre para o Português, significa “Casa de

Negro”, o enunciador constrói/reforça sentidos que o atrelam à África e à negritude. Através do uso desse lexema, podemos dizer que há a construção de uma ligação entre o enunciador e toda a herança negra africana. Interessante salientar que, se o termo tivesse sido utilizado em Português, “Casa de Negro”, essa relação com a África e com os negros africanos não se faria presente. Já com o uso do termo “Black Power”, presente no trecho “Temos cabelo duro como *black power*.”, o enunciador constrói uma relação entre si e os negros norte-americanos. Essa relação se materializa tanto pela origem idiomática do termo “Black Power”, Inglês, quanto pelo local de surgimento do próprio movimento *Black Power*, Estados Unidos da América.

A presença desses dois idiomas, Ioruba e Inglês, sinaliza uma postura que se apega tanto às origens quanto à contemporaneidade. Com o uso do Ioruba, o enunciador do texto marca sua ligação com a África, com o batuque e com seus ancestrais negros. Com o Inglês, língua oficial dos E.U.A., potência política econômica da segunda metade do século XX, dá a ver um caráter cosmopolita e contemporâneo.

O *plurilinguismo interior* se mostra através da escolha, em alguns momentos, de uma variedade linguística não-padrão. Através da ausência de marcação sintagmática de plural nos verbos “somos” e “viemos”, que aparecem, em diversas passagens do texto, respectivamente, como “somo” e “viemo”, o enunciador, tendo em vista a recorrência desse fenômeno no Português brasileiro, constrói-se como alguém que fala a língua do povo e das comunidades carentes; criando uma relação de identidade com esses grupos, de certa maneira, desprestigiados.

Em certa zona de intercruzamento entre *plurilinguismo interior e exterior*, pode-se falar, dentro da canção, da alteração prosódica sofrida pelo termo “Power”, presente nos versos “Somo crioulo doido como bem legal./ Temos cabelo duro como *black power*.”. Em língua inglesa, essa expressão, de uma maneira geral, é pronunciada como [paʊə]; no entanto, no espaço da canção gravada por Gilberto Gil, pode-se dizer que ela é abasileirada, sendo pronunciada como [pau]. Essa alteração prosódica gera uma rima e, conseqüentemente, uma aproximação entre os termos “Power” e “legal”. Ao abasileirar esse termo inglês, podemos dizer que o enunciador se coloca não como alguém que somente admira a cultura norte-americana, mas sim como alguém que, acima de tudo, apropria-se dela.

Por fim, ainda em relação ao *código linguístico*, podemos dizer que, na versão da canção *Ilê Ayê* gravada por Gilberto Gil, há a presença de uma *infralíngua*. No início da canção, através de certa percussão vocal, o enunciador vai ao encontro de uma dimensão mais sensitiva e corporal do dizer, realizando uma espécie de retorno às origens, fato que nos permite falar em *infralíngua*. No texto, essa forma de uso da linguagem pode servir como reforço à relação identitária e passional entre o enunciador e questões relacionadas à negritude.

Como imagem discursiva do negro presente na canção *Ilê Ayê*, temos um ser que é orgulhoso de si mesmo, integrado globalmente aos seus irmãos de outros continentes e

comprometido com a emancipação e valorização social do povo negro. É possível dizer que essa imagem do negro consubstanciada nessa canção, presente no CD *Realce* de 1979, dialoga bastante com as propostas do Movimento Negro Brasileiro e traz, para o âmbito do Posicionamento MPB, a discussão de temas relacionados à negritude.

5.3 “Refavela” (Gilberto Gil)

Alaiá, kiriê / Kiriê, iaiá / A refavela / Revela aquela / Que desce o morro e vem transar / O ambiente / Efervescente / De uma cidade a cintilar / A refavela / Revela o salto / Que o preto pobre tenta dar / Quando se arranca / Do seu barraco / Prum bloco do BNH / A refavela, a refavela, ó / Como é tão bela, como é tão bela, ó / A refavela / Revela a escola / De samba paradoxal / Brasileirinho / Pelo sotaque / Mas de língua internacional / A refavela / Revela o passo / Com que caminha a geração / Do black jovem / Do black-Rio / Da nova dança no salão / Iaiá, kiriê / Kiriê, iaiá / A refavela / Revela o choque / Entre a favela-inferno e o céu / Baby-blue-rock / Sobre a cabeça / De um povo-chocolate-e-mel / A refavela / Revela o sonho / De minha alma, meu coração / De minha gente / Minha semente / Preta Maria, Zé, João / A refavela, a refavela, ó / Como é tão bela, como é tão bela, ó / A refavela / Alegoria/ Elegia, alegria e dor / Rico brinquedo / De samba-enredo / Sobre medo, segredo e amor/ A refavela / Batuque puro / De samba duro de marfim / Marfim da costa / De uma Nigéria / Miséria, roupa de cetim / Iaiá, kiriê / Kiriê, iaiá.

Refavela é um dos álbuns da chamada “trilogia do Re”, de Gilberto Gil, foi o segundo a ser lançado em 1977, sendo precedido por *Refazenda*, que foi lançado em 1975. O último álbum dessa trilogia foi *Realce*, lançado em 1979.

Em *Refavela*, disco que nasceu após uma viagem de Gil à Nigéria, na África, o artista buscou unir as quatro faces da música negra produzida no meio pop da época. O *afrobeat*¹¹ do nigeriano Fela Kuti, associado a *juju music*¹² da África, a batida funk do *black* carioca, com as levadas afro-brasileiras dos sons da Bahia, além de reggae típico da Jamaica.

O álbum de Gil completa esse ano 40 anos e traz de acordo com críticos musicais como Luís Fernando Viana, colaborador da Folha de São Paulo, “em *Refavela*, Gil traz pela primeira vez uma abordagem sistematizada e extremamente prazerosa de se ouvir da riqueza e da pobreza de ser negro, no Brasil, na Jamaica e nos Estados Unidos”.

Entendido, brevemente o contexto de produção musical do álbum, passemos para a análise da canção de Gil, que leva o mesmo nome do disco, isto é, *Refavela*. Nas palavras do próprio artista, *Refavela* foi uma canção feita para denunciar a “ascensão” que o negro pobre da favela tenta dar indo morar em conjuntos habitacionais, que, posteriormente voltam a se tornar favelas outra vez. Nas palavras dele (GIL, s.d.):

¹¹ O Afrobeat é um gênero musical nascido nos anos 1960, na África, especificamente na parte sul da Nigéria. Ele mistura diversos tipos de percussão africana com música yorubá, jazz, highlife, funk, dentre outros ritmos sociais, políticos e contestadores da época. Disponível em: <<<https://www.obaoba.com.br/musica/noticia/conheca-os-principais-musicos-do-estilo-afrobeat>>> Acesso realizado em 30 de maio de 2017.

¹² Disponível em: <<https://spinditty.com/genres/Top-10-Afro-Juju-and-Highlife-Musicians-in-Nigeria>>> Acesso realizado em 30 de maio de 2017.

“A dificuldade com que a história tem se defrontado para proporcionar o verdadeiro resgate da cultura e da natureza dos negros, exatamente pela manutenção reiterada da sua condição paupérrima; a coisa da 'miséria roupa de cetim', da 'Belíngia' (Bélgica/Índia), esse binômio de disparidades – Refavela é sobre isso. A informação forte da música está nas duas primeiras estrofes; perto delas, o resto é ornamento”.

Sabendo disso, podemos dizer no que se refere à cena englobante, que na canção em análise, temos contato com dois discursos, são eles: o literomusical e o político. Aquele como já dito no início desta análise pode ser visto pelos elementos verbais e musicais, pelos quais a canção ganha vida, bem como pelas influências musicais sofridas (yorubá, jazz, funk, etc.); este por meio da denúncia social que é feita, através da qual, Gilberto Gil traz à tona a questão das desigualdades sociais tão latentes vivenciadas pelo povo negro de uma maneira geral, por exemplo, em “*A refavela / Revela o salto / Que o preto pobre tenta dar / Quando se arranca / Do seu barraco / Prum bloco do BNH*”.

Em relação à cenografia observamos a construção de uma cena que retrata a condição de vida dos moradores das grandes favelas de todo o país e que almejam moradia mais “digna”, sendo essa, teoricamente representada pelo sonho de uma casa em conjuntos habitacionais, que na década de 50 e 60 tiveram bastante ascensão no Brasil. Como podemos observar no seguinte trecho da canção “*Quando se arranca / Do seu barraco / Prum bloco do BNH*”, o que nos mostra esse deslocamento geográfico, que não necessariamente será positivo para aqueles que o realizam. Nas palavras de Gil (GIL, s.d.):

Em 77, eu fui participar do Festac, festival de arte e cultura negra, em Lagos, na Nigéria, onde reencontrei uma paisagem sub-urbana do tipo dos conjuntos habitacionais surgidos no Brasil a partir dos anos 50, quando Carlos Lacerda fez em Salvador a Vila Kennedy, tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar uma dignidade de habitação, mas que, por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas.

Essa cenografia pode ser ainda confirmada, por meio do próprio título da canção que traz junto ao vocábulo favela o prefixo –re, o que nos dá a ideia de algo que torna a ser o que um dia já foi, como podemos observar nos seguintes exemplos: “**re**capear” (*tornar a capear*), “**re**capitalizar” (*tornar a capitalizar*), “**re**carregar” (*carregar de novo*), “**re**pisar” (*pisar de novo, repetir*), “**re**ler” (*voltar a ler*), etc. Neste caso, podemos dizer que o título da canção nos mostra uma favela que volta a ser favela, apesar de se pretender conjunto habitacional. Nos seguintes trechos da canção, observamos isso “*A refavela / Revela aquela*” e “*O ambiente / Efervescente / De uma cidade a cintilar*”, o que nos confirma em certo sentido, o que nos é falado por Gil e o que nos revela a própria canção, haja vista que essa “refavela” tornou-se favela outra vez, mas não tinha por vontade voltar a tornar-se uma, sendo, portanto, esse ambiente “efervescente” e que busca ser essa “cidade a cintilar”.

No que diz respeito ao *ethos discursivo*, observamos na canção tanto fatores relacionados ao *ethos dito*, quanto ao *ethos mostrado*. No que se refere à primeira dimensão, isto

é, o *ethos dito* observamos um enunciador que durante a maior parte da canção se coloca como sendo um mero observador, mantendo em certo sentido um afastamento do que está sendo dito, como podemos ver no seguinte trecho “*De um povo-chocolate-e-mel*”, o que nos leva a crer que esse poderia ser ou não o seu povo, no entanto, nos trechos seguintes, o enunciador da canção assume o seu lugar dentro do grupo a que ele enuncia, observemos os trechos “*De minha gente / Minha semente / Preta Maria, Zé, João*” nos quais o enunciador se coloca como sendo pertencente ao grupo das pessoas negras, que moram em favelas e que lutam por melhores condições de vida, esse pertencimento pode ser facilmente identificado através do uso nos dois versos da canção do pronome possessivo “minha”, que dá a ver um caráter de relação direta.

Em relação à imagem que é edificada por meio de referências não explícitas, mas, através de pistas oferecidas ao co-enunciador, isto é, *ethos mostrado* podemos mencionar um enunciador que falando dessa “refavela” acaba por falar do povo negro, uma vez que logo no início da canção o mesmo deixa isso bem marcado ao dizer que “*A refavela / Revela o salto / Que o preto pobre tenta dar*”, observamos que o enunciador fala de um “preto pobre”, se referindo diretamente a população que ocupa as grandes favelas, sendo essa, em sua maioria representada pela população negra.

No âmbito do *código linguístico*, observamos uma característica bastante recorrente nas canções de Gilberto Gil, que é o fato do artista convocar em suas letras tanto o *plurilinguismo exterior*, quanto o *plurilinguismo interior*. No que se refere ao *plurilinguismo exterior* temos a presença de termos ligados ao Iorubá, ao Grego e ao Inglês. Com o uso da expressão “*Alaiá kiriê/ kiriê, iaiá*”, que é oriundo do iorubá e do grego e que, em tradução livre para o português significa “sinhá, senhor– senhor, sinhá”. O termo em português “iaia”¹³ é uma variação do termo em língua iorubá “yaya” e tem relação com um tratamento muito usado na época da escravidão, e hoje quase abolido de nossas falas, dado às moças, meninas e senhoras brancas que tinham escravos ao seu dispor na época da escravidão. Já o termo “kiriê”¹⁴, significa em grego “senhor”.

