

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
ÁREA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ALEXANDRE REIS

“EU QUERO VER QUANDO ZUMBI CHEGAR”
Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976).

Niterói

Junho de 2014

Ficha catalográfica BCG:

S237 Santos, Alexandre Reis dos.

“Eu quero ver quando Zumbi chegar”: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976) / Alexandre Reis dos Santos. – Niterói : UFF. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

165f. : il., color. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, 2014.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Martha Campos Abreu.

1. Relações raciais 2. Música Popular Brasileira 3. Negro 4. Benjor, Jorge,
1942 I. Abreu, Martha Campos (Or.) II. Título

CDD 305.896081

*Para Luara, aquela que é a minha Teresa, a minha Zula, a minha Xica da Silva e todas
as outras musas negras em uma só.*

Agradecimentos

Este trabalho foi escrito pelas minhas duas mãos, mas é como se tivesse sido por uns dez pares. Muitas e muitas pessoas participaram direta ou indiretamente, pois sempre pedi e felizmente contei com a ajuda de muita gente. Já no rascunho do projeto contei com a gentileza e a disponibilidade de Luísa Lamarão, que leu meu manuscrito e deu uma situada nas minhas ideias. Gustavo Alonso também foi de uma generosidade tamanha lendo e criticando meus papers e indicando caminhos. Além do mais sua dissertação foi uma importante referência para o meu trabalho. Amanda Palomo também contribuiu bastante, me cedendo suas cópias de documentos da Censura. Quem também me inspirou foi Paulo César Araújo, que foi meu professor no ensino médio. No início do meu trabalho, PC solicitamente me recebeu pra um bate papo onde fez sugestões valiosas. Além de tudo Paulo César é um modelo pra mim. Quando eu “crescer” quero ser como ele.

Mais do que fundamental foi a minha orientadora, Martha Abreu. Com sua gentileza, sensibilidade, ternura e habilidade, Martha me pegou pela mão e me conduziu pelos caminhos dessa pesquisa. Mais do que formar simplesmente pesquisadores e professores, Martha forma seres humanos melhores.

Essenciais foram as contribuições do Eric Brasil. Meu colega de graduação, de Pós e de grupo de pesquisa. Já no primeiro dia na Universidade e na caminhada para o Terminal conversamos por horas. Ali nasceu uma amizade que pretendo levar para o resto da vida. Mais do que amigo, Eric é praticamente um irmão – e se o astral superior permitir futuro compadre – e foi um arguto leitor crítico deste trabalho, uma vez que tem um grande conhecimento e um grande apreço pela obra do Jorge. Agradeço também a Yaci, a outra metade do Eric, pela amizade, carinho e bons momentos em almoços e viagens que nós, mais a Luara, compartilhamos.

Ao longo da graduação tive grandes companheiros e amigos que sempre me ajudaram sendo excelentes parceiros nos trabalhos, Cantareiras, grupos de estudos, folias e afins: Renato Silva, Isabel Mazini, Matheus Serva, Juliana Magalhães, João Alípio, Viviane Alcântara, Ana Crispin, André Filgueiras, Daniel Tomazine, Nathalia Fernandes e muitos outros.

No mestrado, dividi angústias, aflições e alegrias inerentes à pesquisa com Juliana do Carmo, Giovana Antonaci e Maria Isabela Mendonça. Também tive a oportunidade de trocar ideias com Bárbara Araújo e muitos outros colegas que fizeram sugestões ao meu trabalho. Tive também a felicidade de encontrar na pós-graduação grandes parceiros (agora amigos e companheiros de grupo de pesquisa): Lívia Monteiro, Carolina Martins e León Araújo.

A já citada Luísa Lamarão fez parte da minha banca de qualificação. E Luísa teve um cuidado e um carinho inigualáveis com meu trabalho, propiciando uma arguição muito atenta e detalhista. Além disso, me franqueou acesso ao seu acervo pessoal de LP's. Minha outra arguidora de qualificação, Giovana Xavier, foi igualmente valiosa. Giovana leu meus escritos com sensibilidade, fez críticas valiosas e me cedeu bibliografias importantes.

Agradeço aos professores (as) Hebe Mattos, Denise Rollemberg, Marcos Alvito e Marcelo Bittencourt pelas aulas instigantes e críticas e sugestões à pesquisa.

Agradeço a CAPES por financiar parcialmente esta pesquisa.

À Selma do Fã-Clube do Jorge de São Paulo por ter tido a generosidade de me enviar cópias de seu acervo pessoal.

Agradeço aos funcionários da Pós: Rayane, Rafael, Inês e Silvana pela solicitude e auxílio.

À minha mãe, a meus irmãos Anne e Mário, pelo amor carinho, estímulo e parceria.

Por fim agradeço aquela que é quase coautora desta dissertação. Quase no final da graduação fui abençoado pelos Pretos Velhos, pois foi em um Treze de Maio (que é um dia tão bonito) no Quilombo São José que começou a minha história com a Luara. A *Preta* é uma grande companheira, amiga e parceira de trabalho. Luara sempre me estimulou, leu em primeira mão todos os meus escritos, sugeriu mudanças e corrigiu meu texto diversas vezes. A ela sou muito grato pelo seu amor e por me deixar fazer parte de sua vida. Acima de tudo, Luara me faz querer ser um ser humano melhor.

O negro é a soma de todas as cores

Gilberto Gil

Resumo

O presente trabalho busca se aproximar das experiências do músico negro Jorge Duílio de Lima Menezes, cujo nome artístico nos anos 1960 e 1970 era Jorge Ben. Através da análise de sua obra e trajetória pretendo problematizar as relações raciais na sociedade brasileira da época. É possível considerar o estilo deste artista como dentro dos padrões estéticos da MPB. A Música Popular Brasileira enquanto instituição tem sua “gênese” e consolidação nas décadas de 1960 e 1970. Em geral, este gênero tem uma imagem bastante associada à luta contra o regime ditatorial. Entretanto outras demandas políticas daquele momento, como a luta pela igualdade racial e a afirmação de identidade negra positiva e orgulhosa presente nas canções de Jorge Ben, ficaram relegadas a segundo plano na memória da sociedade brasileira sobre o período.

Palavras-chave: Negritude – Música Popular Brasileira – Relações Raciais

Abstract:

This dissertation seeks to approximate the experiences of the black musician Jorge Duílio Lima Menezes, whose stage name in the 1960s and 1970s was Jorge Ben. The main objective of this work is discuss race relations in Brazilian society of the time through the analysis of the artist's work and career between 1963 and 1976. It is possible to consider that the style of this artist is within the MPB's aesthetic standards. The Brazilian Popular Music (MPB) as an institution has its "genesis" and consolidation in the 1960s and 1970s. In general, this genre have an image closely associated with the struggle against the dictatorial regime (1964-1985). However, other political demands of that moment, as the struggle for racial equality and the positive and proud affirmation of a Black identity, which is present in Ben's songs, were relegated to the background in memory of Brazilian society of the period.

Key words: Blackness – Brazilian Popular Music – Race Relations

Sumário

Lista de Imagens:	9
Introdução:	11
Capítulo I: “Moro num país tropical abençoado por Deus”: músicos negros, canções ufanistas e as relações com a ditadura.....	22
Protesto Político e MPB	22
Capítulo II - “O meu caso é viver bem/Com todo mundo e com você também”: o texto negro na obra e trajetória de Jorge Ben.....	40
Tem preto velho na bossa nova	40
É jovem guarda ou é jovem samba? O rock, a juventude de Jorge Ben e as disputas no campo musical brasileiro dos anos 1960.	53
“Eu também quero mocotó”: Jorge Ben, Erlon Chaves e os festivais.....	60
Capítulo III - “Eu sou esse negro lindo”: o <i>Black Power</i> e o <i>Black is Beautiful</i> na música brasileira.....	84
“O poder negro da beleza”	84
“Salve o Narciso Negro” : as homenagens aos sujeitos negros de destaque e a participação em eventos da militância negra.....	103
Capítulo IV- “Ele era da casa real da Etiópia”: a religiosidade afro-brasileira na obra de Jorge Ben e A África como referencial.....	114
“Salve o cavaleiro do cavalo imaculado”.....	114
O <i>África-Brasil</i> e a África no Brasil: o fluxo de ideias e influências nos dois lados do Atlântico.....	126
Capítulo V – “Eu Nasci de um ventre livre no século XX”:	139
A memória da escravidão e seus personagens.....	139
Epílogo – Considerações finais:	149
Bibliografia:	154
Lista de Fontes:	160

Lista de Imagens:

Figura 1 – Os adesivos de apoio ao regime. Fonte: Revista Veja 95. 01/07/1970.....	32
Figura 2 - Capa do Álbum Jorge Ben – 1969 Fonte: http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php	36
Figura 3 - Capa do Álbum Samba Esquema Novo Fonte: http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php	43
Figura 4 - Capa do álbum Sacundin Ben Samba Fonte: http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php	43
Figura 5 - Capa do álbum Ben é Samba Bom. Fonte: http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php	44
Figura 6 - Ben e o Trio Mocotó. Fonte: Revista Veja nº 90. 27/05/1970.	47
Figura 7 - Jorge Ben desfilando pelo Salgueiro. Fonte: Revista <i>Veja</i> nº 90. 1970.	49
Figura 8 - Jorge com os pais. Fonte: Revista do Rádio nº 736 (1963).	51
Figura 9 – Apresentação de <i>Eu quero Mocotó</i> . Fonte: Revista Veja 112 (28/10/1970).	67
Figura 10 - O <i>Preto que ri e a barraca de laranjas</i> . Fonte: O Pasquim nº 186, p. 23.	73
Figura 11 - <i>Preto que ri e a boate</i> . Fonte: <i>Pasquim</i> 163 (1972), p.15	74
Figura 12 - Fio Maravilha. Fonte: Revista <i>Veja</i> nº 259 (22/08/1972). Pg. 15.....	75
Figura 13 - "Mulatas" - Di Cavalcanti - Óleo sobre cartão - 50 x 39 cm. O pintor Di Cavalcanti (1897-1976) tem diversas obras produzidas entre a década de 1920 até a de 1970 em que retrata com sensualidade diversas mulatas. Fonte: http://www.dicavalcanti.com.br/catalogo.htm . Consulta em novembro de 2013. O artista declarou em 28/04/1971 à Revista <i>Veja</i> : “Nasci enfezado. Depois de sete amas de leite brancas, me acostumei com os seios de Cristina, mulata, filha de uma escrava da família”. <i>Veja</i> 138. Pg. 12.....	84
Figura 14 - A modelo Zula. Fonte: <i>Jornal do Brasil</i> 24/05/1970.	89
Figura 15 - A modelo Tiahré. Fonte: <i>Jornal do Brasil</i> 25/04/1971.	90
Figura 16 - Jorge e Zula em um editorial de moda. Fonte: <i>Jornal do Brasil</i> : (30/08/1969).....	91
Figura 17 - Propaganda dos anos 1910 nos EUA apud XAVIER, Giovana. 2012.	92
Figura 18 - Editorial de moda do jornal. Fonte: <i>O Globo</i> de 16/09/1972.....	100
Figura 19 - Capa do Álbum Ben. 1972. Fonte: www.jorgebenjor.com	101
Figura 20 - Anúncio do Show de Jorge na semana cívica afro brasileira. Fonte: Folha de S. Paulo 13/05/1972	104
Figura 21 Miriam Makeba. 01/09/1971 Fonte: http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/photo-of-miriam-makeba-1-miriam-makeba-fotografia-de-not%C3%ADcias/84896639 . Consulta em 27 de Janeiro.	110
Figura 22 - Uma nega chamada Teresa. Fonte: http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/uma-nega-chamada-tereza/ . Consulta em 28 de janeiro de 2013.....	111
Figura 23 - Maria Montini. Atriz que interpretou a personagem título de uma nega chamada Tereza. Fonte: Revista <i>Veja</i> 110 – 14/10/1970. Pg. 14.	

12

Figura 24 - Capa do Álbum Ogum e Xangô. Fonte: www.jorgebenjor.com.br	120
Figura 25 - Propaganda sobre a festa de Iemanjá. Fonte: Revista Veja 19/12/1976.	123
Figura 26 - Revista do Rádio Ed.732 (1963)	124
Figura 27 - Haile Selassie em sua coroação 1930 Fonte: http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/negusa-negasti-emperor-of-ethiopia-haile-fotografia-de-not%C3%ADcias/3292498 . Consulta em Novembro. 2013.	130
Figura 28 – Apoio dos sujeitos negros estadunidenses a Etiópia. Fonte: O Globo. 21/02/1935.	131

Introdução:

Década de 90. Um som diferente entra na minha sala através do rádio. Uma música animada, dançante, *suingada*. A letra da canção diz algumas coisas completamente sem sentido: “Tira essa escada daí/ Essa escada é pra ficar aqui fora”. Já outras partes da música faziam algum sentido: “A feira de Acari é um sucesso”. Dessa feira eu já tinha ouvido falar. Era tema daquele funk legal: “É! Sim! Lá em Acari” que eu conhecia também do rádio e do baile da Night House, onde minha irmã me levou algumas vezes. Gostei muito desse som. Aumentei o volume e saí dançando pela sala. Nunca tinha ouvido falar nesse artista: “Jorge Benjor” e o nome da música era “W/Brasil”.

Mais ou menos um ano depois, Benjor lançou o álbum “23”. Juntei uns trocados que ganhei vendendo jornal pra poder comprar esse “disco”. Na verdade um k7. O *CD Player* só chegou lá em casa uns quatro anos depois, também comprado com o dinheiro que recebia dos jornais que vendia aos domingos. Acho que eu tive de juntar dinheiro por uns dois meses para comprar o aparelho. Do “23”, as canções que eu mais gostava eram “Engenho de Dentro”, outro hit dançante, “Spirogyra Story” (a história de um girino) e “Moça Bonita”, que falava de jongo. Com treze anos, eu não fazia a menor ideia do que era jongo, mas adorava essa música.

Acho que cheguei a conversar com algum tio ou tia sobre Benjor e por eles descobri que ele já tinha se chamado Jorge Ben. Como assim? O tempo passou e Benjor ficou meio esquecido. Não tocava mais com tanta frequência no rádio.

Início dos anos 2000. Trabalhava no administrativo de uma empresa de energia. Todo dia de pagamento, após pagar as contas principais, eu corria para as Lojas Americanas para comprar um CD novo. Normalmente eram aqueles da gôndola promocional. Aqueles de nove e noventa e nove. Assim, enfeitavam a minha prateleira coletâneas dos Mutantes, de Chico Buarque, etc. Mas o que eu mais ouvia na época era rock nacional. Se sobrasse algum dinheiro, dava pra comprar algum álbum de lançamento, talvez um d’O *Rappa*, minha banda preferida na época. Numa dessas compras da gôndola promocional, comprei o álbum *Jorge Ben – 10 anos depois* (1973) e conheci a versão original de canções que eu já conhecia e gostava na voz de outros artistas como Os Paralamas do Sucesso (*Que Maravilha*, por exemplo). Nessa época, eu

e meus amigos do bairro nos reuníamos aos sábados em casa para ouvir música e jogar conversa fora. Um dos amigos chamou atenção para o fato de que Jorge era idolatrado por um monte de artistas que a gente gostava: Nação Zumbi, Racionais MC's, etc. Daniel, esse amigo, baixou na internet (discada na época) alguns álbuns do Jorge, entre eles *Negro é lindo* e *África-Brasil*. Passei a ouvir Jorge com mais atenção.

Em 2004, passei no vestibular. Teve churrasco e tudo pra comemorar, afinal era primeiro filho da D. Mariza, jornalista, e do *Seu Marinho*, serralheiro, que ia para universidade pública. Logo no primeiro dia de faculdade, nós, os calouros fomos muito bem recebidos. Só tocava música legal na calourada. Não lembro se tocou Jorge nesse dia, mas deve ter tocado.

O curso de História foi fundamental para minha formação como ser humano e cidadão. Além dos debates e das trocas em sala, e tão enriquecedoras quanto eram as trocas extraclasse: “Toma aqui o meu *1984*. Me empresta o seu *Cem anos de solidão*?”. Nesses livros e CD's que iam e vinham, Jorge Ben aparecia novamente no meu repertório. Conversava bastante com meu amigo Eric, outro grande fã do Jorge, sobre o assunto.

No final da graduação veio a pressão pela monografia. O que fazer? O que escrever? O que pesquisar? Em algum texto que li, creio que escrito por Amílcar Pereira,¹ me deparei com uma referência breve a um movimento negro no Brasil dos anos 1930 que, entre outras ações, tinha um Pai João no lugar do Papai Noel: A Frente Negra Brasileira.² Fiquei intrigado e quis ir atrás dessa história. No decorrer das leituras, foi conhecendo um pouco mais sobre a Frente e, nesse ínterim, li também sobre alguns dos movimentos posteriores. Fiquei mais interessado em dois movimentos: o Teatro Experimental do Negro e o jornal Quilombo.³ Resolvi que queria falar mais sobre os anos 1960, quando, achava eu, os sujeitos negros começaram a se afirmar “de fato” (É claro que esta é uma visão simplista. Os sujeitos sempre se afirmaram, à sua maneira, e, no que concerne a isto, cada período teve a sua especificidade histórica).

Nessa época li uma matéria da revista *Superinteressante* com o sugestivo nome de “O movimento Black Rio: desarmado e perigoso!”. A matéria falava sobre como os

¹ ALBERTI, Verena e PEREIRA, Amílcar. *Histórias do Movimento negro*. Rio de Janeiro, Pallas Editora, 2007.

² OLIVEIRA, Laiana Lannes. *Entre a Miscigenação e a Multiracialização: Brasileiros Negros ou Negros Brasileiros? Os desafios do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930 - 1950) - A frente negra brasileira e o teatro experimental do negro*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2008.

³ Idem.

militares temiam que um movimento ao estilo Panteras Negras, dos Estados Unidos, pudesse surgir dos bailes *black* da década de 70, e como, em alguns casos, a Polícia Federal chegou a impedir shows de artistas como Gérson King Combo.⁴ Fiquei pensando se Jorge Benjor teria sido perseguido, afinal ele sempre expressou a sua negritude nas suas músicas. Sob esta ótica, então, ele deveria ter sido perseguido também.

Na monografia, meu foco foi a questão da negritude na obra de Jorge. Para o mestrado, resolvi investigar como a sociedade lidava com estas mudanças, com este processo mais evidente de emergência de uma identidade negra. Os músicos negros que afirmavam a sua identidade na ditadura militar eram bem aceitos pelo público e pela sociedade? Foram perseguidos? Como se dava a repressão dos órgãos do regime a estes sujeitos?

Conversei com alguns amigos da graduação sobre estas questões. Recomendaram-me que procurasse a professora Luísa Lamarão, que dava na época uma disciplina sobre MPB. Fiz um rascunho de projeto de pesquisa e pedi que ela desse uma olhada. Já nessa fase inicial, Luísa assumiu um papel de arguidora: “Acho que não é o caso de você partir do pressuposto de que Jorge Ben foi perseguido. A tua pergunta deve ser: se ele não foi perseguido, por que não?”. Ao pressupor que Jorge tinha sido perseguido, eu estava reproduzindo o paradigma da “resistência”, sobre o qual falarei a seguir.

Como aponta Daniel Aarão, nas batalhas da memória, por vezes os “vencidos” se tornam os “vencedores”. Durante o período da abertura, se construiu a memória de que boa parte da sociedade resistiu ao regime militar. Segundo Aarão, isto ocorreu porque, após ter aderido aos valores democráticos, a sociedade brasileira teve dificuldade de lidar com o fato de que há pouco tempo tinha participado de uma ditadura.⁵

A música popular brasileira tem um papel muito ativo nesta memória da resistência. Os artistas do campo musical, sobretudo aqueles associados a MPB, são normalmente retratados como grandes opositores da ditadura. No ano de 2014, em que se relembram os 50 anos do golpe militar de 1964, os programas jornalísticos que

⁴ Disponível em <<http://super.abril.com.br/cultura/movimento-black-rio-desarmado-perigoso-445240.shtml>>. Consulta em 20 de julho de 2010.

⁵ REIS, Daniel Aarão. “Ditadura e Sociedade: as reconstruções da memória”. In: REIS, Daniel Aarão, RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo (orgs). *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

versaram sobre o tema quase que invariavelmente adotam como trilha sonora canções deste gênero musical. Um exemplo foi o programa *Arquivo N* que foi ao ar em 26/03/2014. No trecho onde se abordava o governo Médici, o tema de fundo era *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré.⁶ Outras canções são emblemáticas da cultura histórica sobre o período.⁷ Normalmente *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, é associada à ideia de censura, como nos lembra o produtor musical Nelson Motta: “música perfeita para expressar o momento e o estado de espírito de repressão e sofrimento, de medo e desconfiança, apropriadamente chamada, em tempos de boca calada obrigatória, ‘Cálice’”.⁸

A estética da resistência teve grande eco na cultura histórica sobre música e ditadura e encontrou respaldo em alguns trabalhos acadêmicos como o de Gilberto Vasconcellos, *Música Popular – de olho na fresta*.⁹ O pesquisador Marcos Napolitano, ao analisar a produção bibliográfica dos anos 1970, comenta a produção de Vasconcellos: “Para ele, teria sido nos anos 60 que a matéria política se incorporou nas canções brasileiras (no movimento das canções de protesto)”.¹⁰ Esta perspectiva influenciou o trabalho de outros pesquisadores, como por exemplo, o de Carlos Alberto Moby, que buscou analisar a linguagem cifrada que os artistas usavam para “driblar” a Censura.¹¹

Entretanto, as canções que estiveram afinadas com a ditadura pouco são lembradas. Uma matéria recente da *Folha de S. Paulo* (28/03/2014) reforça este paradigma da resistência: das 19 músicas que os historiadores Maria Aparecida Aquino e Marco Antônio Villa elegeram como mais representativas daqueles tempos, só uma, *Eu te amo meu Brasil* (Os Incríveis), pode ser considerada como uma composição que

⁶ Disponível em: <<http://globo.tv/globo.com/globo-news/arquivo-n/v/ha-40-anos-iniciava-o-governo-geisel-e-a-abertura-politica/3257017/>>. Consulta em 13 de março de 2014.

⁷ “Cultura histórica” é um conceito de Jacques LeGoff adotado por Ângela de Castro e compreende uma determinada leitura que a sociedade faz do seu passado. In: GOMES, Ângela de Castro. “Cultura Política e Cultura Histórica no Estado Novo”. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 2007.

⁸ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro, Objetiva: 2009. pp.263-264.

⁹ VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. *Apud* NAPOLITANO, Marcos. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul. dez. 2006, p. 142. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1422/1283>>.

¹⁰ NAPOLITANO. 2006, p. 142.

¹¹ MOBY, Carlos Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1967-78)* Rio de Janeiro, Ateliê: 2007.

apoiava o regime.¹² Dentre as canções escolhidas há um número expressivo de canções permeadas pela estética da resistência: *Apesar de você*, *Tô voltando*, *Roda Viva*, *O que Será* e, as já citadas, *Cálice* e *Pra não dizer que falei de flores*. Entretanto, as canções que versam sobre o tema da negritude quase não são lembradas. Vale a pergunta: na cultura histórica sobre MPB e ditadura, onde estavam os sujeitos negros? Nesta mesma matéria da *Folha*, Marco Antônio Villa lembra de apenas uma canção que aborda a questão da negritude: *Tributo a Martin Luther King* de Wilson Simonal.

Além de Os Incríveis, uma dupla de artistas que ficou bastante marcada pela imagem de apoio ao projeto ditatorial foi Dom e Ravel. Paulo César Araújo busca matizar esta visão, demonstrando que algumas das canções da dupla evidenciavam a luta de classes e que esses dois artistas também foram perseguidos pela Ditadura. Sob essa perspectiva, Dom e Ravel, assim como um grande número dos artistas chamados de “bregas” ou “cafonas”, a seu modo também resistiram à ditadura.¹³

Buscando relativizar esta estética da resistência, Gustavo Alonso analisou o caso do cantor Wilson Simonal. Considerado um grande *showman* e um dos melhores cantores do Brasil, Simonal caiu em desgraça após um controverso episódio em que teria colaborado com o DOPS. Para Alonso, Simonal foi “eleito” pela memória da sociedade como um bode expiatório, numa forma de ela se eximir da culpa de ter colaborado ou ter sido indiferente ao regime.¹⁴ O pesquisador também aponta que o racismo foi um fator importante para o ocaso de Simonal, mas o foco do seu trabalho são os limites da memória da sociedade em relação a MPB durante o período ditatorial. Alonso afirma que parte dos intelectuais do período, sobretudo aqueles ligados ao jornal *Pasquim*, esperavam dos sujeitos negros de destaque uma postura firme na denúncia do racismo. Aqueles que não correspondiam ao modelo esperado do “negro militante” eram enquadrados como “pretos-que-riem”, expressão usada pelo *Pasquim*, como ocorreu com Simonal.¹⁵

Outro trabalho que aborda as relações entre as questões raciais e a música é o de Amanda Palomo sobre Toni Tornado. Palomo busca evidenciar a militância de Toni ao denunciar o racismo através de suas canções e o temor dos órgãos de repressão no que

¹² Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/03/1432347-historiadores-comentam-suas-escolhas-sobre-as-musicas-dos-anos-da-ditadura.shtml>. Consulta em 28 de março de 2014.

¹³ ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

¹⁴ ALONSO, Gustavo Alves. *Quem não tem Swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2007.

¹⁵ Idem. pp. 45-85.

tange ao surgimento de grupos armados ao estilo Panteras Negras.¹⁶

O músico Jorge Duílio de Lima Meneses, o Jorge Ben, é um caso singular dentro da música popular brasileira. Mesmo compondo canções dotadas de um discurso crítico específico – a luta pela igualdade racial –, não foi visto ou retratado como um artista resistente. Sua posição em relação ao regime é ambígua, mas nem por isso foi enquadrado pela memória como um adesista. Analisar a trajetória deste artista nos ajuda a entender o posicionamento dos atores sociais que não estavam nem totalmente no polo da “resistência” nem no da “cooptação” pela ditadura. Outra singularidade deste artista trata-se de que, apesar de se afirmar enquanto negro através de suas canções e performances, não é retratado nem como aguerrido militante do *Black Power*, nem como “preto-que-ri”. No que concerne às relações raciais no Brasil, a análise da obra e da trajetória deste artista nos ajuda a compreender as especificidades e as lutas sociais e raciais do período. Jorge Ben, através de suas letras e canções, denuncia as desigualdades raciais, sem romper totalmente com a ideia de democracia racial. Ao mesmo tempo, por suas temáticas, nos revela como as histórias dos afrodescendentes eram contadas no campo musical e artístico.¹⁷

Vale destacar que a categoria “raça” será usada ao longo deste trabalho como sendo política e socialmente construída, como salienta Stuart Hall.¹⁸ Outra perspectiva importante sobre raça é a de Antônio Guimarães. O sociólogo ressalta que raça é “uma categoria política necessária para organizar a resistência ao racismo no Brasil, mas também é uma categoria analítica indispensável”. Negando o sentido biológico que, *grosso modo*, esta categoria pode carregar, Guimarães postula o seu uso em um sentido sociológico: “o que chamamos de ‘raça’ tem a sua existência nominal, efetiva e eficaz apenas no mundo social e, portanto, somente no mundo social pode ter realidade plena”.¹⁹

Quanto à estética musical, o estilo de Jorge Ben pode ser considerado dentro dos padrões da música popular brasileira (MPB). Mais do que um gênero específico, estas três letras simbolizam uma instituição.²⁰ A consagração da sigla e, por conseguinte,

¹⁶ PALOMO, Amanda Alves. *O poder negro na pátria na verde amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Maringá, 2010.

¹⁷ Como este trabalho se foca nos seus álbuns de 1963 a 1976, utilizarei o nome que o mesmo adotou na época: Jorge Ben. Escolhi este recorte porque é nos anos 1970 que Jorge aciona de forma mais evidente a sua identidade negra e a escolha por iniciar em 1963 é porque é o ano de seu primeiro álbum.

¹⁸ HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 66.

¹⁹ GUIMARÃES, Antônio Sérgio *Classes, Raça e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2012, p.50.

²⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural (1959-1969)*.

desta instituição, de acordo com Marcos Napolitano, se dá em meados da década de 1960, quando diversas tendências e estilos musicais buscavam “atualizar” a música brasileira articulando estéticas tradicionais e nacionais a técnicas e vertentes consideradas modernas e estrangeiras. Nas palavras de Napolitano: “a MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la”.²¹ O pesquisador também chama a atenção para a dinamização da indústria cultural, que contribuiu para a institucionalização da MPB no período agindo “como um fator estruturante de grande importância no processo (...) e não apenas como um elemento externo (...) que ‘cooptou’ ou ‘deturpou’ a cultura musical do país”.²²

Outro elemento que marcou a década de 1960 e, sobretudo, a de 1970 foi a emergência de discursos e práticas propaladas e empreendidas pelos sujeitos negros, através dos quais estes passaram a se auto-afirmar de maneira mais contundente. Amílcar Pereira elenca as características principais dos movimentos negros dos anos 1970: “o combate à discriminação racial e a denúncia do mito da democracia racial, ao mesmo tempo em que se busca a afirmação de uma identidade racial negra positivada”.²³ Tais práticas podem ser percebidas, como indica Antônio Risério, no processo de reafricanização dos blocos de carnaval baianos: “Os pretos se tornam mais pretos (...), se interessam mais pelas coisas da África e da negritude”.²⁴

Este interesse pela África remete à ideia de diáspora. Como aponta Kim Butler, a palavra “diáspora” em sua definição mais simples é a “dispersão de um povo de sua terra natal”.²⁵ Segundo a autora, normalmente a palavra é associada à dispersão do povo judeu. Entretanto, mais recentemente, passou a definir também a dispersão de outros povos e com mais frequência os oriundos do continente africano. O pesquisador William Safran listou algumas características diaspóricas definidoras e duas delas são importantes neste trabalho: uma “mitologia coletiva da terra natal” (*homeland*) e “um retorno idealizado a terra natal”.²⁶

A ideia de diáspora também é tema central das reflexões de Paul Gilroy e seus

São Paulo: Annablume, 2001, p. 07.

²¹ NAPOLITANO. 2001. p. 07.

²² Idem.

²³ PEREIRA, Amílcar. PEREIRA, Amílcar. *O mundo negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2010.

²⁴ RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 13.

²⁵ BUTLER, Kim. “Defining Diaspora, Refining a discourse”. In: *Diaspora: A Journal of transnational studies*. Vol. 10. N.º 02. 2001, p. 189.

²⁶ SAFRAN apud BUTLER. 2001, p.191.

referenciais teóricos do Atlântico Negro. Gilroy usa a metáfora do mar e do movimento intrínseco a ele e seus fluxos e refluxos para pensar as culturas produzidas pelos sujeitos negros ao redor do mundo e suas interconexões. Para Gilroy, a arte e, sobretudo, a música têm um papel muito importante na cultura política dos sujeitos negros, sendo um vetor para expressar os anseios políticos. Dennis Constant-Martin também salienta que a importância da musicalidade vem desde os tempos do cativo:

“A hipótese mais provável é que postos em condição de morte social e diante da negação de sua própria humanidade, eles reagiram esforçando-se para devolver a si mesmos o sentimento de sua própria humanidade para melhor proclamá-la diante daqueles que a recusavam”.²⁷

O entendimento das práticas culturais – mais especificamente a música – como um vetor de expressão política, norteará este trabalho. Em todo caso, há pesquisadores que questionam a ação política através do campo da cultura. Michael Hanchard, ao analisar a mobilização dos sujeitos negros brasileiros, assevera que seu foco estava nas políticas culturais voltadas para o fortalecimento da identidade racial e a valorização das heranças africanas. Hanchard analisa que a “prática culturalista” tinha suas limitações, pois negligenciava aspectos como a mobilidade social. Para o autor, eram necessários “meios de contestação mais explicitamente políticos”.²⁸

Amílcar Pereira evidenciou que este posicionamento de Hanchard foi questionado pelos militantes negros brasileiros:

“Por que privar os movimentos negros de seus veículos próprios de mobilização, a saber, práticas culturais, quando todos os outros caminhos – cargos públicos, liderança sindical, etc. –, tem sido até bem pouco tempo negados aos negros?”.²⁹

Diferentemente de Hanchard, Pereira reconhece a importância das práticas culturais, como por exemplo, a “eleição” de Zumbi como um símbolo de resistência e de luta pela liberdade para os sujeitos negros brasileiros. A perspectiva de Hanchard é importante, mas parte de uma visão estrita e muito delimitada de política.

O paradigma da *Nova História* será um referencial importante para esta

²⁷ MARTIN, Dennis-Constant. “A herança musical da escravidão”. In: *Tempo*, nº 29: Patrimônio e memória da escravidão atlântica: História e Política, p. 6. Junho/2011.

²⁸ HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: O movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001, p. 09.

²⁹ PEREIRA, Amílcar. *O mundo negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2010, p.174.

investigação, pois entende a cultura como um elemento fundamental nas relações entre os sujeitos e suas ações, além de entender a expressão política de maneira mais ampliada e imbricada à cultura. Sob esta perspectiva, é necessário destacar as diversas “vozes” existentes a partir das relações e ações dos sujeitos. Dar destaque à “voz” de um sujeito negro de um determinado tempo e à sua ação política é tão importante quanto dar enfoque aos sujeitos coletivos. Como destaca Peter Burke, “nós [historiadores] nos deslocamos do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como ‘vozes variadas e opostas’”.³⁰ Entretanto, também é importante atentar para as estruturas sociais e sua relação com a agência dos sujeitos, como ressalta Burke:

“Quem são os verdadeiros agentes da história, os indivíduos ou os grupos? Será que eles podem resistir com sucesso às pressões das estruturas sociais, políticas ou culturais? São essas estruturas meramente restrições às liberdades de ação, ou permitem aos agentes realizarem escolhas?”³¹

Este enfoque maior no campo da cultura se intensificou na historiografia a partir dos anos 1960 e 1970. Antes, o que predominava na produção do conhecimento desta disciplina, grosso modo, eram análises de larga escala, como propostas por Fernand Braudel³² e enfoques que tendiam a um determinismo econômico. A preponderância dos esquemas teóricos que priorizavam a economia nas produções historiográficas tinham inspiração marxista, utilizando largamente a analogia “base e superestrutura” em suas investigações. Para esta tendência, na “base” estavam as relações econômicas de uma sociedade e na “superestrutura” – subordinada ou determinada pela base – estavam os hábitos, valores e costumes – em suma, a cultura. Contrapondo-se a esta macronálise, Carlo Ginzburg e outros historiadores da chamada “micro-história” começam a propor e a realizar investigações de escala reduzida. Ginzburg, por exemplo, empreende uma vigorosa investigação sobre um único indivíduo: um moleiro friulano perseguido pela Inquisição. Neste trabalho, o pesquisador italiano, através das apropriações que seu objeto faz da cultura dita erudita, busca “vislumbrar” rastros da cultura camponesa europeia do séc. XVI.³³

Outro aspecto importante da micro-história em Ginzburg é sua atenção a narrativa. Para o autor, os obstáculos postos à pesquisa, tais como as “lacunas” com as

³⁰ BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 2001, p. 11.

³¹ BURKE, 2001, p. 32.

³² BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

³³ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

quais o historiador se depara, também devem fazer parte da narrativa histórica e funcionar como um fio condutor que o pesquisador deve utilizar no trabalho junto com as suas evidências, seus rastros.³⁴

Quanto às análises históricas inspiradas na analogia “base e superestrutura”, estas receberam as críticas de um historiador também oriundo da tradição marxista: E.P. Thompson. Para o pesquisador britânico, tal analogia é inadequada, pois, embora “o econômico” perpassasse grande parte das relações sociais, tal conceito não é suficiente para explicar todas elas. Desta forma; as normas, os rituais e os valores de uma determinada sociedade não são intrínsecos ao modo de produção e adquirem formulações próprias de acordo com o contexto.³⁵

Quanto ao uso das fontes, os referências da *Nova História* também influenciam esta pesquisa, uma vez que o foco principal serão canções. Para a análise das canções de Jorge Bem, serão valiosas as formulações teóricas de Marcos Napolitano, que aponta alguns cuidados que o pesquisador que trabalha com música deve ter para não fragmentar um objeto complexo, seja na dimensão sociológica ou cultural. Napolitano adverte que não se deve analisar: (...) “letra” separada da “música”, “contexto” separado da “obra”, “autor” separado da “sociedade”, “estética” separada da “ideologia”. Ele alerta ainda sobre

“(...) a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical na qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica”.³⁶

Outra recomendação importante deste mesmo autor é a demanda de se identificar as “camadas de sentido” embutidas numa obra, articulando “texto e contexto”, bem como a identificação das formas de inserção desta obra na sociedade. Estes cuidados devem ser tomados para não se reduzir a natureza complexa e dotada de vários sentidos que o documento de natureza estética possui.

No que concerne à divisão de capítulos, o primeiro trata das relações entre música e posicionamento político no período ditatorial. Nesta etapa busco matizar a visão consolidada na memória social sobre a relação *MPB x resistência*, lançando luz sobre outras demandas políticas expressadas no campo musical como a afirmação de

³⁴ GINZBURG, Carlo. *O Fio e os rastros: verdadeiro, falso fictício*. São Paulo: Cia das letras, 2007.

³⁵ THOMPSON, E.P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular e tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

³⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. São Paulo: Ateliê, 2005, pp. 08-09.

uma identidade negra e a busca pela igualdade racial.

Com base nas entrevistas e matérias publicadas em jornais, revistas e sites; pretendo reconstituir e analisar a trajetória deste ator social no intuito de me aproximar das experiências de um sujeito negro que se assume enquanto tal nos 1960 e 1970. Este segundo capítulo também abordará a constituição do campo da chamada MPB, os festivais, “a arte engajada” e as disputas estéticas dentro do campo musical brasileiro. O foco principal será como Jorge Ben transitou e se deslocou pelo diversos campos da chamada Música Popular Brasileira.

Jorge Ben articula algumas influências dos movimentos negros estadunidenses como os lemas *Black is Beautiful* e *Black Power*. Nesta etapa busco fazer um breve histórico destes movimentos e sua influência na música brasileira. Também serão analisadas as diferentes construções em torno da imagem da mulher negra, com enfoque na obra de Jorge. Este é terceiro capítulo.

O capítulo IV trata da influência das religiões de matriz africana no cancionário do artista, sobretudo no que concerne à devoção a São Jorge. Outro tema tratado é a da evocação que Jorge Ben faz da terra de sua mãe, a Etiópia e a maneira como Jorge aciona esse discurso em suas performances e canções.

No último capítulo serão analisadas as canções onde Ben aciona uma determinada memória da escravidão. O artista conta histórias de alguns personagens do tempo da escravidão como princesas vendidas como escravas, Zumbi, Xica da Silva, meninos que nasceram de ventre-livre e Pretos Velhos que precisam descansar.

Capítulo I: “Moro num país tropical abençoado por Deus”: músicos negros, canções ufanistas e as relações com a ditadura.

Protesto Político e MPB

Em 1968, um “golpe dentro do golpe”, liderado por setores militares da chamada linha-dura, havia provocado a publicação do Ato Institucional nº 5. O ato dava ao regime o poder de cassar liberdades civis tais como o direito ao *habeas corpus*, suspender o congresso e limitar os poderes dos governadores – aumentando, desta forma, a centralização política e o poder de repressão do Estado. Além da vitória da “linha-dura”, a historiografia tem demonstrado que o fechamento político do regime foi uma resposta ao aumento da oposição civil empreendida por estudantes, jornalistas, artistas e outros setores da sociedade, assim como à intensificação das ações da resistência armada, levada a cabo por grupos como o MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de outubro) e a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária).³⁷

A classe artística radicaliza seu discurso. Parte dela busca articular uma estética mais agressiva a fim de “despertar” o público, como fez o dramaturgo José Celso Martinez na peça *Roda Viva*. Zuenir Ventura, em seu livro de memórias *1968: o ano que não terminou*, descreve as intenções de Martinez: “ele achava que aqueles devoradores de sabonete e novelas [a classe média] tinham de degelar na base da porrada”.³⁸ O pesquisador Gustavo Alonso analisa como esta “estética da violência” foi recorrente entre os músicos caipiras e perpassou a obra de artistas de outros gêneros, como os da MPB.³⁹ Alonso aponta que Geraldo Vandré, por exemplo, produziu canções

³⁷ As causas da derrota das esquerdas ainda são um tema em debate. Segundo Marcos Napolitano, alguns autores apontam que a esquerda era fraca e desorganizada. Outros enfatizam o momento inoportuno da luta armada, pois o governo havia controlado a crise econômica, granjeando prestígio junto à grande parte da população, sobretudo os setores populares. Já terceiros defendem que as esquerdas armadas estavam bem organizadas e prontas pra revolução, e que foi a sociedade que não abraçou esta causa. (NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 2009, pp. 30-34).

³⁸ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Objetiva. Rio de Janeiro, 2013. p. 98

³⁹ Alonso aponta que geralmente a crítica musical faz uma distinção entre música caipira e música sertaneja, sendo esta última uma versão da primeira, pois articularia elementos mais modernos. Nesta ótica, o caipira seria “música de raiz”. (ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2010). O dicionário Cravo Albin define a música sertaneja como: “Nome genérico que designa a música produzida a partir da década de 20 do século XX por compositores urbanos e rurais

em que exaltava a violência de classe: “O terreiro lá de casa/ Não se varre com vassoura/ Varre com ponta de sabre/ Bala de metralhadora”. O historiador nos lembra de que até Jorge Ben, que em geral fazia singelas canções lírico-amorosas na época, foi influenciado por esta estética, pois apresentou no Festival da TV Record em 1968 a canção *Queremos guerra*.⁴⁰ Mas, ao que indica a letra desta canção, a guerra de Jorge Ben era só contra sua sogra.

