



Construção das identidades negras no Canto de Xangô de Baden Powell e Vinicius de Moraes.

Autor¹: Fábio Eduardo Matias de Siqueira

Orientadora: Prof.º Dr. Gina Monge Aguilar

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar a música “Canto de Xangô” do disco “Os Afro-sambas”, de 1966, e também a regravação da mesma faixa no disco de 1990, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, buscando apontar suas possíveis contribuições na construção das identidades negras no Brasil. Para isso, propõe-se uma análise da letra da música composta por Vinicius de Moraes e da estrutura composicional da canção feita por Baden Powell, e como elementos da mitologia afro-brasileira e do processo de diáspora imposto pela escravidão, a busca ancestral pela memória negra e o racismo estrutural na sociedade brasileira apresentam essas identidades negras na música analisada.

¹ é graduando em música pela UNICAMP no curso de Licenciatura em Artes - Música, é produtor, compositor, músico e ativista com um EP e um disco gravado.

Palavras-chave: Identidades Negras; Música e política; Afrosambas.

Introdução

A ideia de iniciar um projeto de pesquisa sobre a música “Canto de Xangô”, lançada no disco “*Os Afro-sambas*”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes em 1966, surgiu em 2017, quando eu prestava consultoria musical para Aline Santos, pesquisadora de letras da USP. Ela pretendia analisar o conteúdo racial e político das letras contidas no disco e como elas contribuem para a construção das identidades negras no Brasil.

A seguir, vou colocar uma breve biografia de cada um dos compositores, Baden Powell e Vinicius de Moraes e entrar na análise do “Canto de Xangô”, em duas versões gravadas (1966 e 1990), para finalmente, apresentar uma análise da letra e realizar a discussão final.

Baden Powell

A música faz parte da história da nossa família há algumas gerações, meu bisavô, Vicente Thomaz de Aquino, foi um fazendeiro negro que fundou talvez uma das primeiras e únicas bandas de escravos que tocavam e cantavam suas raízes. Sempre ouvi muitas histórias de meus ascendentes mas infelizmente não conheci meus avós.²

Baden Powell de Aquino nasceu no dia 06 de Agosto de 1937 na cidade de Varre-e-Sai, que fica na região norte do Rio de Janeiro, e morreu em 26 de Setembro de 2000. Sua família era pobre e negra. Seu pai, Lilo de Aquino, era um sapateiro humilde, violonista amador e chefe de escoteiro. Baden Powell começou a estudar violão aos 8 anos com Jaime Florence, o Meira, conhecido professor de violão da época.

Após seus estudos musicais, começou a atuar profissionalmente com grandes músicos de sua época, o que lhe possibilitou circular e viajar pelo Brasil conhecendo novos músicos; e também que ele circulasse nos mesmos ambientes de músicos consagrados como Tom Jobim e seus parceiros de composição como Geraldo Vandré,

²Phillipe Baden Powell - Acesso em: http://www.badenpowell.com.br/biografia/baden_powell.htm 05 de Agosto, 2020.

Ruy Guerra, Billy Blanco, Vinicius de Moraes. Este último, que já era o poeta influente, diplomata do Itamaraty, músico, homem branco em ascensão, propôs que eles compusessem músicas juntos. Dessa parceria entre Baden e Vinicius nasceu o disco “*Os Afro-sambas*” de 1966.

Baden Powell viajou para a França ainda na década de 1960 e lá morou por vinte anos em Paris; depois foi para a Alemanha onde morou mais cinco anos. Nesse período teve contatos com grandes músicos europeus e isso lhe abriu portas para uma carreira internacional. Contudo, não deixou de compor músicas com seus parceiros habituais, como Paulo César Pinheiro, que é considerado um dos maiores letristas da música brasileira. Também teve como intérpretes de suas canções cantoras e cantores consagrados, tais como Elis Regina, Elizeth Cardoso e Ciro Monteiro, o que tornou sua obra mais conhecida e valorizada, devido à força musical de cada um desses músicos com os quais conviveu e produziu junto. Baden Powell gravou mais de 70 discos e ganhou vários prêmios pela grandeza de sua produção musical e obra. O seu legado musical deixa uma contribuição para além da música, adentra o campo social ajudando a construir, com as temáticas de suas músicas e suas influências afro-brasileiras, as identidades negras que constituem esse Brasil atual.