Sendo assim, podemos dizer que a expressão “*Iaiá kiriê – kiriê iaiá*” traz raízes sócias, históricas, vinculadas ao período da escravidão no Brasil, no qual era bastante utilizada pelos escravos expressões como: sinhá, sinhazinha ou iaiá para se referir as senhoras brancas, ricas e casadas com os grandes donos de terra, assim como era muito comum a utilização da expressão “senhor”, para se referir aos senhores, donos de escravos.

Ademais, observamos o uso de expressões, tais como: “*Do black jovem / Do black-Rio*”, que faz referência ao inglês, por meio do vocábulo “black” que quer dizer negro, preto,

¹³ Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-e-o-significado-de-iaia/20689>>> Acesso realizado em 03/06/17.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.significados.com.br/kyrie-eleison/>> Acesso realizado em 03/06/17.

negrume e que na canção faz referência a uma famosa Banda carioca nascida nos anos 70 e que tinha como principal objetivo trazer o samba com funk-grooves nas bases, além de encorpar arranjos de metais e de misturar tudo harmonicamente com diferentes ritmos brasileiros. A Black Rio se mostra para o mundo, assim através da fusão do jazz e do funk combinados com o samba e gafieira formando elementos, que repercutiram no cenário mundial, tal afirmação se confirma por meio dos trechos: *“A refavela / Revela a escola / De samba paradoxal / Brasileirinho / Pelo sotaque / Mas de língua internacional / A refavela / Revela o passo / Com que caminha a geração / Do black jovem / Do black-Rio / Da nova dança no salão”*.

O *plurilinguismo interior* se mostra através da escolha, em alguns momentos, de uma variedade linguística não padrão, como vemos na expressão *“Prum bloco do BNH”*, na qual o termo “prum” sugere uma variedade típica da fala, o que, em certo sentido, se relaciona com a fala do povo que ocupa as grandes favelas.

Por fim, como imagem discursiva do negro na canção “Refavela”, podemos dizer que temos o que seria a imagem de um povo, dito nas palavras do próprio enunciador como sendo “preto e pobre” e que busca na mudança de moradia, uma ascensão social. Além disso, observamos a imagem de um negro comprometido com seus valores, com suas conquistas, ainda que estas sejam mínimas e com suas origens de povo humilde da favela.

5.4 “Babá Alapalá” (Gilberto Gil)

Aganju, Xangô/ Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô, Aganju/ O filho perguntou pro pai:/ "Onde é que tá o meu avô/ O meu avô, onde é que tá?"/ O pai perguntou pro avô:/ "Onde é que tá meu bisavô/ Meu bisavô, onde é que tá?"/ Avô perguntou bisavô:/ "Onde é que tá tataravô/ Tataravô, onde é que tá?"/ Tataravô, bisavô, avô/ Pai Xangô, Aganju/ Viva egum, babá Alapalá!/ Aganju, Xangô/ Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô, Aganju/ Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/ Machado alado, asas do anjo Aganju/ Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/ Machado astral, ancestral do metal/ Do ferro natural/ Do corpo preservado/ Embalsamado em bálsamo sagrado/Corpo eterno e nobre de um rei nagô/ Xangô.

“*Babá Alapalá*” foi uma das canções criadas antes da viagem de Gilberto Gil para a Nigéria e que buscou de forma emotiva e religiosa falar dos ancestrais do candomblé, atrelados a figura da família, além disso, foi inspirada pela visita de Gil a um terreiro em Itaparica. No livro “*Gilberto Gil*”, Mabel Velloso nos fala sobre a canção ‘Babá Alapalá’ dizendo que Gil faz uma viagem muito bonita na busca pelas raízes da sua história e da sua ancestralidade.

Gil viaja no tempo, viaja na vida buscando suas raízes. Vai à África, Índia, Jamaica e muito mais... Leva e busca coisas nossas nos palcos do mundo. Não importa para Gil se o palco é um tablado, um grande teatro, uma pracinha do interior. A música o transporta, ele vai cantando em busca de respostas e respondendo a cada um de nós. (VELLOSO, 2002, p. 30)

A canção em questão traz, mais uma vez, à cena englobante o discurso religioso, através da menção a um orixá iorubá, Aganju¹⁵, antigo rei lendário do oeste da atual Nigéria, conhecido por sua virilidade e justiça, sendo considerado a versão jovem de Xangô. A cenografia em questão, presentifica diálogos de cunho familiar, criando uma atmosfera íntima em que se faz referência aos ancestrais dos locutores, evidenciando a origem de tais ancestrais, a qual podemos dizer que é o próprio Candomblé, haja vista que todas as divindades convocadas na canção fazem parte de tal religião – o que faz com que as duas cenas se complementem.

As figuras antepassadas são celebradas através da saudação “*Alapalá¹⁶ Egum*”, o termo *Alapalá* em tradução livre para o português significa “*espírito elevado ao céu*”; já o termo *Egum* se relaciona ao espírito dos ancestrais, *Egum* ou *Egum-gum* em Nagô, quer dizer “*Ossô*”, todavia o seu significado é um pouco mais amplo, significando também “*alma de pessoa morta*”. Dessa forma, *Egum*, no candomblé é o termo utilizado para se referir ao espírito de uma pessoa já falecida, não recebendo, por esta razão, o mesmo tratamento de um Orixá.

Na canção, além da saudação “*Alapalá Egum*” observamos passagens como “*Viva egum*”, que faz menção em tom festivo, dado o termo “viva” ao espírito de todos os antepassados já falecidos. Além disso, tais antepassados são relacionados ao orixá, Aganju - Xangô, que como dito é um valente rei no Candomblé, conhecido por sua força e justiça. A comparação feita entre os antepassados do enunciador e esses orixás é, em certo sentido, uma forma de relacionar a alma dos que já se foram as mesmas características destes, o que nos mostra a valorização das origens. São feitas, ainda, referências ao machado de Aganju e à sua história em tom de aclamação, exaltação, recriando a cena de seu corpo embalsamado, como se esse ainda hoje estivesse presente em nosso meio, como vemos nos trechos: “*Machado astral, ancestral do metal/ Do ferro natural/ Do corpo preservado/ Embalsamado em bálsamo sagrado*”.

No que se refere ao *ethos discursivo*, especificamente ao *ethos mostrado* podemos nos referir ao tom festivo da letra, que nos dá a possibilidade de inferir um enunciador orgulhoso da ancestralidade africana, em que é perceptível o conhecimento que esse tem de uma cultura e tradição do povo negro, reforçando a ideia de pertencimento ao grupo, ainda que esse enunciador aparente apenas narre uma cena familiar, na qual as memórias tentam ser reativadas, tais afirmações podem se comprovadas por meio de passagens da canção que falam dessa ancestralidade, associada ao culto de um orixá forte, guerreiro e justiceiro o que, em certo sentido, nos faz associar as figuras do pai, do avô, do bisavô, etc a bravura e a força do orixá Aganju – Xangô, bem como a sua sacralidade, observemos o seguinte trecho da canção “*Machado astral, ancestral do metal/ Do ferro natural/ Do corpo preservado/ Embalsamado em*

¹⁵ Disponível em: <<<https://betomelodia.blogspot.com.br/2015/08/alapala-o-mito-de-xango-gilberto-gil-jose-ben-mpb-musica-popular-brasileira-brazilian-music-singers-musicians-artists-art.html>>>. Acesso realizado em 03/07/17

¹⁶ Disponível em: <<<http://www.songaah.com>>> Acesso realizado em 05/07/17.

bálsamo sagrado/Corpo eterno e nobre de um rei nagô/ Xangô”, assim temos o reforço de uma imagem do negro destemido, forte e corajoso.

Tal ideia é ainda corroborada no uso de termos do iorubá e do árabe marroquino, o que caracteriza a presença de um plurilinguismo exterior, como podemos observar em algumas passagens do texto e no próprio título da canção “Babá Alapalá”, como dito “*Alapalá*” significa “*espírito elevado ao céu*” e “*Babá*¹⁷” em árabe marroquino é o mesmo que “*pai-papai*”. Sendo assim, como já averiguamos a canção traz essa elevação aos espíritos mortos, trazendo um tom de homenagem a todos aqueles que precederam a historicidade genealógica do enunciador da canção, esses são representados por toda a linhagem de homens de sua família, isto é, pai, avô, bisavô, tataravô, etc.

Além disso, observamos que o termo “pai”, que aparece logo no título vai ser recorrente em toda a canção, uma vez que no texto se formará um jogo de diálogos, no qual o filho sempre vai se remeter a figura do pai para perguntar sobre a sua linhagem, como vemos nos seguintes trechos: “*O filho perguntou pro pai:/ "Onde é que tá o meu avô/ O meu avô, onde é que tá?"/ O pai perguntou pro avô:/ "Onde é que tá meu bisavô/ Meu bisavô, onde é que tá?"/ Avô perguntou bisavô:/ "Onde é que tá tataravô/ Tataravô, onde é que tá?"/ Tataravô, bisavô, avô*”.

Já o plurilinguismo interior se apresenta de forma mista na letra da canção. Através do uso de marcas típicas da oralidade, tais como: (reduções, como “pro” e “tá”), tanto na fala do narrador quanto dos locutores, na qual o enunciador confere espontaneidade à situação de diálogo construída no texto “*O pai perguntou pro avô:/ "Onde é que tá meu bisavô/ Meu bisavô, onde é que tá?*”. Além disso, o uso da norma-padrão e de uma variante mais formal da língua emerge no tratamento descritivo dado a Aganju, possivelmente pela solenidade que tal figura mitológica exige, denotando respeito por parte do enunciador, haja vista que se trata de uma entidade religiosa.

5.5 “Sará Miolo” (Gilberto Gil)

Sara, sara, sara, sarará / Sara, sara, sara, sarará / Sarará miolo / Sara, sara, sara cura / Dessa doença de branco / Sara, sara, sara cura / Dessa doença de branco / De querer cabelo liso / Já tendo cabelo louro / Cabelo duro é preciso / Que é para ser você, crioulo.

De acordo com o que nos diz Pereira (2006) na canção “Sará Miolo”, composta em 1976, Gil utiliza-se do texto da mesma para marcar, em certo sentido, o seu posicionamento quanto à estética negra mestiça. De acordo com a autora, Gilberto Gil busca denunciar a forte

¹⁷ Disponível em: <<https://marrocos.wordpress.com/2009/01/14/arabe-de-marrocos-vocabulario-e-frases/>> Acesso realizado em 07/07/17.

imposição, discriminatória, de um padrão estético de beleza, no qual o cabelo liso é valorizado acima de todas as coisas. Sobre a canção em análise Pereira (2006) ainda nos diz que

A referida letra de música ainda mostra a habilidade poética do compositor, ao lidar com as palavras e imagens, a notar na referência ao quilombo Saracura que o compositor brinca com a separação silábica sara e cura, dando o sentido de sanar os ferimentos/dores, nesse caso, causados pelo preconceito; e o quilombo marcando o lugar de luta e resistência identitária. (PEREIRA, 2006, p. 4)

Assim, de certa forma, podemos dizer que há na canção uma preocupação de autoafirmação do corpo, sendo esse relacionado a uma estética negra com o intuito de mobilizar os sentidos previamente estabelecidos pela sociedade, além de promover a elevação da autoestima do povo negro e mestiço.

Dessa forma, na letra desta canção, percebemos que o enunciador dialoga com outro discurso que revela um desejo de “branqueamento” total do mestiço arruivado, ou de cabelos loiros, o “sará miolo¹⁸”, como é conhecido esse tipo de mestiço, principalmente em Salvador. Questiona-se, ainda, a ideia de pureza racial do brasileiro, o qual, por mais que procure, por vezes, negar sua origem miscigenada, não poderia ocultar o fato de que traz em si a negritude.

A cenografia retrata um diálogo entre um enunciador que advoga em favor da preservação das características que constroem a negritude, como observamos no trecho “*Cabelo duro é preciso / Que é para ser você, crioulo*”, revelando uma descendência e uma necessidade de características negras; e um interlocutor que parece rejeitar tais características, optando por um cabelo liso, completando, assim, o processo de “branqueamento”.

Dessa forma, une-se ao discurso literomusical, na cena englobante, um discurso, podemos dizer, de cunho político, em que se faz uma crítica a essa postura assumida pelo interlocutor, buscando defender e valorizar uma das características mais marcantes do ser crioulo, que atesta um traço de corporalidade negra: o “Cabelo duro”.

Respeitante ao *ethos pré-discursivo*, temos, no título da canção, vocábulos cujos significados estão relacionados ao negro, o que pode gerar no leitor a expectativa de uma imagem do enunciador que é conhecedor dos termos relacionados a determinado grupo social, por identificar-se com ele ou por ser-lhe, de alguma forma, simpático.