Além da estética da violência, um tema que perpassava algumas canções brasileiras da época, sobretudo aquelas compostas pelos artistas de maior renome da MPB, era o da tristeza. Em meio à conjuntura repressora, alguns artistas tinham temáticas mais soturnas em suas canções. Chico Buarque, por exemplo, compôs *Roda Viva* (1968): “Tem dias que a gente se sente/Como quem partiu ou morreu”; *Agora falando sério* (1970): “Tanto desencanto/ E você que está me ouvindo/ Quer saber o que está havendo/ Com as flores do meu quintal?/ O amor-perfeito, traindo/ A sempre-viva, morrendo/ E a rosa, cheirando mal”; *Deus lhe pague* (1971): “Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir/ Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir/ E pelo grito demente que nos ajuda a fugir/ Deus lhe pague”. Geraldo Vandré, por sua vez, escreveu *Terra Plana* (1968): “Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza/ Pra só trazer alegria e não falar de pobreza/ (...) Faço versos com clareza: A rima, belo e tristeza/ Não separo dor de amor”. Embora as canções alegres de certa forma espelhassem o Brasil do “Milagre econômico”, uma parcela dos artistas, músicos e dos jornalistas e críticos achavam que não era tempo pra se comemorar. Para estes, aquele era o Brasil dos “anos de chumbo” e as canções alegres eram uma forma de adesão a Ditadura.

O AI-5 se tornou um marco na memória de estudantes, militantes e membros da classe artística, sobretudo os identificados com a MPB. Foi o que demonstrou Paulo César Araújo ao descrever as reações de Chico Buarque e Geraldo Vandré quando da decretação do quinto Ato Institucional em 13 de dezembro de 1968. Araújo cita uma declaração de outro Geraldo, o Azevedo, que na época acompanhava Vandré, em uma turnê de shows pelo Brasil: “Foi uma loucura. Vandré ficou louco; e o medo dele ser

e que anteriormente era chamada, de modo geral, de modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques. A música sertaneja como tal surgiu em 1929, quando Cornélio Pires, pesquisador, compositor, escritor e humorista, começou a gravar "causos" e fragmentos de cantos tradicionais rurais da região cultural caipira, que abrange a área do interior paulista, norte e oeste paranaenses, sul e triângulo mineiros, sudeste goiano e matogrossense”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dados-artisticos>>. Consulta em 13 de novembro de 2013.

⁴⁰ ALONSO, 2010, pp. 99-110.

preso nos fez cancelar o espetáculo programado”.⁴¹ Mas o que o pesquisador buscou enfatizar em particular é a reação dos artistas “cafona”⁴² ao fechamento político do regime, como a reação de Agnaldo Timóteo: “Aquilo não mudou absolutamente nada na minha vida. Em que ano foi mesmo? (...) Nem me lembro disso. (...) Eu não me envolvia com política e os políticos não se envolviam comigo.” Este suposto alheamento, em maior ou menor grau, em relação ao AI-5, também teria sido postura de outros artistas da chamada música “brega”, como Cláudio Fontana, Dom e Ravel, Benito de Paula, Nelson Ned, entre outros. Segundo Araújo, o que há de comum a estes artistas é o lugar social que ocupam, sendo a maioria oriunda de classes populares. O pesquisador reforça seu argumento citando uma irônica declaração de Nelson Rodrigues sobre a passeata dos 100 mil: “[onde não havia] um único e escasso preto (sic). E nem operário, nem favelado, e nem torcedor do flamengo, e nem Barnabé, e nem pé-rapado”.

43

Nesta conjuntura, ganharam muita visibilidade as canções ditas “de protesto”, como *Cálice* de Chico Buarque, que criticava a censura. Embora as canções contestadoras não fossem as únicas produzidas na época, o que se consolidou na memória social sobre o período foi uma visão construída de que a maioria da sociedade brasileira, direta ou indiretamente, resistiu ao regime, e que a chamada MPB foi uma protagonista muito atuante desta *resistência*. Uma perspectiva importante acerca desta visão é a do pesquisador Daniel Aarão Reis, segundo o qual esta memória cristalizada da resistência foi se construindo principalmente no período da abertura, pela dificuldade da sociedade brasileira, em sua maioria, de lidar com o fato de que esteve durante bastante tempo, apática e consensualmente, sob um regime ditatorial.⁴⁴

Penso que esquemas analíticos que apostem no binômio resistência-cooptação tendem a empobrecer nossa compreensão do período. Defendo que devemos explorar mais em nossas investigações os que não estavam “nem aqui nem lá”, como Jorge Ben,

⁴¹ ARAÚJO, 2004, pp. 38-50.

⁴² Araújo usa os termos “brega” ou “cafona” para classificar os artistas populares que interpretavam boleros, baladas e o gênero “sambão-jóia”. Os termos em geral eram usados com um juízo de valor, depreciativamente, e designavam a música consumida pelo público de baixa renda. Tal como este autor, uso estas expressões entre aspas, porque no seu uso original são denominações que carregam um preconceito estético. (ARAÚJO, 2004, p. 20).

⁴³ Idem.

⁴⁴ O historiador analisa as batalhas da memória sobre o regime. Neste processo ocorrem alguns “enquadramentos de memória”. Desta forma, alguns setores da sociedade que consentiram com o regime ou que lhe foram indiferentes durante a abertura, por exemplo, foram transmutados em alas da resistência democrática. (REIS, Daniel Aarão. “Ditadura e Sociedade: as reconstruções da memória”. In: Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). *O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: EDUSC, 2004.

para dar um grau de complexidade maior à análise da sociedade no período.

Outra perspectiva importante que tenta dar conta dos comportamentos políticos dos sujeitos no período, mais especificamente daqueles ligados ao campo musical, é a de Gustavo Alonso em suas pesquisas sobre Wilson Simonal.⁴⁵ Este pesquisador, ao analisar o período ditatorial, defende que a grande maioria da sociedade brasileira pertencia ao grupo dos *indiferentes*, que se situava na “zona cinzenta, entre a luta armada e o apoio à ditadura.” A “zona cinzenta” a que Alonso se refere faz parte do aparato conceitual que o pensador francês Pierre Laborie utiliza para pensar a França durante a ocupação nazista. Se distanciando de maniqueísmos que busquem heróis ou traidores, Laborie defende o “pensar-duplo” que busca dar conta das nuances, contradições e ambivalências entre a resistência e a cooptação.⁴⁶ Desta forma, é possível dizer que embora grande parte da sociedade brasileira nunca tenha se oposto ao regime, também não é possível dizer que esta parcela o tenha apoiado diretamente.

É possível classificar Jorge Ben dentro desta grade teórica da zona cinzenta criada por Pierre Laborie. Dentro deste “cinza” haveria uma infinidade de matizes, de atuações políticas, algumas conservadoras, outras mais libertárias, que os sujeitos lançavam mão de acordo com o contexto. A questão é que tal qual muitos artistas vistos como “resistentes”, Jorge também teve canções censuradas. Ao mesmo tempo em que igualmente aos artistas vistos como “adesistas” também lançou composições que estavam em consonância com o ideário do regime. Para exemplificar uma atuação mais e outra menos “engajada” é possível citar as canções *Mano Caetano* (1971) e *Brasil, eu fico* (1970).

Na primeira, Jorge homenageia Caetano Veloso, à época no exílio:

“Lá vem o Lá vem o mano, meu mano Caetano
Lá vem o mano, meu mano Caetano
Ele vem sorrindo, ele vem cantando
Ele vem feliz, pois ele vem voltando
Lá vem o mano Caetano
Menino adorado, menino encantado
É o mano Caetano
Lá vem o mano, meu mano Caetano (...)
Lá vem o mano Caetano Vem numa linda estrada verde
Cheia de sol e rosas amarelas

⁴⁵ ALONSO, 2007, pp. 130-131.

⁴⁶ Segundo Laborie, “muito longe dos comportamentos heroicos e das rejeições declaradas, o duplo pensar aparece como uma forma de resposta social a alternativas consideradas insuperáveis (...), como a tentativa de ajustamento entre o desejo e o possível”. (LABORIE, Pierre. “1940-1944: Os franceses do pensar duplo”. In: ROLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha (orgs). *A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

Lá vem o menino de camisolas brancas
Debaixo de um lindo céu azul
Verde, amarelo, azul e branco
Lá vem o mano, meu mano Caetano (...)"⁴⁷

Esta é uma canção com a mesma temática de *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* (1970), de Roberto Carlos: uma maneira de prestar solidariedade a Caetano Veloso, exilado na Inglaterra naquele período. A composição não foi lançada por Ben, mas pela irmã do homenageado, Maria Bethânia, em seu álbum de 1971. Em todo caso, Jorge fez um dueto com a cantora na gravação. Em uma entrevista do ano de 1995 à TV Cultura, o artista declarou ter tido alguns problemas com a censura por conta desta canção:

“Aí também acharam que a gente estava preparando a volta do Caetano [risos]. Quem foi chamado aí foi o André Midani, que era o responsável pela gravadora. Ele foi chamado pra responder sobre isso”.⁴⁸

Esta não foi a única canção que fez Jorge ter problemas com a censura. *Olha o balaio dela* (1972), composição que elogiava os glúteos femininos, teve de ser alterada. A letra da música passa de “Olha o balaio dela como é grande/Ui ui ui” para “Olha a beleza dela como é cândida/ui ui ui” por conta da preocupação dos órgãos da Ditadura em preservar “a moral e os bons costumes”.⁴⁹ O cerceamento moral atingia diversos gêneros musicais. Afetava também os “cafonas”. Odair José, por exemplo, teve a canção *Em qualquer lugar* integralmente censurada: “a gente ama até demais/ e quando se tem um grande amor/ em qualquer lugar a gente faz”.⁵⁰

Outras canções de Jorge que lhe causaram problemas com a Censura foram *Charles Anjo 45* e *País Tropical* conforme a entrevista que concedeu nos anos 1990 ao programa Roda Viva:

“Cunha Jr (entrevistador): Agora, com relação a essa coisa de sempre ter um final feliz e essa tua alegria, você foi muito patrulhado, numa época, por você fazer esse tipo de música. Patrulhas ideológicas. E, ao mesmo tempo, isso é engraçado, é tragicômico, até: na mesma época que as patrulhas diziam que você não era politicamente correto, vamos dizer assim, a ditadura

⁴⁷ Do álbum *A tua presença* (Maria Bethânia). Philips. 1971.

⁴⁸ Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18/12/1995). TV Cultura.

⁴⁹ “*Já proibidas cem músicas este ano:* Incluindo músicas com títulos estranhos (A Purpureza da Borboleta Lambuzada de Amônia), a Censura Federal divulgou a lista das cem músicas já proibidas em 1972, por serem ‘contrárias a moral e os bons costumes’ e por conterem ‘implicações político-religiosas’. (...) Eis algumas das músicas censuradas: (...) ‘Eu via a cobra’ (Bráulio Sacramento), ‘Olha o balaio dela’ (Jorge Ben)”. *Folha de S. Paulo*. 19/09/1972, p. 37.

⁵⁰ ARAÚJO, 2004, p. 51.

perseguia você [risos]. A ditadura perseguia você dizendo que Charles, anjo 45 seria uma citação a Lamarca e a não me lembro mais quem, e aquela música, País tropical, seria aquela... No patropi, seria um código [risos]. Então, ao mesmo tempo você era perseguido pelas patrulhas e pela ditadura. Que paranoia. Deve ter sido duro”.

Jorge: Foi duro, foi duro. Mas, geralmente, quem sofreu mais na época... que eram mais politizados, porque eu sempre fui apolítico, mas eu me lembro que quem sofreu mais com Charles Anjo 45 foi Caetano, porque a gravação... Eu fui chamado [pelos militares] várias vezes, mas ninguém falava nada comigo. Eu ia lá e vinha embora [risos]. Mas eles, não, o Caetano, realmente, no Charles, anjo 45 [música gravada como um compacto, single, em 1969 por Caetano Veloso] ele teve problema”.⁵¹

De acordo com a entrevista, os censores pensaram que *Charles* fosse uma referência a Carlos Lamarca, capitão do exército que desertou para fazer parte da luta armada contra o regime, vindo a se tornar um dos líderes do grupo guerrilheiro VPR. A canção na verdade seria uma homenagem que Jorge Ben fez a um amigo de infância, Charles Antônio Sodré, que quando adulto se tornou “malandro” e contraventor, conforme o artista declarou em outro ponto desta mesma entrevista. É importante assinalar que as declarações de Jorge da década de 1990, em que afirma não ter tido maiores problemas com a censura, estão em consonância com suas declarações dos anos 1970, quando dizia que não fazia canções “de protesto”.

Outro exemplo de cantor que não teve problemas com a censura e isto por ser associado à imagem de cantor que não é “de protesto” é Jair Rodrigues. Mesmo sendo o primeiro intérprete a cantar *Pra não dizer que não falei de flores*, a canção que é considerada por alguns críticos a “marselhesa brasileira”, Rodrigues não foi censurado, conforme declarou à equipe do sítio eletrônico *Censura Musical*: “Eu nunca tive problemas com a censura. Eu fui o primeiro a cantar a música (...), antes mesmo do Vandré defende-la no festival de 1968”. O mesmo aconteceu em relação à *Disparada*, também composta por Vandré e interpretada por Rodrigues: “Foi baixada uma portaria com letras garrafais ‘proibida a execução em todo o território nacional da canção Disparada (...) com o autor interpretando’. Oba! Comigo tá liberada”. Tal qual Jorge Ben, Rodrigues tinha uma imagem alegre, positiva, diferente da dos cantores considerados “sérios”, como Vandré.⁵²

Quanto às patrulhas ideológicas citadas mais acima, o entrevistador do programa Roda Viva está se referindo a uma expressão do cineasta Cacá Diegues que ganhou

⁵¹ Entrevista *Roda Viva* (18/12/1995). Op. cit.

⁵² Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/includes/entrevistas/Jair.pdf>>. Consulta em 10 de janeiro de 2014.

muito eco na época. Em 1978, Diegues declara em entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* que a criação artística no país sofria certo patrulhamento das esquerdas. Jornalistas e críticos de arte como José Ramos Tinhorão buscavam nas obras de cinema, música ou teatro críticas sociais ou ao regime militar, e os artistas que não se enquadravam nestes padrões eram duramente criticados.⁵³ Foi o que aconteceu com Wilson Simonal na época de lançamento de “País Tropical”, música composta por Jorge Ben.⁵⁴ Vejamos a letra da canção:

“Moro!
Num País Tropical
Abençoado por Deus
E bonito por natureza
(Mas que beleza!)
Em fevereiro (Em fevereiro!)
Tem carnaval (Tem carnaval!)
Tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo, tenho uma nega
Chamada Tereza...

Sambaby, Sambaby
Sou um menino
De mentalidade mediana
(Pois é!)
Mas assim mesmo feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
(Pois é!)
Pois eu sou feliz
Muito feliz, comigo mesmo (...)

Sambaby, Sambaby!
Eu posso não ser
Um Band Leader
(Pois é!)
Mas assim mesmo lá em casa
Todos meus amigos
Meus camaradinhas
Me respeitam
(Pois é!)
Essa é a razão da simpatia
Do poder, do algo mais
E da alegria (...)

Mó!
Num Pá Tropí!
Abençoá por Dê!
E Boní por Naturê!
(Mas que Belê!)
Em Feverê! (Em Feverê!)
Tem Carná! (Tem Carná)
Eu tenho um Fú! E um Viô!...

⁵³ ARAÚJO, 2004. Pg. 272.

⁵⁴ ALONSO, 2007 . Pg. 188.

Sou Flamê, tê uma Nê
Chamá Terê (...)

Esta é uma das canções mais conhecidas de Jorge Ben. Como se percebe, sua letra fala da alegria de ser brasileiro e de morar em um país com belas paisagens naturais, entre outras coisas. Nos anos 1970, além de Jorge, outros artistas cantaram a alegria de ser brasileiro evidenciando uma “febre” nacionalista, isto em um período em que a chamada “linha dura” dos setores militares atuou de maneira mais efetiva. Esta canção foi lançada primeiramente por Wilson Simonal em meados de 1969 e pelo próprio Jorge Ben no final do mesmo ano, no seu álbum *Jorge Ben*. A inspiração da canção surgiu de um telefonema para sua companheira, a fim de contar sobre o título que o Flamengo ganhou em 1968: “Sabe, eu estou contente de ser Flamengo e ter uma nega chamada Teresa”.⁵⁵ Em todo caso, o mais importante é o contexto em que foi lançada. *País Tropical* é uma dentre as muitas canções ufanistas do período tais como *Eu te amo, meu Brasil* da dupla Dom & Ravel, *Pra frente Brasil*, tema da seleção brasileira na Copa de 1970 e *Que cada um cumpra o seu dever*, de Wilson Simonal. Entre os cantores caipiras, de acordo com Gustavo Alonso, é que este caráter nacionalista se tornou mais expressivo. Exemplos são as canções *Minha Pátria* (1968) de Léo Canhoto, *Soldado sem farda* (1970) de Léo Canhoto e Robertinho e *Minha Pátria Amada* (1971). Vale destacar esta última:

“Sou brasileiro, digo de coração,
Esta nação ninguém mais pode segurar
Sou orgulhoso por ser filho de uma terra
Onde seu povo só pensa em trabalhar
Onde os negros e os brancos se entendem
Sem preconceito nem de raça, nem de cor;
O brasileiro sempre foi muito gentil
Quem nasce aqui no meu Brasil tem mais bondade, mais amor”.⁵⁶

É preciso assinalar que enquanto Simonal foi enquadrado pela memória como *adesista*, a imagem de Jorge Ben ficou ilesa. Houve sim algumas críticas a Jorge, mas nada comparadas com as que sofreu Wilson Simonal. Jorge comenta estas críticas em entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1970:

“Não era compreendido nem aceito pelas panelas e grupinhos. Mas muita gente boa me ajudou e sempre esteve comigo, entre eles Simonal, que me deu grandes chances gravando minhas músicas, enfrentando por isso grandes

⁵⁵ Coleção *História da Música Popular Brasileira*. N°08. Abril Cultural. 1972.

⁵⁶ ALONSO, 2010. Pg.93.

brincas e me colocando nos seus programas”.⁵⁷

Diferentemente de Jorge Ben, Simonal cultivava uma imagem arrogante, do negro que “botava banca”, o que ajuda a explicar a rejeição a este artista e a aceitação de Jorge, em geral visto como um rapaz bem comportado. “O menino que não virou senhor” é uma das frases que são usadas para descrevê-lo na coleção *História da MPB – grandes compositores* (1982).⁵⁸ Contribuiu também o maior investimento que Simonal fez nas canções ufanistas, a acusação de delação e o preconceito racial. Para Gustavo Alonso, uma das explicações é que o intérprete foi eleito pela sociedade como um “bode expiatório”, para purgar a dificuldade em lidar com a memória da tácita colaboração ou apatia em relação ao regime.⁵⁹

Ainda sobre *País Tropical* e as canções alegres sobre as quais o entrevistador da TV Cultura se referiu, destaca-se que se, por um lado, compositores e intérpretes como Jorge Ben e Wilson Simonal louvavam a alegria de ser brasileiro em finais dos anos 1960 e início da década de 1970, por outro, alguns artistas tinham temáticas mais soturnas em suas composições, conforme demonstrado anteriormente nas citadas canções de Chico Buarque e Geraldo Vandré.

A canção de Jorge Ben, interpretada por Simonal, que talvez seja a mais explícita adesão ao regime é *Brasil, Eu fico*:

“Minas Gerais, uai, uai
São Paulo, sai da frente
Guanabara, como é que é
Bahia, óxente
E os meus irmãozinhos lá do norte/sul
Este é o meu Brasil
Cheio de riquezas mil
Este é o meu Brasil
Futuro e progresso do ano dois mil
Quem não gostar e for do contra

⁵⁷ *Jornal do Brasil*. 22/03/1970. Caderno B. p. 01.

⁵⁸ Coleção *História da Música Popular Brasileira*. N°08. Abril Cultural. 1972. Gentilmente cedido por Luísa Lamarão.

⁵⁹ Segundo Alonso: “O que aconteceu a ponto de transformar o cara “que todo mundo queria ser” no sujeito “que ninguém queria ser”? Penso que, em parte, isso se deve aos memorialistas, biógrafos, jornalistas e historiadores que “reconstruíram” a história do período. Oriundo dos meios universitários, eles recusaram a trajetória de Simonal repleta de paradoxos: popular, embora tenha sido cantor das elites; preto(sic), no mundo de brancos; anti-intelectual em pleno “anos rebeldes”; conservador na política e progressista esteticamente; pilantra e malandro; cínico e debochado num mundo que se levava cada vez mais a sério (...). Penso que em diversos momentos as sociedades escolhem bodes-expiatórios de forma a melhor conviver com os próprios problemas. Muitas vezes o escolhido “tem culpa no cartório”, mas sua pena é sempre desproporcional à acusação. Assim, o “bode” expia a culpa da sociedade, que, ao delimitar um réu, aparentemente implode os seus males coletivos. Simonal tornou-se um dos “bodes” da ditadura implantada em 1964”. (ALONSO, 2007, p. 36).

Que vá pra...”⁶⁰

O último verso é seguido de um *riff* de metais que emulam um xingamento. O próprio Jorge nunca gravou esta canção, mas já a cantou em seus shows, conforme matéria da revista *Veja* de 1970. O jornalista e crítico musical Tárík de Souza⁶¹ descreve genericamente um show de Jorge com o Trio Mocotó em uma boate e como o público vibra com a letra.⁶² Mas não era só o público do show que vibrava; grandes parcelas da sociedade brasileira “vibravam” com o Brasil do *Milagre econômico* da década de 1970. O país na época tinha um crescimento econômico na faixa de 10% ao ano e o governo empreendia grandes obras de infraestrutura como a Ponte Rio-Niterói, a hidrelétrica de Itaipu e a rodovia Transamazônica. É deste período também a implantação da zona franca de Manaus, uma iniciativa do governo que instituiu um regime tributário especial na região da Amazônia a fim de estimular a produção industrial e o desenvolvimento econômico naquela região.

A ditadura militar, através da Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência (AERP), estimulava o patriotismo através de propagandas oficiais. Em uma delas, conforme matéria da *Folha de S. Paulo* de 15/08/1970, o jogador de futebol Rivelino, um dos campeões da Copa do Mundo de Futebol daquele ano, convoca a população pra comemorar o dia da independência:

“A falta era pra mim. Pelé se colocou apenas pra enganar. O estádio inteiro estava em silêncio. Olhei e vi uma enorme bandeira brasileira balançando no ar. Corri para a bola pensando nela e chutei com força, botando no chute a confiança de 90 milhões de brasileiros. Foi gol do Brasil. [Nesta parte o fundo musical passa a ser uma marcha militar] Meu nome é Roberto Rivelino. Quero lhe fazer um convite: vamos comemorar com orgulho a semana da Pátria. Porque a Pátria somos todos nós”.⁶³

Um dos lemas mais usados na época era o “ninguém segura este país”, que foi

⁶⁰ ALONSO, 2007. p. 201.

⁶¹ De acordo com o Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira: “Jornalista. Crítico musical. Poeta. Iniciou sua atividade profissional em 1968 como repórter, redator e editor de música da revista *Veja*. Trabalhou para outras publicações, como *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *IstoÉ*, *Vogue*, *Elle*, *Jornal do Comercio* (RJ), *Show Bizz*, *Opinião*, *Pasquim*, *Som 3*, *Revista do CD*, *Coo-Jornal*, *Movimento*, *Playboy* e *Jornal da República*. Trabalhou, de 1974 até 2010, no *Jornal do Brasil*, no qual manteve durante muitos anos a coluna *Supersônicas*, uma referência no meio musical. Atuou como consultor das três séries de fascículos *História da Música Popular Brasileira* (Editora Abril). (...) Compilou faixas e redigiu textos das séries de discos *Mestres da MPB* e *Enciclopédia Musical Brasileira* (Continental/Warner) e das caixas *Apoteose ao samba* (2 vols. EMI), *Jorge Ben*, *Nara Leão* e *Caetano Veloso* (Universal)”. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/tarik-de-souza/biografia>>. Consulta em 13 de janeiro de 2014.

⁶² O jornalista não identifica a boate. “O momento mágico de Jorge Ben”. Revista *Veja* nº 90. (27/05/1970), p. 70.

⁶³ *Folha de S. Paulo*. 25/08/1970, p.03.

encampado por inúmeras peças publicitárias da iniciativa privada, como bancos de investimento.⁶⁴ O presidente-ditador Médici chegou a ser homenageado com uma placa por membros do Clube Rotary estampada com esta frase. Os rotarianos parabenizavam Médici pelo MOBRAL, iniciativa para acabar com o analfabetismo, e pelo Programa de Integração Nacional, um decreto-lei para concessão de terras em áreas desocupadas do interior brasileiro, principalmente as margens da rodovia transamazônica.⁶⁵ Quando da entrega da placa no ano de 1970, o presidente do Rotary declarou:

“O povo brasileiro compreende a importância desses planos e por isso está disposto a ajudar na sua consecução. Se conseguirmos efetivá-los estaremos dando ao mundo o exemplo mais concreto deste século. De que é possível prosperar em liberdade (sic) e romper o subdesenvolvimento sem extinguir a democracia (sic)”.⁶⁶



Figura 1 – Os adesivos de apoio ao regime. **Fonte:** Revista Veja 95. 01/07/1970

O lema “ninguém segura este país” originou-se de uma frase do próprio Médici ao comentar o gol do jogador Jairzinho na final da copa de 1970 entre Brasil e Itália. A frase foi noticiada pela maioria dos órgãos de imprensa e a partir daí se popularizou. Já o lema “Brasil, ame-o ou deixe-o” foi inspirado no “America, love or leave it”, adesivo de carro criado nos Estados Unidos para apoiar o presidente Richard Nixon. Esse lema

⁶⁴ “Enquanto você espera a hora de pagar, tire proveito do open Market do Banco Halles. Ninguém segura este País“. Idem.

⁶⁵ *Folha de S. Paulo* 11/10/1970, p. 03.

⁶⁶ Idem.

representava o pensamento do homem médio estadunidense, contrário às agitações estudantis, incomodado com as mobilizações dos negros pelos direitos civis e a favor da ofensiva no Vietnã. A versão brasileira do adesivo foi criada por empresários paulistas em abril de 1970 e distribuída gratuitamente a bancos e instituições públicas. Pouco tempo depois, a campanha passou a se propagar espontaneamente e era grande a procura pelos adesivos, vendidos em bancas de jornal.⁶⁷

A febre nacionalista era grande e chegou ao seu auge no dia em que a seleção brasileira de futebol ganhou o tricampeonato sobre a Itália. Andar sem uma bandeira verde-amarela no para-brisa era atitude considerada suspeita pelo brasileiro médio, segundo matéria da revista *Veja* de 01/07/1970:

“Hordas euforicamente furiosas agrediram ou insultaram estrangeiros ou depredaram seus bares e automóveis numa rara e dificilmente recomendável demonstração de nacionalismo. O mais surpreendente nestes excessos de zelo patriótico foi talvez o fato de serem cometidos não apenas pelos jovens habituados a um comportamento espalhafatoso nas ruas, mas também por senhores normalmente respeitáveis e circunspectos”.⁶⁸

Ao analisar os cantores caipiras do Brasil do *Milagre*, Gustavo Alonso aponta como parte da sociedade brasileira não só esteve indiferente, mas participou ativamente da construção do regime.⁶⁹ O brasileiro mediano apoiava ativamente a Ditadura e estava muito satisfeito com o êxito das políticas econômicas governamentais. Esse discurso perpassou a música nacional, sobretudo a caipira, mas também esteve presente em outros gêneros, como na MPB, visto as canções de Jorge aqui analisadas.

No que tange à mobilização – ou a falta dela – em relação à Ditadura, penso que há aspectos em comum entre os posicionamentos políticos de Jorge Ben e dos “bregas”. Também há similitudes em relação a suas trajetórias. Assim como os “cafonas”, Ben também é oriundo das classes populares, sua carreira teve altos e baixos e, mesmo após fazer sucesso, não tinha ainda alcançado uma relativa estabilidade econômica. Por outro lado, há também alguns aspectos que o aproximam do grupo visto como mais intelectualizado da música brasileira: Jorge, ainda que por um período breve de alguns meses, teve acesso à universidade, assim como outros grandes nomes da MPB, como Caetano Veloso e Chico Buarque.⁷⁰ Novamente, Jorge “não está aqui nem lá”. Não corresponde de maneira estrita nem ao estereótipo do artista *resistente*, nem ao do artista

⁶⁷ Revista *Veja* nº95. 01/07/1970, p.30.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ ALONSO, 2010.

⁷⁰ Revista *Compact Disc*. Nº 06 (Set/1991). Editora Globo.

supostamente alienado.

Tal qual os “cafonas”, Jorge Ben tem origens humildes. Nasceu e cresceu no subúrbio, mais especificamente no bairro do Rio Cumprido, e seu pai foi feirante e estivador. Sobre isso, o artista declarou à *Revista do Rádio* em 1964: “Minhas músicas fizeram sucesso e deram sim, dinheiro. Mas eu era e sou ainda um rapaz pobre. O que deu eu destinei a uma vida melhor e a ajuda de minha família”.⁷¹

Na edição 775 do mesmo veículo, também em 1964, Jorge dá outra declaração no mesmo sentido:

“Ainda não faturei nenhuma fortuna como muitos podem imaginar. Ao começar a carreira [e] a ganhar bem, como cantor, eu tinha diante de mim, muita coisa pra comprar...

Como assim?

Eu era um rapaz pobre e jovem, nem sequer boas roupas eu possuía. Creio que aquilo que possuía de mais valor era mesmo um violão, comprado anteriormente com muito sacrifício. Assim devagar e sempre, fui me ‘equipando’. Agora tenho tudo que um rapaz solteiro necessita, faltando apenas um carro.”⁷²

Entre 1965 e 1968 a carreira do artista diminui de ritmo, como salienta Tárík de Souza em matéria do ano de 1970: “durante três anos (...), Jorge Ben manteve esse voo baixo”. Tárík também chama a atenção para o fato de que, embora suas canções fizessem sucesso no exterior nas gravações de Sérgio Mendes, no Brasil Jorge era um artista “apagado”.⁷³ As menções nos jornais e revistas se tornam mais escassas. Já em 1968, uma matéria da revista *Veja* indica o seu “ressurgimento”:

“Mora num pequeno apartamento alugado, não lhe pagam, esqueceram-no durante anos. Agora Jorge Ben volta a ser o melhor do Brasil pra muita gente (...).

Está renascendo para o público, depois de um período de sombras em que chegou a tocar de graça em boates.

‘Sérgio, e o meu dinheiro?’ [se referindo aos honorários não recebidos de sua temporada nos EUA] Jorge Ben, meio sem jeito, perguntava isso a Sérgio Mendes, nos Estados Unidos, um ano atrás”

Sobre o posicionamento político, quando questionado por Tárík de Souza, em 1970 em entrevista à revista *Veja*, por que não fazia canções de protesto, Ben responde: “Olha, às vezes eu penso, eu queria ser um super-homem, um inatingível, com muitos poderes. Aí eu ia acabar com muita sujeira que eu vejo aí. Mas se eu fosse um super-

⁷¹ *Revista do Rádio*, n. 763, 1964, p. 06. Também é na *Revista do Rádio* que sai uma nota sobre este artista ter comprado um apartamento para seus pais na Tijuca. *Revista do Rádio*, n. 767, 1964, p. 19.

⁷² *Revista do Rádio*. Ed. 775. 1964.

⁷³ *Idem*.

homem...”⁷⁴ Tal declaração, um tanto quanto vaga e esquivada, dificulta a tentativa de inferir o que o artista considera como sendo “sujeira”. Mas, como a pergunta é em relação às canções consideradas de protesto pela sociedade da época, que no geral contestavam o regime militar e denunciavam as desigualdades sociais, é plausível supor que a “sujeira” se refira também a estas questões. Assim, Jorge demonstra não estar “alheio” à situação política do país, mas pensa ser impotente em relação a esta conjuntura. Para resolver a situação, só tendo super poderes. O próprio Jorge declarou que não gosta de política em entrevista publicada no fascículo *História da Música Popular Brasileira* da Editora Abril, em 1976: “Não me meto em política e nem faço canção de protesto. Não gosto”.⁷⁵ A “política”, para o contexto da época, para os críticos, jornalistas, público consumidor e para uma significativa parcela de artistas era “feita” na denúncia da Censura ou na crítica ao regime. Entretanto, como veremos adiante, as canções de Jorge tinham um determinado conteúdo crítico e eram sim políticas.

Como já mencionado anteriormente, normalmente a imprensa traçava um perfil pueril do cantor. Nesta matéria de capa da revista *Veja* de 1970, Jorge é descrito por Tárík de Souza como apolítico e ingênuo: “suas palavras parecem saídas de um mundo encantado, colorido. (...) E se os tempos são duros, mesmo para os cantores, em sua simplicidade ele não se preocupa.” Na edição dedicada ao artista da coleção *História da MPB – Grandes compositores* (1982), o jornalista Maurício Kubrusly também classifica Jorge como *infantil*: “mas essa espontaneidade – a força da criança pulsa justamente aí. (...) É o que o aproxima da cantiga de roda”. No mesmo fascículo desta coleção, o também jornalista Matinas Suzuki lembra: “suas letras eram tachadas de infantis”. Em outro ponto desta mesma obra, em texto não assinado, Jorge é descrito como o “moleque que venceu na vida” e um “ingênuo menino grande”.⁷⁶ Creio que essa imagem infantilizada, alegre tenha contribuído para que Jorge não tivesse maiores problemas com a censura. Interessante notar que as canções do artista que tratam da desigualdade racial não são encaradas como “canções de protesto”. Na canção *Take easy my brother Charles*, do álbum *Ben* (1969), Jorge diz: “depois que o primeiro homem maravilhosamente pisou na lua/Eu me senti com direitos e princípios e

⁷⁴ “O momento mágico de Jorge Ben”. *Veja* nº 90 (27/05/1970), p. 76.

⁷⁵ Coleção *História da Música Popular Brasileira*. n. 08. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

⁷⁶ Coleção *História da Música Popular Brasileira – Grandes compositores*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

dignidade de *me libertar*".⁷⁷ Não por acaso, na capa deste *Long Play* Jorge é retratado segurando um violão e com correntes quebradas em seus pulsos (figura 2), como se tivesse conquistado sua liberdade. No mesmo ano desta matéria, alguns meses depois, Ben lança no álbum *Força Bruta* a sua canção mais explícita no que tange à denúncia das desigualdades raciais: *Charles Junior*. Nesta composição, o desesperançado personagem suplica de forma pungente: “eu só quero viver em paz e ser tratado de igual pra igual”. Este clamor por igualdade e liberdade tem um viés extremamente político.

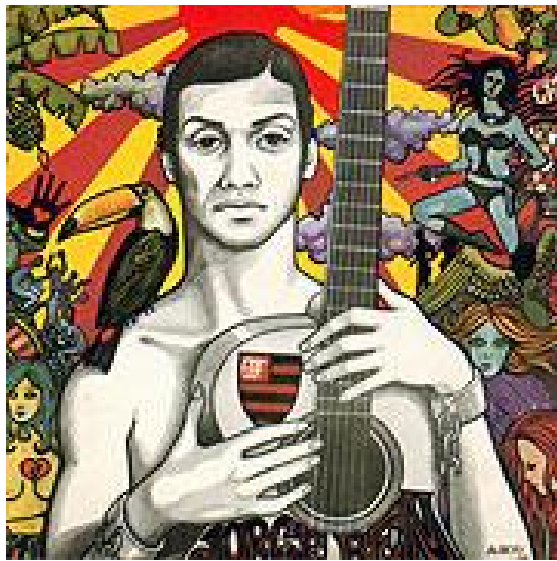


Figura 2 - Capa do Álbum Jorge Ben – 1969 **Fonte:** http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php

Caetano Veloso, no documentário *Imbatível ao extremo*, de 2010, comenta o posicionamento político Jorge no que tange à ditadura e à questão racial:

“É. Ele não gosta de política. É meio apolítico. E é assim que é o negócio dele. E, no entanto essas canções pelo movimento negro são explicitamente políticas. Mas eu acho que tem uma coisa mais profunda. Eu acho que ele representava os sentimentos enraizados na maioria da população brasileira. E que sem esses sentimentos nós não teríamos tido a Ditadura. É um negócio complicado, mas é assim. A Ditadura não caiu de mártir sobre o Brasil. A Ditadura foi criada pelos brasileiros. Pelo que o Brasil é, como ele se comporta, pelo que ele deseja e o Jorge Ben é um para raio, um termômetro, um instrumento de captação do sentimento profundo brasileiro (...). Quando você diz isso você está obviamente cortando de cara a possibilidade de você julgar uma dessas coisas pelo crivo político ideológico, com seus valores eleitos, com qualquer tipo de correção política. É impossível. É errado [julgar]. Isto não dá certo. E tem uma porção de coisa aí, de classe, de raça... Uma porção de coisa que tá se mexendo e que aparece em figuras como Jorge

⁷⁷ Grifos meus.

De fato, Jorge Ben teve canções ufanistas, duas pelo menos. Em uma cantava a alegria de ser brasileiro e na outra, cantada por Simonal, aderiu ao lema *Ame-o ou deixe-o*. Em parte, estava afinado com o pensamento e os sentimentos do brasileiro médio. Como o próprio artista diz “sou um menino de mentalidade mediana”. Entretanto, ao mesmo tempo em que louva o “patropi”, se solidariza com o exilado Caetano. Não está com os “dois pés” fincados nem no pólo da resistência nem no da cooptação, caracterizando assim uma postura própria da zona cinzenta, cheia de matizes.

Vale ressaltar o modo pelo qual Caetano encara as canções em que Jorge expressa a sua negritude, classificando-as como “canções pelo movimento negro”. Embora não tenha sido filiado oficialmente a grupos militantes, as canções de Ben em que defende a causa negra evidenciam um conteúdo crítico, e por isso é compreensível que o cantor baiano o classifique como pertencente ao “movimento”. É preciso demarcar que esta é uma visão construída a *posteriori*, uma vez que esta declaração é bastante recente. Por esta ótica, as canções de Jorge eram sim canções “de protesto”, embora não tenham sido encaradas desta forma no período, em que se considerava como canções “de protesto” aquelas contra o regime militar ou contra a censura.

Apesar das canções ufanistas, Jorge não foi classificado como “adesista”, e, como já debatido, parte disso pode ser atribuído à imagem de “ingênuo”, “infantil” ou “apolítico” e também “alegre” e “positiva”, construída por críticos, jornalistas e reforçada pelo próprio artista. Isso ajuda a explicar a boa aceitação do artista, em comparação com a rejeição a outros músicos negros como Wilson Simonal. É como Jorge diz na canção *Jovem Samba*: “o meu caso é viver bem/com todo mundo é com você também”.

Ainda sobre Simonal, no documentário *Ninguém sabe o duro que eu dei*, de 2009, Toni Tornado comenta a postura do cantor: “Diziam que ele era um crioulo de nariz empinado (...). É porque não aceitava o ‘sim, senhor; não senhor’. Porque ele era autossuficiente. Ele não precisava aceitar”. Na mesma obra, o cartunista Ziraldo faz uma avaliação mais contundente: “A sociedade não aceita, né [o negro que ‘bota banca’]. Porque tem que ser igual ao Pelé. Tem que ser bem comportadinho pra ser

⁷⁸ *IMBATÍVEL ao extremo: assim é Jorge Ben Jor*. Produção: Paulo da Costa e Silva (Instituto Moreira Sales), 2012 (199 min). Disponível em <<http://ims.uol.com.br/Home-Radio-Batuta-Documentarios-Imbativel-ao-extremo-assim-e-Jorge-Ben-Jor/D1095>>. Consulta em 15 de novembro de 2013.

aceito”.⁷⁹

Toni Tornado, por sua vez, foi o artista negro que mais teve problemas com a censura. O cantor teve diversos problemas com os órgãos da ditadura por conta de suas performances em que fazia os gestos do *Black Power* e por conta de canções em que contundentemente denunciava o preconceito, como em *Sou Negro*: “sei que sou negro, mas ninguém vai rir/ Vê se entende/ Vê se ajuda/ O meu caráter não está na minha cor”; *Uma ideia*: “Eu aprendi minha lição/ Eu sei que a sombra das mãos/ Jogam no chão/A mesma cor, A mesma cor”; *Juízo final*: “Bebedouro mata sede/Não escolhe cor”; *E se Jesus fosse um homem de cor?*: “Você teria por ele esse mesmo amor/Se Jesus fosse um homem de cor?”. Esta última ocasionou o recolhimento e censura total do Compacto Simples onde foi lançado: *Deus Negro* (1976).⁸⁰ De acordo com a historiadora Amanda Palomo, a censura e os órgãos da repressão perseguiam Toni, porque, na visão destes setores, ele pretendia criar “uma imagem falsa da realidade brasileira, ao insinuar agressivamente um clima de ódio racial que não existe no Brasil”.⁸¹

Durante a década de 1960, Toni Tornado passou algum tempo nos Estados Unidos e lá teve contato com o movimento *Black Power*, tendo inclusive conhecido Stokeley Carmichael, um dos principais formuladores desta corrente ativista. Suas performances e canções causaram temores de que o cantor pretendesse liderar um movimento negro armado similar ao dos Panteras Negras, conforme indica Gustavo Alonso:

“Na época da Tropicália, quando eles começaram a caçar os chamados tropicalistas, eu formei um movimento chamado Black Rio. Era um movimento de conscientização da raça e durante os bailes eu fazia algumas citações, mandava algumas mensagens. A coisa já tinha aflorado muito e eles [a repressão] acharam por bem pegar o cabeça. E quem era o cabeça? Toni Tornado. E aí eu segurei esse pepino e fui expulso do país junto com os comunistas”.⁸²

Não era só o próprio artista que encontrava paralelos entre a sua situação e a dos comunistas. Os órgãos do regime também o consideravam um comunista, conforme demonstrado pelos documentos citados por Amanda Palomo:

⁷⁹ *Ninguém sabe o duro que eu dei*. Direção: Calvito Leal, Cláudio Manoel e Michael Langer. 2009 (98 min).

⁸⁰ Idem

⁸¹ Revista *Veja*. Ed 109. 07/10/1970 *apud* PALOMO, 2010, p. 96.

⁸² ALONSO, 2007, p. 72.