Vinicius de Moraes

“Eu, por exemplo, o capitão do mato Vinicius De Moraes

Poeta e diplomata

O branco mais preto do Brasil

Na linha direta de Xangô, saravá!”³

Marcus Vinicius da Cruz Melo de Moraes nasceu no dia 19 de outubro de 1913 no bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro e faleceu no dia 9 de Julho de 1980 no bairro da Gávea no mesmo Estado. Seus pais eram Lydia Cruz de Moraes e Clodoaldo Pereira da Silva Moraes. Formou-se Bacharel em Letras em 1929 pelo Colégio Santo Inácio e, após se formar, ingressou na Faculdade de Direito do Catete, no Rio de Janeiro. Ele também lança alguns livros e, com o passar do tempo, torna-se um poeta com notoriedade e prestígio. Nesse período Vinicius assume seu posto como diplomata

³Trecho da música “Samba da Benção” composta em parceria por Baden Powell e Vinicius de Moraes - Acesso em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/discos/os-afrosambas> - Acesso em 05 e Agosto, 2020.

em Los Angeles e fica cinco anos fora do Brasil. Isso faz com que se aproxime de músicos que moram nos Estados Unidos como Carmem Miranda.

João Gilberto lança em 1959 o seu disco “Chega de Saudade”, com algumas músicas de Vinicius de Moraes em parceria com Tom Jobim, o que marcaria o início da bossa nova e também da ascensão musical de Vinicius de Moraes como poeta popular, branco, dentro da música brasileira, com estilos como o samba e suas vertentes. É também o momento em que Vinicius conhece Baden e passam três meses morando juntos. Como resultado dessa vivência conjunta, surge a composição dos *Afro-sambas* e outras canções, as quais mudariam e marcariam a história da música brasileira definitivamente. O disco foi lançado no meio de uma verdadeira efervescência musical em 1966. O Brasil atinge em 1968 o ano mais tenso e obscuro do período da ditadura militar, com a instauração do Ato Institucional Nº5, AI5. No período, Vinicius inicia sua parceria com Toquinho e faz vários shows na Europa.

Em 1977 participa do lendário show “Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha”, na casa de shows carioca Canecão. A “Valsa do amor que não vem” composta com Baden Powell e interpretada por Elizeth Cardoso, leva um prêmio no mesmo ano. No ano seguinte são lançados os livros “Falso Mendigo” e “Amor Total”, assim como um documentário feito por sua filha Susana Moraes, intitulado: “Vinicius, um rapaz de família”. Vinicius foi convidado pelo então operário sindicalista, Luiz Inácio “Lula” da Silva, para recitar um de seus poemas numa assembléia dos trabalhadores no A.B.C., em São Paulo em 1979. Ele recita o seu poema “O operário em construção”. Vinicius faleceu em casa em 1980, ao lado de sua mulher e seu parceiro Toquinho.

Análise do Canto de Xangô

Visão geral do Canto de Xangô

A música “Canto de Xangô” foi gravada em 1966 no disco “*Os Afro-sambas*” e lançada pela gravadora Forma; que depois se transformou na gravadora Philips. Uma nova versão da música foi regravada em 1990 com lançamento feito pela gravadora Biscoito Fino. A diferença entre as duas gravações são, principalmente, a qualidade das gravações, a inserção de instrumentos de sopro, os ajustes na linha melódica do violão e o ajuste vocal do coro feminino gravado em 1990 pelo Quarteto em Cy.

Na gravação de 1990, Baden Powell mantém a forma da música gravada em 1966 e altera o arranjo inserindo um fagote, junto à flauta, ampliando a performance

sonora musical no registro grave da música, para dar um contraste melódico bem jazzístico e contrapontístico com as vozes executadas pelo Quarteto em Cy na performance de “Canto de Xangô”.