Esse *ethos* pode ser confirmado por aquilo que o enunciador diz ao valorizar um elemento que é frequentemente rejeitado por aqueles que atestam e desejam uma hegemonia branca através do cabelo. Assim, o enunciador avalia negativamente a postura desse interlocutor, categorizando seu pensamento como sendo uma espécie de doença, como vemos no trecho “*Sara, sara, sara cura / Dessa doença de branco / De querer cabelo liso*”, no qual o enunciador além de se referir a isso como sendo uma doença se mostra como alguém que tem autoridade para fazê-lo.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/sara%C3%A1/>> Acesso realizado em 04/08/17.

Ao incitar o interlocutor à aceitação e autoafirmação, em termos psicológicos, o enunciador mostra-se seguro do que pensa e procura transmitir-lhe tal segurança. Esta é percebida por meio de afirmações categóricas com o modalizador deôntico “*é preciso*”. O enunciador, portanto, constrói, por seu modo de dizer, uma imagem de orientador e defensor da descendência afro, de alguém que fala em nome da defesa de uma etnia, afirmando que não se pode negar um dos lados da mistura característica do crioulo, é preciso aceitá-lo para ser o que se é, afirmando a própria identidade. Além disso, ao chamar “doença de branco”, podemos dizer que o enunciador coloca-se do lado oposto, ou ao menos distanciado do grupo do branco, indiretamente assumindo-se como negro, ao colocar aquele em 3ª pessoa, como um *ele*, e não como um *nós*.

Tal averiguação comprovada no corpo da canção nos faz lembrar o que nos disse Caetano Veloso em seu livro: “Verdade Tropical”, no qual num dos capítulos o artista nos fala de Gilberto Gil e afirma que Gil demorou um pouco para se reconhecer como negro em todas as esferas da sociedade e que isso só veio a acontecer no início da década de 70, quando esse, se reconhecendo como negro, passou a compor canções voltadas para as particularidades do povo negro. Sobre isso Caetano nos fala que:

Gil nunca parecia consciente do fato de que era preto. Isso não o humilhava ou enaltecia: ele simplesmente se portava como um cidadão desembaraçado. Sua desenvoltura natural fazia com que a negritude nele correspondesse ao tom em que minha mãe se referia a ela. No final da década, sobretudo sob o impacto de Jimi Hendrix Gil vestiu a máscara do negro com a consciência racial, e essa nova persona, em vez de meramente ocultar o homem resolvido além dos conflitos, revelou conteúdos de mágoa e orgulho havia muito latentes sob o antigo véu. Era como se ele se tivesse longamente submetido à crença de que não era preciso bater no peito e gritar sou negro! ou protestar contra discriminações, considerando bastante ter uma vida digna e afirmar-se social e intelectualmente como fizera seu pai. Agora, com o aspecto black is Beautiful da cultura pop que ele abraçava como consequência de seu refinamento pessoal, ele encontrava africanidades em suas reminiscências domésticas e revolta contra aspectos raciais de injustiça da sociedade brasileira. (VELOSO, 1997, p. 208)

Vale a pena salientar que é após essa tomada de consciência, no que podemos chamar de autoreconhecimento como negro, que Gilberto Gil começa a compor canções falando do povo negro, fato que, em certo sentido, atesta a ideia defendida em nossa pesquisa de que no começo de sua carreira, Gil não dedicou canções em seu repertório para falar de assuntos relacionados ao negro, além disso, podemos chamar atenção para ter sido também nesta década, a ascensão do Movimento Negro no Brasil.

No que tange ao código linguístico, o jogo de palavras com o léxico “sarárá” e “sara cura” é um dos pontos-chave para reforçar a interpretação ora feita. Além do fato de “sarárá” significar essa cor alourada ou arruivada do cabelo muito crespo, o termo confunde-se com o verbo “sara”, com o significado de “curar”, e o próprio verbo “cura”, que reforça a significação metafórica, como doença, para a postura assumida pelo interlocutor da cenografia.

Os vocábulos “sara” e “cura” formam, assim, por um efeito fonológico, o léxico “saracura”, em que podemos afirmar a referência a uma ave d’água que tem por hábito a sustentação em uma perna só (GIL, s.d.). Ora, a analogia aqui fica clara quando estabelecemos uma relação entre esse “ficar sobre uma perna só” e sustentar uma identidade única, apesar de seu caráter híbrido, posicionamento que precisa de “cura”, conforme o enunciador defende.

Soma-se a isso o fato de o enunciador, ao caracterizar o cabelo como “duro”, remeter ao senso comum, que assim categoriza o cabelo demasiado crespo, subvertendo a conotação pejorativa que o termo assume no senso comum, para uma conotação positiva, de afirmação da própria identidade.

É esse discurso segregacionista e com marcas evidentes de preconceito que o enunciador visa a combater no texto, exaltando um traço forte na caracterização fenotípica do negro, não desconsiderando a miscigenação presente na formação do povo brasileiro, nem rejeitando aquilo que traz do branco, mas resgatando aquilo que geralmente é negado: o negro como também sendo um elemento formador legítimo da identidade desse povo crioulo, que é o povo brasileiro.

5.6 “Quilombo, o Eldorado Negro” (Gilberto Gil)

Existiu / Um eldorado negro no Brasil / Existiu / Como o clarão que o sol da liberdade produziu / Refletiu / A luz da divindade, o fogo santo de Olorum / Reviveu / A utopia um por todos e todos por um / Quilombo / Que todos fizeram com todos os santos zelando / Quilombo / Que todos regaram com todas as águas do pranto / Quilombo / Que todos tiveram de tomar amando e lutando / Quilombo / Que todos nós ainda hoje desejamos tanto / Existiu / Um eldorado negro no Brasil / Existiu / Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu / Ressurgiu / Pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu / Renasceu / Quilombo, agora, sim, você e eu / Quilombo / Quilombo / Quilombo / Quilombo.

A canção “*Quilombo, o Eldorado Negro*” é um samba composto por Gilberto Gil que nos fala sobre a importância do surgimento dos primeiros quilombos no Brasil, tal importância e deve ao fato desses terem sido as primeiras comunidades formadas, unicamente por negros e negros fugitivos. Nessas comunidades, os escravos viviam de acordo com a sua cultura, plantando produzindo e vivendo em grupo.

Na canção, Gilberto Gil chama o quilombo de Eldorado¹⁹, fazendo referência a uma antiga lenda indígena contada aos espanhóis sobre uma cidade riquíssima com construções em ouro maciço. Dessa maneira, podemos dizer que o Eldorado Negro da canção traria a ideia de uma nova realidade ao povo que ali vivia, juntamente com o “*clarão do sol da liberdade*”. Na canção somos apresentados a luta diária vivenciada pelos quilombolas para se manterem firmes

¹⁹ Disponível em: <https://oprofessorweb.wordpress.com/2013/11/18/radiola-pw-quilombo-o-eldorado-negro/>. Acesso em: 18/08/2017.

nos quilombos, observamos isso por meio dos trechos: “*Quilombo / Que todos regaram com todas as águas do pranto / Quilombo / Que todos tiveram de tombar amando e lutando*”.

No texto em questão, temos uma cena englobante que acrescenta ao discurso literomusical um discurso de cunho sócio histórico, o qual remete à luta dos negros pela liberdade e sua formação nos quilombos, pois como nos diz Maingueneau (2008b . p. 115) “A cena englobante é aquela que corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático.”

Tem-se na cenografia a construção de cenas que representam a vida nos quilombos e o que eles simbolizavam para os negros, isto é, bonança e liberdade como podemos perceber no trecho da canção que diz “*Como o clarão que o sol da liberdade produziu*”. Assim, temos a cena religiosa da recriação, em “*A luz da divindade, o fogo santo de Olorum²⁰*”; na qual podemos, em certo sentido, compreender que “*Olorum*” seria a representação daquele que torna nova todas as coisas, simbolizando a passagem da vida de dor para uma vida melhor e mais amena de todo sofrimento. Observamos também a cena do sofrimento, mas também da força e da resistência negra, como em “*Que todos regaram com todas as águas do pranto*”; e como em “*Que todos tiveram de tombar amando e lutando*”.

Na canção o espaço do quilombo em si é ainda personificado, como podemos observar na passagem “*Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu*” e metaforizado como em “*Pavão de tantas cores*”, representando a exuberância e a beleza do lugar, que em sua maioria era representada por grandes barracões no meio do mato, e como “carnaval”, apontando para o clima de festa que, não obstante as lutas e dificuldades daquele povo podia-se encontrar nos quilombos, como vemos em “*Pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu*”. Além disso, na canção o verdadeiro “Eldorado” traz a ideia de uma nova realidade para os negros, pois nele não se vivia a escravidão, mas sim a liberdade e a solidariedade de uns para com os outros (“A utopia do um por todos e todos por um”).

Esse paraíso, no entanto, é ao mesmo tempo ainda hoje perseguido pelo enunciador da canção, pois esse fala em nome dos negros ao dizer: “*Que todos nós ainda hoje desejamos tanto*”. Assim, com o uso da terceira pessoa do plural, isto é, “*nós*” ele assume para si a identidade negra, constituindo um *ethos dito* guerreiro que constrói com suas próprias mãos e de modo sofrido, o lugar que ocupa.

O enunciador se mostra, ainda, esperançoso por alcançar a liberdade plena, simbolizada pelo quilombo, o qual vê renascer na sociedade, provavelmente referindo-se à luta dos negros por direitos na década de 1970 e 1980, através de diversos movimentos sociais, como o Movimento Negro Unificado (MNU), fundado por Milton Barbosa. Assim, o enunciador celebra o encontro com esse paraíso e com tudo o que ele representa. Isso atesta que a liberdade

²⁰ De origem Iorubá, Olorum é a divindade criadora de todas as coisas, o princípio de tudo.

ainda não fora plenamente conquistada pelos negros, visto que ainda ocupam socialmente espaços de subalternidade.

Em relação ao *ethos mostrado*, temos um enunciador que se assume como negro e fala em nome de uma coletividade (nós), demonstrando orgulho de seu povo. Assim, ele se apresenta em comunhão com o grupo a que pertence, exaltando, em tom declamatório, sua resistência e bravura, e reconhecendo o auxílio dos santos nessa trajetória (“Que todos fizeram com todos os santos zelando”), além disso, o enunciador nos fala de toda a luta e de todo o pranto derramado para que essa liberdade viesse “*Quilombo, que todos regaram com todas as águas do pranto*”.

Em relação ao código linguístico, percebemos o uso dos verbos no pretérito perfeito, o que aponta para fatos já passados, trazendo-os até um momento próximo ao da enunciação – justamente ao momento em que revive “*Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu*” o que nos faz crer que a luta do povo negro é um eterno ressurgimento, haja vista que esses ainda hoje lutam para serem vistos e reconhecidos pelo o que são, não importando para isso a cor de sua pele.

Dessa forma, podemos concluir que como imagem discursiva do negro na canção analisada temos um ser forte, corajoso e destemido que luta e constrói com as próprias mãos o lugar habita, não se deixando abater pelas adversidades diárias e lutando sempre para ter os seus direitos vistos e respeitados pela sociedade em si.

5.7 “Zumbi (A felicidade Guerreira)” (Gilberto Gil e Waly Salomão)

Zumbi, comandante guerreiro / Ogunhê, ferreiro-mor capitão / Da capitania da minha cabeça / Mandai a alforria pro meu coração / Minha espada espalha o sol da guerra / Rompe mato, varre céus e terra / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira / Do maracatu, do maculelê e do moleque bamba / Minha espada espalha o sol da guerra / Meu quilombo incandescendo a serra / Tal e qual o leque, o sapateado do mestre-escola de samba / Tombo-de-ladeira, rabo-de-arraia, fogo-de-liamba / Em cada estalo, em todo estopim, no pó do motim / Em cada intervalo da guerra sem fim / Eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto assim: / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira! / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira! / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira! / Brasil, meu Brasil brasileiro / Meu grande terreiro, meu berço e nação / Zumbi protetor, guardião padroeiro / Mandai a alforria pro meu coração.

A canção “*Zumbi (A felicidade Guerreira)*” composição feita para o filme “*Quilombo*” de Carlos Diegues representa a materialidade da resistência negra durante o período escravocrata. A canção de Gil acabou virando um slogan nos atos públicos. E é até

hoje cantada em passeatas organizadas pelo movimento negro, fato que a tornou uma referência desde então. Em sua composição, Gilberto Gil não mediu esforços para exaltar o Quilombo dos Palmares e o seu líder, Zumbi, na canção, os quilombos e a sua organização social, econômica, política e cultural são vistas, além de como possuíam uma constituição própria.