“[...] dia 25 Ago 70, 5ª feira – Programa “Alô Brasil aquele abraço”, TV GLOBO, Canal 4 – Rio, marca a presença do cantor negro Tony Tornado, que voltara dos Estados Unidos, interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente em nosso país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo do “poder negro” (comunista), este representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto [grifos do original]”⁸³

Conforme vem sendo debatido ao longo deste trabalho, diferente de Wilson Simonal, Jorge Ben não foi enquadrado como “adesista”. Tão pouco foi considerado um “resistente”, como Tornado. E embora visto como apolítico, Jorge tinha um engajamento político: pela igualdade racial. Isso pode ser percebido no texto negro de sua performance e de suas canções, onde chama atenção para as desigualdades entre brancos e negros e busca valorizar as tradições afro-brasileiras, como se verá ao longo dos próximos capítulos.

⁸³ Ministério do Exército – Gabinete do Ministro - Centro de Informações do Exército S/103.2 *apud* PALOMO, 2010, p. 98.

Capítulo II - “O meu caso é viver bem/Com todo mundo e com você também”: o texto negro na obra e trajetória de Jorge Ben.

Tem preto velho na bossa nova

Olha o Jeitão de Preto Velho
Quando vê sinhá passar
Olha com ternura enciumado orgulhoso
Pois ele é o padrinho de Sinhá
Jeitão de Preto Velho⁸⁴

Jorge Benjor é um dos artistas com uma das carreiras mais longevas da chamada MPB. Seu primeiro álbum, *Samba Esquema Novo*, é de 1963 e seu principal *hit* foi a canção *Mas que nada*.⁸⁵ Na época, o LP em que foi lançada a canção chegou a vender 100 mil cópias, um número bastante incomum até então.⁸⁶ É possível perceber na estética sonora desta canção uma influência da bossa nova: um violão suave, mas ao mesmo tempo sincopado, carregado na contrametricidade,⁸⁷ fazendo referência ao samba. Para além da estética *bossa-novista*, em *Mas que nada* é possível perceber um determinado texto que vai reaparecer ao longo de sua obra: um texto que vou chamar de *negro*, com referências a uma ancestralidade africana e as tradições afro-brasileiras.⁸⁸ Para a definição de “negro”, vou usar a de Nei Lopes:

“Denominação genérica do indivíduo de pele escura e cabelo encarapinhado e, em especial, dos habitantes da África profunda e seus descendentes; descendente de

⁸⁴ Do álbum *Samba esquema novo*. Philips. 1963.

⁸⁵ *Mas que nada*: “Mas que nada/ Sai da minha frente eu quero passar/ Pois o samba está animado/ O que eu quero é sambar/ E esse samba que é misto de maracatu/ É samba de preto velho/ Samba de preto tu / Mas que nada/Um samba como esse tão legal/ Você não vai querer que ele chegue no final” (...). Do álbum *Samba esquema novo*. Philips. 1963.

⁸⁶ Sobre as 100 mil cópias vendidas deste *Long Play* ver *O Globo* (20/06/1964), p.17. Em comparação outro artista que despontava no período, Roberto Carlos, chegou a vender 57.951 cópias do seu terceiro álbum *É proibido fumar*, de acordo com notícia do sítio: <http://www.letras.com.br/#!curiosidades/roberto-carlos>. Consulta em 24/01/2014.

⁸⁷ Para Sandroni, o ritmo sincopado seria o oposto do ritmo “regular”. Entretanto, na música brasileira a síncope aparece com mais frequência. Para dar conta desta complexidade, o autor se baseia em outros teóricos para apontar que o que melhor descreveria o caso brasileiro seria o da “contrametricidade”. O ritmo poderia confirmar ou “contradizer” a métrica da canção. (SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, pp. 20-21).

⁸⁸ LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2006, p. 473, grifo meu.

africano, em qualquer grau de mestiçagem, desde que essa origem possa ser identificada pela aparência *ou assumida pelo próprio indivíduo*.⁸⁹

Estou lançando mão desta categoria no intuito de dar conta do discurso de afirmação de uma identidade negra orgulhosa que pode ser percebido nas letras, canções e nas performances deste artista. O texto negro pode ser definido como um discurso que defende a igualdade racial, evoca com orgulho uma imagem grandiosa do continente africano, como a terra de seus ancestrais, valoriza as tradições afro-brasileiras, incluindo a religiosidade popular e o culto aos orixás, e chama atenção para a beleza dos sujeitos negros, questionando os padrões estéticos vigentes. Busco usar “texto” porque, mesmo levando em conta a interpretação que o cantor imprime a suas canções, o contexto histórico e a estética, ou seja, as várias camadas de sentido, como nos lembra Napolitano,⁹⁰ existem limitações para o trabalho do historiador. Por mais que se esteja atento à “sonoridade”, ao aspecto “melódico” das canções, não se é capaz de dar conta de todos os significados que a categoria “música” possui, ficando as facetas mais técnicas, a cargo dos musicólogos. Por isto não uso a categoria “música negra”, para evitar chamar atenção para a “forma” e dar um enfoque maior ao conteúdo das canções.

Alguns autores chamam a atenção para uma “autoria negra”, ou seja, que a cultura produzida pelos sujeitos negros teria características específicas. Leopold Senghor, por exemplo,⁹¹ afirma que a cultura “negro-africana” tem características próprias, como a intuição e a emoção. É possível encontrar este discurso também em relação à música. Paulinho da Viola, em entrevista ao *Pasquim* em 1970, ressalta que a música negra teria como características o ritmo e o improviso, ou seja, chama atenção para as formas musicais.⁹² Pretendo chamar atenção para o texto, o conteúdo, o sentido político que as letras, posturas e interpretações de Jorge Ben assumem naquele contexto histórico.

Retomando a análise de *Mas que nada*, nesta primeira canção, lançada em compacto simples, Jorge Ben – seu nome artístico da época –⁹³ diz que seu samba é um samba de “preto velho”, o que pode ser entendido como uma referência às religiões de matriz africana, como a umbanda. Este texto negro aparece em outras canções deste

⁸⁹ Idem, grifo meu.

⁹⁰ NAPOLITANO, 2005.

⁹¹ SENGHOR, Leopold. *O caminho africano do socialismo*. O cruzeiro. 2013.

⁹² *O Pasquim* nº 60, 19/10/1970, pp.08-11.

⁹³ Nos anos 1980, Jorge Ben muda seu nome artístico para Jorge Ben Jor. Esta mudança ocorreu porque no mercado internacional, este artista estava sendo confundido com o cantor estadunidense George Benson. Revista *Veja* nº 1315. 24/1181993, p. 120.

álbum, como em *A Tamba*, onde o artista diz que “desde que se foi o nosso Rei Nagô/Ninguém jamais fez samba/ ninguém jamais cantou”.⁹⁴

A bossa nova é um referencial importante na obra de Jorge Ben e permeia os seus três primeiros álbuns, lançados em 1963 e 1964: *Sacudin Ben Samba*, *Ben é Samba Bom* e o já mencionado *Samba Esquema Novo*. Os principais expoentes deste gênero foram Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, Newton Mendonça e muitos outros. É de Jobim, Moraes e João Gilberto a emblemática canção *Chega de saudade*, que influenciou uma nova geração de artistas e músicos, conforme ilustra, com alguma licença poética, Paulo César Araújo, ao descrever como canção causou certa “loucura” em:

“(…) Gilberto Gil, que ouviu João Gilberto pela primeira vez na mesma época em Salvador. E o mesmo aconteceu com Chico Buarque, que morava em São Paulo, com Caetano Veloso, em Santo Amaro, com Jorge Ben e Marcos Valle, no Rio, e com Edu Lobo, que estava de férias em Recife quando ouviu *Chega de saudade* pela primeira vez”.⁹⁵

A bossa nova foi vista como um divisor de águas na música brasileira. Se antes o que se valorizava nos cantores era a potência da voz e as interpretações grandiloquentes, após *Chega de saudade* o que passa a ser valorizado são as interpretações contidas e suaves.⁹⁶ Segundo Santuza Naves, os bossa-novistas rejeitavam o modelo vigente da Rádio Nacional, em que cantores como Cauby Peixoto utilizavam de recursos vocais operísticos, eram acompanhados por grandes bandas, tinham repertórios melodramáticos de boleros e tangos e performances de um gestual exagerado. A autora afirma que João Gilberto e os demais músicos e compositores da bossa nova buscavam um ideal de modernidade, o que significava “adotar uma estética do menos, do despojamento radical”.⁹⁷ Naves aponta também que a bossa nova seria ainda uma tradução estilizada do samba executado por instrumentos como o tamborim, surdo e pandeiro para o instrumental mais intimista do violão, acompanhado de uma formação camerística de piano, baixo e percussão, esta última ainda suavizada pelo uso das vassourinhas.⁹⁸ Jorge Ben bebia nesta fonte: as canções de seus três primeiros álbuns primam por interpretações suaves no estilo “banquinho e violão”. Mas o batuque do

⁹⁴ *A Tamba*: Do álbum *Samba esquema novo*. Philips. 1963.

⁹⁵ ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006, p. 73.

⁹⁶ Idem, p. 74

⁹⁷ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

⁹⁸ Idem, p. 28.

samba traduzido pelo violão de Ben soa mais intenso, como apontam matérias do crítico musical Tárík de Souza, escritas para a revista *Veja* dos anos de 1969 e 1970. Para Tárík, o artista tem um estilo todo próprio: “a corda de ré (...) está sempre em sol, o baterista tem de dar três batidas surdas para acompanhá-lo em vez de duas”. O crítico classifica o estilo de Ben como “Chacaen (interpretação onomatopaica da batida de seu violão)”.⁹⁹ Nesta mesma revista, em maio de 1970, o crítico faz uma descrição similar: “(...) do violão que bate como a escola de samba subindo o morro de volta para casa, depois do desfile, já nostálgica, mas sempre animada”.

O violão, aliás, o instrumento principal deste gênero, está na capa do seu primeiro (1963) e do seu segundo álbum (1964):



Figura 3 - Capa do Álbum Samba Esquema Novo **Fonte:** http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php.



Figura 4 - Capa do álbum Sacundin Ben Samba **Fonte:** http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php.

Se exercitarmos um pouco a criatividade, o violão também estará, imaginariamente, na capa do terceiro álbum (1964):

⁹⁹ Revista *Veja* n° 42 (18/06/1969), p. 59; Revista *Veja* (07/01/1970), p. 65.



Figura 5 - Capa do álbum Ben é Samba Bom. **Fonte:** http://www.jorgebenjor.com.br/sec_discos.php.

A singeleza das composições, o lirismo amoroso e as referências ao samba são características da bossa nova e estavam presentes nesses três álbuns. Estas características podem ser percebidas, por exemplo, ao compararmos canções de Jorge e de João Gilberto. Em *Rosa Morena* (1959), João dizia para a personagem da canção: “deixa essa pose de lado/ E vem sambar”¹⁰⁰. E Jorge Ben cantava, em 1963, para *Menina Rosa*: “Vem que eu quero ver você sambar/ Me disseram que você Menina Rosa samba demais”.¹⁰¹ Mas, reafirmo, o *texto negro* também está lá. Em *Ben é Samba Bom*, o artista canta para *Dandara Hei*¹⁰² que “é moça de Luanda” e em *Sacundin Ben Samba*, chama a atenção para o *Jeitão de Preto Velho* que está “enciumado orgulhoso/pois ele é padrinho de sinhá”. Essas referências constantes às matrizes africanas que este artista faz são uma escolha pessoal, mas também resultam de uma influência familiar. Conforme entrevistas concedidas pelo artista a diversos veículos de imprensa, entre ele *O Pasquim*, sua mãe se chama Sílvia Duílio Saint Ben Zabella e nasceu na Etiópia, tendo chegado ao Brasil aos 13 anos, trazida pelos pais. Embora o nome de batismo do artista não inclua o “Ben”, Jorge escolheu usar o sobrenome de sua mãe como nome artístico, homenageando assim as suas origens africanas.¹⁰³

Segundo Luísa Lamarão, para alguns artistas, como Caetano Velloso, a bossa nova era uma evolução do samba, um prosseguimento natural da “linha evolutiva da música popular brasileira”. Assim, João Gilberto teria “atualizado” o samba ao rearticular com este gênero o *cool jazz*. Da mesma forma, o próprio Caetano e Gilberto

¹⁰⁰ Do álbum *Chega de saudade*. Cherry Reed. 1959.

¹⁰¹ Do álbum *Samba esquema novo*. Philips. 1963.

¹⁰² *Dandara Hei*: “Dandara, hey/ Dandara, hey/ Dandarará, Dandarará/ Mucama linda/ Que Deus no mundo botou/ Mas fica feia pois não quer o meu amor/ Moça de Luanda/ Moça de Luanda/ Toma jeito/ Veja que faz o que diz/Moça de Luanda/Moça de Luanda/Toma jeito se quiser ser feliz”. Do álbum *Ben é samba bom*. Philips. 1964.

¹⁰³ *O Pasquim* (25/09/1969), pp. 09-10. Jorge também afirma esta ascendência etíope em outras entrevistas ao longo dos anos: Revista *Trip* (2009) e Revista do Rádio (1963).

Gil teriam contribuído para esta evolução com a “inovação realizada pela bossa nova, fundindo o ‘iê-iê-iê’ e a moderna MPB que estava surgindo”.¹⁰⁴ A “linha evolutiva” foi um conceito criado pelo próprio Caetano e que encontrou grande eco entre músicos, críticos musicais e jornalistas. Com esta expressão, o artista baiano questionava as oposições entre “tradicional ou moderno” e “nacional ou estrangeiro” que estavam em debate no cenário musical brasileiro. O que Caetano propunha era que, mesmo que a música brasileira articulasse elementos externos, considerados “modernos” como o uso da guitarra, ainda assim permaneceria brasileira.¹⁰⁵

Já para outros, como o crítico e historiador José Ramos Tinhorão, a bossa nova era uma “descaracterização” do que teríamos de mais precioso e “brasileiro”: a autêntica música popular, sendo o samba um dos seus gêneros mais genuínos. Tinhorão tinha um viés de análise inspirado pela teoria marxista, por isso condicionava o âmbito cultural da sociedade a aspectos socioeconômicos. Desta forma, com o impulso da produção industrial do governo Juscelino Kubistchek, seria possível fabricar alguns itens que antes eram importados como automóveis. Então, como um “reflexo” das mudanças econômicas, segundo Tinhorão,¹⁰⁶ “os rapazes dos apartamentos de Copacabana, cansados da importação pura e simples da música norte-americana, resolveram também montar um novo tipo de samba, à base dos procedimentos da música clássica e do jazz”.

107

¹⁰⁴ LAMARÃO, Luísa. *As muitas Histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2008, p. 46.

¹⁰⁵ Segundo Lamarão, “a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram incorporados pelo mercado musical renovado os anos 1960, instituindo um novo degrau na ‘modernidade musical brasileira’”. LAMARÃO, Luísa. *A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2012.

¹⁰⁶ LAMARÃO, 2007, Pg. 44.

¹⁰⁷ Vale ressaltar que, de acordo com Lamarão, o único artigo de Tinhorão que foi censurado era sobre a questão racial. O título do artigo era: “*Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?* (...) Este artigo aborda, de maneira irônica, a tendência daquele período em retratar os artistas negros como exóticos. Para Tinhorão, a forma encontrada pela mídia televisiva para integrar tal grupo artístico era colocá-los como uma atração engraçada, reduzindo sua capacidade artística – ao contrário do que acontecia nos anos de 1930 e 40, quando tais artistas eram respeitados por suas qualidades profissionais de fato. O jornalista afirmava que a diversificação nas grandes cidades, a partir da década de 1960, ao tornar menos evidentes as diferenças de classe, fez surgir uma necessidade de usar a linha de cor de uma forma mais rigorosa, a fim de evitar que a equiparação social pela forma de vestir e pela adoção de ‘boas maneiras’ pudesse ampliar ameaçadoramente tal ‘mistura’, já que negros e mestiços continuavam a formar entre as camadas mais baixas”. A pesquisadora cita trechos do polêmico artigo: “Estabelecida à convenção, artista negro ou mestiço de camada popular, para chegar ao sucesso, precisou necessariamente ser engraçado, tocar seus instrumentos fazendo piruetas ou cantar rindo (Originais do Samba, Jair Rodrigues, Martinho da Vila), enquanto o de camada média tinha também que aderir à ala marginal dos brancos da classe A, ou seja, aos colares, camisas de padrão pop, camisolões e bonezinhos (Jorge Ben Macalé, Gilberto Gil, Milton Nascimento etc.)”. (...) “Nos programas humorísticos aqui em São Paulo, tinha um comediante chamado Chocolate, cujas gracinhas dele eram piadas gozando a família negra. (...)”

Mas como o próprio Jorge chamava o seu som? Chamava-o de samba. *Samba esquema novo* e até de *Jovem Samba* como aparece em alguma de suas canções. Em todo caso, conforme mencionado anteriormente, a estética sonora de Jorge é influenciada pela bossa nova, embora o artista confira a este gênero o seu estilo particular, chegando a ser chamado de “afro-bossa-nova”.¹⁰⁸ Tárík de Souza, no audiodocumetário *Imbatível ao extremo* em 2012, chama atenção para esta singularidade do trabalho de Jorge, mas ao mesmo tempo ressalta o referencial da bossa nova:

“(…) E quando apareceu ‘Mas que nada’ e ‘Por causa de você menina’, (...) uma foi pro primeiro e a outra pro segundo lugar porque foi um negócio assim, foi um estouro... E quando eu ouvi aquilo... Nossa, mas isso não tem nada parecido. Era dentro da bossa nova, era com o pessoal da bossa nova, mas não era bossa nova, já era uma coisa diferente”.¹⁰⁹

Para Nelson Motta, o que Jorge Ben faz é “indiscutivelmente samba”. O produtor relata que, quando viu uma apresentação do artista pela primeira vez ficou impressionado com a maneira com que este fazia samba, tocando o violão de forma vigorosa e rítmica, à maneira dos músicos de blues.¹¹⁰

Quanto ao samba, há diversas referências a este gênero tanto em suas letras como em sua estética sonora. A palavra “samba” está no nome dos seus três primeiros álbuns e é tema de diversas das suas canções. Além disso, Jorge Ben era acompanhado nos seus shows, durante boa parte dos anos 1960 e 1970, por um grupo que tocava instrumentos de samba, o *Trio Mocotó*: Fritz *Escovão* na cuíca, Nereu *Gargalo* no pandeiro e João *Parayba* na bateria.¹¹¹

E quando ele falava nos filhos dele, pra fazer graça pros brancos, ele dizia assim: ‘Os meus urubuzinhos...’ E aquilo me revoltava, então eu fiz uma coluna dizendo que os festivais eram o sumo da cretinice, porque eles estavam criando o modelo da falsa democracia racial, então o artista preto tinha que ser engraçado, malandro ou então exótico como a Clementina. Um preto que fizesse uma coisa séria, mas não fosse engraçado, não fosse típico, não tinha lugar no festival”. LAMARÃO, 2007, pp. 99-100.

¹⁰⁸ *Revista do Rádio*. Ed. 771, 1964.

¹⁰⁹ *IMBATÍVEL ao extremo: assim é Jorge Ben Jor*. Capítulo 1. Produção: Paulo da Costa e Silva (Instituto Moreira Sales), 2012 (199 min).

¹¹⁰ Conta Nelson Motta: “Uma noite no Bottle’s Bar ainda meio vazio, ouvi um mulato forte e bonito cantando e tocando um violão muito diferente (...). Ele não dedilhava o violão, mas tocava-o vigorosamente com a mão inteira, rítmico e percussivo à maneira dos bluesmen.” in MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 39-40.

¹¹¹ “O momento mágico de Jorge Ben”. Veja nº 90 (27/05/1970), p. 70.



Figura 6 - Ben e o Trio Mocotó. **Fonte:** Revista Veja nº 90. 27/05/1970.

Ocorre que o samba de Jorge Ben não é exatamente tradicional. Ao contrário, como o próprio diz, “meu samba é outra coisa, totalmente diferente, por isso *Meirelles e Os Copa Cinco* quiseram tocar comigo”.¹¹² Ben se refere ao conjunto de jazz que o acompanhava nos seus primeiros shows na área boêmia de Copacabana conhecida como *beco das garrafas*. Embora a bossa nova também fosse um referencial para os conjuntos que tocavam nestes bares e boates, o tipo de som produzido, de acordo com Nelson Motta, recebia designações como *samba-jazz*.¹¹³ Este gênero, o jazz, também vai influenciar a estética sonora de Ben e não por acaso, *Meireles e os Copa Cinco* participaram da gravação dos seus dois primeiros álbuns. De acordo com Joana Saraiva, o *sambajazz* é a nomenclatura geralmente associada ao estilo musical caracterizado pela “apropriação de elementos de jazz com a base do samba”. Este gênero, também conhecido com “o som de Copacabana”, era tocado por músicos e bandas em boates deste bairro, mais especificamente no beco das garrafas, onde ficavam as boates *Ma Griffe*, *Bacará*, *Little Club* e *Bottle's*.¹¹⁴ Foi nesta área boêmia que Jorge começou a ser

¹¹² “O homem patropi”. *Revista Trip* (Novembro de 2009). Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>>. Consulta em 3 de maio de 2010.

¹¹³ MOTTA, 2009, pp. 36-37.

¹¹⁴ Para uma reflexão mais aprofundada sobre o tema, ver o trabalho de Joana Saraiva. A pesquisadora busca “entender neste processo de delimitação de estilos musicais como se dá a *invenção* de determinados termos ‘guarda-chuvas’. Nas palavras da pesquisadora: “A pergunta sobre nossa invencionice estilística, neste caso, vai ser sobre o sentido que define o *sambajazz* como ‘o som de Copacabana’. De que maneira esse sentido é articulado?”. (SARAIVA, Joana. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical*

apresentar em público, como pandeirista, acompanhando o *Copa Trio* no *Little Club* em 1961. Pouco depois, segundo o Dicionário Cravo Albin, apresentou suas composições no *Bottle's*, acompanhado pelo *Copa Cinco*.¹¹⁵

Moderno ou tradicional, o que importa é que Jorge procura fazer samba, afirmando assim uma reconhecida brasilidade, posto que este gênero era considerado na época como “a música nacional”. O músico também afirmava sua negritude através do seu estilo, pois como mencionado anteriormente, os críticos e o próprio artista chamavam atenção para as influências “afro” de sua estética sonora.

“A cegonha me deixou em Madureira”: a infância e o mundo do samba.

O samba é uma importante referência na música nacional. Louvado por músicos, críticos, jornalistas e diversos outros sujeitos em uma conjuntura em que ganha ênfase o interesse nas “coisas nacionais”, como destacou Luísa Lamarão, tal gênero vai sendo alçado à categoria de símbolo da nação.

Este contexto foi importante para a ascensão e visibilidade dos sujeitos negros na sociedade brasileira, processo este complexo e matizado, eivado de trocas e circularidades entre a classe média, em sua maioria branca, e as classes populares, composta em sua maioria por negros e pardos. Essa “ascensão” está mais bem documentada nos anos 1930, quando havia uma convergência de interesses: de um lado os populares que se dispuseram a ganhar o espaço público e de outro o Estado, disposto a valorizar práticas culturais populares como o samba, visando integrar elites e massas.¹¹⁶ Além do samba, outros aspectos reconhecidos da cultura negra, como a culinária e as religiões de matriz africana, vão ganhando espaço e o gosto das classes médias e da elite.¹¹⁷ Nesse processo complexo, o samba vai ganhando o status de símbolo da cultura nacional ao lado de outros signos negros, como a feijoada e a capoeira.

Para ilustrar a relação de Jorge Ben com o samba, vou tentar reconstruir alguns aspectos de sua infância e juventude. Minha intenção neste trabalho, ao analisar sua

de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007).

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/jorge-ben-jor>>. Consulta em 24 de agosto de 2013.

¹¹⁶ SOIHET, Rachel. “Um debate sobre manifestações culturais populares no Brasil dos primeiros anos da República aos anos 1930”. *Trajetos*. Vol.1, n. 1. Fortaleza. 2001, p. 20.

¹¹⁷ VELLOSO, Mônica. “As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro”. *Revista Estudos Históricos*. CPDOC. Vol. 3, nº 6. 1990, p. 10.

trajetória de vida, é lançar luz sobre as experiência e as escolhas de um músico negro brasileiro e carioca, oriundo das classes populares nos 1960 e 1970.

As fontes divergem quanto ao ano exato, mas é possível afirmar que Jorge nasceu no início da década de 1940¹¹⁸ em Madureira, bairro da zona norte do Rio, como o mesmo diz na canção *A cegonha me deixou em Madureira*: “terra de bamba e de tradição”.¹¹⁹ Poucos anos depois, a família de Jorge muda-se para o Rio Comprido, também no subúrbio da cidade. Neste bairro fica a Escola Municipal Azevedo Sodré, onde o artista estudou quando criança.¹²⁰

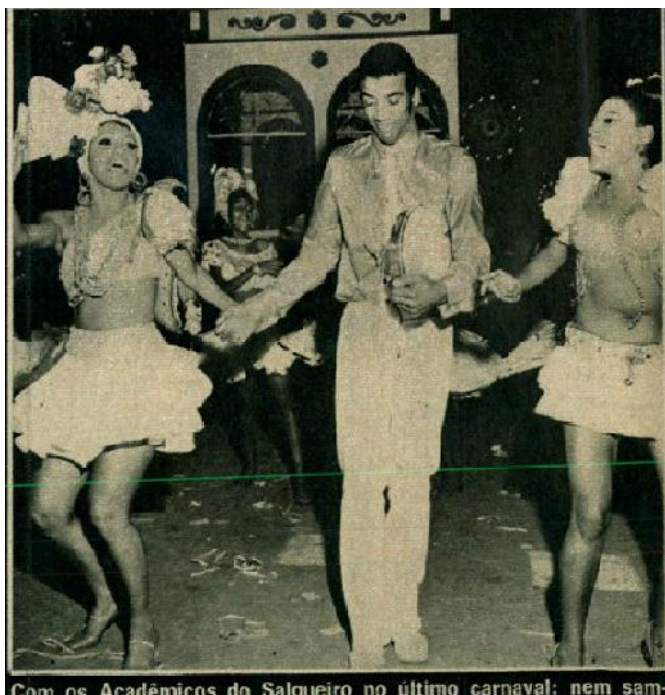


Figura 7 - Jorge Ben desfilando pelo Salgueiro. **Fonte:** Revista *Veja* nº 90. 1970.

Foi no Rio Comprido que Jorge ganhou aos treze anos um pandeiro de seu pai, Augusto de Lima Menezes,¹²¹ que era estivador, feirante e músico. Seu Augusto ou

¹¹⁸ *A Folha de S. Paulo*, em sua edição de 15/12/1975, noticia que o artista nasceu 29/12/1940. Já a *Revista do Rádio* nº 736 (1963) aponta que a data de nascimento de Jorge foi em 02/12/1944.

¹¹⁹ Trecho da canção *A cegonha me deixou em Madureira* do álbum *Alô Alô como vai*. Som livre. 1980.

¹²⁰ *Revista Compact Disc* nº 6 (setembro/1991). p. 18.

¹²¹ “O momento mágico de Jorge Ben”. *Veja* n. 90 (27/05/1970), p. 70.

China, como era conhecido na Gafieira Elite, participava como compositor e folião do bloco Cometas do Bispo e levava Ben pra desfilar com ele. O pai de Jorge também frequentava o Salgueiro. Em uma entrevista concedida ao programa Roda Viva em 1995, Jorge fala sobre sua vivência nas escolas de Samba:

“Primeiro samba? Têm vários, mas o primeiro que marcou foi Xica da Silva.¹²² Foi o primeiro samba do Salgueiro que marcou. E o outro, Rei do Maracatu, ‘meu maracatu é da Coroa Imperial, ele é de Pernambuco, ele é da Casa Real’[cantarola]. E essas coisas todas eu gostava, porque era uma porção de gente tocando. (...) era um monte de gente. Aquilo, eu fiquei alucinado com aquilo”.¹²³

Os pais do artista frequentavam a gafieira Elite e foi nesta casa de shows que se conheceram, de acordo com uma notícia da revista *Veja* de 1976. Nesta matéria, sobre as festas para homenagear São Sebastião, o Senhor Augusto Lima falou sobre este episódio:

“Lima ou ‘China’, como é conhecido ali, continua não perdendo uma oportunidade sequer de esfriar a cabeça na Elite – a menos que esteja excursionando pelas cidades do interior do Estado do Rio, ‘defendendo uns trocados’, com seu conjunto ‘China e Sua Gente’. Aliás, a paixão pelo samba parece correr nas veias de toda família. China se orgulha em contar que conheceu a mulher na gafieira, ‘numa noite de São Sebastião’ e que seu filho é um compositor ‘quase tão bom quanto ele próprio’. Seu filho se chama Jorge Ben”.¹²⁴

¹²² *Xica da Silva* (samba-enredo do Salgueiro de 1963): “Apesar de não possuir grande beleza/ Xica da Silva/ Surgiu no seio/Da mais alta nobreza/O contratador/João Fernandes de Oliveira/ A comprou para ser a sua companheira/ E a mulata que era escrava/ Sentiu forte transformação/ Trocando o gemido da senzala/ Pela fidalguia do salão/Com a influência e o poder do seu amor/Que superou A barreira da cor/ Francisca da Silva/Do cativo zombou ôôôôô/ôôôôô/ôôôôô/ No Arraial do Tijuco/Lá no Estado de Minas/ Hoje lendária cidade/ Seu lindo nome é Diamantina/ Onde nasceu a Xica que manda/ Deslumbrando a sociedade/ Com o orgulho e o capricho da mulata/ Importante, majestosa e invejada. /Para que a vida lhe tornasse mais bela/ João Fernandes de Oliveira/ Mandou construir/ Um vasto lago e uma belíssima galera/ E uma riquíssima liteira/ Para conduzi-la/Quando ela ia assistir à missa na capela”.

¹²³ Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18/12/1995). TV Cultura.

¹²⁴ “Procissão de Elite”. *Veja* (28/01/1976, p. 58). Vale destacar também a descrição da cerimônia religiosa: “Os exímios dançarinos de minutos atrás postam-se agora circunspectos, em fila indiana – e, tendo à frente a pequena imagem de São Sebastião empunhada pelo (...) Costa, o cortejo serpenteia entre as mesas e cadeiras da Gafieira Elite (...) O conjunto Gin Bossa ataca o ‘Queremos Deus’, os cavalheiro se cobrem de gravidade e as damas, vestidas em longos drapeados, apenas murmuram a passagem da imagem, um quase imperceptível ‘Viva Oxóssi’”.



Figura 8 - Jorge com os pais. **Fonte:** Revista do Rádio n° 736 (1963).

Também foi por intermédio do Senhor Augusto que Jorge teve contato com o jongo, conforme matéria de Tárík de Souza em 1991: “frequentador de ‘primitivas’(sic) sessões de jongo, levado pelo pai”.¹²⁵ Ben valoriza o jongo e o maracatu, conforme entrevista de 1995 na TV Cultura:

“Eu uso o maracatu, o jongo. Realmente, eu gravei um jongo no disco 23 com o Tim Maia que é Moça bonita. É um jongo. E o jongo... realmente... é só no Rio de Janeiro, na Serrinha, que eles ainda cultuam. Passa de pai para filho. São batidas nobres, ritmos nobres brasileiros”.¹²⁶

Cabem aqui algumas ressalvas. O fato de o pai de Jorge Ben ser uma pessoa do mundo do samba não implica automaticamente que seu filho fosse ter o samba como referencial. É preciso ressaltar que Ben enquanto indivíduo tem a sua frente um horizonte de possibilidades historicamente determinado, dentro do qual faz as suas escolhas. Assim, o artista tem o samba como referencial por se tratar de um gênero predominante na época. Como aponta Nei Lopes, o samba é “a espinha dorsal da música

¹²⁵ Revista *Compact Disc* n° 6(setembro/1991), p.21.

¹²⁶ Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18/12/1995). TV Cultura.

popular brasileira”.¹²⁷ No mesmo sentido, Napolitano afirma que “mesmo os músicos mais identificados com a Bossa Nova (...) não rejeitavam o samba como gênero-matriz da música urbana brasileira”.¹²⁸ É nesse contexto histórico que Jorge Ben escolhe fazer samba ou chamar de samba aquilo que faz.

Alguns autores como Pierre Bordieu nos alertam para os perigos de se trabalhar com a trajetória de vida dos sujeitos como objeto nas ciências sociais.¹²⁹ Os sujeitos, em geral, constroem para si narrativas coerentes, contínuas. É preciso demarcar isto para não correr o risco de se narrar a vida deste artista como algo linear, unidirecional, uma estrada com começo, meio e fim. O real, como nos lembra Pierre Bordieu, “é descontínuo, formado de elementos justapostos, sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório”.¹³⁰ Desta forma, não pretendo aqui narrar a vida de Jorge Ben como um relato coerente, pois isto seria uma “ilusão retórica”, uma “representação”.¹³¹ Para isto, é necessário ter atenção ao fato de que o processo de construção do indivíduo ao longo do tempo não segue uma só direção, mas é eivado de rupturas, descontinuidades, idas e vindas.

Penso que, para analisar a trajetória de Jorge bem, é preciso atentar para as suas colocações e deslocamentos nos diversos campos sociais¹³² e as relações deste agente com os outros agentes do mesmo campo. Estou aqui me referindo mais uma vez a Pierre Bordieu e seu conceito de *trajetória* que seria uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”.¹³³

Posteriormente, um determinado deslocamento ocorre na trajetória deste músico e compositor após seus três primeiros álbuns: passa a interagir com o grupo da chamada Jovem Guarda, o que influencia a sonoridade de seus álbuns de 1965 e 1967, respectivamente *Big Ben* e *Bidú – Silêncio no Brooklin*.

¹²⁷ LOPES, 2004, p.595.

¹²⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-1963)”. *Revista USP*, São Paulo, n. 41, Pg. 168-187, março/maio, 1999, p.171.

¹²⁹ BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 185.

¹³⁰ BORDIEU, 2006.

¹³¹ Idem, p. 185.

¹³² Os campos, para Bordieu, são as diversas esferas da vida cotidiana pelas quais os sujeitos passam: família, classe social, campo científico. (BORDIEU, 2006).

¹³³ (BORDIEU, 2006, p. 189).

É jovem guarda ou é jovem samba? O rock, a juventude de Jorge Ben e as disputas no campo musical brasileiro dos anos 1960.

Nos anos 1950 e no início da década de 1960, o rock tinha bastante eco entre a juventude da zona norte, conquistando os futuros artistas Tim Maia, Erasmo Carlos e Jorge Ben, que, quando adolescentes, costumavam frequentar os mesmos círculos tocando e ouvindo rock. Como descreve Paulo César Araújo, eles faziam “rock de rua”, pois a maioria das famílias dos rapazes não tinha carro nem garagem. Um dos pontos onde estes rapazes se encontravam era o bar do Divino, na Tijuca. Neste bar se encontraram pela primeira vez Jorge Ben e Tim Maia. Na época, ambos tinham o apelido de “babulina”, pois tanto um quanto outro costumava interpretar o rock *Bop-a-Lena*, de Ronnie Self.¹³⁴ Outro ponto de contato entre Jorge, Erasmo e Tim Maia, como lembra Nelson Motta, eram as partidas de futebol nos finais de semana: “foram muitos os sábados de glória, jogando em campos de várzea em Pilares, Caxias e Guadalupe, goleando adversários e comendo churrascos depois dos jogos”.¹³⁵ O futebol também é um tema importante para Ben. Conforme declarou ao jornalista Pedro Alexandre Sanchez em 2009, Jorge jogou no time juvenil do Flamengo e quando jovem seu desejo não era ser músico e sim jogador de futebol.¹³⁶ Numa outra entrevista ao *Jornal do Brasil* no ano de 1970, Jorge também declarou que a música não era sua meta principal:

“A música estava em segundo plano e não era sequer considerada vocação. De música gostava muito de ouvir e dançar. Não perdia um baile de fim de semana. Antes de compor, eu quase não fazia nada. Estudava, procurava ganhar algum dinheiro em algum serviço e nem pensava em ser compositor nem cantor. Só por volta de 1961-62, quando estava servindo ao exército que ela aconteceu’. [quando ganhou violão de sua mãe para “passar o tempo” durante o período em que prestava serviço militar]”.¹³⁷

Conforme declarou em entrevistas concedidas ao programa *Roda Viva* e à revista

¹³⁴ Nelson Motta narra o peculiar encontro: “na noite em que o Babulina do Rio Comprido apareceu no Divino, [Tim Maia] ficou muito nervoso e até pensou em ir embora. O cara era um mulato alto e atlético, com pinta de jogador de futebol, estava com um violão numa capa de lona e se chamava Jorge Ben. Com seu estilo malandro de falar e de andar, tinha mesmo um jeito de Babulina. Quando Erasmo apresentou Babulina a Babulina, Tião ficou nervosíssimo e fechou a cara. Jorge foi simpático e cordial, achou divertida a coincidência, tirou o violão da capa e começou a tocar e cantar ‘Bop-a-Lena’. Teve de insistir várias vezes para que Tião cantasse junto, mas ele só entrou quando alguém gritou ‘Canta aí, ô Tião Marmiteiro!’ . Aí entrou furioso, cantando forte e enchendo o ar do Divino com sua voz de trovão.” Motta, Nelson. *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p.12.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ “O homem patropi”. *Revista Trip* (Novembro de 2009). Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>. Consulta em 02 de maio de 2010.

¹³⁷ “O mundo (nem sempre) alegre do Pa-tro-pi”. *Jornal do Brasil* (23/03/1970). Caderno B, p. 01.

Compact Disc, nos anos 1990, além dos rocks que ouvia com a turma do Divino, durante sua adolescência, Jorge gostava do samba de Aaulfo Alves e do baião de Luís Gonzaga, artistas que ouvia com seu pai. Dos artistas de rock, Jorge Ben gostava mais de Little Richard e ouvia também o jazz de Miles Davis, por influência de seu irmão.¹³⁸

No final da adolescência, Ben muda para Copacabana, indicando uma possível ascensão econômica da família. Em sua entrevista à revista *Trip* em 2009 comenta seu deslumbramento com o novo bairro:

“Mudar pra Copacabana foi um sonho. Mudei pra um bairro meio tradicional e de uma modernidade incrível, as mulheres passando de biquíni, os homens de short na praia. Morar ali, a duas ruas do Copacabana Palace [ri]. Tomei um choque. As coisas melhores estavam em Copacabana, o açougue, a carne, tudo era melhor. Tinha outro cheiro, outro perfume. E aí eu frequentava o Beco [das garrafas] aos domingos, tinha jam session com os músicos famosos. A gente ia, começava às cinco da tarde e ia até meia-noite, mas as oito, como a gente era menor, diziam: ‘Sai todo mundo’”.¹³⁹

Jorge revela ainda em uma entrevista a Tárík de Souza no ano de 1991 que, para atender ao desejo de sua mãe, estudou medicina por um curto período, tendo logo desistido da carreira.¹⁴⁰

Em 1965, foi para os Estados Unidos excursionar junto com Sérgio Mendes a convite do Itamaraty. O projeto do ministério das relações exteriores era divulgar a música brasileira no exterior. Entretanto, Ben deixou a excursão antes do previsto. A má fase de Jorge, segundo alguns de seus colegas, músicos e profissionais da área, se deveu a uma postura de descompromisso com a carreira, como nesta excursão aos EUA em que, com saudades de casa, quebrou o contrato e voltou pro Brasil. “Ele podia estar muito melhor, mas é do tipo garotão de praia. Que troca tudo por um jogo do Flamengo”, declara Do Um,¹⁴¹ integrante do *Copa Cinco*, o grupo de jazz que o acompanhava na época do beco das garrafas.¹⁴² Durante este período em que esteve nos

¹³⁸ Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18/12/1995). TV Cultura; Revista *Compact Disc* nº 6(setembro/1991), p. 18.

¹³⁹ “O homem patropi”. *Revista Trip* (Novembro de 2009). Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>>. Consulta em 02 maio de 2010.

¹⁴⁰ O motivo da desistência de acordo com a entrevista foi sua aversão a sangue e a cadáveres. Revista *Compact Disc* nº 6(setembro/1991), p. 18.

¹⁴¹ “Ben toma o que é seu!”. *Veja* 42 (19/06/1969), p. 59.

¹⁴² O próprio Jorge declarou em 1972: “Contando muita gente não acredita, mas por intermédio do Sérgio Mendes, que queria me levar [para os EUA em 1965], eu assinei um contrato de três a cinco anos de seiscentos mil dólares. Seis meses lá já é muito! E lá é o seguinte: eu não vou poder vir toda semana pra ir ao maracanã. Aí é chato! Então eu falei que não dá pé.” *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor*. TV Brasil. 2008. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=rDPYSLBcq4A>>. Consulta em 05 de fevereiro de 2013.

Estados Unidos, Jorge passou alguns meses estudando música na universidade de Berkeley, conforme declarou à revista *Raça* em 1998.¹⁴³

De volta ao Brasil, Jorge continuava fazendo shows e vendendo discos, mas não da mesma forma que em 1963, quando *Samba Esquema Novo* vendeu mais de 100 mil cópias. Em seu retorno, Jorge encontra um cenário um pouco diferente na música brasileira: seu amigo Erasmo e outros artistas da “música jovem”¹⁴⁴ faziam bastante sucesso. Para Tárík de Souza, este relativo ostracismo do artista pode ser explicado por não se “enquadrar” de maneira estrita em nenhum dos movimentos do cenário musical brasileiro:

“De volta ao Brasil, encontrou um público bem menos sensível a seus refrões singelos. Praticamente os mesmos que haviam aplaudido a delicadeza da bossa nova estavam então entusiasmados por palavras bem menos líricas. Ouviam agora os festivos protestos de Bethânia e Vandrê, Elis Regina, Nara Leão, João do Vale e Zé Kéti. Jorge estava entre os extremos. Se sua música sempre ficou distante do quase pieguismo da bossa nova, desta vez estava longe também dos brados quase revolucionários dos novos ídolos. Em muitos aspectos, Jorge Ben era realmente um marginal de todos esses movimentos. Era o negro vindo da Zona Norte, filho do morro que não fazia o samba da Escola. E nem o iê-iê-iê ou o bolero, a outra saída para o artista das classes pobres que não tem a formação dos intelectuais da classe média”.¹⁴⁵

O surgimento da jovem guarda no Brasil está intimamente ligado ao surgimento do rock no cenário internacional. O marco zero do rock é apontado por Paulo César Araújo como sendo em 1955, quando *Rock around the clock*, de Bill Halley and His Comets, chegou ao primeiro lugar das paradas de sucesso. E não era só um ritmo diferente, mas um movimento cultural dotado de valores e de uma estética próprios, como nos lembra Araújo: “porque este não é somente música, é também atitude, topete, calça jeans, jaqueta de couro, rebeldia...”¹⁴⁶ e cinema. O surgimento deste gênero, ainda segundo Araújo, também está ligado aos filmes que marcaram a juventude dos anos 1950 e 1960, como *O selvagem*, com Marlon Brando, e *Juventude Transviada*, protagonizado por James Dean. Entretanto, a trilha destes dois filmes ainda era de jazz. O rock apareceu mesmo no cinema no filme *Sementes da violência*, que retratava a juventude e seus conflitos e tinha como trilha de abertura justamente *Rock around the clock*. Em seguida, foi lançada a película *No balanço das horas*, estrelada por Bill

¹⁴³ Revista *Raça Brasil* ano 03 nº 18 (Fevereiro/1998). Editora Símbolo, p.19.