A versão de 1966 foi gravada com uma tecnologia inferior, em duas pistas, na qual fica perceptível uma diferença na captação e projeção dos sons dos instrumentos, em relação à gravação feita em 1990. A ambientação e nitidez sonora de cada instrumento e das vozes, ficam um pouco apagadas na versão de 1966 se comparadas à versão de 1990. A ambientação dos sons também se transforma nas duas gravações. A versão de 1966 usa a projeção do som em dois canais e percebe-se que alguns sons ficam mais nítidos no canal esquerdo (*left*) ou no direito (*right*) deixando uma sensação de desbalanceamento sonoro.

Ficha técnica da gravação de 1966

- Produção e direção artística: Roberto Quartin e Wadi Gebara
- Técnico de gravação: Ademar Rocha
- Contracapa: Vinicius de Moraes
- Fotos: Pedro de Moraes
- Capa: Goebel Weyne
- Arranjos e regência: Maestro Guerra Peixe
- Vocais: Vinicius de Moraes, Quarteto em Cy e Coro Misto
- Sax tenor: Pedro Luiz de Assis
- Sax barítono: Aurino Ferreira
- Flauta: Nicolino Cópia
- Violão: Baden Powell
- Contrabaixo: Jorge Marinho
- Bateria: Reisinho
- Atabaque: Alfredo Bessa
- Atabaque pequeno: Nelson Luiz
- Bongô: Alexandre Silva Martins
- Pandeiro: Gilson de Freitas
- Agogô: Mineirinho
- Afoxé: Adyr Jose Raimundo

Análise do Canto de Xangô versão de 1966.

A música começa com o toque de atabaque dedicado a Xangô, chamado Alujá, que dentro das religiões de matriz africana, é tido como um toque rápido, movido, como uma música para uma luta ou guerra. Baden Powell deixa essa intenção no início da música quando a inicia usando esse toque. Na sequência entram violão, com o riff/bordão na região grave do instrumento, e, junto, um afoxé marcando o ritmo. O próximo instrumento a entrar, é uma flauta transversal, tocando a mesma melodia que o violão executou anteriormente. Depois da flauta transversal entra o agogô com seu som metálico. Vinicius de Moraes inicia o canto, após toda essa introdução instrumental.

Ele canta até a hora da entrada do refrão, que é feito por vozes femininas. Isto faz com que a altura sonora das vozes mude de lugar, trazendo um caráter de exaltação, louvação ao rei Xangô. O violão faz um acompanhamento harmônico onde existe a passagem das notas com cromatismo no grave, deixando uma sensação circular na harmonia da música, como num ritual no qual a repetição é importante para se alcançar um estado específico. Vinicius retoma o canto mais uma vez e depois, a flauta faz uma pequena ponte para a música retornar ao seu início.

Ele retorna à música do início e canta novamente até o refrão. Ali as mulheres assumem o vocal e cantam em outra altura. Após finalizar de novo a sua parte, Vinicius deixa os vocais, que são ocupados pelas vozes femininas. Durante esses refrões a flauta se destaca um pouco com frases mais agudas, fazendo um contraponto à melodia principal da música e criando mais uma camada sonora, demonstrando a mudança de altura sonora das notas e a intensidade dada à composição dentro desse refrão.

A flauta raramente acompanha a voz de Vinicius, esse acompanhamento fica por conta do violão, dos atabaques, do agogô e do afoxé. O violão, por ser o único instrumento harmônico, fica responsável por ser o fio condutor da melodia e, muitas vezes, dobra essa melodia em frases com Vinicius. No final da música as vozes finalizam sua parte melódica e os atabaques, junto ao violão e ao afoxé, seguem pulsando o ritmo, convidando a flauta para um pequeno improviso. A flauta improvisa e também finaliza sua participação, os outros instrumentos seguem tocando. Agora é a vez do violão finalizar a sua parte. Aqui os instrumentos de percussão seguem tocando (afoxé, agogô e atabaques) num rito afro brasileiro saudando o rei Xangô e também finalizando sua participação. Eles tocam até acontecer um *fade out* e a música finalizar.