No texto em questão, temos uma cena englobante que une ao discurso literomusical um discurso de cunho sócio histórico, o qual se volta para mais uma vez para a luta dos negros por sua liberdade e suas vivências nos quilombos.

A cenografia principal da canção retrata um pedido do enunciador ao “*comandante guerreiro*”, isto é, Zumbi dos Palmares, que na canção aparece como sendo aquele que tem o poder de dar a liberdade e a carta de alforria, o que se comprova através do trecho “*Mandai a alforria pro meu coração*”, o que nos mostra que há por parte do enunciador da canção uma confiança muito grande de que Zumbi dos Palmares, como sendo esse grande líder pode tirá-lo desse estado de escravidão. Além disso, tal a afirmação se confirma nos versos que se seguem quando o enunciador da canção faz uso de uma saudação pertinente ao orixá Ogum, observemos “*Ogunhê*²⁰, *ferreiro-mor capitão*”, que é o deus da guerra da cultura afro-brasileira, Senhor do ferro e que de acordo com a religião nos ensina a lutar pelo que é certo e por nossos objetivos. Na canção, outra cenografia pode ser vista, sendo essa caracterizada pela luta e pelo “fazer” guerra para se obter a tão sonhada liberdade “*Minha espada espalha o sol da guerra / Rompe mato, varre céus e terra / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira*”. Nesse último verso, do trecho da canção, observamos que o enunciador estabelece uma espécie de relação direta, na qual o mesmo diz que para o negro só há uma possibilidade de felicidade, estando essa, diretamente relacionada à luta e à guerra do povo negro por sua liberdade.

Tal afirmação pode ser comprovada historicamente, haja vista que os quilombos em si eram locais para onde iam os escravos fugidos, após a sua partida para os quilombos passava a ser de luta e de guerra a vida dos escravos fugitivos, uma vez que os seus “senhores” faziam de tudo para recuperá-los, apesar disso, o enunciador da canção coloca a felicidade do negro como sendo essa constante “*felicidade guerreira*”, isto é, que luta para ser feliz.

Respeitante ao *ethos*, especificamente, no que se refere ao *ethos mostrado* temos um enunciador que nos fala e que nos apresenta um negro forte, destemido, corajoso e que enxerga na guerra, isto é, na luta diária por sua liberdade e por seus direitos a verdadeira felicidade, não havendo para esse que é apresentado pelo enunciador felicidade possível sem a luta. Para, além disso, na canção observamos também um *ethos dito*, no qual esse enunciador concebe a luta do povo negro como sendo a sua própria luta, observamos isso através dos seguintes trechos “*Minha espada espalha o sol da guerra / Meu quilombo incandescendo a serra*”, no qual o uso

dos pronomes possessivos “meu” e “minha” estabelece essa relação de abraço a luta do povo de origem negra, no caso, do seu povo.

Na canção vemos ainda que o enunciador traz algumas vivências típicas do cotidiano, tais como: “*Tal e qual o leque, o sapateado do mestre-escola de samba / Tombo-de-ladeira, rabo-de-arraia, fogo-de-liamba*” e nos diz que no intervalo de cada um desses episódios ele cantará a felicidade de cantar a luta negra, como vemos em “*Em cada estalo, em todo estopim, no pó do motim / Em cada intervalo da guerra sem fim / Eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto assim: / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira*”, nessa passagem da canção observamos ainda que o enunciador se refere à luta negra como sendo uma “*guerra sem fim*”, o que nos atesta que a luta do povo negro é constante, não havendo para ela a possibilidade de pausas.

Por fim, no que tange ao *código linguístico*, podemos destacar o uso do verbo. “*Mandai*”, que é empregado na canção na segunda pessoa do plural o que reafirma a cenografia de um pedido realizado pelo enunciador a Zumbi, que seria das causas que envolvem a negritude, o guerreiro-mor. Além disso, observamos a repetição da primeira pessoa do singular: “*Eu canto, eu canto, eu canto*”, que revela uma atmosfera festiva, na qual mesmo tendo que lutar muito se encontra a felicidade, na verdade a felicidade estaria nessa constante luta.

Dessa forma, podemos relacionar no âmbito desta canção que a imagem do negro se dá por meio de um enunciador que só encontra felicidade e prazer em viver na luta diária por seus direitos e conquistas, o que nos mostra mais uma vez a imagem de um negro orgulhoso de si, de suas lutas e das lutas de seu povo.

5.8 “Ganga Zumba” (O poder da Bugiganga) – (Gilberto Gil e Waly Salomão)

Toca atabaque, reboa zabumba/ Repica, repica, repica agogô/ Tumba Lelê, beber aluá/ Se lambuzar na tigela daquele amalá/ Toda Palmares recorda da primeira vez/ Ganga Zumba dançou alujá/ Toda cantiga trovoa, seu eco ecoa/ Na voz da Serra da Barriga/ Vem, Acotirene, dona do segredo/ Ialorixá que chama Ganga Zumba/ Lhe oferece o trono da fartura/ Toda a formosura e o poder da bugiganga/ Fontes e mais fontes/ Potes e mais potes/ O céu na terra é Aruanda/ É assim Palmares/ Palmas pelos ares/ Cante e dance e abra a roda/ Acaiúba,/ Namba, Canindé/ Ana de Ferro, mulher-dama linda da Holanda/ Ganga Zumba reina, nunca teve medo/ Seu segredo está no raio da justiça/ Nunca é /permittedo mentir/ Sempre abençoado o amor/ Desejo doido, beber otim/ Festejo d'Oxum, d'Obá, d'Oiá/ Todo vaso quebra/ Toda bugiganga se espedaça/ Toda graça lhe abandona/ Ganga Zumba desce da montanha/ Com veneno na entranha/ Acaba a sua zanga/ Ganga Zumba morre/ E a lenda corre/ Pelo reino de Aruanda/ Nunca é permitido esquecer/ Sempre dá no jogo de Ifá/ Qual o rei que vai suceder/ Salve o reino d'Aruanda.

No artigo intitulado “Crítica de cinema e patrulha ideológica: o caso Xica da Silva de Carlos Diegues” Adamatti (2016) nos diz que, em meados da década de 80, o cineasta Carlos Diegues, celebrou a realização do filme “*Quilombo*”, que aliado a outros dois filmes “*Ganga*

Zumba” – 1983 e *“Xica da Silva”* - 1976, por ele dirigidos, situam o referido cineasta brasileiro de prestígio internacional como o maior produtor de obras voltadas para os afro-brasileiros. O filme conta com a participação e atuação de vários nomes importantes da dramaturgia negra brasileira. Gilberto Gil assumiu a responsabilidade pela trilha sonora do filme. Surgindo assim, a canção “Ganga Zumba”.

A canção retrata a história de um dos líderes do Quilombo dos Palmares, Ganga Zumba²¹, que segundo algumas fontes, teria sido o primeiro grande chefe de Palmares e tio de Zumbi, além de ser o chefe de grandes batalhas contra expedições portuguesas.

No texto temos uma cena englobante que se dá pelo discurso literomusical, acrescido de um discurso também sócio histórico, haja vista que a canção em análise se remete à figura de um dos líderes do quilombo dos Palmares, Ganga Zumba.

Tem-se na cenografia, a construção de uma cena festiva, ou seja, a cenografia principal da canção se dá através da moldura de uma festa-comemoração, que acontece dentro do próprio quilombo. Podemos dizer que tal cenografia apresentada na canção era algo bastante comum nas comunidades dos quilombos, pois o povo negro em si é um povo muito festeiro - animado, além disso, dada a liberdade que se tinha nos quilombos, as festas eram frequentes, sendo uma forma de comemorar a liberdade dos que ali viviam. Sendo assim, temos a confirmação dessa cenografia por meio das seguintes passagens: *“Toca atabaque, reboa zabumba”* e *“Repica, repica, repica agogô/ Tumba Lelé, beber aluá/ Se lambuzar na tigela daquele amalá”*, no qual os verbos *“tocar”*, *“beber”* e *“lambuzar”* evidenciam que uma festa está acontecendo no quilombo. Além disso, o enunciador nos fala em *“atabaque”*, *“zabumba”* e *“agogô”*, que são instrumentos musicais bastante utilizados na Umbanda, bem como em *“Amalá”*, que é um ritual umbandista realizado normalmente em festas e que tem a função de clamar aos Deuses por algo que se deseja alcançar.

No texto, observamos ainda que o espaço físico do quilombo será exaltado como vemos em *“É assim Palmares/ Palmas pelos ares/ Cante e dance e abra a roda”*, como se esse fosse um lugar, no qual não há espaço para a tristeza, somente para a festa e alegria.

Na canção temos ainda a evocação a muitos orixás, outra característica bastante presente nas festas do Candomblé e da Umbanda, como podemos observar no seguinte trecho: *“Festejo d'Oxum, d'Obá, d'Oiá”*, nas quais as danças costumam se dá após a evocação aos orixás.

²¹ Disponível em: << <http://www.portalsaofrancisco.com.br/biografias/ganga-zumba>>> Acesso realizado em 30/08/2017.

No que compete ao *ethos*, podemos dizer no que se refere ao *ethos mostrado*, que esse é apresentado pelo enunciador da canção por meio da figura histórica de Ganga Zumba, esse é mostrado de forma animada “*Ganga Zumba dançou alujá*”, na figura de um rei guerreiro “*Ganga Zumba reina*” e corajoso “*nunca teve medo*” o que nos atesta as qualidades de um nobre guerreiro que lutou para defender e chefiar o seu povo. Além de Ganga Zumba, vemos o *ethos* daqueles que habitam o quilombo. Além de Ganga Zumba, a canção traz o nome de algumas mulheres de grande representatividade para o quilombo em si, como vemos em: “*Vem, Acotirene, dona do segredo/ Ialorixá que chama Ganga Zumba*” e “*Acaiúba,/ Namba, Canindé/ Ana de Ferro, mulher-dama linda da Holanda*”, o que nos mostra a importância das mulheres no cenário dos quilombos, especificamente no de Palmares.

Em relação ao *código linguístico*, observamos a grande presença de *plurilinguismo exterior*, haja vista que em quase toda a canção teremos expressões e vocábulos advindos do iorubá, como vemos em: “*Ifá*”, que é um orixá responsável pelo destino e pela adivinhação e “*Ialorixá*”, que é uma espécie de sacerdotisa nas religiões de matrizes africanas. A canção faz menção ainda a “*Aruanda*”, que designa um porto de Angola e que depois na mitologia afro-brasileira passou a ser visto como um lugar utópico. No que se refere ao *plurilinguismo interno*, podemos destacar as rimas emparelhadas AABB vistas na canção “*Fartura*” “*Formosura*” - “*Palmares*” “*Ares*”.

Assim, no que se refere a uma possível imagem do negro na canção, podemos dizer que essa se apresenta na figura daquele que é representado como sendo um bravo guerreiro e que encontra na luta e na resistência de seu povo o caminho para a sua felicidade, haja vista que para esse enunciador não existe felicidade sem luta, sem briga, em resistência.

5.9 “A mão da Limpeza”

O branco inventou que o negro / Quando não suja na entrada / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Que mentira danada, ê / Na verdade a mão escrava / Passava a vida limpando / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o negro penava, ê / Mesmo depois de abolida a escravidão / Negra é a mão / De quem faz a limpeza / Lavando a roupa encardida, esfregando o chão / Negra é a mão / É a mão da pureza / Negra é a vida consumida ao pé do fogão / Negra é a mão / Nos preparando a mesa / Limpando as manchas do mundo com água e sabão / Negra é a mão / De imaculada nobreza / Na verdade a mão escrava / Passava a vida limpando / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o branco sujava, ê / Imagina só / Etê branco sujão.

A canção “A mão da Limpeza”, de Gilberto Gil foi feita de acordo com o próprio artista como intuito de amenizar, em certo sentido, um preconceito ainda bastante presente em nossa sociedade, caracterizado pelo famoso bordão “Negro, quando não suja na entrada, suja na saída”. Historicamente, sabemos que os negros são aqueles que sempre se empenharam em

limpar e não em sujar, sendo eles os principais responsáveis pela limpeza da casa, pela lavagem da roupa e pelo cuidado da cozinha, tais funções, predominantemente realizadas pelos negros tem suas raízes fincadas numa sociedade preconceituosa e escravocrata. Assim, como forma de trazer essa discussão e de dar voz ao povo negro contra injustiças como essa é que Gilberto Gil compôs essa canção, nas palavras de Gil (s.d.)