¹⁴⁴ *Música Jovem* é também uma designação que o rock feito no Brasil recebe, assim como Jovem Guarda.

¹⁴⁵ Veja nº 90, 1970

¹⁴⁶ ARAÚJO, Paulo César. *Roberta Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006, p. 51.

Halley e outros artistas e conjuntos como o *The Platters*. E este filme causou impacto não só entre a juventude americana, mas em grande parte do mundo ocidental, chegando até o Brasil boatos sobre um “ritmo alucinante”, que causava comoção nas pessoas durante sua exibição nos cinemas, com ocorrências de quebra-quebra e até tiros.¹⁴⁷

Pela necessidade de se substituir a transmissão do futebol na TV nas tardes de domingo, vetada pelos cartolas que reclamavam de um esvaziamento dos estádios, a TV Record decide exibir um programa voltado para o público jovem, surgindo assim, o *Jovem Guarda*.¹⁴⁸ Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia são escalados para capitanear a atração.

Existem algumas versões para o surgimento do nome deste programa, que acabou sendo também o sinônimo deste movimento cultural. Uma delas é a que o nome teria sido tirado de uma citação de Engels: “O futuro do socialismo repousa nos ombros da jovem guarda, porque a velha está ultrapassada”. Em todo caso, penso que a versão mais plausível é a defendida por Paulo César de Araújo, de que o nome foi inspirado numa coluna de jornal dedicada a cobrir a vida social da jovem elite paulistana.¹⁴⁹

Em 1966, Jorge Ben reencontra o amigo Erasmo e passa a se apresentar no programa *Jovem Guarda*. Antes disso, contudo, sua carreira passou por um momento menos espetacular ou de declínio. Seu terceiro álbum não teve o mesmo sucesso que os dois anteriores. Após *Ben é Samba Bom*, de 1964, a *Philips* dispensou o cantor. Em 1965, Jorge lança *Big Ben* pela gravadora *Artistas Reunidos/Rosenblit* (Figura 5). O estilo sonoro ainda é o mesmo dos álbuns anteriores, uma maneira própria de fazer samba com influência do jazz do beco das garrafas. Mas este álbum já evidencia algum diálogo com a jovem guarda, o que aparece nas canções *Telefone de Brotinho* e *O homem que matou o homem que matou o homem mau*.¹⁵⁰ A segunda é uma homenagem a uma música com a mesma temática de Roberto Carlos e a primeira faz referência ao cotidiano dos *broto*s, as moças no linguajar do “iê-iê-iê” brasileiro. Mas o *texto negro* também aparece neste álbum nas canções *Maria Conga*¹⁵¹ e em *Agora ninguém chora*

¹⁴⁷ Idem, p.52.

¹⁴⁸ ARAÚJO, 2006, pp. 160-164.

¹⁴⁹ Idem, p. 163.

¹⁵⁰ Esta é uma referência a uma canção de Roberto Carlos: *O homem que matou o homem mau*.

¹⁵¹ Esta personagem é popularmente conhecida como uma das entidades da Umbanda. *Maria Conga*: “Já chegou Maria Conga/Vendendo aluá/Aluá de Maria Conga eu vou comprar/Pois aluá de Maria Conga é boa e pode acabar/Maria Conga, tem dó de mim/Maria Conga, não faz assim/Maria Conga, traz um pouquinho pra mim/Aluá de Maria Conga/Já chegou Maria Conga/Vendendo aluá/Aluá de Maria Conga todo mundo pede mais/Pois é diferente, só ela sabe como faz/Maria Conga, tem dó de mim/Maria Conga, não faz assim/Maria Conga/ Traz um pouquinho pra mim/ Aluá de Maria Conga”. *Artistas reunidos/Rosenblit*. 1965.

mais, na qual afirma que: “o menino que é bom não cai/pois é protegido de Iansã”.¹⁵²

Conforme mencionado, a carreira de Jorge Ben não andava muito bem no ano de 1966. O artista batalhava por um espaço em diversos programas de televisão e se equilibrava entre *O fino da Bossa*, programa estrelado por Jair Rodrigues e Elis Regina, que apresentava um repertório de samba e bossa nova, e o *Jovem Guarda*. Entretanto, esse ecletismo não era muito comum na música brasileira na época. Aliás, o que havia era uma cisão forte entre os artistas mais alinhados em torno do samba e os que estavam mais próximos ao rock. Jorge Ben sofreu algumas pressões por conta disto: em uma reunião com os produtores da TV Record, como conta Nelson Motta em seu livro de memórias, Elis Regina teria perguntado aos produtores: “quando é que esse negrinho (sic) vai se decidir”?¹⁵³ Jorge por fim se decidiu e passou ao elenco fixo do *Jovem Guarda*, tendo inclusive se mudado para o bairro do Brooklin, em São Paulo.

Ao passar a interagir mais com Erasmo, Roberto e Cia, Jorge Ben passa a ter mais liberdade criativa, passa a incluir mais a guitarra em suas canções, podendo também se apresentar em pé, não ficando obrigado ao formato “banquinho e violão”. Entretanto, recebeu críticas e chegou a ser classificado por alguns veículos de imprensa como oportunista, como em um artigo do crítico musical Juvenal Portela no *Jornal do Brasil* de 1967:

“Jorge Ben começou há alguns anos procurando fazer música decente, chegando mesmo a compor algumas coisas realmente boas. Depois partiu para uma outra solução explorando o afro e, mais recentemente, sentindo que era mais fácil ganhar uns trocados maiores, meteu-se na chamada música jovem e nunca mais fez nada que prestasse”.¹⁵⁴

Paulo César Araújo chamou atenção para a reação de Jorge às críticas:

“Sofro gelo, piadinhas, indiretas e críticas dos subversivos do samba, a turma do samba social. Não tenho nada contra eles, mas deixem que eu cante minhas composições para o público que eu quiser, junto com os cantores que quiser e acompanhado pelo instrumento que me for mais conveniente”.¹⁵⁵

O rock foi conquistando o público jovem e artistas deste gênero começaram a despontar. Até que se consolidou em torno da jovem guarda. Entre a jovem guarda e o samba, Jorge Ben coloca a sua proposta da *Jovem Samba*.¹⁵⁶

¹⁵² Do álbum *Big Ben*. Artistas reunidos/Rosenblit. 1965.

¹⁵³ ARAÚJO, 2006, p. 230.

¹⁵⁴ *Jornal do Brasil* (16/06/1967). Caderno B, p. 2.

¹⁵⁵ ARAÚJO, 2006, p.231

¹⁵⁶ Do álbum *O Bidú – Silêncio no Brooklin*. Philips. 1967.

O que ocorria era uma disputa acirrada no campo musical brasileiro. Os artistas alinhados a bossa nova e ao samba tradicional defendiam que a música brasileira deveria permanecer fiel ao violão e aos instrumentos de samba. Flertar com a guitarra elétrica e com rock estadunidense seria uma “afrenta” à chamada cultura nacional. Outro aspecto é que esta corrente buscou abordar em suas composições a crítica social.

Esta vertente “nacional-popular”, como classifica Marcos Napolitano ao se referir aos artistas identificados com o samba e a bossa nova ¹⁵⁷, da música brasileira ganha força nos 1960, sendo um de seus núcleos articuladores o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O CPC propunha que a arte deveria ser engajada e nacionalista.

Um dos expoentes desta vertente foi Nara Leão que, em 1963, com seu álbum *Nara* lança composições de cunho político como *O morro – feio não é bonito*.¹⁵⁸ Canções como esta se tornaram modelo da chamada “música de protesto”. Em 1964, Nara estreou o espetáculo *Opinião*, em que buscava dialogar com o “samba de morro” e com as músicas regionais, se apresentando com Zé Kéti e João do Vale.¹⁵⁹ Envolvidos com a produção deste espetáculo estavam alguns notórios militantes de esquerda como Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa, Paulo Pontes e Augusto Boal. Como nos lembra Nelson Motta, presente em uma das reuniões que precederam o *Opinião*, Boal defendia “a necessidade de fazer oposição ao regime militar, de conscientizar o povo, de denunciar as injustiças, prisões e perseguições e de integrar a música e os movimentos populares”.¹⁶⁰

Com o Golpe de 1964, intelectuais e artistas vão, cada vez mais, exercer a crítica social em suas produções. Canções politizadas faziam parte, por exemplo, do repertório de Elis Regina. Era o caso de *Terra de Ninguém*, que defendia a reforma agrária: “quem trabalha é quem tem direito de viver/pois a terra é de ninguém”. Na mesma linha, Geraldo Vandré cantava *Arueira*, que prometia um “revide” das classes populares: “Madeira de dar em doido/Vai descer até quebrar/É a volta do cipó de arueira/No lombo de quem mandou dar”.

Esta vertente “nacional-popular” da música brasileira também teve bastante

¹⁵⁷ NAPOLITANO, 2005, p. 64.

¹⁵⁸ *O morro – feio não é bonito*: “Salve as belezas desse meu Brasil/Com seu passado e tradição/E salve o morro cheio de glória/Com as escolas que falam no samba/Da sua história/Feio, não é bonito/O morro existe/Mas pede pra se acabar/Canta, mas canta triste/Porque tristeza/E só o que se tem pra contar/Chora, mas chora rindo/Porque é valente/E nunca se deixa quebrar/Ah, ama, o morro ama/Um amor aflito, um amor bonito/Que pede outra história”.

¹⁵⁹ NAVES, 2010, p. 59.

¹⁶⁰ MOTTA, 2001, p. 70.

espaço nos festivais, como o da Record de 1966. Neste festival ficaram empatadas as emblemáticas canções *Disparada*, de Geraldo Vandré, e *A Banda*, de Chico Buarque. Neste mesmo festival, a música jovem estava representada por Roberto Carlos, que não cantando o iê-iê-iê, mas um samba composto por Vinícius de Moraes: *Anoiteceu*.

Para alguns artistas da vertente nacional-popular, sobretudo os mais radicais como Geraldo Vandré, a música jovem – leia-se jovem guarda – era “alienante”, pois não promovia uma “conscientização” da juventude brasileira. E ainda: era “alienígena”, pois tinha por base não os ritmos tradicionais do Brasil como o samba ou baião, mas o *rock and roll* estadunidense. Vandré disse à época: "Temos de lutar pela música nacional e contra a invasão do mercado brasileiro pela canção estrangeira".¹⁶¹

Esse “cisma” na música culminou com uma passeata contra a guitarra elétrica em 1967. Geraldo Vandré propôs a TV Record um ato público pela afirmação da música brasileira, com o que emissora de TV concordou prontamente, vendo neste episódio a oportunidade de aumentar a publicidade para seus programas musicais e fornecendo a estrutura como faixas, carro de som e etc. Contra o iê-iê-iê marcharam, além de Vandré, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Zé Kéti, Elis Regina, o grupo MPB4 e ironicamente Gilberto Gil, que pouco tempo depois começa a introduzir a guitarra em suas canções. Tais disputas eram estimuladas pela indústria cultural a fim de explorar comercialmente a “competição” entre as diferentes tendências do cenário musical brasileiro.

É de 1967 o quinto álbum de Jorge, *O Bidú – Silêncio no Brooklin* e, assim como o anterior, evidencia influências da jovem guarda. Bidú é o apelido que Jorge tinha entre o grupo da música jovem e Brooklin foi o bairro paulistano pra onde Jorge se mudou neste período. No meio de uma acirrada disputa, Jorge Ben optou pela Jovem Guarda, dizendo que seu som é, na verdade, a *Jovem Samba*. O que Jorge fazia era uma síntese entre o rock e o samba. Anos mais tarde, na década de 2000, o estilo de Jorge dos anos 1960 e 1970 passa a ser classificado como *samba-rock*.¹⁶²

Esse ecletismo de Jorge Ben nos ajuda a compreender o período de “declínio” de sua carreira, como indicou Tárík de Souza ao descrever o seu não enquadramento estrito em nenhuma das “correntes” musicais brasileiras. Ao mesmo tempo, esta postura

¹⁶¹ ARAÚJO, 2006, p. 209.

¹⁶² Revista *Veja* 1752 (22/05/2002), p. 141, Revista Raça Brasil. “Sacudim, Sacudem: Movimento musical de grande projeção nos anos 60 e 70, o samba-rock cai nas graças da nova geração e dita o ritmo nas pistas de dança”. Disponível em <<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/90/artigo10667-1.asp>>. Consulta em 15 de novembro de 2013.

auxilia também a entender seu diálogo e seu trânsito pelos diversos grupos. No início de sua carreira, Jorge era influenciado pela bossa nova, mas conferia a este gênero seu estilo próprio, sendo apontado por alguns críticos musicais como “afro”. Na fase em que interage mais com os músicos do “iê-iê-iê”, incorpora a guitarra nas suas composições e em suas letras aparecem referências ao universo dos “brotos”. Ainda assim, nesta fase é possível perceber também a influência das tradições afro-brasileiras, evidenciando o texto negro, uma constante em sua carreira. Estando mais identificado com a bossa-nova ou com a Jovem Guarda, Jorge mantém um estilo próprio. Entretanto, faz concessões, ao mercado inclusive. Como diz na sua canção *Jovem Samba*: “o meu caso é viver bem/ Com todo mundo/ E com você também”, dando assim uma resposta àqueles que criticavam sua postura eclética.

“Eu também quero mocotó”: Jorge Ben, Erlon Chaves e os festivais.

Na segunda metade dos anos 1960, o que marcou a música brasileira foram os festivais de música como o da Record e o Internacional da Canção, da Rede Globo. O público participava ativamente com cartazes, faixas, aplausos acalorados e vaias gigantescas. Paulo César Araújo, que ao citar o cronista José Carlos de Oliveira, aposta numa explicação sociológica do fenômeno: “na impossibilidade de poder escolher presidentes da República, a população brasileira se mobilizava para escolher suas canções preferidas”.¹⁶³ Nelson Motta também aponta a ressonância dos festivais na sociedade, pois era debatido nos bares, na fila do mercado, na praia, etc. Motta aponta também a ampla participação:

“Torciam mais por seus ídolos do que pelas músicas que eles cantavam: os torcedores de Elis odiavam Roberto e os de Roberto vaiavam Elis, os fãs de Nara vaiavam Jair Rodrigues, os de Vandrê vaiavam todos os outros. Parecia que as torcidas tinham mais prazer em vaiar os adversários do que aplaudir seus ídolos. Dois anos de repressão política, prisões, cassações, censura levavam para os auditórios de televisão uma ânsia imensa de participar, de criticar, de escolher”.¹⁶⁴

¹⁶³ Idem, p. 222.

¹⁶⁴ MOTTA, 2001, pp. 107-110.

É preciso assinalar que durante a chamada “Era dos Festivais” a indústria fonográfica passava por uma forte expansão. Conforme destacou Lamarão, o mercado do disco cresceu mais de 300% no período.¹⁶⁵ Desta forma, em um momento no qual parte significativa da produção musical brasileira era perpassada por uma cultura política nacional-popular que buscava denunciar as mazelas sociais causadas pelo capitalismo, paradoxalmente, como salienta Napolitano, há uma dinamização da indústria cultural.¹⁶⁶ O pesquisador afirma que o processo de instituição da MPB foi mediatizado ora pelo conflito ora pelas possíveis articulações de dois vetores aparentemente opostos: os aspectos ideológicos e sociológicos e os comerciais e mercadológicos. Tais disputas, conflitos e articulações podem ser percebidos nos festivais. Alguns jornalistas, como J.C. de Oliveira, criticavam, por exemplo, canções que eram tributárias do ideário “nacional-popular”: “A predominância de alguns temas regionais indica (...) que os compositores quiseram ir na onda de ‘Disparada’¹⁶⁷, mas também que cederam à pressão invisível, mas eficaz da chamada esquerda festiva”. Já outros críticos antagonizavam as posturas “mercadológicas” dos certames, como apontou Napolitano: “para Augusto de Campos, a desclassificação de Sérgio Ricardo inseriu-se nesta lógica de consumo que priorizava o ‘freguês’ que não pode ser contrariado pelo ‘vendedor’”.

O caso de Sérgio Ricardo é emblemático nesse sentido. Este cantor, ao tentar apresentar sua canção *Beto bom de bola* no festival da Record de 1967, foi ruidosamente vaiado, tendo desistido de apresentar a canção e, num ato de fúria, quebrado o violão e bradado para a plateia: “Vocês ganharam! Vocês ganharam!”. Sérgio Ricardo, anos depois, ao fazer uma autocrítica sobre o episódio no documentário *Uma noite em 67* também aponta o protagonismo das plateias como um anseio de participação política: “Havia naquela época uma contrariedade na cabeça de todos os seres brasileiros... porque aguentar uma ditadura é uma coisa difícil (...). Inconscientemente você se manifesta como uma espécie de extravasação (sic)”.¹⁶⁸

Uma vertente da música brasileira que surge dentro dos festivais e que buscava superar esta dicotomia “ideologia *versus* mercado” é a do tropicalismo. Caetano Veloso

¹⁶⁵ LAMARÃO, 2012, p. 46.

¹⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos. *A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM (cidade do México, Abril de 2002).

¹⁶⁷ Neste caso, o crítico está se referindo ao apelo ‘regional’ da canção *Disparada*, composição de Geraldo Vandré. A busca por cantar temáticas ligadas a temas regionais, como o cotidiano de um vaqueiro, no caso da referida canção era comum aos artistas tributários do ideário “nacional-popular”.

¹⁶⁸ UMA NOITE EM 67. Direção: Ricardo Terra e Ricardo Calil. 2010. (93 min.)

e Gilberto Gil, expoentes desse movimento, se mostraram conscientes de tais disputas e buscavam achar um “caminho do meio”, como declarou Caetano: “acho que a vulgarização da música (...), fez dela uma outra coisa que já é vista de uma outra maneira (...) É sob o signo do produto que a música está existindo”¹⁶⁹ Outro aspecto do tropicalismo é que seus idealizadores buscavam retomar “a linha evolutiva” da música brasileira, que teria sido iniciada com a bossa nova. O que os tropicalistas defendiam era que a música brasileira deveria continuar valorizando as tradições nacionais, mas ao mesmo tempo fazer uma rearticulação destas com as novidades que chegavam de fora, como o rock estadunidense, no caso da Tropicália, e o *cool jazz*, no caso da bossa nova.¹⁷⁰ Assim para os tropicalistas, conforme salienta Luísa Lamarão, a “riqueza da música nacional estaria justamente na fusão de diversos estilos”.¹⁷¹ Veloso e Gil se inspiravam nas ideias antropofágicas de Mário de Andrade, de metaforicamente selecionar e “devorar” as influências estrangeiras que poderiam ser combinadas às tradições populares da música nacional.¹⁷² Desta forma, Gilberto Gil em *Domingo no Parque*, apresentada no Festival da Record de 1967, usa toques de berimbau e acordes de guitarra, articulando influências tidas como nacionais-populares e estrangeiras.

Ben também dialoga com os tropicalistas. Como o fim do programa *Jovem Guarda*, Jorge se apresenta algumas vezes no *Divino Maravilhoso*, programa de Caetano e Gil, conforme declarou ao *Jornal do Brasil* em 22/03/1970:

“Outra chance boa que tive foi com o grupo baiano de Gil, Caetano e Gal que me convidou para o programa (...). Quando disse que a minha música era

¹⁶⁹ NAPOLITANO, 2001. p. 148.

¹⁷⁰ NAPOLITANO, 2005, pp. 67-68

¹⁷¹ LAMARÃO. 2008, p. 55.

¹⁷² Segundo Christopher Dunn: “os tropicalistas encontraram apoio teórico na antropofagia, formulada e articulada originalmente pelo provocador modernista Oswald de Andrade em seu ‘Manifesto antropofágico’ (1928). Eles tinham sido apresentados à obra de Oswald pelo poeta concretista Augusto de Campos, que, junto com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, que estava então reeditando as obras de Oswald revivendo seu legado crítico e poético. Para Oswald de Andrade, a metáfora da antropofagia, inspirada por índios do litoral infames por devorar seus inimigos cativos, entre eles colonizadores portugueses, forneceu um modelo de produção cultural que não era subserviente às tendências metropolitanas na Europa, nem tampouco defensivo ou estreitamente nacionalista. A antropofagia era também um corretivo necessário às noções essencialistas e aistóricas de “brasilidade” tal como imaginadas por alguns dos modernistas mais nacionalistas. Para os tropicalistas, quarenta anos depois, a ideia da antropofagia forneceu um modelo e um discurso para suas releituras da tradição da canção brasileira à luz de desenvolvimentos contemporâneos no pop internacional. Como Caetano Veloso declara em suas memórias, Verdade tropical, ‘A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix’”. (DUNN, Christopher. *Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>>. Consulta em 10 de setembro de 2013).

diferente da deles, responderam: ‘não faz mal, você vai cantar a sua música, a música que você estiver fazendo’”.

O musicólogo Paulo da Costa e Silva chama a atenção para admiração que os tropicalistas tinham por Jorge Ben: “a agressividade alegre de *Si Manda* [canção do álbum *O Bidu – Silencio no Brooklin*] exalava a saúde (...) que a presença de Jorge Ben instaurava na música brasileira. Comparada com ela, diria Caetano, parecia que minha Tropicália era mera teoria”. Tárik de Souza também ressalta essa proximidade entre o estilo de Jorge e o tropicalismo: “em muitas de suas melhores canções já estavam a ironia e a liberdade freneticamente procuradas por Gil e Caetano. O que é mais tropical do que a banana?”.¹⁷³

Além de Sérgio Ricardo, quem sofreu também com as vaias foi Jorge Ben ao apresentar a canção *Queremos guerra*¹⁷⁴ no IV Festival da TV Record em 1968. Jorge se apresentou também no III Festival Internacional da Canção (FIC) quando defendeu *Congada*,¹⁷⁵ no IV FIC, quando apresentou *Charles Anjo 45* e no VI FIC, defendeu *Por que é proibido pisar na grama*.¹⁷⁶ A primeira teve uma recepção inexpressiva, a segunda foi recebida na mesma proporção entre vaias e aplausos e a terceira não foi bem recebida pelo público. A canção de Jorge que fez mais sucesso nos festivais não foi interpretada por ele e sim pela cantora Maria Alcina: *Fio Maravilha*,¹⁷⁷ que ganhou o

¹⁷³ Veja nº 90. 27/05/1970. Pg. 71.

¹⁷⁴ *Queremos guerra*: “Guerra queremos guerra/ Mas só se não fizer sol amanhã/ Se chover também eu não vou sair de casa/ Pois eu não estou aqui para pegar uma gripe danada/ E no fim de semana/ Eu não poder ir ver/ A minha namorada/ Guerra queremos guerra/ Mas só se for pra brigar/ Com a minha sogra Que ainda não sei por que/ Não gosta de mim/ Eu sou um rapaz considerado simpático/ Chego até a ser adorado/ Pela minha querida mãe/ Que desde pequenininho/ Me ensinou o que é carinho/ Como é feita esta guerra/ Como é lindo o amor/ Guerra é só um momento/ Depois da guerra/ Vem o esquecimento/ Guerra queremos guerra”.

¹⁷⁵ Infelizmente não consegui localizar a letra desta canção uma vez que não tenho indícios de que tenha sido gravada em *long play*.

¹⁷⁶ *Por que é proibido pisar na grama?*: “Acordei com uma vontade de saber como eu ia/ E como ia meu mundo/ Descobri que além de ser um anjo eu tenho cinco inimigos/ Preciso de uma casa para minha velhice/ Porém preciso de dinheiro pra fazer investimentos/ Preciso às vezes ser durão/ Pois eu sou muito sentimental meu amor/ Preciso falar com alguém que precise de alguém/ Pra falar também/ Preciso mandar um cartão postal para o exterior/ Pra meu amigo Big Joney/ Preciso falar com aquela menina de rosa/ Pois preciso de inspiração/ Preciso ver uma vitória do meu time/ Se for possível vê-lo campeão/ Preciso ter fé em Deus/ E me cuidar e olhar minha família/ Preciso de carinho /Pois eu quero ser compreendido/ Preciso saber que dia e hora ela passa por aqui/ E se ela ainda gosta de mim Preciso saber urgentemente/ Por que é proibido pisar na grama?”. Do álbum *Negro é lindo*. 1971.

¹⁷⁷ *Fio Maravilha*: “E novamente ele chegou com inspiração/ Com muito amor, com emoção/ Com explosão e gol/ Gol/ Sacudindo a torcida/ Aos 33 minutos/ Do segundo tempo/ Depois de fazer uma jogada celestial/ Em gol/ Gol/ Tabelou/ Driblou dois zagueiros/ Deu um toque driblou o goleiro/ Só não entrou com bola e tudo/ Porque teve humildade em gol/ Gol/ Foi um gol de classe/ Onde ele mostrou sua malícia e sua raça/ Foi um gol de anjo/ Um verdadeiro gol de placa/ Que a galera agradecida assim cantava/ Fio Maravilha/ Nós gostamos de você/ Fio Maravilha faz mais um pra gente ver”.

primeiro lugar na fase nacional do VII FIC.¹⁷⁸ A cantora cativou público e jurados com uma interpretação enérgica e performática da canção.

Charles Anjo 45 (1969) é uma canção que Jorge fez pra homenagear um amigo seu de infância que se tornou “o dono do morro” próximo à sua casa no Rio Comprido. O apelido que Ben lhe deu era porque costumava usar uma pistola “ponto 45”. Na canção, Ben conta que, quando Charles era preso, o morro virava “uma tremenda bagunça” e que, quando era solto e voltava para o morro, havia festa, “batucada”, queima de fogos e “saraivadas de bala pro ar”.¹⁷⁹ *Fio Maravilha* é uma canção que Jorge fez para homenagear um jogador do Flamengo, como veremos adiante.

Mas a composição de Ben que teve maior impacto nos festivais foi definitivamente *Eu quero mocotó*, uma canção suingada em que o artista fez em referência às coxas femininas.

Vale destacar que o caso de Erlon Chaves e a repercussão de “Eu quero Mocotó” foi acuradamente analisado por Gustavo Alonso. O pesquisador problematiza também os posicionamentos e estratégias de Toni Tornado, Pelé e Fio Maravilha frente a questão racial.¹⁸⁰ Minha intenção é aprofundar o debate e apresentar o caso de Erlon sob outra perspectiva. Além disso, pretendo, comparativamente, destacar as estratégias de Jorge Ben no que concernem à estas questões.

O “mocotó” é a canela do boi, usada pra um prato muito tradicional, um caldo ou sopa muito comum nos subúrbios do Rio de Janeiro. Ben compôs esta canção após um episódio na boate Jograal em São Paulo:

“Vai muita menininha lá, com o mocotó grande e fica assim sentadinha de perna cruzada. Mocotó é uma gíria lá da gente. Eu estava cantando e sem querer tinha uma menina assim na frente e eu disse: ‘poxa, que mocotó, hein?’. No microfone. Aí todo mundo riu. E saiu a música: uma brincadeira”.¹⁸¹

Entretanto, o próprio Jorge não quis interpretar a canção. Em seu livro de memórias, o empresário fonográfico André Midani relata que o artista estava receoso quanto ao potencial polêmico da canção:

¹⁷⁸ MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro. Editora 34. 2003. Pg. 320, 426.

¹⁷⁹ *Charles Anjo 45* do álbum *Jorge Ben*. Philips. 1969.

¹⁸⁰ Alonso usa para basear suas reflexões teóricas pesquisadores como Peter Fry que entende a ideia de “democracia racial” não como mito, mas como ideal a ser alcançado. Nesta etapa, basearei minhas análises em teóricos que partem de uma perspectiva diversa como Florestan Fernandes (ALONSO, 2007. Pp. 45-85).

¹⁸¹ *O Pasquim*, nº 11, (25/09/1969), pp. 08-11. Deste episódio e destas brincadeiras é que surgiu também o nome do *Trio Mocotó*.

“— Gostou chefe? — perguntou [Jorge]. Era evidente que eu tinha gostado. Tudo o que ele compunha eu gostava! Ele seguia dedilhando ao violão sua típica e vigorosa batida, e murmurando, mais do que cantando, um verso que começava assim: “Eu quero mocotó...” Em seguida, travamos o seguinte diálogo:

— O que é isso, Jorge?

— Uma brincadeira, chefe... Uma brincadeira...

— Jorge, essa música é ideal para o Festival da Canção da Globo!

— Chefe, não vai dar não... Não vou cantar essa música porque a Domingas [esposa de Jorge] não vai gostar não!

— Jorge, e se eu encontrar alguém pra cantar, posso inscrever a música no festival?!

— Sem problema, chefe...”

Midani tentou convencer Wilson Simonal a defender a canção, mas este também temia as possíveis polêmicas e indicou seu arranjador, Erlon Chaves. O maestro era um profissional de destaque no campo musical e, ao longo de sua carreira, trabalhou com Wilson Simonal, Jorge Ben, Elis Regina, entre outros, atuando ainda nos programas de TV de Chacrinha e de Flávio Cavalcanti. Erlon à época era contratado da Simonal Produções e viu no festival a oportunidade de ampliar a sua carreira, ao tornar-se, além de maestro e arranjador, intérprete.¹⁸²

O FIC era dividido em etapas eliminatórias e *Eu também quero mocotó* passou da primeira, quando, trajando um *sarong* amarelo, Erlon se apresentou acompanhado de um coro *gospel*, da banda Veneno e de bailarinos e atores que interpretavam lacaio abanando-o como a um sultão, em um total de 40 pessoas a encher o palco (figura 7)¹⁸³.

Eu também quero mocotó era uma canção bem humorada e debochada, num estilo *soul* e *gospel* bastante dançante. A receptividade do público foi muito boa não só pelo ritmo, mas também pela grandiosidade da apresentação. Outra canção que foi muito bem recebida pelo público nesta edição do FIC foi *BR-3*, interpretada por Toni Tornado e pelo Trio Ternura. Toni se apresentou com um penteado no estilo *african look*, de botas e com uma camisa aberta onde se via um sol colorido desenhado no peito. Durante sua performance, Tornado dançou *a la* James Brown e entusiasmou a plateia. As duas canções se classificaram para a próxima fase.

BR-3 era uma canção que fazia referência à rodovia principal que ligava Belo Horizonte ao Rio de Janeiro e sua letra falava sobre a vida na estrada, com seus perigos e acidentes. Já a canção de Ben, interpretada por Erlon, tem uma letra divertida de duplo sentido, referindo-se às coxas de jovens e belas moças:

¹⁸² MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro. Editora 34. 2003

¹⁸³ Revista *Veja* 112 (28/10/1970). “V Festival e Sons”, pp. 83-85.

“Eu quero mocotó... eu quero mocotó
Eu quero mocotó... eu quero mocotó
Eu quero mocotó...eu quero mocotó
Eu quero mocotó...eu quero mocotó

Eu cheguei e tô chegando
Tô com fome e sou pobre coitado
Me ajudem, por favor
Botem mocotó no meu prato (...)

Salada de mocotó
Mocotó à milanesa
Sopa de mocotó
Mocotó com abóbora (...)

Mocotó pai mocotó filho
Eu também vou ser da família

Mocotó é abstrato... não
Mocotó é correlato... não
Mocotó é lagarto... não
O que é que mocotó é? É um barato

Mocotó é realegue
É um barato de alicerce
Põe mocotó no meu prato
Eu quero ficar relax (...)

É somente mocotó... é somente mocotó (...)

Mocotó sem parar... mocotó sem parar
Mocotó é de amargar... mocotó é de amargar
É um barato mocotó...é um barato mocotó
Ele é melhor que chocolate...ele é melhor que chocolate”



Figura 9 – Apresentação de *Eu quero Mocotó*. Fonte: Revista Veja 112 (28/10/1970).

Empolgado com o sucesso da primeira apresentação, o maestro resolveu incrementar a segunda, que aconteceria dias depois. Além da banda veneno e do coro gospel, Erlon reforçou seu time com Jorge Ben, o Trio Mocotó e com “As gatas”, um grupo de dançarinas trajadas de biquínis. Chaves começou sua apresentação interpretando a canção em inglês e anunciou que “os escravos do sultão” foram substituídos pelas “gatas do canecão”. “Agora vamos fazer um número quente, eu sendo beijado por lindas garotas. É como se eu fosse beijado por todas as que estão aqui presentes”, disse o maestro.¹⁸⁴ E começaram as vaias. Na performance, mulheres loiras, sumariamente vestidas, se revezavam beijando-o, acariciando-o e fazendo coreografias sensuais, se ajoelhando entre suas pernas e rebolando.¹⁸⁵ De acordo com André Midani, nesta performance “as gatas” chegaram a simular sexo oral com o maestro.¹⁸⁶

Erlon foi preso por atentado ao pudor assim que desceu do palco. Também foi preso Boni, representante da TV Globo, mas ambos foram soltos no mesmo dia. No dia seguinte, foi grande e negativa a repercussão do episódio: agentes da censura procuram Erlon para lhe entregar uma advertência e a maioria das matérias dos jornais e revistas

¹⁸⁴ MELLO, 2003, pp.384-386.

¹⁸⁵ MOTTA, 2001, pp. 209-211.

¹⁸⁶ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder*. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2008. p. 72.

classifica o episódio como obsceno e desrespeitoso.

A revista *Veja* (28/10/1970) descreve assim a “desordem da noite”:

“O maestro Erlon Chaves, forçada figura central de ‘Eu também quero mocotó’, (...) desviou-se do caminho esperado e recebeu uma vaia vigorosa ao iniciar sua apresentação com um show em que era beijado por belas vedetes de biquíni”.¹⁸⁷

O *Jornal do Brasil* (27/10/1970) conta que Erlon “jogou por terra toda a seriedade com que se poderia encarar o concurso”.¹⁸⁸ Na mesma edição deste veículo o colunista Zózimo é mais incisivo:

“(...) E começou a cantar uma música americana ao mesmo tempo em que era beijado voluptuosamente por meia dúzia de bichanas reboativas (sic). (...) Confesso que poucas vezes tenho visto na TV tamanha demonstração de mau gosto, subdesenvolvimento, indignância, cafajestice e desrespeito. (...) Chegou a ser grosseira aquela exibição pública de falta de gosto que não conduziu a lugar nenhum (...)”¹⁸⁹

A colunista Helena Silveira, da Folha de São Paulo, classificou o episódio como de mau gosto e fez duras críticas a ele: “indago-me se esta estória foi um mal que o acometeu agora ou é de nascença? (...) O mau gosto é de pai? É de mãe? Ou vem depois?”¹⁹⁰ O mesmo jornal publicou em sua edição de 16/11/1970 uma carta de uma leitora criticando a colunista e afirmando que sua postura se devia a preconceito racial: “Marina Cavalcanti manda-me carta surpreendente. (...) que critiquei Erlon Chaves por ser pessoa de cor”.¹⁹¹

O “mau gosto”, para estes jornalistas, residiria no fato de um homem negro ser beijado por mulheres brancas? A questão da “moral e dos bons costumes” pesou muito neste caso, contudo as difíceis e muitas vezes sutis tensões raciais brasileiras também desempenharam um papel neste episódio. Gustavo Alonso afirma que jornalistas, críticos musicais e intelectuais especularam que a grande repulsa do público no Maracanãzinho à performance de Erlon Chaves deveu-se ao preconceito racial. Erlon era negro e namorava a cobiçada Vera Fischer, que tinha sido Miss Brasil.¹⁹² Além disso, cultivava uma imagem parecida com a do “pilantra” Simonal, de pessoa alegre, sorridente, despreocupada e que ao mesmo tempo “botava banca”, comprava carros

¹⁸⁷ “Pão e circo”. Revista *Veja* (28/10/1970), pp. 82-85.

¹⁸⁸ *Jornal do Brasil* (27/10/1970). Caderno B, p. 2.

¹⁸⁹ Idem, p. 3.

¹⁹⁰ *Folha de São Paulo* (02/11/1970). Ilustrada, p.08.

¹⁹¹ *Folha de São Paulo* (16/11/1970). Ilustrada, p. 08.

¹⁹² ALONSO, Gustavo, 2007, p. 66.

luxuosos, se vestia bem, etc. O projeto estético de Simonal era a “pilantragem”. Uma espécie de malandragem atualizada e positivada. Alonso cita em seu trabalho uma matéria da revista *Fatos e Fotos* na qual profissionais da área da psicanálise teriam dito que o que ocorrera no episódio foi “uma sessão de psicoterapia de massa, atingindo o Maracanãzinho no seu inconsciente”.¹⁹³

O produtor musical Zuzi Homem de Mello comenta que as apresentações de Toni e de Erlon no FIC “simbolizavam uma ameaça: a do homem negro podendo invadir a família branca brasileira”. Zuzi acrescenta: “para os padrões dos 70 era uma afronta! Imaginem um negro sendo beijado por brancas na televisão”.¹⁹⁴ Zuzi faz uma análise acertada da questão. Embora grande parte da sociedade brasileira se enxergasse como formada a partir da mestiçagem, os relacionamentos entre brancos e negros ainda encontravam resistência. Em 1985, por exemplo, beijos inter-raciais ainda causavam comoção. Zezé Motta conta, no documentário *A negação do Brasil* (2001) que, quando participava da telenovela *Corpo a Corpo* (1986) da Rede Globo, ficou impressionada com as polêmicas nesse sentido. A atriz interpretava uma paisagista negra bem sucedida que fazia par romântico com o “galã” Marcos Paulo, e o casal sofria resistência de uma parcela do público:

“Eu me lembro de ter lido no *Jornal do Brasil* [uma carta de] um homem dizendo assim: ‘se eu fosse ator e a TV, a televisão, me obrigasse a beijar uma negra feia, horrorosa [sic] como aquela, se eu estivesse precisando de dinheiro, eu chegaria em casa todos os dias e desinfetaria minha boca com água sanitária’”.¹⁹⁵

O suplício de Erlon prosseguiu. Segundo documentos do DOPS analisados por Gustavo Alonso, o maestro foi preso alguns dias depois, pouco antes de entrar em estúdio para gravar o programa Flávio Cavalcanti. Antes de chegar ao cárcere, foi encapuzado e lá ficou por três dias. Não sofreu torturas físicas nem foi interrogado, mas todos os dias um agente se postava em frente a sua cela portando uma metralhadora. Ao fim dos três dias foi novamente encapuzado e deixado numa rua do bairro de Vila Isabel com ordens de não olhar pra trás.¹⁹⁶

A Rede Globo buscou desvincular sua imagem do evento. Um artigo no jornal *O*

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ MELLO, 2003, pp. 384-386.

¹⁹⁵ *A NEGAÇÃO do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. Direção: Joel Zito de Araújo. 2000. DVD (90 min).

¹⁹⁶ APERJ; Fundo: T. Declarações; Pasta 9; Folha 148 *apud* ALONSO, Gustavo, 2007 p. 262.

Globo alega que o número não tinha sido autorizado pela direção da TV.¹⁹⁷ Já Erlon, em declaração ao *Jornal do Brasil* afirma que a TV Globo estava ciente sim:

O diretor da TV, Augusto César, poucos minutos antes da exibição disse-me inclusive que os beijos ardentes e cheios de ‘mocotó’ das bailarinas serviria para dar uma demonstração no exterior, em imagens coloridas, de que não existe racismo no Brasil. Seria uma nova imagem do Brasil no exterior.¹⁹⁸

Outro veículo de imprensa que repercutiu o episódio foi *O Pasquim*, através de um editorial do Ziraldo:

“O que aconteceu com o maestro Erlon Chaves – a despeito do seu imenso talento – foi que ele não percebeu tudo em volta dele. Falta a sua inteligência, talvez, um pouco de acuidade. (...) O seu show no Maracanãzinho foi muito menos um atentado à moral do que um atentado violento aos valores da classe média, cruel e fascistóide como toda a classe média do mundo, cheia de preconceitos, dominada cada dia mais pela cultura burra que lhe entra pela alma através dos meios de comunicação mais contundentes, todos nas mãos deles mesmos. O que Erlon fez o Maracanãzinho aquela noite – eu estou certo – foi uma desforra, foi um viú, ó, foi uma vingança contra todos e contra tudo aquilo que fez de sua vida, hoje, de glórias, uma luta dura e sofrida. Foi a sua forma de protesto. Só que ele errou na forma. Só que ele individualizou seu protesto. Só que ele não quer mudar nada, ele não quer que os de sua cor sejam considerados tão bons como outros (às vezes, muitíssimas vezes, são melhores), o que ele quer é ser aceito. Aí, ele errou. Quem quer ser aceito não pode berrar de jeito nenhum. (...) Eu posso não ter este direito, mas eu fiquei com pena do Erlon. Bem feito pra ele. Quem escolhe este tipo de caminho que ele escolheu, perde a guerra sozinho, não vai precisar nunca de inimigo. Se ele prestasse um pouquinho mais de atenção nas coisas, ia entender a diferença que existe, por exemplo, entre o Martin Luther King e o Stokeley Carmichael”.¹⁹⁹

Ziraldo faz uma boa leitura da situação ao classificar a performance de Erlon como uma desforra. De fato, um sujeito negro sendo beijado e cobiçado em público por mulheres brancas é um gesto político, uma inversão das hierarquias sociais e raciais. O modelo que é em geral retratado pelo cinema, pela literatura ou pelas canções no que concernem às relações interétnicas é o do homem branco-mulher negra (ou mulata). É o que podemos perceber em *Xica da Silva*, filme de Cacá Diegues de 1976, em que a negra Xica é cobiçada pela maioria dos homens da cidade.²⁰⁰ Na literatura, vemos o mesmo padrão, conforme aponta Martha Abreu:

¹⁹⁷ ALONSO, Gustavo. Op. cit. Pg. 70.