A música da América Latina, em geral, possui como característica, a junção da influência européia, dada pela colonização, e pela contribuição ameríndia e negra, devida à escravização e à diáspora. Baden Powell constrói a música “Canto de Xangô” se utilizando de ritmos afro brasileiros nos instrumentos de percussão, como atabaques, agogô, afoxé, e se utiliza da herança europeia e com influência estadunidense do Jazz para construir a estrutura harmônico-melódico da música.

Ficha técnica da gravação de 1990

- Produzido originalmente por ideia Livre Produções Culturais Ltda.
- Produção executiva: Silvia Powell.
- Direção musical e arranjos: Baden Powell.
- Gravação e mixagem: Marcio Menescal no estúdio Sinth, Rio de Janeiro, Outubro de 1990.
- Baden Powell: Violão, percussão e Voz.
- Ernesto Gonçalves: Baixo.
- Paulo Guimarães: Flauta.
- Sutinho: Bateria, tamborim e agogô.
- Alfredo Bessax: Atabaque, afoxè e ganzá.
- Flávio Neves: Surdo, Atabaque, afoxè e ganzá.
- Valdeci: Pandeiro e tamborim.
- Aloisio Fagerland: Fagote.
- Quarteto em Cy faz o coro como Participação especial
- Isabel Zagury e Fernando Temporão: Assistente de Produção
- Ruth Freihof: Design gráfico
- Thiago Martins: Designer assistente.
- Kati Almeida Braga: Diretora geral.
- Olivia Hime: Diretora artística.
- Joana Hime: Coordenadora de produção.
- Uma realização Biscoito Fino 2008 sob a licença da Baden Powell Produções Artísticas Ltda.

Canto de Xangô versão de 1990.

A música começa com a entrada do agogô. Na sequência, entram atabaques e violão quase que simultaneamente, criando uma atmosfera musical diferente da gravação de 1966. A flauta faz a sua entrada por último, repetindo a frase musical que o violão inicia na introdução. Nessa versão, Baden Powell começa cantando a parte A da música e o refrão é feito por um coro feminino formado pelo Quarteto em Cy – diferente da versão de 1966, na qual Vinicius de Moraes começa cantando a música. Uma outra mudança é a introdução de um contrabaixo – instrumento que constrói linhas melódicas na região grave acentuando algumas notas e sustentando a parte grave da música – e também de instrumentos de sopro, como saxofones barítono e tenor no refrão, que fazem um contra canto junto à flauta e à voz e que, durante o refrão, esses mesmos instrumentos de sopro ficam responsáveis pela condução harmônica dos acordes deixando o violão mais livre.

A introdução de instrumentos como baixo e saxofone, trazem outra característica à canção; o violão fica mais em segundo plano em comparação com a primeira gravação, deixando até de ser tocado em certos trechos na versão de 1990. Um exemplo, são as linhas cromáticas feitas no instrumento na região grave onde Baden Powell toca. A versão se torna quase que camerística, com o destaque dos instrumentos de sopro, onde se notam as entradas e saídas dos instrumentos muito bem organizadas, intensificando ou suavizando aspectos da letra da composição musical.

A gravação de 1990 tem grandes diferenças sonoras no áudio em comparação com a gravação de 1966, devido à qualidade e o avanço da tecnologia para efetuar as gravações entre as duas épocas. As linhas dos instrumentos de sopro, como flauta, saxofones, baixo e violão, ficam muito mais destacadas, assim como os instrumentos de percussão, o que dá um novo brilho para a música, evidenciando nuances que passam despercebidas na gravação de 1966. Os instrumentos de percussão como o agogô, ganham conotações diferentes, mesmo repetindo o mesmo padrão rítmico durante a sessão de gravação percussiva desta versão.