Mas jogando a sujeira como algo produzido preferencialmente pelos brancos, ela faz a limpeza da nódoa que quiseram impor aos negros. E deixa implícita também uma condenação moral aos brancos. Ou seja: 'Sujos na verdade são vocês, de corpo e alma; pelo menos, mais sujos que os negros vocês são. Há muito mais sujeira a apurar ao longo do processo da civilização de vocês do que da nossa.' É o que a música diz. E ela diz o que tem a dizer, com contundência e eficácia.

Dessa forma, nesta canção, logo no início, o enunciador faz alusão a um conhecido dito popular “*Negro, quando não suja na entrada, suja na saída*” que estereotipa o negro, corroborando o preconceito racial. A autoria do enunciado preconceituoso pertence, segundo o texto, à classe branca. Trata-se, portanto, de responder a uma imagem do negro construída e tornada hegemônica durante anos por aqueles que possuem o poder da fala na sociedade, os quais constroem “verdades” para legitimar sua posição na hierarquia. A cena englobante que se desenvolve no texto é, portanto, também respeitante a um discurso político de luta contra o racismo expresso em tal pensamento.

Em relação à cenografia, temos a construção de cena do trabalho do negro, combatendo a relação *negro-sujeira* para subvertê-la, mostrando que, na verdade, o negro limpa o que o branco suja, e que, por isso, essa relação deve ser revertida. Os trabalhos atribuídos ao negro relacionam-se ao âmbito doméstico, como se observa em “*Lavando a roupa*”, “*esfregando o chão*”, “*ao pé do fogão*”, “*preparando a mesa*”, “*Limpendo manchas*”, o que mostra a submissão do negro ao branco, característica marcante da história do nosso país. São trabalhos realizados durante muito tempo por escravos e, posteriormente, por ex-escravos e seus descendentes que, em sua maioria, compõem as classes de menor renda na sociedade. Há, assim, uma oposição entre negros e brancos em que ao negro é relacionado o trabalho, o esforço e, por fim, a limpeza, a pureza, o que vai de encontro ao imaginário social, em que essas características são justamente associadas aos brancos, relacionados, em sua maioria, às classes mais abastadas.

Tal interpretação ancora-se na fala do próprio Gil (s.d.) quando comenta a concepção da canção:

Ocorria-me com muita nitidez o quão acionados e quão importantes são os negros para o trabalho de limpeza em geral que é feito na vida, e também com tamanha nitidez o quão sujadores são exatamente os que têm mais recursos, os mais ricos, os mais beneficiados da sociedade que, em sua grande maioria, correspondem à classe mais clara, a faixa mais branca.

No que diz respeito ao *ethos*, o enunciador se apresenta como um questionador que debocha da ideia veiculada pelo ditado preconceituoso, desqualificando-a, como se mostra em

“*Imagina só [...] Que mentira danada*”. Além disso, pela expressão “*Na verdade*”, constrói-se a imagem de um sujeito que apresentará um fato inédito e demonstra-se seguro em relação ao que dirá, de acordo com Maingueneau (2012, p. 269) “O ethos está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não podemos ignorar que o público constrói também representações do ethos do enunciador antes mesmo de ele começar a falar” A revelação é feita a partir de um resgate histórico do papel do negro em relação ao branco, o que demonstra, ainda, um sujeito detentor de um conhecimento sobre a realidade do negro na sociedade brasileira. Assim, o enunciador mostra-se contrário à posição relegada ao negro ao longo da história.

Estabelece-se, no texto, uma oposição entre branco e negro em que o enunciador posiciona-se em favor deste, advogando em sua causa ao tentar empreender a subversão da hierarquia. Corporifica-se o negro como trabalhador esforçado, com o qual o enunciador parece se identificar, e psicologicamente submisso em razão de sua condição.

Em relação ao código linguístico, temos uma riqueza de léxicos que contribuem para a construção da imagem do negro. Em primeiro lugar, a utilização dos verbos predominantemente no pretérito imperfeito, demonstra as ações habituais dos negros, todas elas reforçando a ideia de limpeza.

Não se pode deixar de notar a polissemia do vocábulo “sujeira” desde o enunciado do dito popular ao da canção. Tal palavra não só está ligada ao seu sentido mais comum, como também faz alusão à própria cor do negro, que pode ser vista, em contraste com o branco, como uma mancha escura, cuja cor causa impacto, “*sujando*” a paisagem.

Com isso, o texto atesta a própria condenação moral sofrida pelo negro construído como “sujo”. Essa condenação volta-se para o branco, a partir da subversão estabelecida pelo enunciador em “[...] *o que o branco sujava [...] Êta branco sujão*”, sendo atribuída ao negro a “missão” de “limpar” o mundo, ou seja, ele é o grande “herói” da humanidade.

Ainda devemos atentar para o título “A mão da limpeza”, em que o sintagma “da limpeza” funciona como um qualificativo para “mão”, em referência à mão do negro, imagem esta que todo o resto do texto procura reforçar, com verbos que remetem sempre ao ato de limpar e organizar.

Em suma, a imagem do negro é construída por meio da subversão de uma imagem socialmente construída e hegemônica pelo branco para justificar décadas de exploração. Invertem-se, assim, as posições e características dos dois grupos, de modo a positivar e celebrar a identidade negra.

5.10 “Oração pela libertação da África do Sul”

Se o rei Zulu já não pode andar nu / Se o rei Zulu já não pode andar nu / Salve a batina do bispo Tutu / Salve a batina do bispo Tutu / Ó, Deus do céu da África do sul / Do céu azul da África do sul / Tornai vermelho todo sangue azul / Tornai vermelho todo sangue azul / Já que vermelho tem sido todo sangue derramado / Todo corpo, todo irmão, chicoteado, iô / Senhor da selva africana, irmã da selva americana / Nossa selva brasileira de Tupã / Senhor, irmão do Tupã, fazei / Com que o chicote seja por fim pendurado / Revogai da intolerância a lei / Devolvi o chão a quem do chão foi criado / Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã / Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã / Zelai por nossa negra flor pagã / Zelai por nossa negra flor pagã / Sabei que o papa já pediu perdão / Sabei que o papa já pediu perdão / Varrei do mapa toda escravidão / Varrei do mapa toda escravidão.

A canção “Oração pela libertação da África do Sul” foi escrita por Gilberto Gil em forma de uma oração, sendo vista como uma espécie de clamor aos céus e ao Deus da África do Sul para que o povo negro africano, que vivia em um clima de intensas guerras e sofrimentos, fossem libertos. A letra da canção foi escrita em 1985, buscando atender a um pedido do físico Mário Schenberg²² que queria uma canção sobre a África do Sul. Gil, em uma nota no seu site oficial, disse: “*Nós temos feito protestos, manifestações, assinado manifestos contra o Apartheid e tal*”. E ele: “*Mas não é suficiente; é preciso uma canção*”. Dessa forma, de acordo com o próprio Gilberto Gil ele compôs a canção e a ofereceu ao físico e ao povo da África do Sul.

No que se refere à canção, podemos dizer que ainda que Gil tivesse escolhido para a essa outro título, seria fácil identificar o caráter de oração presente no texto, pois esse é muito bem marcado por meio de expressões de cunho religioso.

Assim, a cenografia da canção se dá pelo estabelecimento de uma oração, na qual o enunciador convoca não apenas o Deus ligado à religião africana, mas também o Deus Tupã, que é o Deus evocado pelos indígenas brasileiros, como vemos nos trechos “*Senhor da selva africana, irmã da selva americana / Nossa selva brasileira de Tupã*”. Além da questão da evocação aos Deuses de diferentes culturas, observamos ainda na canção uma espécie de relação de irmandade entre esses deuses, havendo assim, não uma contraposição, mas uma ligação entre todos eles. Por tratar-se de uma cenografia de cunho religioso, isto é, uma oração, alguns termos típicos da religiosidade são mencionados no texto, são eles “*batina*”, “*bispo*”, “*papa*”, “*cristo*” etc.

Vale a pena salientar, que como já foi dito, a canção que se desenvolve em forma de uma oração, não busca contemplar uma única religião, trazendo, portanto, marcas do Candomblé, da Umbanda, dos deuses indígenas, do Anglicanismo e até mesmo do Catolicismo.

²² Disponível em: <<http://sbfisica.org.br/v1/novopion/index.php/fisicos-do-brasil/28-mario-schenberg>> Acesso realizado em: 20/08/2017.

Na canção alguns nomes e algumas entidades religiosas são mencionadas, tais como: o “*bispo Tutu*²³”, que foi o primeiro líder religioso da África do Sul e que com seus protestos ajudou a dar fim às leis do *apartheid* na África, também foi o ganhador do Nobel da Paz em 1984. Além dele a canção fala de “*branco de Oxalufã*²⁴”, que na Umbanda é considerado o Rei do pano branco, sua ação se manifesta através da luz, da fé, da paz e da razão. Por fim, temos ainda exposta a figura do “*Cristo Rei*²⁵” que é um título dado a Jesus e baseado em várias passagens bíblicas e, em geral, usada por todos os cristãos e do “*papa*”, que na época da composição da canção era João Paulo II, o mesmo pediu perdão ao povo da África do Sul por todo o sangue negro derramado no tráfico e na escravidão, como vemos no trecho “*Sabei que o papa já pediu perdão*”. Como podemos concluir, a canção tem por objetivo convocar todas as religiões em uma só oração com o propósito de juntos acabar com o sofrimento do povo africano, que na época sofria cruelmente com as leis do *apartheid*.

Em relação ao *ethos* o enunciador se apresenta como um ser que suplica e que clama a intercessão e a proteção de vários deuses de diferentes religiões, em especial ao Deus da África do Sul “*Ó, Deus do céu da África do sul / Do céu azul da África do sul*”. O tom de súplica se dá ainda por meio dos versos “*Tornai vermelho todo sangue azul / Já que vermelho tem sido todo sangue derramado*”, o que nos mostra, um enunciador, de certa maneira, irônico em seu clamor, pois esse roga pedindo a Deus, para que se for o caso ele transforme em sangue azul todo o sangue vermelho, haja vista que é o sangue vermelho que vem sendo, diariamente derramado. Observamos que o enunciador usa de certa “ironia”, para se referir ao sangue daqueles que, não parecem ter nas veias o mesmo sangue dos irmãos que sofrem, aparentando, dessa maneira, ter um sangue superior, uma vez que não se compadecem dos que sofrem.

Ainda em relação ao *ethos* observamos por meio do seguinte trecho “*Todo corpo, todo irmão, chicoteado, iô*”, um sentimento de pertença e de reconhecimento por parte do enunciador em relação ao grupo de pessoas negras chicoteadas, uma vez que esse se utiliza do vocábulo “irmão” para se referir aos que estão sofrendo, ora para ser irmão é preciso que se tenha o mesmo sangue, ou ainda que se reconheça no outro e com o outro.

Em relação ao código linguístico, temos uma diversidade de vocábulos que contribuem para a construção da imagem do negro, tais pelo uso de verbos no imperativo, e na segunda pessoa do plural: “*Tornai*”, “*Zelai*”, “*Sabei*” “*Varrei*”, nesse sentido, o que corrobora para que possamos dizer que os verbos utilizados nesta conjugação soam como uma súplica a Deus. Além disso, temos o uso da expressão “*iô*”, que é a variação masculina de “*iaia*” e “*ia*”, que na época da escravidão era um tratamento bastante utilizado para se reportar às senhoras

²³ Disponível em: <<https://escola.britannica.com.br/levels/fundamental/article/Desmond-Tutu/482731>> Acesso realizado em 21/08/2017

²⁴ Disponível em < <http://www.juntosnocandomble.com.br/2008/11/oxaluf-oxaluf-o-principio-da-criao-o.html>> Acesso realizado em: 21/08/2017.

²⁵ Disponível em: < <https://formacao.cancaonova.com/liturgia/catequese-liturgica/o-que-e-a-solenidade-de-cristo-rei/>> Acesso realizado em 21/08/2017.

brancas e de classe alta, sendo também uma variação para “sinhá” ou “sinhazinha”, desse modo “iô” é uma redução do termo “senhor”, tal expressão também fora bastante utilizada no período de escravidão.

Para concluir, no que se relaciona a construção de uma imagem discursiva, podemos dizer que o enunciador da canção se mostra, em certo sentido, como um ser confiante na religião, nos deuses, mas não conformado em relação ao sofrimento de seu povo. Assim, podemos concluir que o enunciador da canção apresenta características de fé e de confiança em seres divinos, mas em especial de luta e de vontade pela liberdade do seu povo.