¹⁹⁸ *Jornal do Brasil* (30/10/1970). 1º caderno, p. 22.

¹⁹⁹ *O Pasquim* (4/11/1970), nº 72, p. 31.

²⁰⁰ Entretanto, Xica usa esta situação em seu favor, utilizando-se de um *contradiscurso* não só em termos de raça, mas de gênero. Analisarei mais à frente neste trabalho a personagem Xica da Silva, uma vez que Jorge fez a canção-título do filme.

“A relação amorosa interétnica na literatura erudita acontecia quase sempre envolvendo um homem tido como branco e uma mulher vista como não-branca. Não havia espaço para a mulher branca buscar um parceiro fora de sua própria classe e casta, pois este ato abalaria potencialmente o código da dominação patriarcal”.²⁰¹

A autora também menciona que, quando a relação foge deste modelo, em geral, a mulher branca é retratada de maneira doentia ou a relação tem um fim trágico.

Tanto Jorge Ben, ao compor, e, principalmente, Erlon Chaves, ao cantar e fazer a performance de maneira tão ousada de *Eu também quero mocotó*, estão questionando estas hierarquias sociais. Erlon e Jorge afirmaram também querer “mocotó”, também querer uma mulher branca, e a reação de consternação da plateia, da mídia, da sociedade reside no que aponta Zuza de Mello como uma ameaça: “a do homem negro invadir a família branca.” A própria letra da canção evidencia isso: “eu também vou ser da família”. Provavelmente nem Jorge, nem Erlon apostaram nisso como um grande gesto político explícito, como talvez fizesse algum artista que se identificasse como *resistente*. Mas na brincadeira e no deboche festivo do *Mocotó* há significados políticos subjacentes.

Vale ressaltar o tom contundente da crítica do *Pasquim*, citada acima no artigo de Ziraldo. Ele e seus colegas (Jaguar, Henfil e companhia) se colocavam como a *vanguarda* do pensamento político da época e, na missão que assumiram de lutar contra a ditadura e contra a sociedade conservadora que a sustentava, faziam questão de marcar posição e criticar duramente quem pensasse diferente. Não havia meio termo para o grupo do *Pasquim*: ou se estava ao seu lado contra a ditadura e contra o conservadorismo ou se estava com os militares, apoiando-os. Essa postura muitas vezes se traduzia num aguerrido sectarismo.²⁰²

Em 1973, ao entrevistar o jogador do Flamengo Fio Maravilha, a equipe do *Pasquim* o colocou na parede em relação à questão racismo no Brasil. Fio era um jogador querido pela torcida rubro-negra, foi homenageado por Jorge Ben em uma de suas canções. Na época, o jogador tinha a fama de “crioulo doido” e cultivava uma imagem alegre, alimentando as brincadeiras que as pessoas faziam com seu apelido e

²⁰¹ ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, 16, 2004, p. 30.

²⁰² Sobre a postura do *Pasquim*, que em muitas questões buscava ser libertário e em outras reproduzia o conservadorismo, ver o trabalho ver QUEIROZ, Andrea. *O Pasquim: Embates Entre a Cultura Política Autoritária e a Contracultura*. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/126>>. Acesso em 20 de abril de 2013.

com os seus dentes (Fio tinha uma arcada dentária avantajada e fazia graça com isso, conforme a figura).²⁰³ Ao ser perguntado pelo *Pasquim* se havia preconceito racial no Brasil, o jogador respondeu que sim, mas que nunca teve problemas com isso. Ironicamente, Fio responde que jamais seria confundido com um bandido, pois nenhum teria a sua “cara feia” e os seus dentes tortos. “O problema é os dentes, não a cor” disse jogador. Fio disse ainda que o preconceito no Brasil é mais social que racial.²⁰⁴

O título que o periódico deu a entrevista com o jogador é emblemático: “O preto-que-ri”. Na mesma época o cartunista Henfil cria um personagem para satirizar indivíduos como Fio: “Pavoroso – o preto-que-ri”. Normalmente as histórias de Pavoroso giravam em torno de situações de preconceito. Acontecia, por exemplo, de o personagem ser expulso de algum local por ser negro. Em resposta *Pavoroso* ria descontroladamente.²⁰⁵

²⁰³ *Veja* 24/08/1973, p. 15.

²⁰⁴ ALONSO, Gustavo, 2007, p. 47.

²⁰⁵ *Idem*.



Figura 10 - O Preto que ri e a barraca de laranjas. Fonte: O Pasquim nº 186, p. 23.



Figura 11 - Preto que ri e a boate. Fonte: Pasquim 163 (1972), p.15

No final dos anos 1980, a antropóloga Lilia Schwarcz coordenou uma pesquisa sobre preconceito racial no Brasil e uma de suas conclusões é que “todo brasileiro se sente como uma ilha de democracia racial, cercado de racistas por todos os lados”. A pesquisadora construiu essa assertiva após analisar as repostas a duas questões dirigidas a um mesmo grupo de pessoas em pesquisas de campo: “Você tem preconceito?” e “Você conhece alguém que tenha preconceito?”. Paradoxalmente o percentual de respostas às duas questões foi similar: respectivamente 97% (não) e 98% (sim) o que referenda outra de suas assunções: “o preconceito e a discriminação existem, mas são sempre atributos *do outro*”.²⁰⁶



Figura 12 - Fio Maravilha. **Fonte:** Revista *Veja* nº 259 (22/08/1972). Pg. 15.

Aparentemente nos anos 1970 a situação era similar. Fio Maravilha reconhecia haver preconceito, mas afirmou nunca ter passado por nenhuma situação preconceituosa. O preconceito devia acontecer com “o outro”. Os *pasquinianos* buscavam aguerridamente denunciar o preconceito racial e para isto se valeram do

²⁰⁶ SCWARCZ, Lilia Moritz e REIS, Leticia Vidor de Souza (orgs). *Negras Imagens. Ensaio sobre a cultura e Escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

expediente de satirizar e criticar negros que não reconheciam, não admitiam ou relativizavam a existência do preconceito. Uma postura bastante sectária, pois fazer um *cartoon* para satirizar um indivíduo que está em situação de desigualdade, embora não a reconheça, é, a meu ver, uma postura quase tão preconceituosa quanto aquela que estes jornalistas pretendiam combater.

Os jornalistas do *Pasquim* a todo momento tentaram colocar Fio na parede durante a entrevista. Perguntaram-lhe se “sua alma era branca”. Ironicamente Fio responde que é “tricolor”: “tricolor que eu digo é cheia de cor”, talvez aludindo aqui à ideia do *Triângulo racial*, terminologia usada por Roberto DaMatta.²⁰⁷ Em todo caso, mesmo relativizando o racismo, dizendo que a posição social tem tanto peso para a construção do preconceito quanto à questão de raça,, Fio reconhecia a existência do racismo:

“Eu nunca sofri, mas existe o problema e eu sempre disse – disse no programa da Cidinha Campos outro dia -, e é mais sério: tentam encobrir assim de um modo ou de outro, não sei o porquê. Eu soube a poucos dias que uma cantora aí foi em São Paulo alugar um apartamento e disseram que não tinha vaga. Então, ela mandou uma amiga dela e arrumaram a vaga na hora. Mas não sei por que tentam encobrir e é chato, porque eu, ou outro na minha posição como o Paulo César, não sofre. Isso porque vem a bola. Tem algum prestigiosinho e aí não sofre”.²⁰⁸

Fio reconhece o preconceito, mas, em uma postura comum na sociedade brasileira, como indicou Lilia Schwarcz, ele entende a situação de preconceito como sofrida pelo *outro*. O jogador declarou também que quando o indivíduo negro ascende socialmente, o preconceito é minorado. Não deixa de existir, mas é mediado também por questões de classe. Um pensador que chamou a atenção para a posição social como uma condicionante para o preconceito foi Florestan Fernandes. Segundo o pesquisador, o preconceito como um legado do período escravocrata teria sobrevivido como um sistema social rigidamente hierarquizado, que leva em conta gradações de prestígio baseadas na origem familiar, na escolarização, poder aquisitivo e na cor.²⁰⁹

Quem também foi entrevistado pelo *Pasquim* foi Jorge Ben. E a questão racial também foi abordada:

“E o que você acha do Poder Negro nos Estados Unidos:

²⁰⁷ DaMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p.46.

²⁰⁸ *O Pasquim* n° 182 (05/1973).

²⁰⁹ SCHWARCZ, Lilia. “Raça sempre deu o que falar”. In: FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007, p. 18.

Olha, isso é um problema muito sério. Eu não vivo lá, moro aqui no Brasil. Sou brasileiro. Mas aqui, ainda no Jardim de Infância, tive um problema desses. Uma vez meu pai foi lá no colégio para me ver e me viu sentado na última fileira. Era um colégio da Tijuca: Azevedo Sodré ou Pereira Passos, não me lembro. Um colégio público. Meu pai me viu e foi perguntar por que eu estava lá sentado na última fileira. Perguntou se eu era mau aluno; eu não era, era bom aluno. Meu pai então se zangou e falou que se eu não estivesse, no dia seguinte, na primeira fileira, ele ia lá e quebrava tudo. (...) No dia seguinte eu estava na primeira fileira”.²¹⁰

Na mesma entrevista, Jorge relata que, quando adulto, passou por outra situação de preconceito. Foi impedido de entrar no Iate Clube, onde faria um show: “Os caras não me conheciam e quando fui entrar um diretor me barrou. Eu fui embora pra casa e depois foram lá me buscar”. Importante notar que neste caso, para Jorge Ben, o preconceito não aconteceu com o *outro*.

Como mencionado, uma das canções de Ben que teve uma recepção negativa do público foi *Queremos guerra*, em 1968. A canção tem uma letra divertida: o eu-lírico não quer entrar em guerra com ninguém, a não ser com sua sogra. Entretanto, em seu livro de memórias, Zuza de Mello aponta que a vaia que o artista recebeu foi por ter feito o gesto do *Poder Negro*: o punho esquerdo fechado e erguido. Por esta única fonte não é possível reconstituir com maiores detalhes o episódio, mas é possível arriscar algumas hipóteses.

É provável que naquele momento a ideia do *Poder Negro* não fosse bem recebida pela plateia, por ser vista como algo estranho aos ícones da brasilidade e ao ideário do *congraçamento racial*, que tinha força na época. A constituição do público também pode ter influenciado. De acordo com Napolitano, o público que predominava nos festivais, *grosso modo*, era a classe média e tinha acesso ao ensino médio ou superior. Tal segmento costumava valorizar nos festivais as canções que buscavam exercer a crítica social, como *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré.²¹¹

Tal público não receberia bem uma letra cuja principal intenção era divertir. Outra possibilidade é o gesto do *Poder Negro* pode ter sido encarado com uma manifestação “americanizada”, tendo sido então rejeitada pelo público.

Além de Fio, outro jogador que foi “enquadrado” pelo *Pasquim* foi Pelé. Na

²¹⁰ *O Pasquim* nº 11 (25/09/1969), p. 08.

²¹¹ A tendência do público de valorizar as canções que exibiam um potencial crítico não era absoluta. Napolitano também elenca casos em que alguns artistas como Carlos Imperial foram acusados de levar torcidas organizadas. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

edição de 04/11/1970, o veículo elogia o boxeador Mohammed Ali em detrimento de Pelé, pois o primeiro tem um ativismo intenso contra o racismo enquanto que o segundo não:

“Nada poderia me dar mais alegria do que a volta de Cassius Clay, na semana passada, com a garra de um campeão que ele sempre será. Trata-se de um campeão, dentro e, um homem de sua gente, um lutador, um homem que representa a grandiosidade da raça negra. E nada me entristece tanto quanto ver que nós, tendo um magnífico Pelé, temos um péssimo Édson Arantes do Nascimento”.²¹²

A crítica que se faz a Pelé se deve ao fato de o jogador já ter declarado à imprensa que o preconceito no Brasil é principalmente social.²¹³ Em entrevista à revista *Veja* em novembro de 1969, o jogador é indagado sobre isso:

“Os negros do mundo inteiro lutam contra o racismo. Você tem sido acusado de ser insensível diante do problema. Por quê?”

Eu nunca senti o problema. Desde que comecei a jogar sempre fui tratado com carinho. Robert Kennedy já desceu ao vestiário do Maracanã pra me abraçar”.²¹⁴

Mohammed Ali era um polêmico boxeador estadunidense e um ativo militante pelos direitos civis dos negros. Nascido Cassius Marcellus Clay, se converteu ao islamismo e então mudou de nome, pois considerava o anterior um “nome de escravo”.²¹⁵

Para a equipe do *Pasquim*, não havia meio termo: ou se era o combativo Ali ou o “apático” Pelé; ou o militante pacifista Martin Luther King, que buscava a integração, ou combativo Stokeley Carmichael, um dos fundadores do grupo *Panteras Negras*, que pregava o *Poder Negro*, mesmo que para isso fossem necessárias ações armadas. Para o *Pasquim*, ou se era Zumbi, um dos símbolos da resistência negra, ou se era Pai João, o preto velho que ficou marcado na memória coletiva como o escravo que reproduzia a ideologia do Senhor.²¹⁶ Mas quem disse que o Pai João não poderia ser resistente também? No que concerne à luta contra o racismo, entre o arquétipo de Zumbi e de Pai

²¹² *O Pasquim* nº 72 (04/11/1970). p.31.

²¹³ ALONSO, 2007.

²¹⁴ *Veja* (26/11/1969). Páginas amarelas. p. 04.

²¹⁵ Mais à frente neste trabalho analisarei a construção que Jorge Ben faz de Ali em sua obra. O boxeador é homenageado em uma de suas canções.

²¹⁶ ABREU, Martha. “Outras histórias de Pai João: conflito racial, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular (1880-1950)”. *Revista Afro-Ásia*, ° 31, 2004, pp.235-236.

João, havia múltiplas possibilidades de ação. Os sujeitos negros nos 1960 e 1970 lançaram mão de diversas estratégias para lutar contra um *status quo* de desigualdades raciais. Por vezes, essas estratégias foram passionais, como a “desforra” de Erlon Chaves no episódio do *Mocotó*. Outras vezes, essas estratégias foram mais sutis, como é o caso das canções de Jorge.

Comentei anteriormente que alguns dos sujeitos negros de destaque na sociedade brasileira dos anos 1960 e 1970 pensavam de maneira similar sobre as relações raciais no Brasil. As opiniões de Pelé e Fio Maravilha convergiam quanto ao preconceito ser mais social que racial.

Essa era uma crença comum na sociedade brasileira da época e pode ser explicada pela ideia construída da especificidade das relações raciais no nosso país. Um ideário muito forte na mentalidade coletiva da nação acerca da nossa formação é o do “Triângulo Racial”²¹⁷, como indica Roberto DaMatta: a crença de que o branco, o negro e o índio²¹⁸ se encontraram de maneira espontânea, num tipo de “carnaval social e biológico”. Ao contrário, afirma DaMatta, somos uma nação originada por portugueses brancos e aristocráticos que formaram aqui uma sociedade altamente hierarquizada, com “um rígido quadro de valores discriminatórios”.²¹⁹

Como aponta Antônio Sérgio Guimarães, nos anos 1960 a ideia do *Triângulo Racial* passou a ser denunciada como um mito:

“A partir da segunda metade dos anos 1960, com o golpe de Estado e a repressão política, toda a mobilização (...) passou a se fazer a partir da denúncia da ‘democracia racial’ como um mito, ou seja, um recurso

²¹⁷ DaMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

²¹⁸ De acordo com Antônio S. A. Guimarães, essa construção mítica sobre a nossa formação como nação, a das três raças, ganhou força nos anos 1930 com a obra de Gilberto Freyre. Embora reconhecesse a violência do sistema escravista e a hierarquização, Freyre optou por valorizar as contribuições indígenas e, sobretudo, africanas para a cultura nacional. O pensamento de Freyre encontrou grande ressonância na sociedade brasileira e é importante demarcar que este postulado de uma nação mestiça já estava sendo discutido desde finais do séc. XIX por intelectuais como Sílvio Romero, que apesar de ter tido muitas vezes posições ambíguas, como demonstrou Carolina Dantas, reconhecia que o “Brasil era um país composto por mestiços e isso era fato irrevogável”. Como salientou Paulina Alberto, no final dos anos 1940 e início dos 1950, a ideia da especificidade racial brasileira baseou-se na convivência pacífica entre as raças, a ausência de linhas de cor mais rígidas e a ausência de uma segregação institucionalizada. Contribuíram também a ideia de democracia ter se tornado um valor central na vida política nacional o fim da Segunda Guerra e o surgimento de um consenso na comunidade internacional pelo combate ao racismo. Todos esses elementos culminam no surgimento da ideia de democracia racial (GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. São Paulo: Cortez Editora, 2008, p.67; DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2010; Paulina L. Alberto “Of sentiment, science and myth: shifting metaphors of racial inclusion in twentieth-century Brazil”, *Social History*, n. 37, vol. 3, 2012, 261-296, pp. 24-27).

²¹⁹ DaMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro, Rocco: 1993, p. 46.

discursivo das classes dirigentes e ideologia de dominação.”²²⁰

Este mito, que permeia o pensamento social brasileiro, é o que sustenta as declarações de Fio e Pelé. Ademais, a ideia de democracia racial era uma das ideologias oficiais do regime militar e órgãos ligados aos militares empreendiam uma acirrada vigilância sobre os meios de comunicação, a fim de censurar eventos ou produtos culturais que contradissem esta ideologia.

Em julho de 1971, por exemplo, a Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Justiça expediu um ofício para que se verificassem as intenções do Sr. Augusto Mazargão, diretor do FIC da Rede Globo, ao realizar um “Festival da Música Negra”. O ofício solicitava ainda que se sondassem Mazargão “no sentido de ser alterado o título do referido festival”. Há ainda no documento uma indicação de que neste evento se utilizariam técnicas do movimento “Poder Negro”.²²¹ Na verdade o documento faz referência à realização do VI FIC, pois em outro parecer do Centro de Informações do Exército (CIE) consta que o diretor do FIC pretendia trazer um “grupo atuante do BLACK POWER” para se exhibir no festival o documento menciona ainda:

“É desnecessário falar nos inúmeros problemas criados pelo referido grupo [o Black Power] para as autoridades americanas e, por outro lado, a atuação deste grupo poderá criar uma situação desagradável no trato de um problema que **não existe ainda entre nós, que é a discriminação racial**”.²²²

Os artistas que denunciavam de maneira muito aberta o racismo no Brasil ou que faziam alusão ao *Black Power* tinham diversos problemas com o regime militar, pois, como descrito nos documentos acima, para os militares não havia racismo no Brasil.

Toni Tornado, como foi dito, tinha canções polêmicas a exemplo de *E se Jesus fosse um homem de cor*. Suas performances também causavam comoção como a que ocorreu no VI FIC em 1971: durante a apresentação de Elis Regina, este artista fez o gesto do *Black Power*.²²³ Outro exemplo foi o de Erlon Chaves, que questionou as hierarquias raciais e de gênero com sua performance do *Mocotó* e foi preso e praticamente execrado por boa parte da sociedade da época.

²²⁰ GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. São Paulo: Cortez, 2008.

²²¹ Pedido de busca nº 357. DSI/MJ. (23/07/1971). Documentos gentilmente cedidos por Amanda Palomo Alves e pelo Prof. Alexandre Fiúza, também analisados em PALOMO, 2010.

²²² Informe nº 1256/ S-103. 02 – CIE. Idem.

²²³ PALOMO, 2010.

Um dos fatores que nos ajudam a entender a rejeição a Erlon é a imagem que estava construindo de si, uma imagem próxima da de Simonal, a de *pilantra*. Como sustenta Gustavo Alonso, esta postura de Simonal causava certa rejeição:

“De fato, não se pode negar que a imagem do cantor ‘arrogante’ era repudiada por setores mais conservadores. Como ele mesmo diz, essa rejeição deve-se em grande parte à sua conduta influenciada pelos negros americanos no que eles têm de “Black pride”, ou seja, de esbanjar, de se auto-afirmar, de se mostrar elegantemente, de “botar banca”. Essa imagem agressiva do negro que se impunha, que cortejava mulheres (brancas até), que dirigia carrões, que ‘fazia e acontecia’, amedrontava a tradicional família brasileira”.²²⁴

Diferentemente, Jorge Ben não teve problemas com o episódio do *Mocotó*, embora também estivesse no palco. A imprensa atribuiu toda a responsabilidade da performance com “As Gatas” a Erlon Chaves. O que podemos levar em conta para explicar a aceitação de Ben pelo público e pela mídia é a imagem que o mesmo construiu de si: uma imagem alegre, positiva, festiva, que buscava se distanciar de polêmicas, haja vista sua negativa para apresentar *Eu quero mocotó*. Recorrendo às palavras de Ziraldo, definitivamente “quem quer ser aceito não pode berrar” e o artista parecia ter consciência disso. Não “berrava”, ao contrário: Jorge Ben buscava denunciar as desigualdades raciais através de canções e performances bem suaves, que não agrediam nem chocavam os padrões da sociedade.

Como já demonstrado, alguns veículos de imprensa como a revista *Veja* traçam um perfil pueril do cantor, como alguém que vive num mundo próprio, “encantado”. Essa imagem de ingenuidade era associada a uma imagem de falta de “consciência política”. Tárik de Souza, por exemplo, descreveu Jorge como apolítico, afirmando que o episódio do *Poder Negro* foi uma estratégia comercial adotada por seu empresário:

“Guilherme Araújo queria que ele usasse camisolões orientais como Gil e Caetano. Mas ele recusou. Apenas umas poucas vezes, acanhado, aceitou erguer o braço esquerdo para mostrar ao público o punho cerrado na saudação simbólica do poder negro. A militância política decididamente não era uma lição que estivesse disposto a aprender. Com o braço erguido como um Stokeley Carmichael ele cantou num festival de 1968 a letra de uma canção que bem poderia ter sido escrita por um Simonal: ‘Queremos guerra / mas só se for para brigar com minha sogra’”.²²⁵

²²⁴ ALONSO, 2010. Alonso investiga como um comunicador de grande sucesso, capaz de fazer da plateia um coro de milhares de vozes a lhe acompanhar, um artista cujo projeto estético da Pilantragem tinha grande aceitação pelo público, cai em desgraça sob a acusação de delação. Sua investigação problematiza os limites da memória resistente da MPB e da sociedade de uma forma geral.

²²⁵ Idem.

Seja uma postura espontânea ou não, o que importa é o gesto foi rejeitado pelo público, como já mencionado anteriormente. Mas, usando a analogia feita por Ziraldo ao analisar o caso de Erlon, há sim diferenças entre um Stokeley Carmichael e um Martin Luther King. Por suas letras e canções, Jorge Ben está mais próximo do segundo, pois defendia a igualdade racial, como na canção *Charles Jr* (1970):

“Eu me chamo Charles Junior
Eu também sou um anjo
Mas eu não quero ser o primeiro
Nem ser o melhor do que ninguém
Eu só quero viver em paz
Só quero ser tratado de igual pra igual
(...) Pois não importa o que eu tenho.
E sim o que eu possa fazer com o que eu tenho
Pois já não sou o que foram meus irmãos
Pois eu nasci de um ventre-livre
Um ventre-livre no Séc. XX”²²⁶

Quando Ben se refere a ser “tratado de igual pra igual” e “nascer de um ventre livre” ele está se referindo, sobretudo, à desigualdade das relações raciais no Brasil. Nesta composição Ben faz referência à lei do ventre livre de 28 de Setembro de 1871, que considerava como livres todos os filhos de escravas nascidos a partir daquela data.²²⁷

Jorge Ben, aqui, aciona uma determinada memória da escravidão²²⁸ e, embora esta instituição tenha sido abolida em 13 de Maio de 1888²²⁹, quase um século depois, no ano de 1970, ano de lançamento da canção, o personagem *Charles Jr.* ainda clama por igualdade. “Já não sou o que foram meus irmãos”, diz o personagem, se referindo aos seus “irmãos” negros, que no passado eram escravos. Em tom de súplica, Jorge Ben canta através da boca do personagem “que só quer paz” e “ser tratado de igual pra igual”. Também pode se perceber nesta canção que o personagem *Charles Jr.* age em defesa dessa igualdade, pois “não importa o que eu tenho/mas sim o que eu posso fazer com que eu tenho”. E o que *Charles Jr.* pode fazer é buscar essa igualdade. Embora dialogue a ideia de *Poder Negro*, pois em uma de suas canções, ao elogiar a beleza da mulher negra, diz que a *Criola* “é o poder negro da beleza”, a postura de Jorge está mais

²²⁶ *Charles Jr.* do álbum *Força Bruta*. Philips. 1970.

²²⁷ CHALHOUB, Sidney. *Visões de Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. Rio de Janeiro: Cia. de Bolso, 2011.

²²⁸ POLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, Pg. 02.

²²⁹ Data da assinatura da Lei Áurea, que acabou formalmente com a escravidão no Brasil. Em todo caso, boa parte dos sujeitos já havia conquistado a liberdade antes desta data através da compra de alforrias, fugas coletivas ou individuais e outros expedientes.

próxima à do pastor pacifista americano, pois o que busca é a igualdade e a liberdade, e não a supremacia negra. Como diz *Charles Jr.*: “Não quero ser o primeiro/ E nem melhor do que ninguém”. Esta postura de integração ajuda a explicar a aceitação que Ben teve na época. Se todos fossem tratados de igual para igual, como clama *Charles Jr.*, seria a concretização de uma verdadeira democracia racial.²³⁰

²³⁰ “Por uma autêntica democracia racial” é uma frase que aparece em alguns documentos do movimento negro. Ver PEREIRA, Amílcar. “Por uma autêntica democracia racial: os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história”. *História Hoje*, ANPUH, vol. 01, nº 01, 2012. Disponível em <http://www.academia.edu/5118785/_Por_uma_autentica_democracia_racial_Os_movimentos_negros_nas_escolas_e_nos_curriculos_de_historia>. Consulta em 05 de dezembro de 2013.

Capítulo III - “Eu sou esse negro lindo”: o *Black Power* e o *Black is Beautiful* na música brasileira.

“O poder negro da beleza”.

“A letra de ‘Negro é lindo’ para um jovem que é negro no Brasil deve ser um bálsamo. ‘Encontrei alguém aqui que fala que eu tenho que ter orgulho da minha raça e da minha cor’, como o Mano Brown canta ‘orgulho pela raça, orgulho pela cor’”.

Fred Coelho – audiodocumentário *Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor* (2012).

Destaca-se no cancionário de Jorge Ben a exaltação que faz da beleza de negros e negras, como nas canções *Menina Mulher da Pele Preta* (1972), *Negro é Lindo* (1971), *Que nega é essa* (1972), *Criola* (1969) e *Zula* (1971). Há uma singularidade na maneira como Jorge constrói a imagem de homens e, principalmente, mulheres negras. Suas musas são belas e dignas, se distanciando do estereótipo hipersexualizado da mulher negra, muito presente no imaginário do período, como ocorre na maioria das representações da mulata. Tais representações sobre mulatas aparecem em diversas canções desde o século XIX e ainda circulavam nas décadas de 1960 e 1970.²³¹

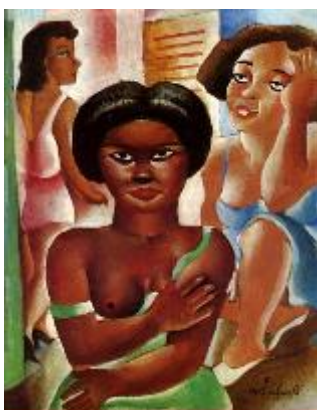


Figura 13 - "Mulatas" - Di Cavalcanti - Óleo sobre cartão - 50 x 39 cm. O pintor Di Cavalcanti (1897-1976) tem diversas obras produzidas entre a década de 1920 até a de 1970 em que retrata com sensualidade diversas mulatas. **Fonte:** <http://www.dicavalcanti.com.br/catalogo.htm>. Consulta em novembro de 2013. O artista declarou em 28/04/1971 à Revista Veja: “Nasci enfezado. Depois de sete amas de leite brancas, me acostumei com os seios de Cristina, mulata, filha de uma escrava da família”. *Veja* 138. Pg. 12.

²³¹ Sobre as representações das mulatas no cancionário popular do século XIX ver ABREU, Martha. “Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais, gênero e nação nas canções” (Sudeste do Brasil, 1890-1920)”. *Tempo*, Rio de Janeiro, nº16, janeiro/2004, pp. 143-173.

Vejam, por exemplo, essa construção na canção *Negra* (1972), lançada por Roberto Carlos, composição de Carlos Colla e Maurício Duboc:

“Ela é negra, negra, negra, como a noite
Cor do meu cabelo liso
Cor do asfalto onde piso (sic)
E me leva aos braços dela
Ela é quente, quente, quente, como um dia de verão (sic)
Como o sol que eu peço tanto
Que me faça igual a ela
Pra que eu viva junto dela
Pra que eu tenha a mesma cor

Ah! Quem dera eu esquecer
Da minha cor tão branca
E me perder nessa ilusão tão pura
Nessa ilusão tão meiga, nessa ilusão tão negra (...)
Negra”²³²

É interessante notar que a canção não faz referência à beleza desta mulher negra tão desejada pelo personagem desta letra. O que a letra ressalta é que ela é “quente”, o que pode ser interpretado com um sentido sexualizado. Outro ponto a destacar é o sentimento de desesperança deste personagem no que concerne a este relacionamento. Para o homem branco, esta relação só “daria certo” se ele fosse também negro, pois ele clama ao sol para que o faça negro como ela. Por quê? Possivelmente o que o personagem teme é a aceitação da sua família ou da sociedade de uma forma geral. Um receio comum na época. Temor parecido, por exemplo, com o do jovem branco Oswaldo de 17 anos, entrevistado em uma reportagem do *Jornal do Brasil* sobre Bailes *Black* em 1976:

“Não. Eu nunca namorei nenhuma garota negra, mas não é problema de racismo, apenas não apareceu a oportunidade. Se meus pais aceitariam? Não, acho que não aceitariam”.²³³

Como já dito, apesar das versões otimistas sobre a democracia racial, os relacionamentos inter-raciais não eram bem aceitos à época. Outro exemplo que pode ser dado é o do casal Toni Tornado e Arlete Sales, namorados durante um período dos anos 1970. Em entrevista ao jornalista Pedro Alexandre Sanches em 2006, Tornado comentou sobre o preconceito que sofriam: “quando eu ia ao cinema com Arlete, aquilo

²³² ALONSO, 2010, p. 119, grifo meu.

²³³ *Jornal do Brasil*. 17/06/1976. p. 05.

incomodava as pessoas a ponto de deixarem bilhetes no carro, falando 'negro sujo, procura a sua raça'".²³⁴

Além de *Negra*, de Roberto Carlos, outras canções do período tratam do relacionamento homem branco-mulher negra e do preconceito da sociedade em relação a este tipo de união como *Estou amando uma garota de cor* (1970) do cantor "brega" Cláudio Fontana, como mostra Paulo César Araújo:

"Estou amando uma garota de cor
Estou gostando dela com muito amor
Todos perguntam por que é que estou mudado
Eu estou apaixonado pela garota de cor.

Não vejo nela a cor escura que tem
Quero somente o grande amor que ela tem
E além de tudo estou muito apaixonado
Se estou certo ou errado é um problema que é só meu".

Vê-se que diferente do personagem masculino de *Negra*, este, da canção de Cláudio Fontana, está menos preocupado com o que sociedade vai pensar. Postura similar tem o personagem do cantor "cafona" Balthazar em *Não importa a sua cor*: "o importante é o amor que você tem para me dar/ Não ligue se alguns comentarem/ Se alguns poucos se afastarem/ O meu amor não vai mudar".²³⁵

Enquanto Roberto Carlos e outros cantores populares abordavam o tema da não aceitação dos casais inter-raciais, o discurso da integração fazia eco em outros artistas, mesmo os negros. Martinho da Vila, como demonstrou Gustavo Alonso, faz uma defesa dos relacionamentos interétnicos de forma irônica na canção *Brasil Mulato* (1969): "Pretinha, procure um branco/ Porque é hora de completar integração/ Branquinha, namore um preto/ Faça com ele sua miscigenação". E em Leci Brandão, com *Nada sei de preconceito* (1974): "Minha terra é verde-amarela/ e meu amigo branco é meu irmão/ ele é do asfalto e eu sou da favela/ mas existe a integração".²³⁶

²³⁴ Disponível em: <http://pedroalexandresanches.blogspot.com.br/2006/08/toni-tornado-na-br-2006.html>.
Consulta em 21 de janeiro de 2013.

²³⁵ Idem.

²³⁶ ALONSO, 2010.

Já Jorge Ben constrói uma imagem bem diferente e positiva da mulher negra. Em *Criola* (1969), por exemplo, o artista homenageia sua mãe, Sílvia Saint Ben, nascida na Etiópia:

“Uma linda dama negra
A rainha do Samba
A mais bela da festa
A dona da feira
Uma fiel representante brasileira
Criola
Filha de nobres africanos que por um descuido geográfico nasceu no Brasil
Num dia de carnaval
Criola
E como já dizia o poeta Gil
O negro é a soma de todas as cores
Você Criola é colorida por natureza
Você Criola é o poder negro da beleza”²³⁷

Jorge ressalta a beleza da mulher negra, caracterizando-a como a mais bela da festa. Esta caracterização tem um forte sentido político, porque vai contra as imagens em geral construídas sobre mulheres negras, como a da hipersexualização feita na canção de Roberto Carlos. Outro ponto a ser destacado é maneira como Jorge interpreta esta canção. A palavra “crioula” é dita com extrema suavidade, subvertendo o sentido pejorativo que a palavra pudesse ganhar. A *Criola* de Jorge além de bela tem uma origem nobre e remonta ao passado da África Antiga de Faraós e Rainhas.

Na canção *Sílvia Lenheira*, também em homenagem a sua mãe, Jorge novamente a caracteriza com um título de nobreza: “a rainha da casa cor de rosa”. Esta referência à nobreza dos africanos e de seus descendentes no Brasil é uma prática comum dos sujeitos negros que, ao mediatizar a dolorosa memória social da escravidão, se voltam

²³⁷ Jorge aqui está se referindo ao texto que Gilberto Gil escreveu para a capa de seu álbum de 1968: “E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.” *Gilberto Gil*. Universal. 1968

para o passado grandioso de Reinos e Impérios africanos.²³⁸ Este processo de se voltar para a África idealizada é recorrente não só no Brasil, mas em outras áreas do Atlântico Negro. Exemplo disso é o documentário *Wattstax*, de 1973, sobre o festival de mesmo nome, conhecido o “Woodstock Negro”. Ele mostra as ruas do bairro de Watts em Los Angeles, onde se vê pintado em uma das paredes: “Africa is the Beginning” [África é o Começo] como uma legenda para imagens de pirâmides e faraós.²³⁹ Na mesma obra, quando um dos personagens, um morador do bairro negro de Watts, é questionado sobre sua origem, responde: “como conseguimos ser negros? [Fomos] Arrancados de seus cultivos na África (...). De todos os lugares, o melhor. De Reis e Rainhas, Príncipes e Princesas”.²⁴⁰

Esta África idealizada também está presente na cidade de Salvador da década de 1970, onde, como nos lembra Osmundo Pinho, ocorre um processo de reafrikanização, sobretudo no que concerne ao carnaval dos afoxés:

“Estabelecendo nexos rizomáticos com a casa real etíope, o Egito faraônico (...); a reafrikanização abriu atalhos e comportas; onde antes havia o espaço codificado criou rotas e semeou micro-verdades nos oásis conquistados à hegemonia branca”.²⁴¹

Ainda que na maioria das vezes Jorge retrate as mulheres negras de maneira nobre e digna, o cantor não deixa de reproduzir alguns estereótipos. A canção *Menina Mulher da Pele Preta* caracteriza a mulher negra com algum apelo sexual. Nesta, o compositor alude à “malícia” com que olha a pele preta, o sorriso branco e o corpo todo desta mulher.

Que nega é essa (1969) é outra canção de Jorge Ben sobre a mulher negra em que o autor elogia os predicados e as qualidades desta mulher específica. Na letra, o personagem masculino, apaixonado pela “Nega”, lhe propõe em casamento, dizendo que “Eternamente essa nega faceira, dengosa, dondoca e beijoqueira/ Há de ser minha companheira e minha mulher”. O tom da canção é mais forte no sentido lírico-amoroso do que político.

Outra canção de Jorge que louva a beleza da mulher negra é *Zula* (1971):

²³⁸ GILROY, Paul. 2001.

²³⁹ WATTSTAX. Direção: Neil Stuart. 1973(109 min). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dfWHWR7UmB4>. Consulta em novembro de 2013.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ PINHO, Osmundo. “Corpo, masculinidade e raça na reafrikanização de Salvador”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 13, vol. 1, p. 216, janeiro-abril/2005.

“Lá vem a nega
Toda de azul púrpura
Essa nega é Zulu
Essa nega é Zula
É impossível imaginar
Tudo que essa nega merece
Tudo o que essa nega tem
Tudo o que essa nega promete
Lá vem a nega na passarela
Quando ela passar por aqui
Deixa comigo
Que eu pego ela”



Figura 14 - A modelo Zula. **Fonte:** *Jornal do Brasil*
24/05/1970.

Jorge está homenageando nesta canção Zula, uma das poucas modelos negras brasileiras dos anos 1970 e uma das mais famosas. Chegou a desfilhar na Europa por grifes afamadas, como Pierre Cardin e Paco Rabane, e participou do obscuro filme de

Jorge, *Uma nega chamada Teresa*. Zula foi uma das entrevistadas para uma matéria do *Jornal do Brasil* de maio de 1970 sobre manequins negras:

“Um novo padrão de beleza internacional

Não. Os costureiros parisienses não são membros dos Black Panthers... Mas é preciso reconhecer que eles têm um fraco bem forte por manequins negras. De ano em ano seu número aumenta nas cabines de Alta Costura. E, por sua vez, as revistas de moda mais esnobes apresentam em suas páginas jovens magras de peles coloridas”.²⁴²



Figura 15 - A modelo Tiahré. **Fonte:** *Jornal do Brasil* 25/04/1971.

A matéria diz ainda que há mais modelos negras do que brancas desfilando em Paris. Entretanto, no Brasil, manequins negras em passarelas motivavam comentários “contraditórios”. A modelo Lindaura, cujo nome artístico nas passarelas é Tiahré, declarou que no Brasil não costumava ser contratada e que sentia que isto se deveu ao racismo das donas de lojas. Ela conta que, por influência da Alta Costura francesa, a

²⁴² *Jornal do Brasil*. Revista de Domingo. 24/05/1971.

situação começou a mudar, comentando por fim que deseja “contribuir para o desenvolvimento da minha raça, pelo nosso lugar ao sol”.

Tal discurso é similar ao de alguns sujeitos negros estadunidenses do mesmo período, sobretudo os ativistas, que investiam seus esforços em criar uma aura de respeitabilidade para a mulher negra. Para estes, a elevação da raça negra dependia grandemente do papel da mulher, como demonstrou a socióloga Maxine Craig. Na luta contra os estereótipos que classificariam a mulher negra como sexualmente disponível ou contraditoriamente, desprovida de beleza, os ativistas negros estadunidenses lutavam para criar e ressignificar imagens de beleza e honradez para as mulheres negras.²⁴³



Figura 16 - Jorge e Zula em um editorial de moda. **Fonte:** Jornal do Brasil: (30/08/1969)

²⁴³ CRAIG, Maxine Leads. *Aint't a Beauty Queen? Black woman, Beauty and the Politics of Race*. CIDADE: Oxford Press, 2002, pp.. 30-37.

Tiahré se mostrou razoavelmente bem informada sobre a questão negra nos EUA:

“Acompanho todo o noticiário que diga respeito ao que fazemos, pelo que lutamos, principalmente nos EUA. Sou admiradora da obra de Martin Luther King e tenho consciência do meu papel como negra num mundo ainda muito racista.”²⁴⁴



Figura 17 - Propaganda dos anos 1910 nos EUA apud XAVIER, Giovana. 2012.

A canção de Jorge que é mais explícita em relação à beleza negra é *Negro é lindo*, título de seu álbum de 1971. Além desta, também fazem parte do trabalho as canções *Xica da Silva*, *Cassius Marcellus Clay* e *Zula*, ou seja: quatro das dez músicas deste disco tem temáticas que se referem à identidade negra. *Negro é lindo* foi claramente inspirada no lema estadunidense *Black is Beautiful*. Segundo Maxine Craig, esta frase nunca denominou uma organização específica. Surgiu espontaneamente e foi usada por diversos militantes da causa negra. A frase simbolizava, de acordo com a pesquisadora, “o espírito de amor próprio e exuberância de uma geração que achou uma nova maneira de ver a si mesma”.²⁴⁵ A socióloga postula que alguns contextos ajudam a explicar o surgimento da expressão: a militância dos anos 1960 e 1970 que se propôs a se auto afirmar, exigir respeito e marcar presença; um conjunto de pesquisas no campo da sociologia e da psicologia que demonstraram o quão danoso a segregação era para a

²⁴⁴ Jornal do Brasil. 25/04/1971.

²⁴⁵ GRAIG, 2002, pp. 23-44.

auto-estima da população negra; novos padrões estéticos que passam a valorizar a pele escura, os lábios grossos e o cabelo crespo e a pigmentocracia dentro das comunidades negras.²⁴⁶

Segundo Craig, em finais do século XIX e início do XX, as imagens construídas sobre as mulheres negras eram as da *Mamy* ou da mulher sem virtude. A primeira tratava-se da empregada doméstica, que em geral abria mão da vida própria para se dedicar aos patrões. Quanto à última, a construção em torno da disponibilidade sexual das mulheres negras ou a diferença de *status* entre o corpo da mulher negra e da mulher branca, de acordo com Craig, podem ser percebidas em um dos primeiros textos médicos sobre ginecologia publicados nos EUA. Nas fotos da publicação a vagina era a de uma mulher negra, para não chocar a sensibilidade dos jovens doutores brancos.²⁴⁷

Prática comum em terras estadunidenses nas primeiras décadas do século XX, o linchamento de sujeitos negros, sobretudo homens, apoiava-se em construções discursivas racializadas e racistas. Uma dessas construções discursivas estereotipava a mulher negra e a situava no lugar da “disponibilidade sexual”, o que, para o discurso racista engendrado pelos brancos, era sinônimo do potencial criminoso dos homens negros. Ou seja, o homem negro poderia atacar sexualmente mulheres brancas devido ao fato de estar acostumado à lascívia e à “disponibilidade sexual” das mulheres negras (*sic*).²⁴⁸

Contra isso, lutaram militantes que se aglutinavam em organizações como o jornal *The Crisis* da NAACP (Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor) e a NACW (Associação Nacional das Mulheres de Cor). A NACW defendia que a elevação da raça dependia da mulher negra, em um discurso que associava raça e respeitabilidade. Os esforços para angariar respeito passavam por ter uma boa apresentação e um bom comportamento. No que concerne à apresentação, uma prática era predominante e deve ser entendida segundo os significados sociais da época: a do alisamento de cabelo e do cuidado com a beleza de uma forma geral. Como afirma a pesquisadora Giovana Xavier, “em meio a esse contexto, pode-se pensar que o desejo

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Craig, 2002, pp. 23-44.