Baden Powell ao refazer a música “Canto de Xangô” inclui nesse arranjo elementos orquestrais, como as linhas de sopro dos saxofones dialogando com a voz e o baixo, o que cria um aspecto de profundidade diferente da primeira versão, na qual prevalece mais um aspecto cíclico usado nas músicas com caráter ritualísticos, com os cromatismos na região grave feitos pelo violão. A grande diferença entre as duas versões é a qualidade sonora da gravação, que fica muito mais balanceada em 1990, e a melhora, para o ouvinte, da escuta dos instrumentos, das vozes, enriquecendo os detalhes melódico-harmônicos e as intenções ali contidas. A música ganha uma roupa nova muito mais sofisticada, mas não perde seu caráter de exaltação ao rei Xangô, pois mantém o toque alujá nas claves feitas pelo atabaque e os outros instrumentos de percussão.

Análise da letra do Canto de Xangô.

Eu vim de bem longe, eu vim

Nem sei mais de onde é que eu vim

Sou filho de rei, muito lutei pra ser o que eu sou

Eu sou negro de cor mas tudo é só amor em mim

Tudo é só amor, para mim

Xangô agodô ⇐ **Vinicius(1966) / Baden(1990)**

Hoje é tempo de amor

Hoje é tempo de dor em mim

Xangô agodô

Salve, Xangô, meu Rei Senhor

Salve, meu orixá ⇐ **Coro Feminino**

Tem sete cores sua cor

Sete dias para a gente amar

Mas amar é sofrer

Mas amar é morrer de dor

Xangô, meu senhor, saravá!

Me faça sofrer ⇐ **Vinicius(1966) / Baden(1990)**

Ah, me faça morrer

Mas me faça morrer de amar

Xangô, meu senhor, saravá!

Xangô agodô

A análise feita sobre a letra do “Canto de Xangô” tem como base a letra cantada nas gravações de 1966 e 1990. Baseei a análise em versos que acredito serem principais para o entendimento da construção das identidades negras dentro desta letra.

A música inicia com o verso: “Eu vim de bem longe, eu vim, nem sei mais de onde é que eu vim”. Aqui Vinicius de Moraes começa falando sobre o processo da diáspora que aconteceu no continente africano e trouxe os negros até o Brasil como escravizados. Muitos desses negros não sabiam mais de onde vieram ou onde estavam, devido a tantas viagens e mudanças. O professor Alex Ratts em seu livro *Eu Sou Atlântica* (1999) mostra no pensamento de Beatriz Nascimento esse processo violento da diáspora:

As mulheres e os homens africanos viveram uma travessia de separação da terra de origem, a África. Nas Américas, passaram por outros deslocamentos como a fuga para os quilombos e a migração do campo para a cidade ou para os grandes centros urbanos. Para Beatriz Nascimento, o principal documento dessas travessias, forçadas ou não, é o corpo. Não somente o corpo como aparência - cor de pele, textura do cabelo, feições do rosto - pelas quais negras e negros são identificados e discriminados (NASCIMENTO *apud* RATTS, 1999, p. 68)

O próximo verso é o seguinte: “Eu sou filho de rei muito lutei pra ser o que sou” Aqui o verso fala sobre como Xangô se tornou rei de Oyó, narrativa encontrada no livro de Reginaldo Prandi (2001). Também aconteceu que no processo da diáspora foram trazidos muitos negros e negras escravizados e escravizadas, que eram donos de reinados, terras, fortunas, como foi o caso de Galanga ou Chico Rei, fato narrado no livro *O Quilombismo* de Abdias do Nascimento (1968), no qual o escravizado Chico, com o esforço de seu trabalho e sua alforria, acaba comprando a alforria de toda a sua família escravizada e a de outras pessoas negras da região, tornando-se rei da comunidade onde vivia, até conseguir comprar uma mina de ouro que, por ir muito bem, estar em ascensão e ser comandada por uma pessoa negra, é explodida pelos fazendeiros da região, estando ele e seus parentes dentro.

O próximo verso é o mais polêmico e sintomático do racismo estrutural na sociedade brasileira: “Sou negro de cor mas tudo é só amor em mim, tudo é só amor

para mim”. Aqui temos um jogo de palavras onde a palavra “mas”, coloca o negro de cor em conflito com o amor, como se ter a pele negra fosse algo extremamente ruim e perigoso, que só pudesse ser humanizado através do amor.