Concluídas as análises das canções que compõem o nosso *corpus*, optamos por aqui criar um quadro de cunho ilustrativo e organizacional, que visa mostrar de forma pormenorizada os resultados das análises obtidas em cada canção, para isso dividimos o nosso quadro em cinco partes, são elas: nome da canção, cenografia, *ethos* e código linguístico e imagem discursiva.

Tabela 2 – Síntese das análises

Canção	Cenografia	Ethos	Código linguístico	Imagens discursivas
Filhos de Gandhi	Festivo desfile carnavalesco nas ladeiras baianas.	Enunciador como convocador e animador.	Escolha prioritária por vocábulos relacionados a entidades religiosas provindas do Iorubá.	O enunciador mostra um sentimento de pertença e de entusiasmo representando a energia do povo negro no carnaval da Bahia.
Ilê Ayê	Recria um desfile de carnaval ou um desfile de rua.	Enunciador se coloca como negro/crioulo e se compromete com a defesa do povo negro.	Termos ligados à língua Iorubá e ao Inglês, apontando para o plurilinguismo interno e externo.	Temos um ser que se reconhece como negro, orgulhoso de si mesmo, comprometido com a emancipação de seu povo e com a valorização dos negros.
Refavela	Construção de uma cena que retrata a condição de vida dos moradores das grandes favelas de todo o país.	O enunciador se coloca como sendo pertencente ao grupo das pessoas negras, que moram em favelas e que lutam por melhores condições de vida.	Presença de plurilinguismo interior e exterior.	Imagem de um negro comprometido com seus valores e com suas conquistas.
Babá alapalá	Criação de diálogos de cunho familiar, que fazem referências aos ancestrais do povo negro.	Enunciador orgulhoso da sua ancestralidade africana.	Presença de plurilinguismo interior e exterior, e marcas típicas da oralidade.	Imagem do enunciador seguro e conhecedor de suas origens.

Canção	Cenografia	Ethos	Código linguístico	Imagens discursivas
Sarará Miolo	Retrata um diálogo que advoga em favor da preservação das características que constroem a negritude.	O enunciador se mostra orgulhoso das características corporais e fenotípicas do negro, tais como: “o cabelo duro”.	Jogo de palavras com o léxico, significação metafórica e efeitos fonológicos.	Imagem discursiva de um negro defensor de sua etnia.
Quilombo, o Eldorado Negro	Cenas que representam as vidas nos quilombos.	O enunciador que se assume como negro e fala em nome de uma coletividade, demonstrando orgulho de seu povo.	Uso de verbos no pretérito perfeito.	Ser forte, corajoso e destemido que luta e constrói com as próprias mãos o lugar que habita.
Zumbi (A felicidade Guerreira)	Pedido do enunciador ao “comandante guerreiro”, Zumbi dos Palmares.	Enunciador que enxerga na guerra e na luta diária por sua liberdade e por seus direitos a verdadeira felicidade.	Verbos na segunda pessoa do plural e repetição da primeira pessoa do singular.	Imagem de um negro orgulhoso de si, de suas lutas e das lutas de seu povo.
Ganga Zumba (O poder da Bugiganga)	Moldura de uma festa/comemoração dentro próprio quilombo.	Representado na figura histórica de Ganga Zumba, como sendo um ser animado, guerreiro e corajoso.	Plurilinguismo exterior, vocábulos advindos do Iorubá e rimas emparelhadas.	Imagem de um negro bravo, guerreiro e que encontra na luta e na resistência de seu povo o caminho para a felicidade.
A mão da limpeza	Construção de cenas do trabalho do negro.	O enunciador se apresenta como um ser questionador e debochado.	Utilização de verbos no pretérito imperfeito e polissemia de vocábulos.	A imagem do negro é construída por meio da subversão de uma imagem socialmente construída e hegemônica pelo branco.
Oração pela libertação da África	Estabelecimento de uma oração, na qual se convoca o Deus Tupã.	O enunciador se apresenta como um ser que suplica e que clama a intercessão e a proteção de vários deuses de diferentes religiões.	Diversidade de vocábulos, verbos no imperativo e na segunda pessoa do plural.	Imagem de um ser confiante na religião nos deuses, mas não conformado em relação ao sofrimento de seu povo.

Fonte: Elaboração própria

Dessa maneira, podemos concluir que nossas análises revelaram algumas possíveis imagens discursivas do negro nas canções de Gilberto Gil, todavia a imagem de maior destaque fora a do negro forte, destemido, guerreiro, orgulhoso de sua raça e de sua cor e conhecedor de seus direitos e deveres. Assim, podemos dizer que o estudo das canções de Gilberto Gil, no que se refere à temática da negritude é de grande importância para que compreendamos fatores relacionados, não somente a história do povo negro, mas às desigualdades sociais e ao preconceito racial como um todo.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho de pesquisa, buscamos analisar a construção da imagem discursiva do negro em dez canções de Gilberto Gil. Para tanto, o referido cantor e compositor foi escolhido dada a sua relevância no cenário cultural e sócio-político de nosso país. E, principalmente, por ser um artista que ocupa lugar de destaque na música popular brasileira.

Para embasar a nossa discussão nos apoiamos no referencial teórico da análise do discurso de linha francesa, especificamente nos estudos propostos pelo pesquisador, Maingueneau, que nos traz as categorias de *ethos*, que nas palavras do próprio Maingueneau (2012) se mostra no ato da enunciação, mas não se diz necessariamente o enunciado e de cenas da enunciação, isto é, cena englobante, cena genérica e cenografia, sendo essa última de extrema importância para o nosso trabalho. Cenografia de acordo com Maingueneau (2013, p. 98, grifos do autor), “a cenografia é *ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la”.

Para, além disso, pautamos as nossas análises também no *código linguístico*, que é outra categoria proposta por Maingueneau e que se caracteriza, de maneira geral, como sendo relacionado duplamente com a *interlíngua*. Primeiro, no campo das relações entre línguas, o que Maingueneau (2012) nomeia de *plurilinguismo exterior*; segundo, no espaço da diversidade presente na mesma língua, o que Maingueneau (2012) chama de *plurilinguismo interior*.

Para embasar a análise das canções, além dos trabalhos de Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2012, 2013), também nos pautamos nos estudos desenvolvidos por Costa (2001, 2005 e 2012) sobre o discurso literomusical brasileiro.

Analisar essas dez canções levou-nos a algumas conclusões no que se refere à relação existente entre a imagem discursiva do negro presente nas canções de Gilberto Gil, no posicionamento da MPB e na trajetória do movimento negro no Brasil.

Constatamos que essa relação se evidencia, principalmente, a partir do estudo da composição do *ethos* discursivo, da cenografia e do código de linguagem presente nas canções de Gilberto Gil que falam do negro, bem como de suas lutas e de sua história no Brasil e no mundo. Para, além disso, visualizamos também que as relações do discurso literomusical com o discurso da negritude expressa nas canções analisadas corroboraram para o fortalecimento do posicionamento de Gilberto Gil no que tange ao discurso literomusical brasileiro.

Tentamos, na medida do possível, observar, estudar, compreender e apresentar as expressões utilizadas nas canções e suas relações com a historicidade do país, da música e do mundo. Assim, podemos observar que tais expressões que se referenciavam ao negro traziam

junto de si uma diversidade cultural riquíssima e que tanto contribuíram para o cenário da música popular brasileira.

Nesse sentido, podemos dizer que a análise de tais canções nos trouxe como pesquisadora e nos âmbitos - cultural e histórico um ganho incalculável, haja vista que nos apresentaram um universo até então, desconhecido.

No mote das canções de Gil podemos perceber ainda que, em algumas canções o artista não somente resgatou a ancestralidade negra, mas lutou pelo povo negro em si, levantando a bandeira das questões sociais concernentes, não somente à cor da pele, mas em relação ao reconhecimento deste como pertencente à classe negra.

Por fim, esperamos que esta pesquisa tenha contribuído para compreender melhor – a relação entre as imagens discursivas do negro e as canções de Gilberto Gil; a importância das categorias discursivas de *ethos*, *cenografia* e *código linguístico*; a importância de Gilberto Gil para o posicionamento da MPB e para o discurso literomusical brasileiro; e a relação entre as canções analisadas e a corroboração das mesmas para a difusão da cultura afro-mestiça no Brasil. Desejamos, ainda, que os questionamentos não respondidos nesta pesquisa, bem como as lacunas que aqui por algum motivo deixamos em aberto, sirvam de impulso para que outros trabalhos venham a se realizar.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Americanah**. Gyldendal A/S, 2014.
- ARISTÓTELES, Arte Retórica; POÉTICA, Arte. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- BRASIL, Constituição. **Constituição da República Federativa do Brasil**, 1988.
- BERND, ZILÁ ; BAKOS, Margareth M. **O negro**. Consciência e trabalho. Coleção síntese rio-grandense. n. 4. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1991.
- BEZERRA, Lígia Cristine de M. **Tropicalismos na Música Popular Brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90**. 2005. Dissertação (Mestrado em Linguística). – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2005.
- BLOCK, Mônica Dourado Furtado. **Caracterização discursiva da Bossa Nova no discurso literomusical brasileiro**. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2007.
- CAMPOS, Ana Lúcia Lapolli. **Com uma canção também se luta: o negro nas letras da canção brasileira nos anos 60 e 70**, 2012
- CÂNDIDO, Felipe. **Gilberto Gil: os toques afro de um filho de Gandhi**. Disponível em:
 <<<https://blog.saraiva.com.br/gilberto-gil-os-toques-afro-de-um-filho-de-gandhy/>>>
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2014
- COSTA, Nelson Barros. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontífica Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- _____. **Práticas discursivas exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes, 2005.
- _____. **Música popular, linguagem e sociedade**. São Paulo: Apris Editora, 2012
- DE VARGAS, Juliana Ribeiro; MERINO XAVIER, Maria Luísa. **A feminilidade em discurso: mídias musicais contemporâneas produzindo modos de ser jovem e mulher**. Revista Periódicos, v. 1, n. 2, p. 70-83, 2015.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Pontes Editores, 1987.
- FARIAS, Geânia Nogueira de. **As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha**. 2011. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2011.

- FÉLIX, João Batista de Jesus. Pequeno histórico do movimento negro contemporâneo. **Negras imagens**. Ensaio sobre cultura e escravidão no Brasil. São Paulo: Edusp, p. 211-216, 1996.
- GIL, Gilberto; ZAPPA, Regina. **Gilberto bem perto**. Nova Fronteira, 2013.
- GONZÁLES, Lélia; HASEMBALG, Carlos. **Lugar de Negro**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1982.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- LOPES, Cássia. **Gilberto Gil: a poética e a política do corpo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MAINGUENEAU, Dominique e COSSUTTA, Frédéric. “L'analyse des discours constitutants” in MAINGUENEAU et al. **Langages (Les analyses du discours en France)**, 117, p. 112-125, 1995.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.
- _____. **Gênese dos discursos**. Curitiba: Parábola Ed., 2008a.
- _____. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Ed., 2008b.
- _____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2013.
- _____. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola Ed, 2014
- MENDES, Aline Fabiola Freitas. **A construção de uma identidade nacional a partir da metadiscursividade em sambas de 1929 a 1945**. 2011.117f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2011.
- MUNANGA, Kabenguete. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ática, 1988.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música - história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OSTERNO, Maria do Livramento Rios, **A canção engajada nos anos 80: o rock não errou**. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2009.
- PEIXOTO, Michael Viana, **O Tropicalismo e a Cultura Pop – Um Encontro Interdiscursivo em Adriana Calcanhotto**. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2013.
- PEREIRA, Letícia Maria de Souza. **Gilberto Gil e o corpo: uma questão política**. 2006. Trabalho apresentado no II ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura,

realizado de 03 a 05 de maio de 2006, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador – Bahia - Brasil

RAJAGOPALAN, Kanavillil. **Por uma linguística crítica**. São Paulo: Parábola Ed., 2003.

REIS, Claudio. Apontamentos sobre **A relação entre a antropologia e o direito**. Unicamp: **Videre**, v.2, n. 3, p. 65-82, 2010.

SILVA, Maria Neile Alves. **Os forrozeiros e seu outro feminino: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro e Dominginhos**. 2008. 233 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza-CE, 2008

SORROCE, Danilo Sérgio; DE SOUZA, Ailton. **A Poética de Gilberto Gil e a Religiosidade**. Revista Brasileira de Estudos da Canção–ISSN, v. 2238, p. 1198. 2012.