²⁴⁸ Segundo Craig, “the NACW’s formation was instigated by a published letter in which a white male author disparaged the honor of black Women as part of his justification for the lynching of black men”. (CRAIG, 2002, p. 31).

de mudar a constituição física também poderia assumir um sentido de luta, de sobrevivência dentro de uma precária liberdade”.²⁴⁹

No começo da década de 1970, a retórica do *Black Power* começa a ganhar mais espaço que a proposta mais integracionista dos militantes ligados ao movimento pelos direitos civis. Com isso, os sujeitos negros passam a se afirmar e a valorizar aspectos que antes eram depreciados como lábios grossos, cor de pele mais escura e cabelo crespo: “a vitória cultural pode ser experimentada quando os significados dominantes são subvertidos e o que antes era ridicularizado, é elevado”, assevera Maxine Craig.²⁵⁰

Dizer *Black is Beautiful* era também uma forma de desafiar as hierarquias de cor – a pigmentocracia – dentro da própria comunidade negra. Pesquisas demonstraram que as jovens negras de tom de pele mais claro teriam mais chances de empregabilidade e de se casar que as de cor mais escura.²⁵¹

Outro fator que influenciou o surgimento destas práticas contra-hegemônicas no que concerne aos padrões de beleza foi um conjunto de pesquisas acadêmicas que passaram a nortear o discurso e as práticas dos ativistas negros. Um dos mais influentes trabalhos foi o de Mamie Clark and Keneth Clark do final da década de 1940, que investigou a autoestima de crianças negras pedindo que escolhessem entre duas bonecas, uma branca e uma negra, perguntando a elas qual era a mais bonita e qual das duas era boa ou má.²⁵² Os resultados demonstraram que a maioria das crianças classificava a boneca negra como a mais feia e a que teria um pior comportamento. O trabalho dos Clarks foi uma importante referência para diversos ativistas negros, tendo inclusive sido utilizado como evidência no processo que a NAACP moveu contra a segregação nas escolas.²⁵³

Na música brasileira, o lema do *Black is Beautiful* influenciou outros artistas. Elis Regina, que em 1971 lançou uma canção de mesmo nome, composta por Paulo Sérgio e Marcos Valle, no seu álbum *Ela*:

²⁴⁹ CORTES, Giovana. *Branças de Almas Negras? Beleza, racialização e cosmética na imprensa negra Pós Emancipação (1890-1930)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Campinas, 2012, p. 88.

²⁵⁰ CRAIG, 2002, p. 23-44.

²⁵¹ Idem.

²⁵² Para uma pequena biografia sobre os Clark ver: <https://www.youtube.com/watch?v=RqsGTS5TPQ>. Para uma aplicação do estudo dos Clark no Brasil ver <https://www.youtube.com/watch?v=-VxPI7jQbQk> e <https://www.youtube.com/watch?v=zBajWptK5n0>. Todos consultados em 28/01/2014.

²⁵³ CRAIG, 2002.

“Hoje cedo, na Rua Do Ouvidor
Quantos brancos horríveis eu vi
Eu quero um homem de cor
Um deus negro do Congo ou daqui
Que se integre no meu sangue europeu
Black is beautiful, black is beautiful
Black beauty so peaceful
I wanna a black I wanna a beautiful
Hoje a noite amante negro eu vou
Vou enfeitar o meu corpo no seu
Eu quero este homem de cor
Um deus negro do congo ou daqui
Que se integre no meu sangue europeu
Black is beautiful, black is beautiful
Black beauty so peaceful
I wanna a black I wanna a Beautiful”

Enquanto apresentava esta canção no Festival Internacional da Canção em 1971, Elis fixava o olhar em Toni Tornado, na plateia. Tornado levantou-se, subiu ao palco e abraçou Elis. No final da canção, enquanto eram ovacionados pelo público presente, Toni levantou o punho esquerdo fechado, fazendo o símbolo dos Panteras Negras. Toni saiu do evento algemado, levado pela polícia federal. Como mencionado anteriormente, Toni teve diversos enfrentamentos com o DOPS.²⁵⁴

A performance de *Black is Beautiful* de Tornado e Elis causou diversas polêmicas na imprensa. Em matéria da *Folha de S. Paulo* de 05/01/1971, Elis e os compositores da canção são criticados por “pichar” a própria raça ao chamar de horríveis “o brancos da Rua do Ouvidor”. A canção é considerada “perigosa”, pois poderia causar “uma onda racista, um conflito aberto entre brancos e negros”. Em outro ponto, reforçando as versões públicas sobre a democracia racial, a matéria diz que, excluindo alguns porteiros de hotéis que não permitem a entrada de negros, não existe

²⁵⁴ PALOMO, 2010.

racismo no Brasil. A jornalista Lenita Andrade também comenta sobre o *Black is Beautiful* nos EUA:

“Os adeptos do Black Power, dos fofos cabelos e túnicas zulus, sem mais qualquer cerimônia tiram o cartão de visita do bolso e se apresentam de modo estranho ao turista ‘Black Is Beautiful’. Em todo o sul dos EUA e em algumas partes do norte, os cartões de exaltação da raça circulam em mãos negras e brancas. Toda a conscientização de uma raça começa a sobrepujar a raça branca em número e agressividade e julgando-se superior (sic) explode incandescente e alastra-se incontrolável. Os turistas colecionam os cartõezinhos com a marca dos panteras negras como uma simples curiosidade sem perceber o que está concentrado num slogan inocente ‘Black Is Beautiful’. No verso a marca inconfundível da violência de muitos verões: a pantera de garras afiadas.”²⁵⁵

A pantera era o símbolo do *Black Panther Party for Self-Defense* [Partido Panteras Negras pela Auto-Defesa], uma organização criada por Bobby Seale e Huey Newton em 1966, com o objetivo de formar milícias para defender os guetos negros da violência policial. Também defendiam ações armadas em prol da causa negra. O *Poder Negro* (Black Power) foi um conjunto de ideias, atitudes e valores de afirmação e orgulho muito presente entre os afro-americanos da década de 1960. Um de seus principais idealizadores foi Stokely Carmichael, que difundia a crença na superioridade das culturas de origem africana.²⁵⁶

Quando se refere à violência, a matéria está aludindo aos conflitos e manifestações dos sujeitos negros nos Estados Unidos, sobretudo os do verão de 1965. Ao longo dos anos 1950, 1960 e 1970, a mobilização dos negros estadunidenses entrou em uma crescente. Os afro-americanos, sobretudo os mais jovens, se organizavam e iam às ruas se manifestar, exigir seus direitos e lutar contra a segregação. Eventualmente ocorriam conflitos com as forças de segurança, quando estes tentavam “dispersar” os manifestantes. A notícia do *Jornal do Brasil* de 14/07/1965 intitulada “Negros do Brooklin lutam com a polícia pela terceira vez esta semana” relata que quando a polícia avançou sobre aproximadamente 50 manifestantes, foi rechaçada pelos moradores da localidade que reagiram lançando pedras e garrafas. A notícia tem um tom geral de crítica ao “radicalismo” dos militantes do *Black Power* e de elogio aos de tom mais moderado como o reverendo Martin Luther King. Em outro ponto, a matéria descreve que alguns líderes, entre eles, Stokely Carmichael, estão à frente de um grupo que “se convenceu que a sociedade branca só aceitará os negros como iguais após uma

²⁵⁵ *Folha de S. Paulo*. 05/01/1971. Pg. 72.

²⁵⁶ LOPES, 2006, pp. 512 e 537; <http://www.blackpanther.org/>, consulta em 02 de novembro de 2013.

demonstração de força”.²⁵⁷ O documentário Wattstax exhibe o depoimento de alguns moradores do bairro de Watts, Los Angeles (CA), sobre os levantes de 1965: “queimamos nosso próprio bairro, nós mesmos fizemos isso”; “foi o que aconteceu em 1965, ficamos todos loucos”. Os depoentes fazem no filme uma reflexão sobre as conquistas destas mobilizações: “você nunca havia visto até então tantos mercados na comunidade, também foi aberto um hospital, o Martin Luther King, Há muitas pessoas negras que antes não tinham ajuda do Estado e agora estão trabalhando”.²⁵⁸

A utilização de lemas ou expressões do movimento negro estadunidense é vista de maneira controversa pela opinião pública e pela imprensa no Brasil. Em geral as opiniões convergem em tratar o tema como “alienígena” à nossa cultura. Um problema “importado”, como a *Soul Music*. A revista *Veja*, por exemplo, em sua edição de 08/09/1971, estampa uma foto de Toni Tornado fazendo um gesto *hippie*, o que simbolizava paz e amor, com a legenda “O V importado”. O título da matéria é, em tom jocoso, “macacos nos seus galhos”. Vejamos um trecho da notícia:

“Macaco: nome comum a todos os símios

Macaquice: ato ou efeito de macaquear

Macaquear: arremedar como fazem os macacos.

Macacos e Macaquices (sic) abandonam os galhos das árvores e as páginas dos dicionários para se incorporarem a linguagem popular ajudando a definir, entre outras coisas, a tendência de grande parte dos brasileiros a imitar, copiar, assimilar (...) hábitos e costumes estrangeiros”.²⁵⁹

Em outro ponto a matéria dá voz ao humorista Millôr Fernandes:

“Os caras chegam dos States, veem um produto, uma fórmula, uma ideia, um protesto, uma besteira, não sabem se o Brasil tem ou não condições de absorver, mas trazem de qualquer maneira’(...)”

[Millôr] Advertia o ministro da fazenda (...) ‘que desde já passe a taxar na alfandega estes artigos: (...) Women’s Liberation: 201%, (...) Problema racial: 23% e Soul Music: 4.356%’”.²⁶⁰

²⁵⁷ Jornal do Brasil. 14/04/65. Pg. 08.

²⁵⁸ WATTSTAX. Op. cit.

²⁵⁹ Revista *Veja* nº 79. 08/09/1971. Pg. 79

²⁶⁰ Idem.

Esta ironia de Millôr é uma chave pra entender a boa aceitação que Jorge Ben teve pela mídia e pelo público. Jorge não cantava “Black is Beautiful”, em inglês, ele cantava *Negro é lindo* (1971), em português. Na letra da canção, faz referência a coisas muito brasileiras, como ao Preto Velho, uma entidade da umbanda, religião que surgiu no Brasil e que rearticula preceitos indígenas, europeus e africanos. Alude assim à visão predominante da formação do Brasil como a nação que nasceu deste “encontro” das *Três Raças*. Ben, portanto, não rompia com imaginário nacional, encontrava talvez um lugar mais belo para o negro na fábula das três raças.

A ancestralidade africana, vista como uma das componentes da cultura nacional também está presente nesta letra. No final, Jorge entoa versos em algum dialeto supostamente africano, algumas palavras de origem iorubá e outras de origem bantu, sendo indetificáveis algumas palavras como “obá”²⁶¹ e “zambi”²⁶², que fazem parte dos mitos africanos reconstruídos e rearticulados no Brasil. Quando Jorge Ben canta em iorubá ou em dialeto banto não causa espanto, porque dentro desta mitologia das três raças, as contribuições africanas são valorizadas se integradas à cultura brasileira.

Quando afirma “negro é lindo”, Jorge se afirmava como negro e brasileiro. Diferente, por exemplo, de Toni Tornado, que, por ser mais evidentemente influenciado pelo *Soul*, era visto como “americanizado”. Outra característica que pode explicar a aceitação de Jorge é sua ligação com o samba. Jorge sempre se considerou um artista de samba, embora um samba diferente, como costumava dizer. Já Wilson Simonal rejeitava o referencial do samba e preferia se “modernizar” e utilizar referências da música negra americana e por isso não era bem aceito por parte da crítica musical, conforme demonstrou Gustavo Alonso:

“Simonál: O que aconteceu é que eu criei fama de antipático e até hoje tem gente que diz que sou ‘banqueiro’[o que ‘bota banca’] só porque não faço o tipo marginal. Por quê? Porque a imagem do negro é aquele tipo marginal. Preto tem que ficar tocando pandeiro, caixa de fósforo, ficar fazendo palhaçada no palco. Como eu faço um gênero que o pessoal acha que é gênero de branco, então dizem que fiquei pretensioso, sou metido a importante. Isto é uma consequência do preconceito racial e a gente tem que denunciar. Mas são os brancos também que acham que eu sou o maior showman, essas coisas todas (...).

(...) Sabe que eu tenho raízes jazzísticas que americanizam a música, mas eu nunca neguei isso.

²⁶¹ “Orixá feminino dos iorubás, guerreira e muito forte. É a terceira e menos amadas das mulheres de Xangô, já que Oiá e Oxum são respectivamente a primeira e a segunda. Deusa do rio Obá”. LOPES, 2004, p. 485.

²⁶² “Divindade suprema dos cultos de origem banta e de umbanda, correspondente ao iorubano Olorum (...). Ser Supremo”. Idem. Pg. 693.

Repórter: Você não acha que isso [americanizar a música] é vigarice?
Simonal: Vigarice é ficar cantando música tradicional com caixa de fósforo em mesa de bar”.²⁶³

Jorge raramente cantou em inglês. Das aproximadamente 150 canções analisadas nesta pesquisa, entre 1963 e 1976, as exceções são *George Well*, da sua fase jovem guarda, ou jovem samba; *Jazz Potatoes*, em que entoa versos também em espanhol, e *Brother*, esta última talvez a que mais evidencia alguma influência da *Soul Music* americana, e mais especificamente do Gospel:

“Brother, Brother, Prepare one more happy way for my Lord
With many love and flowers, and music, and music
Brother, Brother, Prepare one more happy way for my Lord
With many love and flowers, and music, and music
Jesus Christ is my Lord, Jesus Christ is my friend
Jesus Christ is my Lord, and Jesus Christ is my friend”

Como nos lembra Amanda Palomo, da fusão do *gospel* e do *rhythm and blues* surgiu a *Soul Music*.²⁶⁴ “Gospel” normalmente é o termo usado para definir a forma dos *Negro Spirituals*, um gênero musical surgido de uma rearticulação dos hinos evangélicos com concepções do que seria um canto coral africano ou afro-americano.²⁶⁵

Diferentemente da matéria que criticava Elis pelo *Black is Beautiful*, a expressão “negro é lindo”, de Ben, aparecia de uma forma positiva na imprensa. Em 13/05/1971, um dos colunistas de música da *Folha de S. Paulo*, o *disc-jockey* Walter Silva, lembrava da abolição ocorrida 83 anos antes na mesma data. Silva ilustra sua matéria com uma imagem de Jorge e a legenda: “Negro é lindo. Uma das verdades maiores”. Jorge estava sendo lembrado e homenageado no dia da abolição da escravidão e penso que não seja coincidência, afinal em diversas de suas canções ele articula uma memória da escravidão. Na matéria, Silva louva à “contribuição rítmica, melódica, poética do comportamento (...) do negro a nossa cultura”. Mais à frente o articulista declara: “temos um ritmo característico, que nos identifica ao mundo, graças ao negro”, certamente se referindo ao samba, como assevera no final de sua coluna: “pelos sambas que cantaram, pelo amor que nos deram, obrigado”. Mais uma vez, a beleza e a

²⁶³ ALONSO, 2007, p. 28.

²⁶⁴ PALOMO, 2010, p. 38.

²⁶⁵ LOPES, 2004, p. 306.

negritude são elogiadas quando integradas à cultura nacional. Em outra matéria do *Jornal do Brasil* em 02/05/1971, o próprio Jorge se assume como negro e bonito: “negro é lindo, amigo e também filho de Deus. Eu sou esse negro: simpático, uso sapato e manequim 42”.

Em geral nos anos 1970, a expressão *Black is Beautiful* também aparecia associada ao cabelo cheio, “natural” ou “afro”, também chamado de cabelo *Black Power*. O surgimento desta nova estética está conectado com esta viragem no comportamento político da militância negra estadunidense. Se antes as mulheres negras eram ensinadas desde meninas a alisar o cabelo como um símbolo de modernidade e uma busca de aceitação, em finais dos anos 1960 e início dos anos 1970, o não alisamento e o cultivo das madeixas ao natural passou a simbolizar o orgulho da negritude, como indica Maxine Craig: “Uma mulher negra podia andar exultante na rua com seu penteado afro no final dos anos 1960. Simbolizava beleza, desafio e orgulho”.²⁶⁶ Aos poucos, estas influências vão chegando ao Brasil através da influência da *Soul Music*. A militante Mundinha Araújo, em depoimento ao historiador Amílcar Pereira, declarou que se inspirou nos bailes *Black*, que aconteciam nos finais da década de 1960 na zona norte do Rio de Janeiro, para assumir o penteado afro:



Figura 18 - Editorial de moda do jornal. Fonte: *O Globo* de 16/09/1972

²⁶⁶ CRAIG, 2002, p.24.

“Até então eu era uma pessoa anônima [antes de usar o cabelo natural], ninguém me olhava. De repente toda a cidade [São Luís, MA] te olha. Ia para o cinema (...) e comecei mesmo a me impor: eu passava pelo meio, entre as fileiras, e ia até lá na ponta. Porque quando eu via eles iam começar todos a virar para olhar (...). ‘Deixa eu fazer logo o desfile pra eles me olharem’”.²⁶⁷

Esta estética também reverberou em Jorge Ben. A capa do seu álbum de 1972 evidencia alguma influência dos penteados estilo “afro” ou “natural”.

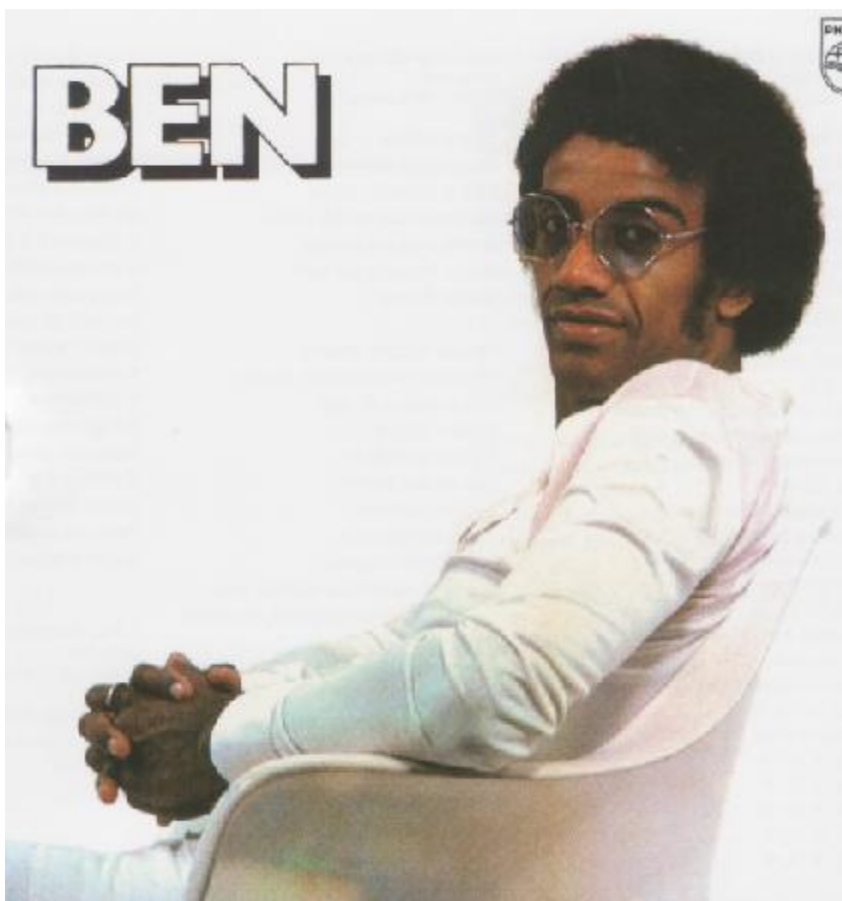


Figura 19 - Capa do Álbum Ben. 1972. **Fonte:** www.jorgebenjor.com

Para a militância negra, deixar o cabelo ao “natural” ou estilo *Black Power* representava uma escolha importante na assunção da negritude, como demonstrou

²⁶⁷ PEREIRA, 2011, p. 68.

Amílcar Pereira nas entrevistas que fez com diversos ativistas como, por exemplo, Edna Roland:

“Lembro claramente que a questão da minha consciência negra começou a aflorar (...). E foi se tornando cada vez mais intensa. E, nesse processo de atravessar os Estados Unidos, comecei a transformar minha própria imagem, comecei a deixar [o cabelo] ‘Black Power’”.²⁶⁸

Além do cabelo, a indumentária era um importante elemento de identificação para os afro-brasileiros e afro-americanos. Como apontou Amanda Palomo, a moda *Soul* era também uma forma de afirmar a identidade negra, permitindo através de sinais externos, o reconhecimento pelos iguais. A pesquisadora destaca que desde os 1930 a vestimenta já era usada como forma de contestação pelos negros estadunidenses e cita como o exemplo o *zoot*, um paletó normalmente confeccionado em cores fortes como azul celeste, com um corte específico: ia até a altura dos joelhos e tinha os ombros retangulares ressaltados por ombreiras. A peça identificava quem a trajava como um integrante de uma cultura que não a branca. Normalmente era vendido exclusivamente em bairros negros ou hispânicos.²⁶⁹ Indispensáveis a estilo de vestir *Black* da década de 1970 eram os sapatos tipo plataforma, os paletós, as calças apertadas, entre outros elementos. Palomo conta que a moda soul se caracterizava pela extravagância da junção de peças coloridas, com elementos relacionados a representações da cultura africana e pela elegância dos ternos.

Jorge Ben frequentemente usava peças de cor branca, o que já foi apontado por alguns jornalistas como uma prática para ressaltar a sua negritude. Matéria do *Jornal do Brasil* de 02/05/1971: “O branco que ele sempre usa. Que contrasta com sua cor negra”. Outra notícia do mesmo veículo em 13/03/1970: “Jorge Ben em seu próximo show (...) exigiu um cenário todo branco. Em compensação de olho no contraste convidou para acompanhá-lo apenas músicos negros”.

No vestuário, no cabelo, nas performances e, sobretudo, nas suas canções, Jorge Ben se afirma orgulhosamente como negro. Este seu *texto negro* está presente em sua obra desde os seus primeiros álbuns de 1963 e 1964, quando articulava uma memória da escravidão onde os negros eram retratados como agentes, como se verá nos próximos

²⁶⁸ Idem, p. 72. Edna Roland é uma das fundadoras do Geledés: Instituto da mulher negra.

²⁶⁹ PALOMO, 2010, p. 64.

capítulos. Nos anos 1970, o texto negro de Jorge louva a beleza negra, em diálogo com os movimentos estadunidenses. Essa interlocução aparece também nas homenagens que presta a sujeitos negros que lutaram contra o racismo como Miriam Makeba e Mohammed Ali.

“Salve o Narciso Negro”²⁷⁰: as homenagens aos sujeitos negros de destaque e a participação em eventos da militância negra.

“O presidente Emílio Garrastazu Médici encerra hoje sua visita a São Paulo participando, pela manhã, no largo do Paiçandu da solenidade comemorativa dos 84 anos pela abolição da escravatura no Brasil, promovida pelo Clube 220”.²⁷¹

Esta é a introdução de uma matéria da *Folha de São Paulo*, de 13 de Maio de 1972, intitulada “Presidente abre os festejos da abolição”, sobre a I Semana Cívica Afro-Brasileira. As festividades neste dia começaram com uma missa de ação de graças na capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Após a missa houve a solenidade descrita acima no largo do Paiçandu, em frente à estátua da Mãe Preta, da qual participaram o presidente, o governador do estado e o prefeito da cidade de São Paulo.

Outras atividades deste dia de encerramento da semana cívica foram o concurso de Beleza *Bonequinha do Café* realizado pelo Clube 220 – um certame em que 40 candidatas concorrem ao posto da mais bela moça negra –, e o show beneficente de Jorge Ben no ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras.²⁷² O Clube 220 foi uma agremiação negra paulista muito ativa entre os anos 1950 e 1970.²⁷³

²⁷⁰ Trecho da canção Cassius Marcellus Clay.

²⁷¹ Folha de São Paulo (13/05/1972). Pg. 08.

²⁷² Fragmento da pág. 29 do caderno de “programação” da Folha de São Paulo de 13/05/1972.

²⁷³ A pesquisa nos jornais e revistas revelou que o clube entrou em atividade na década de 1950, quando esteve envolvido na campanha pela estátua da Mãe Preta. Notícia do *Estado de São Paulo* de 15/08/1972 nos revela parte de sua história: “A ideia da fundação de um clube era muito antiga, mas apenas pensada. Uma reunião da qual participaram 220 pessoas concretizou a ideia. ‘Nós não queríamos escolher o nome de algum personagem importante e de cor. O nosso clube é uma sociedade de homens de cor, mas não nasceu por causa disto’, explica César Fernandes Leite, diretor. ‘O nosso objetivo é organizar as festividades e promover o elemento negro’”. *Estado de S. Paulo* (15/08/1972). p. 27.

<p>MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO "ASSIS CHATEAUBRIAND" Avenida Paulista, 1578 17.º aniversário dos</p> <p>JOGRAIS DE SÃO PAULO ruy affonso, amilton monteiro, cláudio marcos e ronaldo costa, com</p> <p>INDEPENDENCIA: 150 Única apresentação, dia 17, quarta, 21 horas. Ingressos: Cr\$ 10,00 e Cr\$ 5,00. Departamento Municipal de Cultura</p>	<p>Boa Noite!</p> <p>TEATRO ANCHIETA – SESC Rua Dr. Vila Nova, 245 Fones: 256-2322 e 32-0263</p> <p>ESPETÁCULO RECOMENDADO CET COMISSÃO ESTADUAL DE TEATRO SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTE, TURISMO</p>	<p>JORGE BEN e TRIO e LOUZA SAMBA SHOW</p> <p>Hoje no Ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras, às 20,30 horas. Pelo encerramento da 1.ª Semana Cívica Afro-Brasileira. Show beneficente para as obras assisten- ciais do Inst. de Educação e Saúde Dna. Laura Camargo.</p>
---	--	--

Figura 20 - Anúncio do Show de Jorge na semana cívica afro brasileira. Fonte: Folha de S. Paulo 13/05/1972

As homenagens à Mãe Preta ocorrem, segundo a matéria, desde a ereção da estátua em 1955 e foram oficializadas em 1968, quando o governador do Estado promulgou a lei criando o dia de gratidão a esta personagem. Contudo, a ideia de homenagear tal símbolo é um pouco mais antiga: os debates sobre a homenagem a esta figura simbólica surgiram nos anos 1920.

A figura da Mãe Preta, segundo Paulina Alberto, simboliza a babá ou ama de leite negra do período escravista, que amamentava e cuidava dos filhos da casa grande, por vezes negligenciando o seu próprio filho negro para dar atenção à criança branca. Entretanto, na segunda década do Séc. XX, a figura da Mãe Preta foi eleita por intelectuais brancos e negros como um símbolo de harmonia racial, pois amamentava o filho negro e o “filho” branco.

Em 1926, o jornalista Cândido de Campos do veículo *A Notícia*, lançou a ideia de erigir uma estátua em homenagem a esta figura simbólica, ideia que recebeu o apoio de vários intelectuais e políticos. Conforme aponta Paulina Alberto, estes pensadores valorizavam a figura da Mãe Preta “como um símbolo de fraternidade que contribuiu para a tradição de tolerância racial no Brasil, celebrando a inclusão (hierárquica) dos negros na família brasileira”.²⁷⁴

A imprensa negra paulista encampou essa iniciativa de homenagear a Mãe Preta. Jornalistas de veículos como *O Getulino* e *O Clarín da Alvorada* elogiaram e defenderam a iniciativa, o que só pode ser entendido se olharmos a conjuntura dos anos 1920 na cidade de São Paulo. Poucas décadas após a abolição, a população negra paulista enfrentava o preconceito do legado escravista, reforçado pelas teorias racistas de finais do século XIX que desembocaram nas políticas de embranquecimento através

²⁷⁴ Paulina L. Alberto. “Of sentiment, science and myth: shifting metaphors of racial inclusion in twentieth-century Brazil”. *Social History*, 37:3, 2012, pp. 07-08.

do estímulo a imigração europeia. Com a concorrência da mão de obra europeia, os sujeitos negros enfrentavam sérias dificuldades para se inserir no mercado de trabalho. De acordo com Florestan Fernandes, as oportunidades que surgiam foram aproveitadas pelos grupos mais bem situados da “raça branca”, o que propiciou uma concentração de renda, prestígio e poder nos setores mais brancos da sociedade.²⁷⁵ Neste contexto, uma das estratégias de inclusão e de luta contra o preconceito dos ativistas negros do primeiro quartel do século XX, segundo Paulina Alberto, foi a defesa desta ideia de fraternidade racial que a Mãe Preta simbolizava.

A estátua da Mãe Preta só viria ser erguida nos anos 1950 e nesta época ganhou novos significados. Os ativistas e pensadores negros da época acionavam o símbolo da Mãe Preta como a mãe daqueles que deram o sangue pela construção do Brasil e que agora clamam pela igualdade de direitos. Se nos anos 1920 a ideia principal era fraternidade, nos período de 1945-55, era democracia o conceito mais importante. Nesta época se consolidou o conceito de democracia racial e grande parte dos ativistas negros encampavam-no e lutavam por sua concretização.²⁷⁶

Nos anos 1960 e 1970, as homenagens a esta figura simbólica continuaram ocorrendo, tendo contado com a presença até do Presidente da República, como em 1972. Na matéria de 13/05/1972 da *Folha de São Paulo* há outro subtítulo: *Existe realmente o preconceito?* Tal reportagem aborda uma conversa com o Afonso Arinos,²⁷⁷ que descreve porque resolveu criar a lei antirracismo. Segundo o político, seu motorista, que era negro, contou-lhe que já havia deixado de ser atendido ou sido mal tratado em estabelecimentos comerciais. Quando a reportagem lhe pergunta se o preconceito ainda existe, Arinos responde que “nas falsas elites brasileiras, só se admite a presença do negro para samba e sexo”. Para avaliar o problema, a reportagem deste veículo de imprensa resolveu fazer uma espécie de teste:

“Uma equipe de repórteres (...) comprovou a afirmação de Afonso Arinos, levando dois casais, um branco e outro negro, a hotéis e clubes de luxo da Guanabara (...).”

Num hotel em Copacabana não havia vagas para o casal de negros, mas foram descobertas duas vagas minutos depois para o casal de brancos; num

²⁷⁵ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo. Global. 2007. Pg.46.

²⁷⁶ Idem

²⁷⁷ Afonso Arinos foi escritor, jornalista, advogado e congressista. Na sua atividade parlamentar foi autor da primeira lei brasileira anti-discriminação promulgada em 03/07/1951. No geral a lei estabelecia punições para quem se negasse a atender ou vedasse o acesso a algum estabelecimento público por motivos raciais. http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/afonso_arinos. Consulta em 24 de janeiro de 2013.

clube granfino da Lagoa Rodrigo de Freitas: 'Não tem lugar para novos associados', para o casal negro e 'pode se dar um jeito' para o casal branco".²⁷⁸

É importante notar que, embora houvesse censura aos meios de comunicação e que a democracia racial fosse ideologia oficial do Regime Militar, havia ainda alguma margem para que veículos como a *Folha* pudessem abordar o racismo.

Já o *Jornal do Brasil* fez uma cobertura menos incisiva do evento e reproduziu parte do discurso do presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Aureliano Leite: “a instituição malsinada [da escravidão] não impediu que o Brasil lograsse penetrar na área atual de franco progresso cultural e econômico, sem os profundos desníveis, nem os entraves de complexos raciais”.²⁷⁹

O *Estado de São Paulo* fez uma matéria em que o foco foi à descrição da cerimônia e as reações do presidente:

“Primeiro, o hasteamento da bandeira, uma coroa de flores que colocou junto ao monumento da mãe preta, dois discursos e uma poesia que ouviu e, depois, o congaçamento no meio da multidão de gente de cor, recebendo abraços e apertos de mão, entre sorrisos, como o papel picado caindo do alto dos prédios. Foi assim, na manhã de ontem, o programa do presidente da República, que participou da solenidade comemorativa da abolição no largo do Paçandu”.²⁸⁰

Mas o mais importante para este trabalho é assinalar a participação de Jorge Ben no evento: o artista fez um show beneficente neste dia que encerra a Semana Cívica Afro-Brasileira. Só o fato de ter sido convidado a participar deste evento já é bastante significativo. Ele demonstra que Jorge se afirmava enquanto negro e era reconhecido como um defensor da causa negra e um exemplo de sucesso. Não foi primeira vez que Jorge recebeu este tipo de convite. A matéria de agosto de 1965 do *Jornal do Brasil* noticia que Jorge foi convidado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) a participar do I Festival Brasileiro de Artes Negras, inspirado no festival mundial de Dakar.²⁸¹

Isto se dá por conta de sua postura. Como já debatido ao longo deste trabalho, Jorge Ben se afirma como negro de maneira orgulhosa, enaltece a beleza da mulher negra, defende a igualdade racial e homenageia sujeitos negros de destaque, como Fio Maravilha, de modo a fornecer um quadro de símbolos que valorizem a autoestima dos

²⁷⁸ *Folha de São Paulo* (13/05/1972). Pg.08.

²⁷⁹ *Jornal do Brasil* (14/05/1972). 1º caderno. Pg. 08.

²⁸⁰ *O Estado de São Paulo* (14/05/1972). Pg.44.

²⁸¹ *Jornal do Brasil* (22/08/1965). Pg.30.

sujeitos negros.

Conforme abordado, ao fazer uma canção para Fio, Jorge pretendia homenagear um ídolo de sua “raça” e ao mesmo tempo mudar a imagem do jogador de *Criolo Doido*, termo que considerava pejorativo.²⁸²

Jorge também homenageia Cassius Marcellus Clay ou Muhamad Ali:

“Cassius Marcellus Clay
Herói do século vinte sucessor de Batman
Sucessor de Batman, Capitão América e Superman
Cassius Marcellus Clay, o primeiro
Tem a cadência
De uma escola de samba
E o 4-3-4 de um time de futebol
Salve Narciso Negro, salve Muhamad Ali, salve Fighty Brother,
Salve king Clay
O eterno campeão na realidade um ídolo mundial
Tem a postura da estátua da liberdade
E a altura do Empire State
Salve Cassius Marcellus Clay
Soul brother, soul boxer, soul man”²⁸³

Cassius Marcellus Clay, boxeador estadunidense da categoria dos pesos pesados, chegou ao estrelato nos anos 1960, ao se tornar campeão mundial em sua categoria. Inicialmente, Clay não era bem recebido pelo público e pela imprensa. Arrogante e “falastrão”, o boxeador costumava provocar seus oponentes fazendo rimas chistosas e anunciando em qual round o nocautearia. Certa vez Clay bradou ter lutado com um crocodilo. Dono de um estilo de luta em que se valia mais de sua rapidez e agilidade do que de seu peso e força, o atleta era conhecido por lançar frases de efeito como “voe como uma borboleta e pique como uma abelha”. Clay causou grande comoção ao assumir o nome islâmico de Mohammed Ali e fazia questão de ser chamado assim, alegando ser o seu nome de batismo um nome de “escravo”. Ativo militante pelos direitos civis dos negros estadunidenses, Ali tinha um discurso radical, influenciado por Malcolm X. De tão polêmico, o esportista recebia críticas tanto dos brancos racistas quando dos militantes negros, conforme aponta o jornalista David Remick:

“Como Cassius Clay, ele entrou para o mundo do boxe num período em que se esperava que um lutador negro se comportasse com deferência para com a sensibilidade dos brancos, bancando o nobre e grato guerreiro (...). Como atleta deveria se manter distante da comoção racial e política que explodira

²⁸² Tempos depois, Fio processa Jorge Ben querendo metade dos direitos da canção. *Veja* (22/08/1973).

Pg. 15.

²⁸³ Do álbum *Negro é lindo*. Philips. 1971.

a sua volta: as manifestações estudantis em Nashville em 1960(ano em que ele ganhou a medalha de ouro me Roma), as Marchas da Liberdade, a passeata de Washington, os protestos estudantis em Albany na Geórgia e no Olle Mis (...). Clay não foi apenas tocado pelo momento de rebeldia, ele reagiu de um modo que escandalizou todo mundo (...). Ele trocou de religião e nome, recusou-se a assumir qualquer papel exemplar ou corresponder às expectativas”.²⁸⁴

Uma das maiores polêmicas nas quais Ali esteve envolvido foi a sua recusa em obedecer ao alistamento militar obrigatório e servir na guerra do Vietnã. O alistamento nos EUA tinha uma política rigorosa que não desobrigava atletas ou artistas de servir, na verdade até estimulavam o alistamento de personalidades públicas como forma de propaganda. Assim se deu com Elvis Presley, por exemplo. Nas palavras do pugilista: “Não tenho nenhum problema com os vietcongues. Eles nunca me chamaram de Crioulo”.²⁸⁵

Jorge Ben elege Ali como um dos seus heróis e enaltece as suas ações, tornando-as grandiosas como o “Empire State”. Pelo seu ativismo, Ben considera que o atleta tem a “postura da Estátua da Liberdade”, dado ao seu grande papel na luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses. Uma metáfora para narrar como o atleta foi fundamental para “libertar” os seus irmãos.

Ben deixa explícito que Ali é um dos seus heróis, ao colocá-lo como “sucessor de Batman/ Capitão América e Superman”. Os chamados “super-heróis” são personagens de ficção, ícones da cultura pop surgidos entre os anos 1930-60 com a expansão das histórias em quadrinhos.²⁸⁶ Os heróis clássicos dos quadrinhos são personagens de um abnegado altruísmo, homens e mulheres capazes de atos grandiosos e sempre prontos a lutar pelo bem da humanidade. Normalmente dotados de poderes sobre-humanos ou, pelo menos, detentores de habilidades acima da média. Ao colocar o atleta como herói do século XX, Ben destaca o seu papel na luta contra o “mal”, contra o racismo.

É possível perceber nesta canção algum diálogo com o *Tropicalismo*. Como abordado anteriormente neste trabalho, Jorge teve estreito contato com os tropicalistas quando participou durante alguns meses do programa *Divino Maravilhoso*. O tropicalismo buscava rearticular o que vinha “de fora” com aspectos da cultural

²⁸⁴ REMICK, David. *Muhamad Ali e a ascensão de um herói americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 11.

²⁸⁵ Idem, p. 324.

²⁸⁶ CARDOSO, Laís Almeida de. *Percurso do Órfão na literatura infantil/juvenil, da oralidade a era digital: a trajetória do herói solitário*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade de São Paulo, 2006.

nacional, alargando os padrões estéticos da MPB e incorporando antropofagicamente elementos da “cultura pop” como quadrinhos, Coca-Cola e guitarras, combinados a expressões “tradicionais” brasileiras.²⁸⁷ *Tropicalisticamente*, Jorge Ben compara o *swing* de Cassius Clay ao gingado e o tempero de uma escola de samba e a sua tática a disposição “4-3-4” do futebol nacional.

Outra personagem militante da causa negra que Jorge homenageia é Miriam Makeba. Uma cantora sul-africana que ficou conhecida no mundo pela alcunha de “Mama África”. Makeba ficou famosa ao mesclar ritmos negros americanos como o *rhythm and blues* com ritmos tradicionais africanos. Nos anos 1960 morou na Inglaterra e nos Estados Unidos e militou contra o *apartheid* de sua terra natal, tendo inclusive deposto em comissões especiais da ONU sobre o tema. Na mesma época, participou de um documentário que criticava as políticas segregacionistas da África do Sul: *Come Back, África*. Por conta de sua militância, a cantora teve revogada sua cidadania sul-africana e só retornou à terra natal nos anos 1990, depois de um pedido de Nelson Mandela. Makeba foi casada com o ativista do *Black Power* Stokeley Carmichael, o que lhe rendeu problemas nos EUA, como a perda de contratos. Nos anos 1980, atuou na área diplomática da Guiné.²⁸⁸

A cantora chegou a visitar o Brasil em 1968 e apreciava a música brasileira tendo inclusive interpretado canções de Jorge Ben, como *Chove Chuva* e *Mas que nada*. Em 1973, Jorge protagonizou um filme em que presta uma homenagem a esta cantora, visto que a personagem principal da película se chama Makeba.

²⁸⁷ ALONSO, ANO, 2007.

²⁸⁸ Folha de São Paulo (04/05/1968). 2º caderno. Pg. 02.



Figura 21 Miriam Makeba. 01/09/1971 **Fonte:** <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/photo-of-miriam-makeba-1-miriam-makeba-fotografia-de-not%C3%ADcias/84896639>. Consulta em 27 de Janeiro.