“O amor é a forma mais radical de ir ao outro, de se reconhecer intimamente num ser humano diferente” (KONDER, 2007, p. 29). Pensando na frase de Konder e relacionando-a a esse verso do “Canto de Xangô”, onde Vinicius de Moraes usa o amor para tornar o negro aceitável, humano, digno de receber atenção dos outros, também vejo o outro lado desse verso: a escravidão e a diáspora retiraram toda subjetividade, capacidade de construção de afetos entre pessoas negras, e também a capacidade de se amar, pois o negro era objetificado como mercadoria para ser capturado e vendido e, diante disso tudo, essa forma radical de ir ao outro, o amor, foi negada a pessoas negras. A partir disso a frase vira uma projeção branca de Vinicius de Moraes sobre aquele homem, negro de cor, rei perdido em viagens de sequestros e violências, e como ele espera que esse homem de cor se coloque, sendo somente amor para ele e para os outros, ou para as pessoas brancas.

Fanon explica esse fenômeno no livro *Peles Negras Máscaras Brancas* (2008) no qual diz que os brancos são reféns de sua brancura e os negros de sua pretura, o que significa que um branco como Vinicius de Moraes nunca saberá a dimensão real do racismo vivido por negros como Baden Powell e outros, num país com uma herança escravocrata como o Brasil; país que a cada 23 minutos mata um jovem negro numa periferia.

Grada Kilombo, em *Memórias da Plantação, episódios de racismo cotidiano* (2019), diz que o sistema racista funciona com base na negação do racismo e existem várias etapas para o combate ao racismo que são: negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação. Ela diz o seguinte: “no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ele/ela possa realmente ter” (KILOMBO, 2019, p. 39).

Aqui, Vinicius de Moraes usa a exposição do racismo e, um segundo depois, camufla esse mesmo racismo com a palavra amor, como se o amor fosse capaz de superar as diferenças históricas e sociais e promover a igualdade entre pessoas negras, que tem um passado social afetivo construído com muita violência colonial de exploração e dominação. O amor, como vemos, também é uma construção ocidental colonialista branca, baseada no cristianismo e no temor ao Deus cristão, e que tem como centro de seu modelo, e como principal beneficiário, as pessoas brancas. “O amor tem o

poder de educar a vontade” (KONDER, 2007, p. 78) e Vinicius de Moraes deixa isso muito evidente quando escreveu esse verso, que a vontade do branco diante do negro é que ele seja sempre só amor, independente do que aconteça, que a postura seja sempre de amor, de subserviência, de serviçal, sem questionamentos, mas com amor.

Esse verso é sintomático porque mostra a posição que Vinicius ocupa ao escrever a letra de “Canto de Xangô”, que é a posição de pessoa branca que acompanha e conhece o racismo de longe, de apenas ver, de ouvir falar, de conhecer pessoas que sofreram com isso, mas sem de fato saber o que aquilo significa para uma pessoa negra.

Esses versos determinam de certo modo a construção das identidades negras dentro do “Canto de Xangô” pois, ao mesmo tempo que eles jogam com a mitologia, com a religiosidade, com a música negra e africana, ele também vem carregado do racismo estrutural da sua época, apoiado com o mito da democracia racial com toques de sutileza que, dentro de uma canção tão emblemática do nosso cancioneiro, passa despercebido numa primeira escuta. Os outros versos da música trazem questões referentes às religiões de matriz africana, como características e qualidades de Xangô e também aos mitos em torno desse orixá que é um dos mais populares e cultuados nas religiões afro-brasileiras.

Discussões e Conclusões

A música “Canto de Xangô” contribui ativamente para a construção das identidades negras no Brasil. Baseado na análise da composição, observando toda a construção da sua estrutura harmônico-rítmico-melódico, concebida apoiando-se em toques ritualísticos de atabaques oriundos das religiões de matriz africana como o candomblé, a síncopa do samba nas levadas precisas do violão de Baden Powell e da construção identitária na letra da canção feita por Vinicius de Moraes, com o uso de elementos da mitologia afro-brasileira e do processo de diáspora imposto pela escravidão, notam-se elementos importantes para a construção das identidades negras no Brasil.