SORROCE, Danilo Sérgio. **Gilberto Gil: canção e poética na Tropicália**. 2003. Tese de Doutorado. Universidade Presbiteriana Mackenzie.

SOUSA, Antônio Vilamarque Carnaúba de. **Negrada negada: a negritude fragmentada - o movimento negro e os discursos identitários sobre o negro no Ceará (1982-1995)**. 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Ceará, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza-CE, 2006.

TILLQUIST, Ylva. **O léxico de origem africana na música popular brasileira: uma análise das letras de Gilberto Gil**. 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

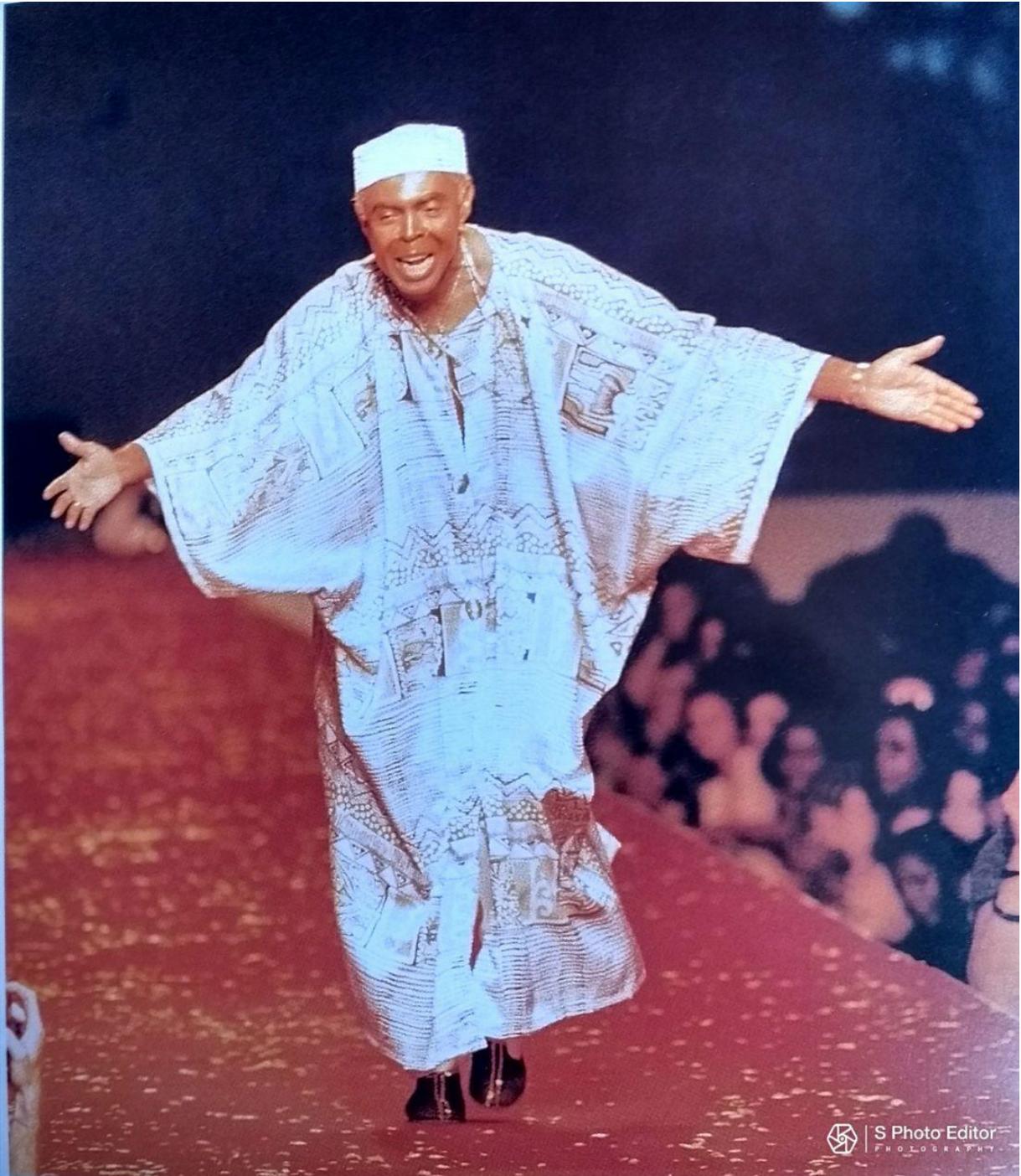
VELLOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Moderna, 2002.

Sites visitados:

- <https://globosatplay.globo.com/globonews/v/2091850/>
- <https://blog.saraiva.com.br/gilberto-gil-os-toques-afro-de-um-filho-de-gandhy/>
- <http://www.gilbertogil.com.br/>

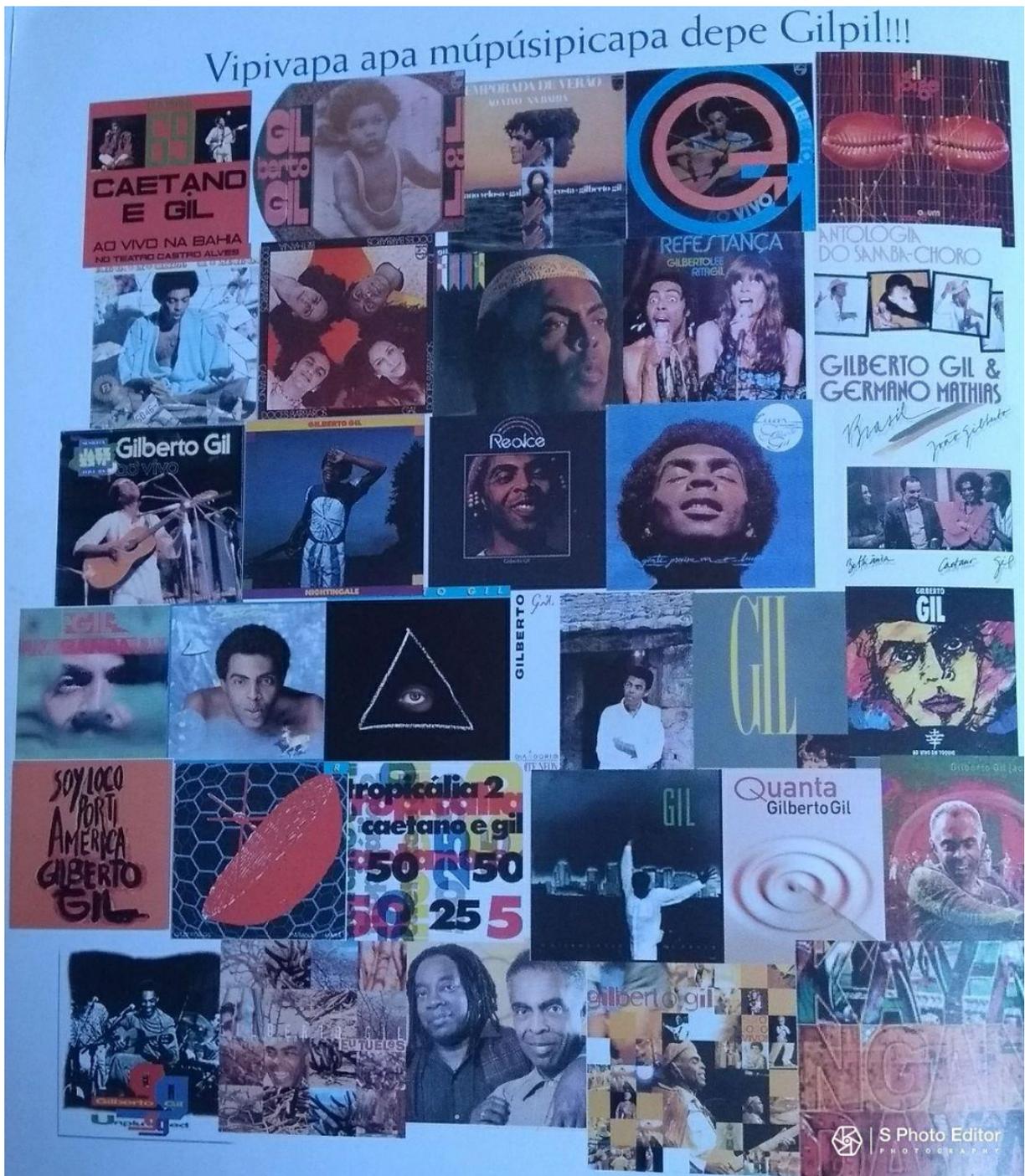
ANEXOS

Imagem 1 – Gilberto Gil. Desfile do Projeto Axé, 1998.



Fonte: VELLOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Moderna, p. 7, 2002.

Imagem 2 – Discografia parcial de Gilberto Gil



Fonte: VELLOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Moderna, p. 42, 2002.

Imagem 3 – Gilberto Gil, momentos antes de sair no bloco Filhos de Gandhi, Carnaval, 1972.

No Carnaval desse ano — 1972 — o Afoxé Filhos de Gandhi, bloco baiano fundado em 1949 por estivadores negros, saiu com poucos participantes. Gil assistiu à passagem com muita tristeza. O bloco, tão vivo em sua memória, estava reduzido a um pequeno número. Gil se inscreveu no bloco e cantou em favor do Gandhi. Santos e Orixás atenderam e o Gandhi passou a ser o maior bloco do Carnaval baiano.

*Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré
 Todo o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi*

*Iansã, Iemanjá, chama Xangô
 Oxóssi também
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi*

*Mercador, Cavaleiro de Bagdá
 Oh, Filhos de Olá
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi*

*Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim
 Chama o pessoal,
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi...*

*Oh, meu Deus do céu, na Terra é carnaval
 Chama o pessoal
 Manda descer pra ver
 Filhos de Gandhi*

(Filhos de Gandhi)



© Paulo Munhoz/Ag. A Tarde

Se você quiser saber mais sobre os Filhos de Gandhi, entre no site:
[geocities.yahoo.com.br/filhosdegandhy/
 quem_somos.htm](http://geocities.yahoo.com.br/filhosdegandhy/quem_somos.htm)

S Photo Editor
 PHOTOGRAPHY

Imagem 4 – Bloco Filhos de Ghandi, Carnaval, 1972



Fonte: VELLOSO, Mabel. **Gilberto Gil**. São Paulo: Moderna, p. 33, 2002.

Imagem 5 - Letra da canção: *Oração pela libertação da África do Sul*, manuscrita por Gilberto Gil.

ORAÇÃO PELA LIBERTAÇÃO
DA 'ÁFRICA DO SUL'

G GEGE
PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.

se o rei zulu já não pode andar um
se o rei zulu já não pode andar um

1/0 salve a batina do bispo Tutu
salve a batina do bispo Tutu

o' Cristo Rei branco de Oxalufã
o' Cristo Rei branco de Oxalufã

4/0 Tórcari por nossa negra flor pagã
zelai por nossa negra flor pagã

sabei que o PAPA já perdeu perdões
5/0 sabei que o PAPA já perdeu perdões
vareei do mapa toda escravidão
vareei do mapa toda escravidão

o' deus do céu da ÁFRICA DO SUL
do céu azul da ÁFRICA DO SUL

2/4/0 Tórcari vermelho todo sangue azul

3/ vermelho tem sido todo sangue derramado
todo corpo, todo irmão chicoteado VU.
senhor da selva africana irmão da selva
americana nossa selva brasileira de Tupã
senhor irmão de Tupã farei
com que o chicote seja por fim pendurado
revogar da intolerância a lei
devolvi o chão a quem no chão foi ocoado

Rua Visconde de Pirajá, 351 - Sala 422/423 - Tel. 521-3489 - TELEX (021) 39143 GGPA BR - CEP 22410 - Ipanema - Rio de Janeiro - RJ