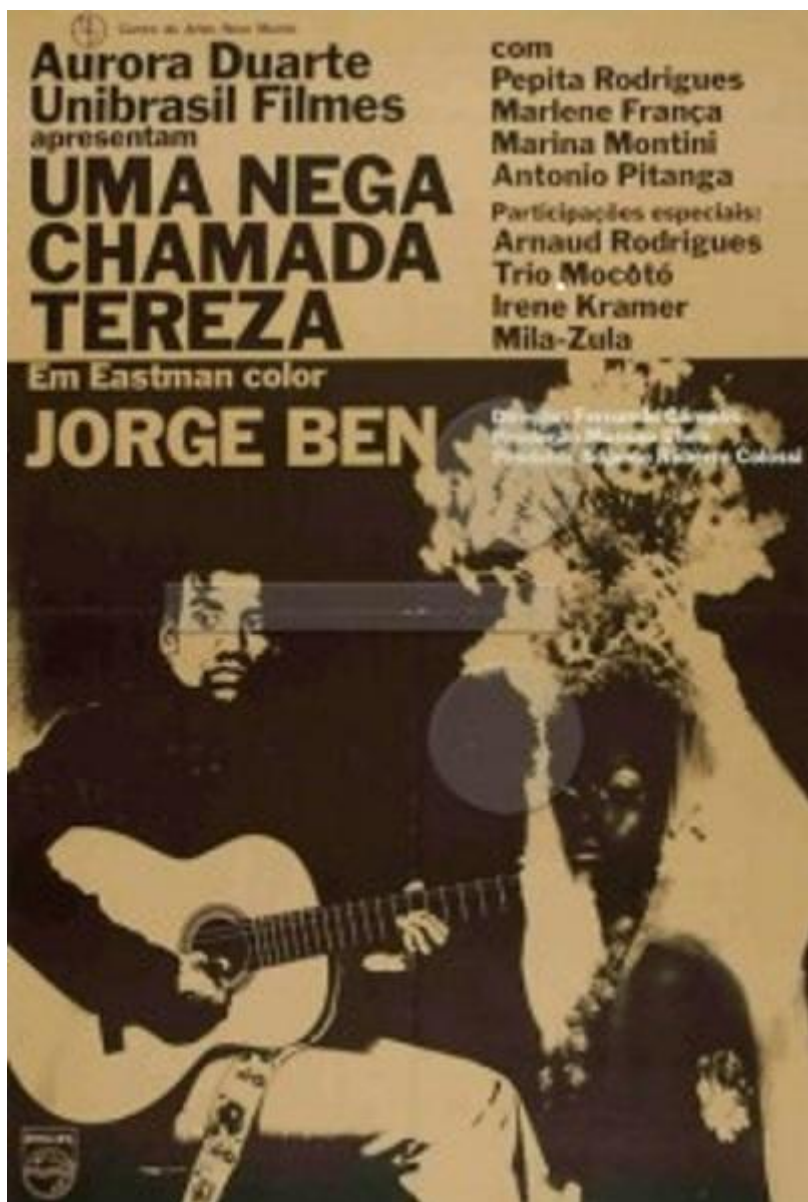


Figura 22 - Uma nega chamada Teresa. Fonte: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/uma-nega-chamada-tereza/>. Consulta em 28 de janeiro de 2013.

Uma nega chamada Tereza foi uma película estrelada por Jorge Ben que contou com a participação de Antônio Pitanga, das modelos Mila e Zula e do Trio Mocotó. Na época, a prática de artistas da área musical estrelarem filmes era uma tanto quanto comum. Roberto Carlos, por exemplo, foi o protagonista de dois longas: *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Roberto Carlos a 300 km por hora*.²⁸⁹

²⁸⁹ Aparentemente o filme não fez muito sucesso, pois não há menção a película em Jornais cariocas como *O Globo*. Como as matérias e os anúncios sobre ela estão restritas a *F.de São Paulo*, é plausível supor que, após ter sido exibido sem grande sucesso em São Paulo, o filme não tenha sido distribuído a outras capitais. Um exemplo de crítica negativa: “Uma nega chamada Teresa (...) é apenas uma fita de



Figura 23 - Maria Montini. Atriz que interpretou a personagem título de uma nega chamada Tereza. **Fonte:** Revista Veja 110 – 14/10/1970. F

Dirigido por Fernando Coni Campos, o filme foi inspirado na canção *País Tropical*, em que Jorge Ben diz que é Flamengo e tem “uma nega chamada Tereza”. Ele conta uma história com elementos fantásticos, misturando ação e aventura e fazendo de Jorge o herói da trama. Vejamos um resumo do filme publicado pela *Folha de São Paulo*:

“Um casal de africanos vem conhecer o Brasil para ver de perto como vão as coisas com nossos crioulos e assistir ao FIC no Rio. O homem chama Dr. Silvanus. (...) Ela é Makeba, ex-pistoleira profissional e musicóloga nas horas vagas. Entre um e outro está Jorge Ben, o cantor (...) e que é o favorito brasileiro no festival (...).

Mas entra no negócio uma quadrilha comandada por Barbarella, que urde um plano para abiscoitar o prêmio do certame (...).²⁹⁰

Depois de muitas aventuras e de frustrar os planos da quadrilha, Jorge voltou à sua carreira normalmente. O Dr. Silvanus retornou a sua terra natal e Makeba resolveu

boas intenções. Uma frustrada tentativa de se captar para o cinema um público que, depois desse filme, vai continuar vendo Jorge Ben em shows (...). Há como empecilho ao filme o próprio Jorge Ben: é péssimo. Como compositor não se discute. Os entendidos dizem que é um dos melhores. Como ator sua postura é discutível” (Orlando Fassoni). *F. São Paulo* 07/12/1973. Pg.36.

²⁹⁰ *Folha de São Paulo* (03/12/1973). Ilustrada. Pg.09.

ficar no Brasil e mudar seu nome para Tereza.²⁹¹ O filme é uma comédia fantasiosa sem grandes pretensões críticas. Mas é significativo que dois importantes personagens sejam africanos e que Jorge faça uma homenagem à Miriam Makeba, um símbolo da luta contra o racismo. É preciso ressaltar que Ben volta a saudar Makeba na canção *Mama África* de 1993, mas não cabe a análise desta canção neste trabalho por conta do recorte escolhido.

Ao homenagear Makeba, Fio e Ali, sujeitos negros de destaque, Jorge Ben chama a atenção para negros que conseguiram suplantar as adversidades e ascender socialmente. No caso de Ali e Makeba, a homenagem é ainda mais significativa, pois são duas personalidades negras que ganharam notoriedade em finais da década de 1960 e início da de 1970 na luta contra o racismo. A interlocução de Jorge com outros sujeitos que, tal como ele próprio, afirmam a sua negritude não se restringiu aos Estados Unidos. Uma das rotas que percorre na busca de suas raízes, parafraseando Gilroy, é em direção à África, “percurso” este que será analisado no capítulo a seguir.

²⁹¹ Disponível em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018262&format=detailed.pft#>. Consulta em 18 de dezembro de 2013.

Capítulo IV- “Ele era da casa real da Etiópia”: a religiosidade afro-brasileira na obra de Jorge Ben e A África como referencial.

“Salve o cavaleiro do cavalo imaculado”.

Eu sou católico e apostólico. Mas não sou romano, sou carioca.

Jorge Ben Jor – Arquivo N/Globo News (julho de 2012)

Um dos santos católicos mais venerados no Brasil, e talvez o mais popular, é São Jorge. Segundo a Igreja Católica, nascido na região da capadócia na Turquia, o soldado Jorge serviu nas legiões do Império Romano. Durante o período do imperador Diocleciano, Jorge teria se recusado a renegar a sua fé católica e, por isso, teria sido supliciado e degolado pelos romanos no alvorecer do século IV. Por volta do século XI, surgem os relatos míticos de que São Jorge teria enfrentado e vencido um dragão como prova do poder da fé em Cristo. Alguns mitos contam que, antes de ser martirizado, Jorge teria ido a Britânia e visitado o túmulo de José de Arimatéia em Glastonbury. Entretanto, é a partir do período das Cruzadas que o culto a São Jorge teria se popularizado na Inglaterra, pois conta-se que teria sido visto auxiliando os cruzados britânicos no cerco de Antióquia. No decorrer desse movimento, devido ao intenso fluxo de pessoas e ideias, o culto a este mártir ganhou força também em Portugal, o que contribuiu para sua institucionalização como patrono do reino português. No Brasil, um dos vetores de divulgação do culto a este santo foi a Venerável Confraria dos Gloriosos Mártires, São Gonçalo Garcia e São Jorge fundada em 1741.²⁹²

A representação mais tradicional de São Jorge é a de um santo montado em seu cavalo, paramentado como guerreiro e segurando uma bandeira branca. Entretanto, a imagem mais popular é a que representa um mártir de lança e escudo subjugando um dragão, entendido como o símbolo do mal.²⁹³

²⁹² *Jornal do Brasil*. 23/04/1964, p. 08; *Jornal O Globo*. 23/04/1968, p. 4; <http://www.igrejafatimaejorge.com.br/sj.html>. Consulta em 04 de novembro de 2013.

²⁹³ *Idem*.

Jorge Ben é ardoroso devoto de São Jorge e em sua homenagem fez canções como *Domingo 23*, *Cavaleiro do Cavalo Imaculado* e *Jorge de Capadócia*. Nelas o artista representa o santo católico como um guerreiro imbatível, que monta um imaculado cavalo branco, veste capa e armadura e usa uma espada de ouro. São Jorge, na concepção deste cantor e compositor, seria um indivíduo dotado de grande nobreza, sabedoria e gentileza. Vejamos a letra de *Domingo 23*:

“Domingo 23
É dia de Jorge
É dia dele passear
Dele passear
No seu cavalo branco
Pelo mundo pra ver
Como é que tá
De armadura e capa
Espada forjada em ouro
Gesto nobre
Olhar sereno
De cavaleiro, guerreiro, justiceiro
Imbatível ao extremo
Assim é Jorge
E salve Jorge
Viva, viva, viva Jorge
Pois com sua sabedoria e coragem
Mostrou que com uma rosa
E o cantar de um passarinho
Nunca nesse mundo se está sozinho
E salve Jorge
E salve Jorge (...)”

A devoção ao santo é historicamente muito grande entre o povo carioca. A festa em homenagem a São Jorge no Rio de Janeiro nos anos de 1960 e 1970 chegava a reunir mais de 150 mil pessoas no Rio de Janeiro, conforme matéria do *Jornal do Brasil*

de 24/04/1970. De acordo com a notícia, a solenidade tinha extensa programação, começando às cinco horas da manhã do dia 23 com a alvorada festiva, toques de clarins e fogos de artifício, e adentrando o dia com missas que eram realizadas de hora em hora.²⁹⁴ Em terras fluminenses, durante as procissões, a imagem de São Jorge era levada “montada” em um cavalo treinado especificamente para a ocasião.²⁹⁵ É importante lembrar que as festividades em homenagem ao santo guerreiro ocorriam não só no Rio, mas também em diversos estados como São Paulo, Ceará, Pernambuco e Bahia, entre outros.²⁹⁶

Nas décadas de 1960 e 1970, tal como ocorre nos dias atuais, as homenagens ao santo não ficavam restritas apenas ao ritual católico. O dia 23 de abril, data que corresponderia ao seu martírio, também costumava ser festejado pelos adeptos das religiões afro-brasileiras. É possível achar referências a estes outros cultos nas letras de Jorge Ben. *Cavaleiro do Cavalo Imaculado* (1976), por exemplo, é uma composição onde o artista constrói uma imagem de São Jorge que se distancia do rito estritamente católico: “Ele é Leão do Império/ Cavaleiro do cavalo imaculado / Ministro de Zambi na terra/ O príncipe de toda África”. É possível inferir que quando se remete a Zambi, deus supremo nos mitos bantos, o artista esteja se referindo à associação que se faz na religiosidade popular entre São Jorge e Ogum, o orixá da guerra e do ferro. O título de “príncipe africano” conferido por Ben a São Jorge também indica alguma inferência das religiões de matriz africana como o candomblé e a umbanda.

Estas associações com as religiões afro-brasileiras eram vistas de forma polêmica pela Igreja Católica. Como instituição, a Igreja sempre propalou a doutrina ortodoxa, condenando as outras religiões, mas na prática seus sacerdotes ora toleravam certas adaptações, ora combatiam e criticavam as rearticulações entre orixás e santos

²⁹⁴ *Jornal do Brasil*. 24/04/1976. Pg. 08.

²⁹⁵ *Jornal O Globo*. 23/04/1968. Pg.04.

²⁹⁶ Ainda no século XIX e mesmo no período colonial as procissões de São Jorge eram bastante populares, como descreve Vivaldo Coaracy: “Nesta, como noutras muitas procissões, apareciam numerosas figuras fantasiadas”; personagens bíblicos, mas também como “nas procissões de Cinzas e dos Passos, introduziram-se diabos e diabinhos, como hoje ainda os vemos no carnaval, para ameaçar com as penas do Inferno os pecadores renitentes. A Morte, de manto preto, agitando a foice em atitudes burlescas, era figura frequente.” Apesar das proibições (desde as Ordenações Filipinas), o povo usava máscaras com frequência cada vez maior nas procissões. “Não tardaram os abusos degenerando em atitudes e atos incompatíveis com o respeito que a ocasião exigia. Os mascarados abandonavam-se a momices e gaiatices para provocar o riso da assistência ou para tentar intimidá-la. Pregando sustos e causando correrias. (...) no rio de Janeiro só desapareceram de todo dos préstitos religiosos com a intensificação do carnaval das ruas, para o qual foram transferidas as figuras burlescas.” (COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, pp. 336-337).

católicos. Por exemplo, uma matéria do *Jornal do Brasil* de 21/04/1976 noticia a declaração de um padre sobre os usos populares do culto a São Jorge: “Abusos e distorções são possíveis (diz o capelão referindo-se aos umbandistas). Mas a verdade é que São Jorge ainda hoje pode servir de modelo para todos que se dizem cristãos”. Já outro religioso, de acordo com notícia do *Jornal O Globo* de 01/05/1969, declarou que “é muito natural que a alma do nosso povo se exprima muito bem com os valores africanos e sofra influência deles”.²⁹⁷ O sociólogo Isnard Neto chama atenção para estas distinções entre o catolicismo formal e o popular. O primeiro privilegia os sacramentos e vê no padre a única autoridade que pode falar de Deus. É também aquele que busca seguir os códigos morais que conduzem a salvação da alma. Já o último teria como característica um uso mais “tópico”, onde se procura o contato com o sagrado buscando solucionar os problemas do cotidiano através da mediação dos santos.²⁹⁸

Estes usos populares do culto aos santos católicos articulam uma lógica própria, permeada pelos princípios africanos de que era possível, pelo recurso ao mundo espiritual, se proteger contra ameaças de cunho natural ou que transcendam à matéria. Sob esta ótica, São Jorge teria a faculdade de “emprestar”, metaforicamente, sua invencibilidade a seus devotos. Como indicaram Rita Amaral e Vagner Silva²⁹⁹, uma das orações de “fechamento do corpo” serviu de base para a composição de Ben, *Jorge de Capadócia* (1975):

“(…) / Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge / Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem / (...) / Que meus inimigos tenham olhos e não me vejam / (...) / Armas de fogo meu corpo não alcançarão / Facas e espadas se quebrem sem o meu corpo tocar / Cordas e correntes arreentem sem o meu corpo amarrar”.

Esta referida prática para “fechar o corpo” seria um ritual em que um indivíduo, através de uma série de feitiços, deixaria o seu corpo intocável a doenças ou agressões físicas. Este rito está inserido na lógica do pensamento mágico de religiões afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda, tendo como uma de suas premissas a crença

²⁹⁷ *Jornal O Globo*. 01/05/1969. Pg.14.

²⁹⁸ NETO, Isnard. “Religiosidade popular e o catolicismo oficial: o eterno contraponto”. *Ciências Humanas* Taubaté, nº 01, 2003.

²⁹⁹ AMARAL, Rita e SILVA, Wagner. “Foi conta pra todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro”. *Afro-Ásia*, nº34, 2006.

de que seria possível, pelo uso do conhecimento e das forças sobrenaturais, a intervenção no mundo material, como nos lembra Reginaldo Prandi.³⁰⁰

O conceito de rearticulação, usado por Sidney Mintz e Richard Price, nos ajuda a compreender estas religiões afro-brasileiras. Ao tratar especificamente das culturas africanas nas Américas, estes pesquisadores respondem a um debate nas ciências sociais nos anos 1970 acerca da permanência ou do apagamento da herança cultural dos afrodescendentes no Novo Mundo. Para estes pensadores, a cultura nascida nas comunidades afrodescendentes no Novo Mundo é uma rearticulação de princípios subjacentes, de uma “gramática africana”, rearticulados a princípios culturais com os quais entraram em contato nas Américas. Acerca desta atenção aos níveis mais subterrâneos entendidos como orientações cognitivas, Mintz e Price defendem que há entre diversas culturas africanas o compartilhamento de alguns pressupostos, como o infortúnio e a doença serem de origens sobrenaturais, a receptividade das Divindades às ações humanas – um exemplo seriam as oferendas aos Deuses como forma de apaziguar ou conseguir alguma graça – e as práticas divinatórias serem uma forma de intervir e evitar esses possíveis contratempos.³⁰¹

As práticas religiosas afro-brasileiras receberam diversas denominações de acordo com as regiões e apropriações particulares de cada culto. São chamadas, por exemplo, de xangô em Pernambuco, batuque no Rio Grande do Sul, tambor de Mina no Maranhão, etc. Todas estas nomenclaturas podem ser classificadas, segundo Prandi, pelo seu nome mais comum: o candomblé.³⁰²

O candomblé, ainda de acordo com Prandi, que utiliza com mais frequência a noção de sincretismo, se instituiu como uma forma de resistência cultural, principalmente, dos africanos e seus descendentes “aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã”.³⁰³ Já a umbanda, segundo Prandi, é uma tradição que surgiu no início do século XX no Rio de Janeiro e que rearticulava princípios de culto aos orixás, do culto aos antepassados, do espiritismo kardecista e do catolicismo. Considerada a “religião brasileira”, a umbanda conjugava símbolos, rituais e preces de

³⁰⁰ PRANDI, Reginaldo. *Brasil com axé*. Revista *Estudos Avançados*, vol. 18. Nº 52. 2004.

³⁰¹ MINTZ, Sidney e PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas/ Universidade Cândido Mendes, 2003.

³⁰² O sincretismo segundo este pesquisador: “ao longo do processo de mudanças mais geral que orientou a constituição das religiões dos deuses africanos no Brasil, o culto aos orixás primeiro misturou-se ao culto dos santos católicos para ser brasileiro, forjando-se o sincretismo” (PRANDI, Reginaldo. 2004, p. 01).

³⁰³ Idem.

origens africana, europeia e indígena, em consonância com o ideário das *Três Raças*, um dos mitos mais caros à construção da identidade nacional.³⁰⁴

Por volta da década de 1960, o culto aos orixás passa a ser amplamente reconhecido e valorizado por parte da classe média intelectualizada, o que proporciona certa legitimidade social aos cultos de matriz africana.³⁰⁵ Esse processo pode ser percebido, por exemplo, na Música Popular Brasileira, em que a referência às divindades e entidades afro-brasileiras se torna cada vez mais frequente. Como no álbum *Os afro-sambas* (1966) de Vinícius de Moraes e Baden Powell, que homenageia diversos orixás como Exu, Xangô, Ossanha e Iemanjá, como indicaram Rita Amaral e Vagner Silva.³⁰⁶ Neste mesmo período, mais especificamente em 1963, tem início a carreira de Jorge Ben. Sua primeira música lançada no mercado, *Mas que nada*, já fazia referência a uma entidade de umbanda, o Preto Velho, tido como o espírito de algum antigo escravo, cujo culto está relacionado à reverência aos ancestrais comum aos povos bantos.

É possível encontrar outras referências à religiosidade afro brasileira na obra de Jorge. É o caso de *Agora ninguém chora mais* (1965), que diz: “Menino que é bom não cai/ Pois é protegido de Iansã”, e de *Maria Conga* (1965), nome que pode ser considerado denominação de Preta Velha. Sua letra diz assim: “Já chegou/ Maria Conga/ Já chegou/ Vendendo aluá/ Aluá de Maria Conga eu vou comprar/ Pois aluá de Maria Conga é bom e pode acabar”. O aluá é uma bebida fermentada feita a base de cereais, principalmente milho e frutas, servida em algumas festas religiosas de matriz africana e, segundo Nei Lopes, tem origem em costumes dos povos bantos.³⁰⁷

³⁰⁴ PRANDI, 2004, p. 01.

³⁰⁵ Idem, p. 02.

³⁰⁶ AMARAL; SILVA, 2006, p. 19.

³⁰⁷ LOPES, 2006 p. 51.

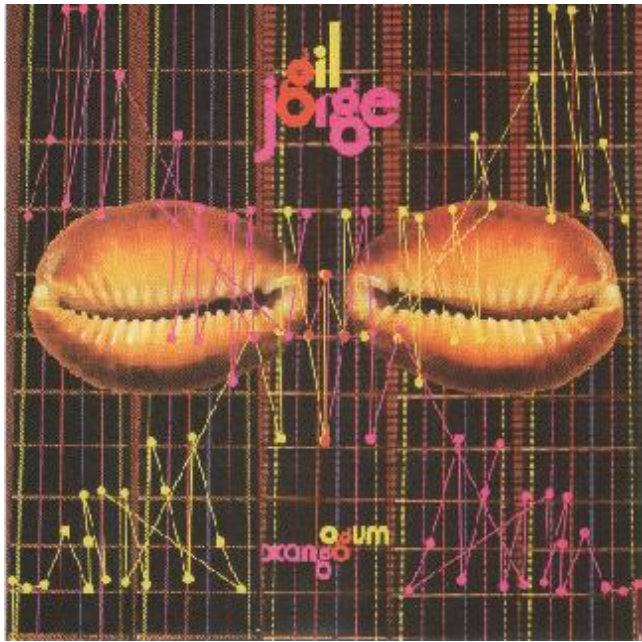


Figura 24 - Capa do Álbum Ogum e Xangô. **Fonte:** www.jorgebenjor.com.br

As referências religiosas mais presentes na obra de Jorge Ben são definitivamente São Jorge e Ogum. Este último, por exemplo, dá nome ao álbum *Gil e Jorge – Ogum e Xangô* (1975), que Jorge gravou com Gilberto Gil. Um álbum bastante experimental, que surgiu de um evento peculiar: uma *Jam session* (sessão musical de improvisação) com Jorge e Gil organizada por André Midani, presidente da Phonogram. Evento planejado para receber Eric Clapton e seu empresário, Robert Stingwood, o LP foi uma recriação deste encontro.³⁰⁸ Na capa do álbum dois búzios, que conforme apontaram Amaral e Silva, são “as conchas sagradas do jogo divinatório do candomblé”, fazem às vezes de olhos. Uma das canções interpretadas pelos artistas no álbum é *Filhos de Gandhi*, onde um grande número de deidades africanas é citado:

“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

³⁰⁸ BAHIANA, Ana Maria in *Salve Jorge!* 2009. Philips. (release do Álbum)

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”

Os Filhos de Gandhi são um afoxé, ou seja, uma agremiação carnavalesca que rearticula elementos da religiosidade de matriz africana, também chamado de “candomblé de rua”, fundado em 1948 na Bahia. De acordo com Nei Lopes, em seus estatutos de fundação consta que a agremiação foi criada para “divulgação do culto nagô”. Segundo Antônio Risério, este afoxé foi fundado em homenagem ao ativista indiano e principalmente para marcar uma posição anticolonialista, uma vez que Mahatma Gandhi por diversas vezes criticou a presença europeia na África.³⁰⁹

Outra canção que compõe o álbum de Gilberto Gil e Jorge Ben é *Meu Glorioso São Cristóvão*, outro santo católico que, em alguns cultos, tem Xangô como “equivalente” no candomblé e umbanda.

Estas associações entre os santos católicos e os orixás remontam ao período colonial, quando, de acordo com Prandi, era questão de sobrevivência a adesão ao catolicismo, religião oficial.³¹⁰ Os africanos e seus descendentes frequentavam os rituais de seus ancestrais e também os da Igreja Católica. Mesmo após o catolicismo perder sua ligação com o Estado, os praticantes do candomblé e da umbanda continuaram se dizendo e se sentindo católicos, o que dificulta precisar em dados estatísticos seu número em relação à população brasileira. Censo do IBGE de 1970

³⁰⁹ LOPES, 2006, pp. 50 e 277.

³¹⁰ PRANDI, 2004.

aponta que 2,3%, ou seja, 2.133.040 de 93.134.846 habitantes do Brasil pertenciam à categoria “outros”, que englobava tanto os candomblecistas quanto os judeus e os muçulmanos.³¹¹ Uma possível explicação é que os seguidores das religiões afro-brasileiras não “aparecem” ou aparecem subestimados nesse tipo de pesquisa, já que com frequência se declaravam católicos, por assim se sentirem e, de fato, também o serem. Outro fator que ajuda a explicar o fato dos umbandistas e candomblecistas não “aparecerem” no censo é o preconceito com que eram vistos. Uma matéria do jornal *O Globo* de 13/03/1977 noticia que um dos principais artistas a tratar da religiosidade afro-brasileira, J.B. de Carvalho, declarou ter tido inúmeras dificuldades na década de 1930, quando iniciou sua carreira: “A macumba era proibida. Então eu disfarçava botando violões, cavaquinhos, pandeiro, tantã, agogô, afoxé e outros instrumentos”.³¹² Em outro ponto da matéria, J.B. diz que era obrigado a dispensar o “indispensável”, os atabaques, e que não chamava suas canções de “ponto”, mas de jongo, toada ou batuque “pra poder disfarçar” e que ainda assim eventualmente a polícia lhe esperava na porta das rádios, ao final de suas apresentações, para prender-lhe.³¹³

Os anos 1960 e, sobretudo, 1970 parecem ter sido um momento em que o candomblé e a umbanda ganham um novo espaço na sociedade. Se por um lado só uma parcela ínfima da população declarava professar estas expressões religiosas, por outro uma análise qualitativa dos jornais do período e de produtos culturais, como músicas e filmes, revela que o culto aos orixás estava presente no cotidiano de muitos brasileiros e nas representações que a sociedade fazia de si mesma.

No cinema, dois filmes de Nelson Pereira dos Santos abordam esta temática: *O amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977). O primeiro retrata a história a história de um jovem da baixada fluminense que quando criança passa por um ritual na umbanda de “fechamento do corpo” e a partir deste torna-se praticamente “invulnerável”, evidenciando mais uma vez a crença popular no recurso ao mundo mágico a fim de garantir proteção.³¹⁴ Já *Tenda dos Milagres* é uma adaptação da obra homônima de Jorge Amado, que retrata a história de Pedro Archanjo, um intelectual

³¹¹ DECOL, René. “Mudança Religiosa no Brasil: uma visão demográfica”. *Revista Brasileira de Estudos Populacionais*. Vol. 16. Nº1. 1999.

³¹² Jornal *O Globo* 13/03/1977. Pg. 03.

³¹³ Sobre J.B. de Carvalho, há uma pesquisa em curso do mestrando do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense Leon Araújo, intitulada “As macumbas na voz de J.B. de Carvalho: práticas culturais, música popular e religiões afro-brasileiras (1931-1975)”.

³¹⁴ Em uma das cenas, o protagonista é baleado três vezes seguidas, mas os projéteis não atravessam sua pele.

baiano que valorizava a mestiçagem e as heranças africanas. O enredo mostra a resistência que os sujeitos negros baianos empreenderam em defesa de suas práticas culturais e religiosas. É importante notar que, nesta película, a mestiçagem é abordada como um discurso antirracista. Como vimos ao longo deste trabalho, nos anos 1960 e 1970, as ideias de mestiçagem e democracia racial estão em disputa. Em alguns momentos, estas ideias foram denunciadas como um recurso discursivo para manter as hierarquias sócio-raciais. Já em outros, estas ideias são utilizadas como uma estratégia contra o racismo.



Figura 25 - Propaganda sobre a festa de Iemanjá. Fonte: Revista Veja 19/12/1976.

Nos jornais e revistas das décadas de 1960 e de 1970, é possível encontrar uma infinidade de notícias sobre as religiões afro-brasileiras. Vou elencar aqui algumas das que considero mais significativas. A *Folha de São Paulo*, em matéria de 21/04/1969, noticia que sete mil umbandistas se reuniram no estádio do Pacaembu para festejar São Jorge e Ogum: “a imagem de São Jorge foi conduzida por uma carreta do corpo de bombeiros e ao dar entrada no ginásio foi recebida pelo repicar dos tambores”. Percebe-se que, além das festividades da Igreja Católica, os cultos afro-brasileiros a São Jorge também tinham grande expressão. A revista *Veja* de 19/12/1976 publica uma propaganda sobre a festa de Iemanjá na Bahia buscando valorizar o “folclore” nacional: “Cuide bem do seu folclore. Ele não tem cópia”, diz a legenda do anúncio. Neste anúncio, as religiões afro-brasileiras são valorizadas enquanto uma importante prática cultural que deve ser preservada. Há que se demarcar também que a propaganda é usada

com um intuito comercial e turístico, uma vez que o leitor é instado a procurar a secretaria de turismo. Já a matéria do jornal *O Globo* de 13/09/1965 tem o sugestivo título: “Estranho e pitoresco é o mundo religioso das favelas”:

“A religião predominante nas favelas é a católica (...). Mas a verdade é que não se estabelecem grandes distinções entre as crenças. Católicos também frequentam centros espíritas. Muitos não vêm inconvenientes em ir ao terreiro. (...) No Morro de São Carlos, há também protestantes e espíritas adeptos da umbanda”.



Figura 26 - Revista do Rádio Ed.732 (1963)

Vale destacar a peculiar *Revista do Rádio*, cuja linha editorial era um tanto sensacionalista, voltada para atrair a atenção do público. A maioria das matérias focava nas intimidades dos astros e estrelas da música nacional. A peculiaridade desta revista está na maneira como destacava as religiões brasileiras. Na seção “50 perguntas”, em que entrevistavam algum indivíduo do mundo artístico, invariavelmente havia a questão: “Você acredita em macumba?”. Jorge Ben não foi entrevistado nesta coluna, mas uma matéria da edição 732(1963) enquadra o cantor como o “macumbeiro da bossa nova, por falar em preto-velho nas suas músicas”.³¹⁵ Em todo caso, algumas edições mais adiante o cantor protesta:

³¹⁵ *Revista do Rádio*. Ed. 732 (1963). Pg. 25.

“Os que me consideram assim não conhecem as raízes da minha música, bem como meus ancestrais. Eu como já declarei (...) tive o meu avô nascido na Abissínia (...). Dele herdei o sangue e quem sabe? Um pouco das coisas e dos costumes etíopes, daí até ser macumbeiro é coisa muito diferente!

Julga então seu estilo de cantar diferente dos pontos de macumba?

Pra ser absolutamente sincero, nem sequer conheço os tais pontos, excluídos aqueles tão copiados para músicas de carnaval.

Confessa que já assistiu a uma sessão de macumba?

Eu jamais estive em um terreiro. Se isso não fosse verdade teria a coragem de dizer, pois não constitui desdouro para ninguém, coisas que aqui no Rio, pela beleza folclórica, tornou-se até um atrativo turístico. Eu não fui, mas na primeira oportunidade irei”.³¹⁶

Tendo ido ou não as sessões de macumba, importa ressaltar o quanto as religiões afro-brasileiras faziam parte do imaginário da sociedade e das práticas populares do período, e como isso transpareceu no repertório musical brasileiro e de Jorge Ben. No caso específico de Jorge, o que sobressai é um catolicismo popular conjugado a uma estética de valorização da religiosidade afro, sobretudo no que concerne à sua devoção a São Jorge, que é rearticulado a Ogum. Anos mais tarde, em 2009, Jorge Ben admitiria de maneira pelo menos implícita a relação à influência da religiosidade africana em suas canções:

“Você é religioso?

Sou religioso. Sou cristão, católico e carioca. Só não sou romano porque nasci no Rio de Janeiro.

Mas é eclético também. Ogum aparece muito nas músicas.

Faz parte da filosofia, né? A igreja, sabe, foi uma coisa que os negros africanos tiveram de inventar, em casa orixá ele botavam o nome de um santo, pra poder sobreviver. É a mitologia dos orixás, essa é a mística”.³¹⁷

Embora as religiões de matriz africana, a partir dos anos 1940, tenham começado a se configurar como cultos desprendidos de amarras raciais ou étnicas,³¹⁸ se tornando cada vez mais universais, há um texto negro subjacente nestas práticas e que perpassa a obra de Jorge Ben. A reverência aos orixás, conjugada a um catolicismo popular, era prática cultural comum aos sujeitos negros dos anos 1960 e 1970 – não

³¹⁶ *Revista do Rádio*. Ed. 750. Pg. 44.

³¹⁷ “O homem patropi”. *Revista Trip* (Novembro de 2009). Op. cit.

³¹⁸ PRANDI, 2004, p. 01.

exclusivamente, por certo, uma vez que ocorriam apropriações por outros grupos sociais. No contexto da década de 1970, sobretudo, a valorização das religiões de matriz africana estava imbricada às lutas dos sujeitos negros por reconhecimento e nos processos de assunção de identidade. Um exemplo que pode ser dado é o caso de Vovô do Ilê Aiyê, que, em depoimento a Amílcar Pereira, revelou que se assumir enquanto praticante de expressões religiosas afro era problemático: “a própria comunidade negra fazia gozação, chamava de feiticeiro”. Em outro ponto do mesmo depoimento, Vovô relaciona tais práticas religiosas com a consciência racial: “Eu não estudei pra ser negro. Nasci negro, Nasci numa família negra”, se referindo ao fato de ter nascido numa família praticante de candomblé.³¹⁹ Já Jorge Ben assumia a sua relação com as religiões de matriz africana de maneira implícita, através de suas canções, principalmente em *Cavaleiro do Cavalo Imaculado* (1976), onde o artista faz uma caracterização *africanizada* de São Jorge. A África aparece de maneira mais forte nas canções em que Jorge reverencia sua ancestralidade, como se verá a seguir.

O África-Brasil e a África no Brasil: o fluxo de ideias e influências nos dois lados do Atlântico.

Em 1976, Jorge Ben lança *África-Brasil*, um de seus mais famosos álbuns. Não por acaso fazem parte deste trabalho canções como *Cavaleiro do Cavalo Imaculado*, *Xica da Silva*, *Ponta de lança africano (Umbabarauma)* e a canção-título do *Long Play*.³²⁰ Vimos ao longo deste trabalho que frequentemente este cantor e compositor faz referências ao continente africano em sua obra. Em 2010, uma nova versão de *Umbabarauma*³²¹ foi lançada, desta vez em parceria com artistas mais jovens como Mano Brown, Céu e Thalma de Freitas. Junto com a canção, os produtores lançaram um documentário contando o percurso desta regravação. Neste, Jorge explica a razão de ter dado este nome ao álbum:

³¹⁹ PEREIRA; ALBERTI, 2007, p. 44.

³²⁰ *África-Brasil*. 1976. Philips.

³²¹ Letra da canção: “*Umbabarauma homem-gol (...) /Umbabarauma homem-gol/Joga bola, joga bola Corocondô/Joga bola, joga bola Jogador/Pula, pula, cai, levanta/ Sobe, desce, corre, chuta/ Abra espaço /Vibra e agradece/ Olha que a cidade toda ficou vazia nessa tarde bonita só pra te ver jogar/ Umbabarauma homem-gol/ Umbabarauma homem-gol/ Umbabarauma homem-gol/ (...) Essa é a história de Umbabarauma/ Um ponta de lance africano/ Um ponte de lance decidido/Umbabarauma*”.

‘Eu participei de um festival na Argélia e (...) participei várias vezes de festival da juventude e eu ficava assim intrigado porque eu era o único músico brasileiro a ser chamado num festival de música africana. Eles falavam que gostavam do meu estilo de tocar, do suingue da música, da maneira de tocar o violão e a guitarra, porque era tudo percussivo e eu era convidado por isso e eu quis fazer essa homenagem... Esse disco’.³²²

Pelas matérias de jornais e revistas da época, não foi possível localizar uma referência a este festival que Jorge menciona, antes de 1976, quando lançou o álbum. Entretanto há sim referência a uma apresentação de Jorge na Argélia em 1985. É possível que tenha se apresentado antes de 1976, ou talvez se trate de um “deslocamento de memória”, ou seja, o artista pode ter deslocado no tempo o acontecimento num processo muito comum às memórias coletivas e individuais. Como nos lembra Alessandro Portelli, ao analisarmos as narrativas que os sujeitos constroem para si, é preciso atentar para o fato de que nem sempre nos deparamos com “o que a pessoa de fato fez, mas o que ela queria fazer e o que ela pensava estar fazendo”. Tais relatos são muito mais subjetivos do que fáticos, o que não é um problema metodológico. O que importa neste caso não é data exata em que Jorge de fato foi à África, mas sim a sua intenção de fazê-lo.³²³ O jornal *O Globo* em 1985 noticiou o recebimento de um *telex* do embaixador Leite Ribeiro, da Argélia:

“É com grande alegria que levo a você meu depoimento entusiasmado sobre o grande sucesso de Jorge Ben e da Banda do Zé pretinho no Festival da Juventude. Conhecido pelos especiais (...) de televisão e por seus discos, que com frequência são vistos e ouvidos na Argélia, aquele bom artista brasileiro (...) conseguiu conquistar este público, com sua primeira apresentação ao vivo, concorrendo com isso, para afirmar ainda mais a boa imagem do Brasil”.³²⁴

Em todo caso, há uma notícia de 12/03/1974 do Jornal *O Globo* que indica que o artista ganhou de presente da gravadora, em seus 10 anos de carreira, uma viagem ao continente africano, mais especificamente à Etiópia, “para conhecer seus parentes”.³²⁵ Visitar a terra de sua mãe é algo que sempre esteve no horizonte deste artista. Em 1970, Jorge Ben já dizia que pretendia viajar para “pesquisar” ritmos etíopes.³²⁶ Esta

³²² *UMBABARAUMA: o documentário*. Direção: Felipe Briso. NSW. 2010(15 min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ryz0FLoMXbo>>. Consulta em 15 de novembro de 2013.

³²³ “Tel us not just what people did, but what they wanted to do, what they believe they are doing, and they now they did”. Tradução livre minha. Prefiro usar a expressão “deslocamento de memória” a “ucronia”, que o autor usa especificamente para casos em que a memória muda o sentido original do fato ocorrido. No caso de Jorge só mudou a data e não o sentido. PORTELLI, Alessandro. “On Methodology” In: *The Death of Luigi Trastuli and others stories: form and meaning in Oral History*. Albany: State University of New York Press, 1991, p. 50.

³²⁴ *O Globo*. Segundo caderno. Pg. 06. 1985.

³²⁵ *O Globo*. 13/03/1974.

³²⁶ Revista *Veja* nº 70. 07/01/1970. Pg. 65.

ancestralidade africana, etíope, aparece em diversas de suas composições, como em *Criola*, onde Jorge diz que sua mãe é “filha de nobres africanos”. Izabel Guillén aponta como os ancestrais são importantes na construção da identidade dos sujeitos negros, como são exemplos a serem seguidos nas lutas cotidianas, no combate ao racismo e na busca por uma sociedade mais justa para negros e negras.³²⁷ O nome que este cantor e compositor escolheu usar em sua carreira artística também evidencia esta intenção de reverenciar seus ancestrais: Jorge Ben é a inversão do nome de seu avô etíope, Ben Jorge, como declarou em 1963 à *Revista do Rádio*.³²⁸ Nesta mesma ocasião, foi questionado sobre seu estilo musical e mais uma vez se remeteu às suas origens: “Dizem que se chama ‘afro-bossa-nova’”.³²⁹

Em entrevista à revista *Trip* em 2009, Ben fala sobre sua família:

“Minha ascendência por parte de mãe é etíope. Agora, por parte de meu pai, é uma mistura de europeus. A família toda dele é branquinha, minha vó era branca, dizem que era austríaca. Meu pai era moreno, nasceu no Brasil já misturado. O resto da família é tudo claro, e eu sou mesclado porque misturou com minha mãe, a África”.³³⁰

Ben, neste caso, está aludindo à formação miscigenada do povo brasileiro para construir uma determinada auto representação. Embora esta ideia de miscigenação do africano, do europeu e do indígena ressoe em Jorge Ben e ele a acione eventualmente, a narrativa que permeia suas canções de maneira mais forte é a da sua identidade negra. Alessandro Portelli nos ajuda a pensar sobre as definições de mito. Para ele o mito não seria:

“(…) necessariamente uma história falsa ou inventada: é, isso sim, uma história que se torna significativa na medida em que amplia o significado de um acontecimento individual (factual ou não), transformando-o na formalização simbólica e narrativa de auto representações partilhadas por uma cultura”.³³¹

Assim, o fato de o artista afirmar ser descendente de africanos e de europeus está em consonância com a representação mítica coletiva brasileira. A narrativa construída

³²⁷ GUILLÉN, Izabel. “Ancestralidade e oralidade nos movimentos negros de Pernambuco”. Comunicação apresentada no XXVII Simpósio Nacional de História. Julho de 2013. Disponível em http://snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364666404_ARQUIVO_Ancestralidadeeoralidadeanpuh.pdf. Consulta em 15 de novembro de 2013.

³²⁸ *Revista do Rádio*. Ed. 732. 1963.

³²⁹ Idem

³³⁰ Revista *Trip* nº 183. 2009. Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginas-negras/o-homem-patropi.html>. Consulta em 15 de Maio de 2010.

³³¹ PORTELLI, Alessandro. “The best garbage man in town: life and times of Valtero Pepollono, worker” In: *The death of Luigi Trastulli and others stories: form and meaning in oral history*. Albany: State University of New York Press. 1991. pp.120-121.

pelo cantor de modo algum é falsa, entretanto é bastante significativa. A ancestralidade africana, essa ideia de “Mãe África”, é evocada constantemente por ele e ressoa de modo mais forte em suas composições. Segundo entrevista do ano de 1995 a TV Cultura, Jorge declarou ter tido contato direto com essa herança musical:

“Eu queria falar disso também... Por parte da minha mãe... Muito, muito... Porque eu ouvi muito, muita música etíope, cantos etíopes através da minha mãe, com batuques dos parentes. Eu era menino, criança, eu ouvia um som, eles falavam numa língua que eu não entendia e o batuque e isso foi misturando tudo”.³³²

É importante assinalar que, quando se refere à Etiópia, terra de sua mãe, Jorge está se referindo a um país com características únicas naquele continente. Este foi o único país africano a rechaçar com sucesso o ataque de uma nação europeia em finais do século XIX. Naquele contexto, em que as ideias imperialistas vigoravam, os Estados do “velho mundo” se lançaram ao continente africano em busca de territórios onde pudessem ter um mercado consumidor exclusivo e ao mesmo tempo garantir o fornecimento de matérias primas. Desta forma, enquanto o “continente negro” encontrava-se “loteado” entre países como França, Inglaterra, Bélgica, entre outros, a Etiópia conseguiu resistir e vencer uma invasão italiana ao seu território. Além disso, o povo etíope se orgulha de ser detentor de tradições milenares: os soberanos etíopes descenderiam do Rei Salomão e da Rainha de Sabah. Desta união teria nascido Menelik, o primeiro imperador etíope.