A junção desses elementos transformados em música, evidenciam fortes características para a construção social das identidades negras no Brasil, mesmo trazendo à tona ambiguidades sintomáticas e estruturais do racismo. Baden Powell e Vinicius de Moraes, construíram uma obra que dialoga com a memória e ancestralidade negra, com a narrativa de ação da construção social identitária dos negros no Brasil pós

escravidão, onde o mito da democracia racial era e ainda é vigente. Eles conseguiram, com a construção da música “Canto de Xangô”, jogar luz à discussão estrutural do racismo em nossa sociedade, mas se utilizando de ferramentas artísticas para fazerem isso de forma não premeditada, pois nem Baden Powell e nem Vinicius de Moraes possuíam ligações políticas com grupos ou pessoas que discutiam as questões identitárias no ano em que a canção foi composta e gravada.

Vale lembrar que as ambiguidades reveladas na música e na escrita de Vinicius de Moraes, em sua época, mesmo com o avanço do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, o MNU, refletem que a discussão identitária sobre racismo ainda era embrionária dentro da sociedade brasileira: sofria perseguição e forte repressão por parte dos militares, o que tirava a discussão da pauta popular, comparada com os dias atuais, nos quais a mídia e a internet impulsionam a cada minuto temas ligados ao racismo e às pautas identitárias tanto de raça como de gênero. Mas isso não faz com que não apontemos as estruturas que também constroem essas identidades negras dentro de um viés branco e racializado, apoiado em senso comum, racismo e democracia racial aliados aos acessos da branquitude, no caso, o acesso de Vinicius de Moraes, que vivenciou o racismo mas como homem branco, intelectual e artista sem nunca sofrê-lo.

Mesmo com todas as contradições que a letra da música traz em sua elaboração, por ter sido composta por um homem branco, no caso, Vinicius de Moraes, e projetar uma visão estereotipada e idealizada de uma pessoa negra, a composição consegue ser maior do que essas divergências, até por que as identidades tem suas contradições também, não são estáticas e se constroem constantemente. Cabe destacar então que a música carrega elementos importantes para a construção das identidades negras, como a busca ancestral pela memória negra apoiada na mitologia através da história do orixá Xangô; a utilização do toque de atabaque chamado *alujá* oriundo dos rituais das religiões de matriz africana utilizado na composição; a resistência ao genocídio negro e apagamento identitário imposto pela diáspora, pelo processo de escravização e o racismo estrutural na sociedade brasileira. Então esses elementos só evidenciam o quanto a música aliada a pautas políticas e identitárias, mesmo não premeditadamente, pode ajudar a construir identidades e nesse caso mais específico, identidades negras.

Bibliografia:

- ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.
- CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- CAMBRIA, Vincenzo. A fala que faz: música e identidade negra no bloco afro Dilazente (Ilhéus, Bahia). *Revista Antropológicas*, ano 10, v. 17, n.1, 2006, p.81-102.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. - Salvador : EDUFBA, 2008.
- GIUMBELLI, Emerson; DINIZ, Júlio Cesar Valladão; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós modernidade*. 12 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- _____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1968.
- KONDER, Leandro. *Sobre o amor*. São Paulo : Boitempo, 2007.
- RATTS, Alex. *Eu Sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SILVA, Isabela Martins de Moraes e. *É, não sou: ensaio sobre os afrosambas no tempo e no espaço*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo – UNESP, campus Araraquara. Araraquara: UNESP, 2013..
- RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós 1960*. www.scielo.br, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ts/v17n1/v17n1a03.pdf>> Acesso em: 22 de set. de 2020.

POWELL, Phillipe Baden. www.badenpowell.com.br, [s.d.] Biografia. Disponível em: <http://www.badenpowell.com.br/biografia/baden_powell.htm> Acesso em: 22 de set. de 2020.

MORAES, Vinicius de. www.viniciusdemoraes.com.br, [s.d.] Os Afrosambas. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/discos/os-afrosambas>> Acesso em: 22 de set. de 2020.