DISCOGRAFIA

- LOUVAÇÃO – UNIMAR MUSIC (1967)
- GILBERTO GIL (1968)
- GILBERTO GIL – UNIVERSAL (1969)
- COPACABANA MON AMOUR – UNIVERSAL MUSIC (1970)
- GILBERTO GIL – UNIVEERSAL MUSIC BRASIL (1971)
- BARRA 69: AO VIVO NA BAHIA – UNIVERSAL MUSIC
(1972) EXPRESSO 2222 – UNVERSAL MUSIC (1972)
- CIDADE DO SALVADOR – UNIVERSAL MUSIC (1973)
- TEMPORADA DE VERÃO: AO VIVO NA BAHIA- UNIVERSAL MUSIC (1974)
- GILBERTO GIL: AO VIVO – UNIVERSAL MUSIC (1974)
- REFAZENDA- WARNER (1975)
- O VIRAMUNDO AO VIVO – UNIVERSAL (1976)
- REFAVELA – WEA (1977)
- GILBERTO GIL: AO VIVO – WEA
(1978) NIGHTINGALE – WEA (1979)
- REALCE – WARNER (1979)
- LUAR – WEA (1981)
- EXTRA – WEA (1983)
- RAÇA HUMANA – WEA (1984)
- QUILOMBO: TRILHA SONORA – (1984)
- DIA DORIM NOITE NEON – WARNER (1985)
- UM BANDA UM (1985)
- UM TREM PARA AS ESTRELAS
(1987) EM CONCERTO (1987)
- O ETRENO DEUS UM DANÇA
(1989) PARABOLICAMAR (1991)
- UNPLUGGED- WARNER MUSIC BRASIL (1993)
- QUANTA – WARNER (1997)

O SOL DE OSLO (1998)

MILLENNIUM: GILBERTO GIL (1999)

ENCICLOPEDIA MUSICAL BRASILEIRA (2000)

E-COLLECTION – GILBERTO GIL- 2CD'S

(2000) SÃO JOÃO VIVO (2001)

GIL E MILTON (2001)

WARNER 25 ANOS: GILBERTO GIL (2001)

KAYA N'GAN DAYA (2002)

VIRAMUNDO (2002)

QUANTA GENTE VEIO VER (2002)

KAYA N'GAN DAYA: AO VIVO – WEA (2003)

Z:300 ANOS DE ZUMBI (BALLET Z)

(2003) SALVADOR 1962-1963 (2003)

TO BE GOOD IS TO BE ALIVE: ANOS 90 (2003)

AO VIVO EM TÓQUIO (2003)

ELETRACÚSTICO – WARNER (2004)

REVISITADO (2004)

I LOVE MPB: GILBERTO GIL (2004)

PERFIL: GILBERTO GIL (2005)

EU, TU, ELES – WARNER (2005).

NOVO MILLENNIUM: GILBERTO GIL (2005)

A ARTE DE GILBERTO GIL (2005)

TO BE GOOD IS TO BE ALIVE: ANOS 80 (2006)

BANDA LARGA CORDEL (2008)

LISTA DAS CANÇÕES E DE SUAS RESPECTIVAS LETRAS

1. “Filhos de Gandhi” (Gilberto Gil)

Omolu, Ogum, Oxum, Oxumaré/ Todo o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/
Iansã, Iemanjá, chama Xangô/ Oxossi também/ Manda descer pra ver/ Filhos de Gandhi/
Mercador, Cavaleiro de Bagdá/ Oh, Filhos de Obá/ Manda descer pra ver Filhos de Gandhi/
Senhor do Bonfim, faz um favor pra mim/ Chama o pessoal/ Manda descer pra ver/ Filhos de
Gandhi/ Oh, meu pai do céu, na terra é carnaval/ Chama o pessoal/ Manda descer pra
ver/Filhos de Gandhi.

2. “Ilê Ayê” (Paulinho Carmafeu)

Oh oh oh oh Soul Power / Oh oh oh oh Soul Power / Oh Oh Oh Oh / Essa história começa
mais ou menos assim: / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos
mostrar pra você (pra você) / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos
mostrar pra você (pra você) / Somo crioulo doido como bem legal / Temos cabelo duro como
black power / Somo crioulo doido como bem legal / Temos cabelo duro como black power /
Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) /
Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) /
Branco, se você soubesse o valor que o preto tem / Tu tomava um banho de piche, branco e,
ficava preto também / E não te ensino a minha malandragem / Nem tão pouco minha filosofia,
porquê? / Quem dá luz a cego é bengala branca em Santa Luzia / Meu Deus / Que bloco é
esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Que bloco é
esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Vai! / Oh
Oh Oh Oh Oh Oh / Essa história se resolve a bateria e voz / Que bloco é esse? Eu quero saber
/ É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Que bloco é esse? Eu quero
saber? / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra você) / Somo crioulo doido como
bem legal / Temos cabelo duro como black power / Somo crioulo doido como bem legal /
Temos cabelo duro como black power / Branco, se você soubesse o valor que o preto tem / Tu
tomava um banho de piche, branco e, ficava preto também / E não te ensino a minha
malandragem / Nem tão pouco minha filosofia, porquê? / Porque? / Em Santa Luzia aiai Meu
Deus / Que bloco é esse? Eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você (pra
você) / Que bloco é esse? Eu quero saber? / É o mundo negro que viemos mostrar pra você
(pra você) / Oh Oh Oh Oh Oh Oh.

3. “Refavela” (Gilberto Gil)

Aiaiá, kiriê / Kiriê, iaiá / A refavela / Revela aquela / Que desce o morro e vem transar / O
ambiente / Efervescente / De uma cidade a cintilar / A refavela / Revela o salto / Que o preto
pobre tenta dar / Quando se arranca / Do seu barraco / Prum bloco do BNH / A refavela, a
refavela, ó / Como é tão bela, como é tão bela, ó / A refavela / Revela a escola / De samba
paradoxal / Brasileiro / Pelo sotaque / Mas de língua internacional / A refavela / Revela o
passo / Com que caminha a geração / Do black jovem / Do black-Rio / Da nova dança no
salão / Iaiá, kiriê / Kiriê, iaiá / A refavela / Revela o choque / Entre a favela-inferno e o céu /
Baby-blue-rock / Sobre a cabeça / De um povo-chocolate-e-mel / A refavela / Revela o sonho/
De minha alma, meu coração / De minha gente / Minha semente / Preta Maria, Zé, João / A
refavela, a refavela, ó / Como é tão bela, como é tão bela, ó / A refavela / Alegoria/ Elegia,
alegria e dor / Rico brinquedo / De samba-enredo / Sobre medo, segredo e amor/ A

refavela / Batuque puro / De samba duro de marfim / Marfim da costa / De uma Nigéria / Miséria, roupa de cetim / Iaiá, kiriê / Kiriê, iaiá.

4. “Babá Alapalá” (Gilberto Gil)

Aganju, Xangô/ Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô, Aganju/ O filho perguntou pro pai:/ "Onde é que tá o meu avô/ O meu avô, onde é que tá?"/ O pai perguntou pro avô:/ "Onde é que tá meu bisavô/ Meu bisavô, onde é que tá?"/ Avô perguntou bisavô:/ "Onde é que tá tataravô/ Tataravô, onde é que tá?"/ Tataravô, bisavô, avô/ Pai Xangô, Aganju/ Viva egum, babá Alapalá!/ Aganju, Xangô/ Alapalá, Alapalá, Alapalá/ Xangô, Aganju/ Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/ Machado alado, asas do anjo Aganju/ Alapalá, egum, espírito elevado ao céu/ Machado astral, ancestral do metal/ Do ferro natural/ Do corpo preservado/ Embalsamado em bálsamo sagrado/Corpo eterno e nobre de um rei nagô/ Xangô.

5. Sarará Miolo (Gilberto Gil)

Sara, sara, sara, sarará / Sara, sara, sara, sarará / Sarará miolo / Sara, sara, sara cura / Dessa doença de branco / Sara, sara, sara cura / Dessa doença de branco / De querer cabelo liso / Já tendo cabelo louro / Cabelo duro é preciso / Que é para ser você, crioulo.

6. Quilombo, o Eldorado Negro (Gilberto Gil)

Existiu / Um eldorado negro no Brasil / Existiu / Como o clarão que o sol da liberdade produziu / Refletiu / A luz da divindade, o fogo santo de Olorum / Reviveu / A utopia um por todos e todos por um / Quilombo / Que todos fizeram com todos os santos zelando/ Quilombo / Que todos regaram com todas as águas do pranto / Quilombo / Que todos tiveram de tombar amando e lutando / Quilombo / Que todos nós ainda hoje desejamos tanto / Existiu / Um eldorado negro no Brasil / Existiu / Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu / Ressurgiu / Pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu / Renasceu / Quilombo, agora, sim, você e eu / Quilombo / Quilombo / Quilombo / Quilombo.

7. “Zumbi (A felicidade Guerreira)” (Gilberto Gil & Waly Salomão)

Zumbi, comandante guerreiro / Ogunhê, ferreiro-mor capitão / Da capitania da minha cabeça / Mandai a alforria pro meu coração / Minha espada espalha o sol da guerra / Rompe mato, varre céus e terra / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira / Do maracatu, do maculelê e do moleque bamba / Minha espada espalha o sol da guerra / Meu quilombo incandescendo a serra / Tal e qual o leque, o sapateado do mestre-escola de samba / Tombo-de-ladeira, rabo-de-arraia, fogo-de-liamba / Em cada estalo, em todo estopim, no pó do motim / Em cada intervalo da guerra sem fim / Eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto, eu canto assim: / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira! / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira! / A felicidade do negro é uma felicidade guerreira! / Brasil, meu Brasil brasileiro / Meu grande terreiro, meu berço e nação / Zumbi protetor, guardião padroeiro / Mandai a alforria pro meu coração.

8. Ganga Zumba (O poder da Bugiganga) – (Gilberto Gil & Waly Salomão)

Toca atabaque, reboa zabumba/ Repica, repica, repica agogô/ Tumba Lelê, beber aluá/ Se lambuzar na tigela daquele amalá/ Toda Palmares recorda da primeira vez/ Ganga Zumba dançou alujá/ Toda cantiga trovoa, seu eco ecoa/ Na voz da Serra da Barriga/ Vem, Acotirene, dona do segredo/ Ialorixá que chama Ganga Zumba/ Lhe oferece o trono da fartura/ Toda a formosura e o poder da bugiganga/Fontes e mais fontes/ Potes e mais potes/ O céu na terra é Aruanda/ É assim Palmares/ Palmas pelos ares/ Cante e dance e abra a roda/ Acaiúba,/

Namba, Canindé/ Ana de Ferro, mulher-dama linda da Holanda/ Ganga Zumba reina, nunca teve medo/ Seu segredo está no raio da justiça/ Nunca é /permitido mentir/ Sempre abençoado o amor/ Desejo doido, beber otim/ Festejo d'Oxum, d'Obá, d'Oiá/ Todo vaso quebra/ Toda bugiganga se espedaça/ Toda graça lhe abandona/ Ganga Zumba desce da montanha/ Com veneno na entranha/ Acaba a sua zanga/ Ganga Zumba morre/ E a lenda corre/ Pelo reino de Aruanda/ Nunca é permitido esquecer/ Sempre dá no jogo de Ifá/ Qual o rei que vai suceder/ Salve o reino d'Aruanda

9. “A mão da Limpeza” (Gilberto Gil)

O branco inventou que o negro / Quando não suja na entrada / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Vai sujar na saída, ê / Imagina só / Que mentira danada, ê / Na verdade a mão escrava / Passava a vida limpando / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o negro penava, ê / Mesmo depois de abolida a escravidão / Negra é a mão / De quem faz a limpeza / Lavando a roupa encardida, esfregando o chão / Negra é a mão / É a mão da pureza / Negra é a vida consumida ao pé do fogão / Negra é a mão / Nos preparando a mesa / Limpando as manchas do mundo com água e sabão / Negra é a mão / De imaculada nobreza / Na verdade a mão escrava / Passava a vida limpando / O que o branco sujava, ê / Imagina só / O que o branco sujava, ê / Imagina só / Etâ branco sujão

10. “Oração pela libertação da África do Sul” (Gilberto Gil)

Se o rei Zulu já não pode andar nu / Se o rei Zulu já não pode andar nu / Salve a batina do bispo Tutu / Salve a batina do bispo Tutu / Ó, Deus do céu da África do sul / Do céu azul da África do sul / Tornai vermelho todo sangue azul / Tornai vermelho todo sangue azul / Já que vermelho tem sido todo sangue derramado / Todo corpo, todo irmão, chicoteado, iô / Senhor da selva africana, irmã da selva americana / Nossa selva brasileira de Tupã / Senhor, irmão do Tupã, fazei / Com que o chicote seja por fim pendurado / Revogai da intolerância a lei / Devolvei o chão a quem do chão foi criado / Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã / Ó, Cristo Rei, branco de Oxalufã / Zelai por nossa negra flor pagã / Zelai por nossa negra flor pagã / Sabei que o papa já pediu perdão / Sabei que o papa já pediu perdão / Varrei do mapa toda escravidão / Varrei do mapa toda escravidão.