A primeira guerra ítalo-etíope aconteceu em 1896. A vitória dos abissínios, nome pelo qual também é conhecido aquele povo, sobre os italianos se deu na batalha de Adua, quando 100 mil soldados africanos venceram os 16 mil invasores, sagrando o “negus” (imperador) Menelik II vencedor e chamando a atenção do mundo para o Império Negro. Menelik II é sucedido por seu neto Ilyasu V, posteriormente deposto por um conselho de nobres por conta da suspeita de ter se convertido ao islamismo. Assumiu como imperatriz Zewditu, filha de Menelik II e como regente, o Rás (príncipe) Tafari, em 1917, o esposo de outra das filhas do imperador falecido. Com o falecimento da imperatriz em 1930, Rás Tafari, assume como Haile Selassie (“O poder da divina trindade”), cujos títulos eram “Sua Majestade Imperial, Imperador Haile Selassie, Eleito de Deus, Rei dos Reis, Senhor dos Senhores, Leão Conquistador da Tribo de Judá”. O “Negus Tafari” buscou dar continuidade à obra de Menelik II de afirmar a Etiópia como

³³² Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18/12/1995). TV Cultura.

uma grande nação.³³³



Figura 27 - Haile Selassie em sua coroação 1930 **Fonte:** <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/negusa-negasti-emperor-of-ethiopia-haile-fotografia-de-not%C3%ADcias/3292498>. Consulta em Novembro. 2013.

Em 1936, o Estado italiano, sob a égide de Mussolini, lança novos ataques à Abissínia. Mesmo oferecendo grande resistência, a Etiópia perde sua segunda guerra contra a Itália e o *Negus Tafari* vai para o exílio. A libertação deste país ocorre durante Segunda Guerra Mundial com o apoio de tropas inglesas. É importante demarcar que, no período em questão, *grosso modo*, a opinião pública apoiava os interesses italianos. Foi assim com alguns estudantes universitários franceses, que em 1936 se recusaram a assistir as aulas do professor Gaston Jeze, advogado do Estado etíope na Liga das Nações.³³⁴ Uma matéria de capa do Jornal *O Globo* de 10/10/1935 dá destaque à “causa” italiana de “civilizar” a Abissínia: “progredir os povos incapazes (sic) de dirigirem a si mesmos confiando-os à tutela de nações desenvolvidas que, em razão dos seus recursos, da sua experiência (...), estão em melhores condições de assumir uma

³³³ LOPES, 2006, pp. 319, 435 e 559; *Folha de S. Paulo*. 24/05/1971. p. 02; *O Globo*. Caderno: “Em todo Globo”. p. 01.

³³⁴ *O Globo*. 10/01/1936. Pg. 01.

responsabilidade desta natureza”.³³⁵ Entretanto, havia vozes dissonantes que apoiavam a causa etíope. É o caso, por exemplo, do Coronel Herbert Julian, um piloto da força área estadunidense mais conhecido com a “águia negra do Harlem”, conforme matéria d’*O Globo* de 21/02/1935. O veículo também notícia que os habitantes negros do Harlem ofereceram seus serviços a Abissínia para defender o “último império negro”.

336

Será uma guerra de raças!
A mão de sangue!

O Sr. Getúlio Vargas está no dever inelutável de resguardar os fóros da civilização brasileira

Mobilizam-se os habitantes de Harlem, de Nova York, em defesa do último império negro

Herbert Julian declara-se disposto a commandar uma divisão aérea a serviço da Abissínia — Os meios officiaes italianos esclarecem os objectivos da remessa de tropas para a Africa —

SEIS CASOS DOR NÍZ!

O Interventor Marcio Moreira
 Os embaixadores de Haile Selassie de Haile, que se movem sobre as fronteiras brasileiras, não se contentam com a simples manifestação de simpatia, mas buscam a intervenção de Haile Selassie em favor da causa etíope. O Sr. Moreira declara que a causa etíope é a causa da humanidade e que a intervenção brasileira é uma obrigação moral e política. O Sr. Moreira declara que a causa etíope é a causa da humanidade e que a intervenção brasileira é uma obrigação moral e política.

O Rei Tafari, imperador da Abissínia, cujo título completo de Imperador e "Neto Onipotente de Judi, Salu Selassie L. Emeda de Desai, Rei dos Reis de Etiópia", no dia de sua coroação em Addis-Abeba, acompanhado a esposa e o sempre conselheiro e acompanhado de seu filho mais velho.

Figura 28 – Apoio dos sujeitos negros estadunidenses a Etiópia.
 Fonte: O Globo. 21/02/1935.

No Brasil, e não só, a Etiópia era uma importante referência positiva para os sujeitos negros, pois foi o único país africano não envolvido no tráfico europeu de escravos e que em um primeiro momento venceu o colonialismo. Em São Paulo, um dos mais antigos órgãos da imprensa negra paulista foi *O Menelick*, fundado em 1915, cujo nome era uma homenagem ao imperador etíope que antecedeu Tafari Makonen.³³⁷ Este é também um importante modelo para os sujeitos negros da **diáspora**. De acordo com os ideais do pan-africanismo, formulados pelo jamaicano Marcus Garvey, o povo da Etiópia era considerado um povo eleito por Deus, por conta da crença de que

³³⁵ *O Globo*. 10/10/1935. Pg. 01.

³³⁶ *Jornal O Globo*. 21/02/1935, p. 01.

³³⁷ *O Menelick* era um jornal mensal “noticioso, literário e crítico dedicado aos homens de cor” (LOPES, 2006, p. 435).

descendem da Rainha de Sabá, cuja ascendência remete à Cam e, portanto, ao Noé bíblico.³³⁸ O garveysmo, por volta de 1925, profetizava o surgimento de um messias na Etiópia, que viria a salvar todo o povo negro. Seus seguidores associaram esta figura a Haile Selassie quando este subiu ao trono em 1930. Destas associações e rearticulações do garveysmo e dos princípios da Igreja Ortodoxa Etíope surgiu o rastafarianismo, uma doutrina filosófico-religiosa cujo principal personagem é o Ras Tafari.³³⁹

Por conta da constante reverência que Jorge presta à sua ascendência Etíope, eventualmente é caracterizado por jornalistas, críticos e pelo público como “herdeiro direto da música africana”.³⁴⁰ Chegou mesmo a ser classificado como descendente da “família real da Etiópia”, uma caracterização anedótica feita pelo *rapper* Mano Brown:

“Fazia muito baile na nossa casa lá. Baile e samba. E no baile e no samba ouvia-se e tocava Jorge Ben. Tinha uma lenda [entre seus familiares] que ele era um príncipe. ‘Não, ele é filho de um príncipe. Alguma coisa ele é’ [diziam] (...) ‘Ele é um príncipe Etíope’. Tinha gente que achava que ele era da família real da Etiópia”.³⁴¹

Selassie também é tema de uma canção de Jorge em que se refere à terra de sua mãe. Nesta composição o imperador é caracterizado como “Leão de Judá” e descendente da rainha de Sabá.³⁴²

Neste fluxo de idas e vindas do Atlântico Negro é necessário lembrar também do Caribe. Após a visita de Haile Selassie à Jamaica em 1966, cresce o rastafarianismo naquela ilha. Tal doutrina influenciou fortemente o grupo *The Wailers*, do qual fazia parte Bob Marley. Este cantor jamaicano musicou quase que literalmente um discurso de Selassie a ONU em 1968 na canção *War* (1976), onde critica o colonialismo e o racismo:

“Until the philosophy which hold one race

³³⁸ Marcus Garvey pregava também o retorno da diáspora e, por conseguinte, voltar à África chegando a fundar uma companhia marítima para este fim. Até hoje alguns dos pilares do rastafarianismo são o culto a Selassie e volta à terra dos ancestrais (LOPES, 2006, p. 295).

³³⁹ Destaca-se que Selassie veio ao Brasil em 1960 quando foi recebido com honras por Juscelino Kubitschek. Aproveitando-se de sua ausência, um grupo de opositores tomou o poder através de um golpe. *O Globo* 15/12/1960. Pg.12

³⁴⁰ *Jornal do Brasil*.30/081969. Primeiro caderno. Pg. 02.

³⁴¹ Provavelmente este “mito” se originou no fato de Jorge homenagear sua mãe dizendo que ela seria filha de nobres africanos na canção *Criola* (1969). UMBABARAUMA – *o documentário*. Op. cit. 2010.

³⁴² Não vou aprofundar essa análise porque esta canção é dos anos 1990. Também é desta década um evento em que ficou conhecido como “a noite africana” no Heineken Concerts, onde Jorge fez um show em conjunto com artistas africanos como Angeliqwe Kidjo (Benin), Ali Farka Touré (Mali) e Ray Lema (Congo). Um registro desse encontro pode ser visto em https://www.youtube.com/watch?v=SyLhND_0IbM. Consulta em 28 de novembro 2013.

Superior and another inferior
Is finally and permanently discredited and abandoned
Everywhere is war, me say war.

That until there are no longer first class
And second class citizens of any nation
Until the color of a man's skin
Is of no more significance than the color of his eyes
Me say war.

That until the basic human rights are equally
Guaranteed to all, without regard to race
Dis a war”³⁴³

Bob Marley influenciou outros artistas negros ao redor do mundo, incluindo Gilberto Gil que no final dos anos 1970 começou a introduzir algumas influências de *reggae* em sua estética sonora.³⁴⁴

As guerras de libertação nos países africanos e a luta contra o apartheid da África do Sul também ecoaram na obra de Tim Maia que em 1976 gravou a canção *Rodésia*:

“Em Guiné-Bissau
Não está legal
Muito menos na Rodésia
África do Sul
Pegue o sangue azul
Mande para as cucuias
Só assim vão ver
Que o preto é bom
Mas é valente também
Meu irmão de cor
Chega de pudor
Pois assim não é possível
Toma o que é seu
Pois foi quem te deu
Bela natureza triste (...)”³⁴⁵

Maia cantou não só a África que “chegava” no Brasil, mas o Brasil que “ia” à África. Um pouco antes do álbum em que *Rodésia* foi lançada, o cantor Sebastião Rodrigues Maia lançou dois álbuns na chamada “fase racional”. Neste período, o artista era adepto da doutrina filosófico-religiosa “cultura racional”. No seu álbum *Racional*

³⁴³ “Até que a filosofia que sustenta uma raça/ Superior e outra inferior/ Seja finalmente e permanentemente desacreditada e abandonada /Haverá guerra, eu digo guerra/ Até que não existam cidadãos de 1º E 2º classe de qualquer nação/ Até que a cor da pele de um homem/ Seja menos significativa do que a cor dos seus olhos/ Haverá guerra/Até que todos os direitos básicos sejam igualmente/ Garantidos para todos, sem discriminação de raça/ Guerra”. Tradução livre minha.

³⁴⁴ Vale lembrar que Marley esteve no Brasil em 1980.

³⁴⁵ *Rodésia* do álbum *Tim Maia*. Polydor Records. 1976.

vol.2, o artista comemorava a difusão desta doutrina nos países africanos lusófonos: “Eu vim aqui para lhe dizer/ Eu vim aqui para lhe dizer/ Que eles agora estão / Numa relax/ Numa tranquila/ Numa boa (...) / Lendo os livros da Cultura Racional/ Guiné Bissau/ Moçambique e Angola”. Interessante notar que após a chamada “fase racional”, Maia atenta para a situação dos países africanos e se contradiz: “Em Guiné Bissau/ Não está legal”.

Retomando a análise do álbum *África-Brasil*, as referências ao “continente negro” aparecem também nas composições *Cavaleiro do Cavalo Imaculado*, onde São Jorge é alçado ao posto de “príncipe” de toda África; na canção que dá nome ao LP, onde se remete à ideia de realeza africana contando a história de uma princesa africana que foi vendida no Brasil como escrava; e *Ponta de lança africano (Umbabarauma)*. Sobre a última, Jorge declarou no documentário de 2010 de onde veio à inspiração para esta canção:

“Morei na França. Ficava entre França e Inglaterra. Eu e meu primeiro grupo, o Admiral Jorge V, e foi a primeira vez que vi esse jogador, negro, Umbabarauma. (...) E o ponta de lança é porque ele jogava com a Camisa 10”.³⁴⁶

Poderia ser dito de maneira simplista que o fato de Jorge Ben ser descendente de Etíopes enseja nesta evocação de uma ancestralidade africana. Entretanto, seria mais adequado dizer que este indivíduo escolhe reverenciar e valorizar suas heranças africanas. Mesmo dizendo que tem também ancestrais europeus, o artista pouco fala sobre isso. Escolhe, por exemplo, quando morava na Europa e assistia disputas entre times europeus, homenagear o jogador africano em vez de quaisquer outros jogadores, em sua maioria europeus. Esta evocação é um ponto determinante na elaboração da sua identidade enquanto sujeito negro, processo este que não é isolado, pois diversos outros artistas no Brasil e no mundo faziam esta evocação no período. A África, de acordo com Lívio Sansone, foi e continua sendo usada como um “banco de dados” de forma criativa, constituindo uma força central para a cultura produzida por sujeitos negros ao redor do mundo.³⁴⁷

Cabem aqui algumas considerações sobre a questão da identidade. Para Ulpiano

³⁴⁶ *Umbabarauma: o documentário*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Ryz0FLoMXbo>. Consulta em fevereiro de 2013.

³⁴⁷ SANSONE, Lívio. “Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX”. *Revista Afro-Ásia*, n°27, 2002.

Menezes, “identidade” deriva do radical grego *idios* que faz referência a “si próprio”, “privado”.³⁴⁸ Assim, a identidade enseja “semelhanças consigo mesmo”, sendo mais um processo de reconhecimento que de conhecimento. Segundo Frederick Barth, para que exista a semelhança é necessário que exista a diferença, e por isto a identidade é dada pelo contraste.³⁴⁹ É importante também demarcar que a identidade não é algo estático; pelo contrário, é dinâmico, está sempre em transformação. Como nos lembra Stuart Hall, a identidade cultural deve ser pensada como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em construção.³⁵⁰ E que se constrói a partir de referenciais coletivos, baseadas na história comum e nos padrões de cultura partilhados. Esta operação de busca do passado ou de o “redescobrir”, em geral tende a ter um quadro referencial pouco refratário a mudanças, desta forma sujeitos como Jorge Ben tendem a buscar o passado grandioso do Império Etíope. E também a louvar modelos idealizados do que seriam os africanos, como a construção que Jorge faz de Zumbi ou até mesmo do ligeiramente africanizado São Jorge, caracterizado como “Leão do Império/Príncipe de toda África”.

Para Hall, as identidades não são uma simples operação de “recuperar o passado” a fim de garantir uma percepção do grupo acerca de si mesmo. Elas são sobretudo os nomes que o indivíduo ou o grupo dão às posições que tomam frente às narrativas do passado. Tal passado vai sendo reconstruído atendendo às necessidades do presente. Assim, quando Jorge reverencia e valoriza a sua ascendência etíope, trata-se de uma posição política de afirmar a sua identidade com um sujeito negro orgulhoso de um passado nobre e valoroso.³⁵¹

Nos anos 1970 esta evocação da África aparece na obra de outros artistas negros brasileiros como Martinho da Vila, Gilberto Gil e o bloco baiano Ilê Ayê. Antônio Risério aponta para uma “reafricanização” dos blocos baianos. Esse processo teria tido início em 1975 com o Ilê Ayê, que em suas canções já homenageou o povo Watusi, de uma região entre o Burundí e Ruanda. Além disso, o Ilê já teve a Nigéria e outros povos e temas africanos como enredo de seus desfiles. O próprio nome do bloco já denota uma intenção de homenagear a África: Ilê Ayê vem do iorubá e significa tanto “casa grande” quanto “mundo negro”. O bloco causou polêmica no seu lançamento, porque só aceitava

³⁴⁸ MENESES, Ulpiano. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)”. In: *Anais do Museu Paulista*. SP, USP, n.1, 1993.

³⁴⁹ BARTH, Frederick. *Los grupos étnicos y sus fronteras* apud MENESES, 1993.

³⁵⁰ HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, p.68-75, 1996.

³⁵¹ Idem.

negros em suas fileiras, chegando a ser acusado de racista. Vovô, um dos fundadores do bloco, contou em depoimento a Antônio Risério a repercussão da primeira vez que o bloco saiu:

“Era aquele bloco de negros na rua, né? Teve negro que não saiu com medo de ser preso. Naquela época, a gente não sabia como ia ser, não tinha a menor ideia do que poderia acontecer. (...) A gente saiu pra avenida assim mesmo. Com a cara e coragem. E foi a maior polêmica teve gente que perguntou se era bloco ou era protesto”.³⁵²

Amílcar Pereira chama atenção para a articulação que o Ilê Aiyê faz das influências negras africanas e estadunidenses. A música-tema do primeiro desfile já transparecia tais rearticulações: “Que bloco é esse/ Eu quero saber/ É o mundo negro que viemos mostrar pra você/ (...) Somo Criolo doido, como bem legal/ Temos cabelo duro/ Somo *blequepau*”. O “blequepau” era uma transliteração do *Black Power*, movimento político e estético dos EUA. Sua influência sobre a população negra baiana era grande, sobretudo em termos musicais. A *soul music* de James Brown, principalmente, tinha grande adesão entre afrodescendentes baianos, como afirmou Vovô: “Todo mundo curtia o [James] Brown (...). Mas quando fundamos o Ilê Ayê, nos optamos pela África: vamos trabalhar com a origem, com a ‘mãe África’”.³⁵³

No fluxo contrário, indo do Brasil para à África, estavam alguns artistas brasileiros que participaram do primeiro Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) em 1966, como Clementina de Jesus, Ataufo Alves e Elizete Cardoso. O festival contou também com a apresentação do grupo de capoeira de mestre Pastinha, do tocador de berimbau Camafeu de Oxóssi e do pintor Heitor dos Prazeres, entre outros.³⁵⁴ O Festival foi realizado em Dakar, Senegal, e foram convidados artistas negros de todo o mundo.

As guerras de libertação da África também chamavam a atenção dos militantes negros brasileiros. José Correia Leite, histórico ativista da causa negra e um dos fundadores do jornal *Clarim D'alvorada*, escreveu em seu livro de memórias: “Aquele

³⁵² RISÉRIO, 2007. Pág. 41.

³⁵³ PEREIRA, 2010, p.130.

³⁵⁴ Segundo o diário de notícias uma das apresentações que mais fez sucesso foi a de Clementina de Jesus: “este [o público] mostrou-se amplamente receptivo à música brasileira, vibrando tanto com as canções de Clementina evidenciando que (...) algumas pessoas entendiam as frases em iorubá antigo [das canções de Clementina], sobretudo visitantes do Daomei (onde esta língua é falada)”. Diário de Notícias. Suplemento literário. Pg. 02. 16/05/1966.

movimentação [a descolonização] deixou os negros daqui entusiasmados. A África aqui era bem desconhecida. Parecia que estava sendo descoberta naquele momento”.

Embora os movimentos de libertação dos países africanos despertassem o interesse de parte da sociedade, sobretudo da militância negra, tais fatos não eram amplamente difundidos. Martinho da Vila relatou em uma entrevista do ano de 2010 que teve conhecimento destes movimentos a partir de uma viagem que fez pra se apresentar em Angola no de 1972. Ao chegar ao Brasil e falar sobre esta temática, foi advertido pelos militares. Sobre isto, disse Martinho:

“Ninguém da minha geração estudou sobre África. Estudávamos reis, rainhas, gregos, mas África nunca. Para nós, era um continente formado apenas por uma grande floresta, animais e negros que vieram escravizados para o Brasil. De repente me vi em África. Voltei para cá e comecei a falar que aqueles países iam ficar independentes”.³⁵⁵

Martinho disse ainda que não foi preso porque tinha “respaldo”, porque era um cantor muito popular, mas que a imagem que se criou sobre ele era que ele fazia do movimento negro: “Para a Ditadura ser do movimento negro era pior que ser comunista”.³⁵⁶

Os pensadores e intelectuais africanos ou caribenhos que aludiam à África em suas obras também despertavam o interesse dos ativistas negros brasileiros. O militante Oliveira Silveira declarou em depoimento ao pesquisador Amilcar Pereira que o contato com a obra de Leopold Senghor foi muito importante para a sua formação.³⁵⁷ Senghor, poeta e intelectual, foi também presidente do Senegal e um defensor do pan-africanismo de Marcus Garvey.

O *pan-africanismo* é uma doutrina que parte da premissa de que todos os povos africanos são na verdade um só povo dotado de uma história em comum. Além do pan-africanismo, Senghor foi um dos pensadores mais atuantes do movimento *negritude*, que pretendia a valorização de toda manifestação cultural de matriz africana e que postulava uma lógica própria, intuitiva e emotiva, para a razão *negro-africana*:

“Consideremos agora o negro-africano quando ele encara o objeto a ser conhecido, quando olha o Outro: Deus, homem, animal, árvore ou pedra, fenômeno natural ou social. Em contraste com o europeu, o negro-africano não se distingue do objeto, ele não permanece à distância, nem meramente o olha e o analisa. Depois de vê-lo à distância e de analisá-lo, o

³⁵⁵ *Um homem de partido*. Revista Carta Capital. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/um-homem-de-partido>>. Consulta em fevereiro de 2013.

³⁵⁶ Carta Capital. <http://www.cartacapital.com.br/cultura/um-homem-de-partido>.

³⁵⁷ ALBERTI; PEREIRA, 2007, pp. 72-73.

negro-africano toma o objeto em suas mãos vibrantes, tendo o cuidado para não fixá-lo e não matá-lo. Ele o toca, ele o apalpa, ele o sente”.³⁵⁸

Esta ideia da especificidade da cultura negra de origem africana, tendo como características o ritmo, a improvisação e intuição, é uma construção, um quadro de referenciais fixos, como salientou Stuart Hall, que informa a produção cultural dos artistas negros da diáspora. Por isso Jorge Ben aciona esta ideia quando tenta explicar o porquê de ter sido convidado a se apresentar na Argélia: porque seu violão é “rítmico”, “percussivo”, diz o artista. Sua caracterização de Zumbi é também informada pela visão idealizada do que seria o homem africano ou afrodescendente: guerreiro, bravo. A África cantada por este artista é também uma idealização. É a Etiópia de sua mãe e de Haile Selassie, uma terra de nobreza. É importante notar que, diferentemente de Tim Maia ou de Bob Marley, Ben não costumava articular imagens das guerras contra o colonialismo ou das guerras civis. Esta construção é eminentemente política, como toda identidade o é, e seus objetivos eminentemente políticos, conforme vimos ao longo deste trabalho, eram a luta por igualdade e por direitos e valorização de uma estética e de uma autoestima negras.

³⁵⁸ SENGHOR, Leopold Sedar. “O caminho africano do socialismo”. *O cruzeiro*. 2013.

Capítulo V – “Eu Nasci de um ventre livre no século XX”:

A memória da escravidão e seus personagens

Jorge Ben, desde o seu primeiro álbum em 1963, já abordava a escravidão em suas letras e canções. O tema vai continuar reaparecendo em sua obra até 1976. Entretanto, como aponta o pesquisador e musicólogo Paulo da Costa e Silva, o artista jamais usou a palavra “escravidão” em suas canções.³⁵⁹ Paul Gilroy nos ajuda a pensar sobre isso. O Atlântico Negro é uma chave teórica elaborada por este pensador, que tenta dar conta do conjunto de culturas e identidades negras formadas a partir da diáspora africana, um conjunto de culturas em constante mobilidade e transformação. Gilroy defende que as culturas do Atlântico Negro “criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento” e Jorge Ben faz referência a esta memória dolorosa do período escravista, mediatizando-a através de suas canções.³⁶⁰ Estou usando “memória” no mesmo sentido que Michael Polak usa “memória coletiva”, ou seja, uma memória constituída não pelos acontecimentos vivenciados pessoalmente, mas os vivenciados pela coletividade a qual a pessoa se sente pertencente. Segundo Polak, “é perfeitamente possível que por meio da socialização política (...) ocorra um fenômeno de (...) identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada”.³⁶¹ Desta forma, mesmo que não articule memórias diretas, familiares, Jorge articula a dolorosa memória do povo que elegeu como seu acerca do holocausto escravista.

Gilroy também analisa a música negra como “joias trazidas da servidão”. Ou seja, de modo geral, a música produzida nas Américas seria em grande parte tributaria do processo diaspórico. Um pensador que vai numa direção similar é Denis-Constant Martin, ao tratar da “herança musical da escravidão”. Para Martin, a maioria das músicas populares deriva de práticas culturais surgidas em sociedades escravistas que, mesmo se dando em situações de extrema violência e desigualdades, propiciaram

³⁵⁹ *IMBATÍVEL ao extremo: assim é Jorge Ben Jor*. Cap. 6. Produção: Paulo da Costa e Silva IMS, 2012 (199 min).

³⁶⁰ GILROY, Paul. *O atlântico negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

³⁶¹ POLAK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 02.

contatos, trocas e rearticulações culturais.

Nas canções de Ben, a temática da escravidão aparece, por exemplo, em *África Brasil*:

“Angola Congo Benguela
Monjolo Kabinda Mina
Quiloa Rebolo

Aqui onde estão os homens
Há um grande leilão
Dizem que nele há
Uma princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados num carro de boi
Eu quero ver
Eu quero ver (...)
Aqui onde estão os homens
De um lado cana de açúcar
Do outro lado cafezal
Ao centro senhores sentados
Vendo a colheita do
Algodão branco
Sendo colhido por mãos negras
Eu quero ver
Eu quero ver (...)
Quando Zumbi chegar
O que vai acontecer
Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas
Quando Zumbi chega é Zumbi é quem manda”³⁶²

A canção começa fazendo menção a algumas das principais localidades do continente africano que exportaram escravos para o Brasil: Angola, Congo e Benguela. Os nomes destas localidades foram ressignificados no Brasil, ganhando uma função semântica identitária para designar o indivíduo. Por exemplo: Maria Conga, Joana Kabinda. As identidades e etnias construídas na diáspora podem ser um “guarda-chuva” para outras identidades ainda mais específicas. Um escravo designado no Brasil genericamente como “Mina” pode, por exemplo, pertencer ao grupo étnico dos *Mahí*.³⁶³

Em seguida, a letra da canção faz referência a uma princesa africana que teria sido vendida como escrava. Essa referência à ideia de nobreza africana trazida para o Brasil com reis, princesas e súditos faz parte das histórias dos africanos escravizados que circularam em algumas regiões do Brasil. Relaciona-se também com ritos ainda

³⁶² *África Brasil*, do álbum de mesmo nome. 1976. Philips.

³⁶³ Para maiores detalhes ver SOARES, Mariza Carvalho. “A ‘nação’ que se tem e a ‘terra’ de onde se vem: categorias de inserção social de africanos no Império português, século XVIII”. *Estudos Afro-asiáticos*. Ano 26, n° 2, 2004.

presentes no Brasil como as Congadas, que dramatizam a coroação de “Reis Congo” no Brasil. Tais rituais, que ganharam força no Brasil a partir do século XIX, podem ser considerados como uma rearticulação de batalhas rituais e festejos que ocorriam no século XVII e XVIII em regiões da África como Congo e Angola com festividades do catolicismo.³⁶⁴

Essa ideia de realeza africana aparece também em *Nascimento de um príncipe africano* de 1967: “Hoje vai ter festa no Gongá/ Vai sambar Aruan/ Vai sambar Inaná/ Vai sambar Ogan/ Vai sambar Obáobá/ A Tamba está tocando/ Um novo príncipe está nascendo”.³⁶⁵ O gongá, segundo Nei Lopes, em religiões de matriz africana como a umbanda, é o recinto onde fica o altar com as imagens sagradas e uma referência ao terreiro de uma forma geral. O nascimento do príncipe resultou numa grande festa no terreiro. Interessante notar que esta música é do período em que Jorge dialogava mais com o grupo da jovem guarda. Assim, embora a canção seja permeada pelo texto negro, a sua estética sonora é de iê-iê-iê. A referência à nobreza africana aparece também em *Criola*, como já visto (1969): “Filha de nobres africanos/ que por um descuido geográfico/nasceu no Brasil num dia de carnaval”. Gilroy nos ajuda a entender esse tema recorrente da nobreza africana: os sujeitos negros seriam instados a esquecer a dolorosa memória pública da escravidão e substituí-la por “uma visão mística e impiedosamente positiva da África”. Mas Jorge Ben não esquece totalmente essa memória da escravidão. A violência da escravidão aparece em sua obra acompanhada dos “finais felizes” de seus personagens, como veremos adiante.

A memória da escravidão ou a recorrência a uma cultura histórica sobre a escravidão também aparece na canção quando o cantor faz referência ao trabalho escravo nas plantações de algodão, café e cana de açúcar.³⁶⁶ Jorge parece querer esquecer o holocausto escravista já que não usa a palavra “escravidão”, ainda assim aciona essa memória e aborda o seu caráter violento.

A instituição da escravidão e sua memória são destacadas por Lívio Sansone como fundamentais para referenciar e definir o que entendemos por cultura negra.³⁶⁷ Sansone destaca que o Brasil foi o país onde o comércio de escravos começou mais

³⁶⁴ Para maiores detalhes sobre Congadas ver MELLO e Souza, Marina. “Batalhas e batalhas. Rituais da África trazidos pelos escravos ganham novo significado com Santos Católicos”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/dossie-imigracao-italiana/batalhas-e-batalhas>. Consulta em 20 de maio de 2012.

³⁶⁵ *Nascimento de um príncipe africano* do álbum *O Bidú – Silêncio no Brooklin*. Philips. 1967.

³⁶⁶ GOMES, 2007.

³⁶⁷ SANSONE, Lívio. “Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX”. *Revista Afro-Ásia* n°27(2002).

cedo e terminou mais tarde, se comparado a outros países das Américas. Foi também a nação que mais africanos recebeu, variando as estimativas entre três e quinze milhões de pessoas. A posição geográfica do Brasil em relação à África e os custos baixos da mão-de-obra escrava em determinados períodos, segundo o mesmo autor, são razões-chave para entender porque o Brasil e África tiveram um contato muito mais intenso que outras grandes sociedades escravagistas. Para Sansone, “uma força central específica da cultura negra é o sentimento de ter um passado em comum como escravos e desprivilegiados”.³⁶⁸

Outra questão a ser destacada nesta canção é maneira como Jorge Ben constrói a imagem de Zumbi. Este personagem aparece como um Deus guerreiro pronto a vingar as violências cometidas no período escravista: “Eu quero ver quando Zumbi chegar/ O que vai acontecer/ Zumbi é o Senhor das Guerras/ Zumbi é Senhor das demandas”. É possível conjecturar que Ben no referido trecho, está associando Zumbi a Ogum, que tradicionalmente nas religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, é o orixá do ferro e da guerra. Ademais, “demanda” é uma expressão que nestas religiões quer dizer “feitiço” ou “mandinga”.

Também é importante assinalar que Ogum é rearticulado com São Jorge, o católico santo guerreiro, nas religiões brasileiras de matriz africana, sobretudo na umbanda, e Jorge Ben é ardoroso devoto de São Jorge, como já demonstrado.

Ainda sobre Zumbi, importante personagem da história nacional, a partir de 1950, passou a expressar a luta aguerrida contra a dominação violenta da escravidão. Esta interpretação que enaltece Zumbi como símbolo de resistência, da liberdade e da luta contra o racismo ganha mais visibilidade quando encampada pelo movimento negro na década de 1970³⁶⁹. Amílcar Pereira descreve em seu trabalho esse processo a partir da mobilização do grupo Palmares em 1971, sobretudo, quando da instituição do dia 20 de Novembro, data da morte de Zumbi, como um importante marco de memória para o movimento negro.

Vale também destacar as interpretações de Ben nesta canção. Ela tem duas versões. Na de 1972, a interpretação do cantor é suave, usando violão, como se fosse uma estratégia deliberada do cantor falar de um tema espinhoso como a escravidão de uma maneira mais leve. Já a interpretação de 1976 é bem mais rápida, mais agitada, com *riffs* de guitarra. Nesta última, Jorge quase grita ao interpretar a canção, como se

³⁶⁸ SANSONE. Op. Cit.

³⁶⁹ ARAÚJO, 2010, p.17.

estivesse com raiva.

Em entrevista ao programa Roda Viva em 1995, Jorge alegou que esta diferença se deveu a uma mudança de produtor. Independentemente desta declaração, as conjunturas em 1972 e 1976 são diferentes. Em 1972, o Brasil estava sob o governo do ditador Emílio Garrastazu Médici, que favoreceu a chamada “linha-dura” do exército: a repressão policial e a censura ocorreram em larga escala neste período. Já em 1976, o presidente militar era Ernesto Geisel, cujos objetivos eram conter a linha-dura e “distender” o regime.³⁷⁰ Na segunda metade dos anos 1970, aumenta a mobilização de diversos setores da sociedade brasileira, inclusive das organizações negras e a denúncia da democracia racial enquanto um mito vai se tornando mais intensa.³⁷¹

Outra canção de Ben que aciona essa cultura histórica sobre a escravidão é *Não Desanima João*:

“(…) Não, não não não desanima não viu João
Pois você é um menino
Que já não precisa mais sofrer
Pois a lei do ventre livre
Veio lhe salvar
Preto velho sim
Está cansado precisa descansar (...)
(…) Vai poder descansar
Sem corrente para atrapalhar
Vai poder brincar feliz
Vai poder estudar
Preto velho sim
Está cansado precisa descansar (...)
Não, não não não desanima não viu João (...)”³⁷²

Nesta composição Ben faz referência à lei do ventre livre de 28 de Setembro de 1871, que considerava como livres todos os filhos de escravas nascidos a partir daquela data. Esta lei abarca não só a liberdade dos filhos, mas também outras práticas como o direito à acumulação de pecúlio para compra de alforria e a não separação de cônjuges e filhos menores de doze anos, entre outros. Tais práticas foram sendo laboriosamente construídas através da agência destes sujeitos e perpassavam a politização do cotidiano e a silenciosa luta dos cativos, para fazer valer direitos considerados tácitos que o Estado legitimou através desta lei e de outras posteriores.³⁷³

³⁷⁰ NAPOLITANO, 2009, pp. 45-53.

³⁷¹ ARAÚJO, 2010, pp. 99-101.

³⁷² *Não Desanima João* do álbum *Sacudin Ben Samba*. 1964. Philips

³⁷³ CHALHOUB, Sidney. *Visões de Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2011.

Também é importante demarcar certa agenda positiva de Jorge Ben. O menino negro que nasceu de ventre livre, na concepção deste artista, tem todo um mundo de possibilidades à sua frente. Nesta canção mais uma vez não há menção à palavra “escravidão”. Porém, uma cultura histórica da escravidão, uma determinada leitura do passado, permeia a canção. Em todo caso, para Jorge, o mais importante é olhar para o futuro, dizer para João não desanimar e seguir estudando, lutando, construindo o seu futuro. Vale lembrar que o Ventre Livre aparece também na canção *Charles Júnior*, conforme visto anteriormente.

O personagem “Preto Velho” que aparece em *Não desanima João* também é tema da canção *Jeitão de Preto Velho*:

“Olha o jeitão de olhar do preto velho
Quando vê sinhá passar
Olha com carinho ternura enciumado orgulhoso
Pois ele é o padrinho de sinhá
Foi quando sinhazinha nasceu
As pressas teve que se batizar
Preto velho foi padrinho
E conseguiu sinhá salvar (...)”³⁷⁴

Na canção, Jorge Ben conta uma história em que a filha de um senhor, comumente chamada de “sinhá”, teve de ser batizada às pressas. Mais uma vez é acionada aqui a memória da escravidão, pois é possível inferir que a história pode se passar antes da Abolição, ou talvez até no período do Pós-Abolição. É interessante notar também que, ao se tornar “padrinho de sinhá”, o Preto Velho estabeleceria uma relação de compadrio com o referido senhor. Esse tipo de relação tinha grande valor simbólico neste período e em geral resultava em obrigações mútuas de auxílio e de proteção entre os compadres, sobretudo na relação padrinho-afilhada. Segundo o costume, caso o pai da afilhada viesse a falecer ou estivesse em situação econômica desfavorável, caberia ao padrinho ampará-la e protegê-la. Outra prática concernente às relações de compadrio era a estratégia de se escolher como padrinho uma pessoa com uma posição mais elevada na hierarquia social. Tais relações tinham grande valor simbólico para a sociedade da época e por isso nesta história o padrinho está “enciumado orgulhoso”. O mais importante aqui é demarcar que, ao fazer do *Preto Velho* o padrinho de sinhá, o artista está invertendo as hierarquias sociais e raciais.

³⁷⁴ Do álbum *Sacudin Ben Samba*. 1964. Philips

Como já citado, de acordo com Eduardo Silva, é forte na nossa cultura histórica a tendência a encarar o escravo em relação às suas possibilidades de ação, de maneira dicotômica: “De um lado, Zumbi dos Palmares, a ira-sagrada, o treme-terra; de outro Pai João, a submissão conformada”. Porém, ainda segundo este autor, na maioria dos casos, os escravos mais negociavam do que resistiam, empreendendo “um heroísmo prosaico de cada dia”.³⁷⁵

Entretanto, esta visão do Pai João como símbolo do conformismo vem sendo questionada. Martha Abreu, analisando as histórias sobre esta figura simbólica nas cantigas populares, demonstra o quanto este personagem pode ser crítico e resistente. Pai João por vezes engana o senhor e até corteja a senhora. Uma visão parecida com a imagem que Ben constrói do *Preto Velho*, que através de sua agência cotidiana e ao se tornar padrinho de sinhá, entrou em situação de paridade com o Senhor.

Outra personagem do período escravista que faz parte da obra de Jorge Ben é Xica da Silva. Cacá Diegues, diretor do filme de mesmo nome, encomendou ao artista uma canção-tema.

Para ilustrar a relação entre a película e canção, vale descrever uma das cenas. A sequência começa com fogos de artifício sendo disparados para comemorar um evento; a primeira vez que uma determinada embarcação se lança ao mar. Em terra, uma assistência seleta composta de fidalgos, autoridades como intendentess e padres e a “fina flor” da sociedade local. “Que audácia!”, “E logo com uma preta feia desse jeito”, “Que absurdo!”, “Que desperdício!”, “Uma vergonha!”, “O que será que esta preta tem de tão especial?”, são algumas das expressões que a plateia murmura num misto de espanto e contrariedade. A maior autoridade local puxa uma salva de palmas e a assistência, embora inicialmente de forma relutante, o acompanha. Na embarcação, sentada num local de destaque e ricamente vestida e ornamentada, está uma imponente mulher negra sendo assistida e servida como a grande senhora que é. Um serviçal lhe abana, outro, branco, toca violino para lhe entreter. Há ainda um grupo de homens e mulheres negros participando como seus convidados.

Na obra de Cacá Diegues, este episódio da embarcação foi uma das “respostas” que Xica deu a sociedade, como uma “desforra”, porque mesmo sendo forra ainda se deparava com algumas barreiras. Uma das cenas que antecedem a do barco é o episódio em que a personagem, com carta de alforria nas mãos, tenta participar da missa na igreja

³⁷⁵ SILVA, Eduardo. *Entre Zumbi e Pai João, o escravo que negocia* IN REIS, João José e Silva Eduardo (ORG). Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista. Companhia das Letras. 1989.

principal, mas o padre impede sua entrada, alegando que é vedada a entrada não só dos cativos, mas de todos os de cor.

Lançado em 1976, o filme conta a emblemática história de Francisca da Silva de Oliveira, uma escrava que empreende uma vertiginosa ascensão social na Diamantina no século XVIII. Na trama, a mobilidade social de Xica é em grande parte devida a sua relação de concubinato com o homem mais poderoso do local: o contratador João Fernandes.

Vamos à letra da canção para analisar a construção que Jorge faz desta personagem:

“(...) Xica da, Xica da, Xica da
Xica da Silva, a Negra!...
Xica da Silva
A Negra! A Negra!
De escrava a amante
Mulher!
Mulher do fidalgo tratador
João Fernandes
Ai! Ai! Ai!...(...)
A imperatriz do Tijuco
A dona de Diamantina
Morava com a sua corte
Cercada de belas mucamas...
Num castelo
Na Chácara, na Palha
De arquitetura
Sólida e requintada
Onde tinha até
Um lago artificial
E uma luxuosa galera
Que seu amor
João Fernandes, o tratador
Mandou fazer, só para ela
Ai! Ai! Ai!...(...)
Muito rica e invejada
Temida e odiada
Pois com as suas perucas
Cada uma de uma cor...
Joias, roupas exóticas
Das Índias, Lisboa e Paris
A negra era obrigada
A ser recebida
Como uma grande senhora
Da corte
Do Reis Luís!
Da corte
Do Reis Luís!...”³⁷⁶

Na canção de Ben, Xica da Silva é caracterizada como “a imperatriz do Tijuco/

³⁷⁶ Xica da Silva. *Negro é lindo*. 1971. Philips.

Dona de Diamantina”, como uma mulher que estava no topo da hierarquia social e que, com suas perucas e vestidos luxuosos vindos das grandes capitais metropolitanas, afirmava o seu status. Na imagem construída pelo artista, Xica da Silva fazia questão de se colocar como uma grande senhora e ser recebida como tal. Ao mesmo tempo, Ben reforça a identidade racial da personagem: “a negra, a negra”. Ao fazer isso, Ben está ressaltando a agência desta personagem em buscar sua ascensão social: “De escrava a amante/ Mulher/ Do fidalgo tratador João Fernandes”. O fato de uma preta forra alcançar uma posição de grande destaque chocava a sociedade da época e por isso Ben a descreve como “temida e odiada”. A rejeição a Xica da Silva também é mostrada na obra de Cacá Diegues, pois a maioria da “boa gente” da época, como descrito acima, achava um absurdo e uma vergonha a maior autoridade local, o representante da coroa portuguesa, se relacionar com uma mulher negra, assumir isso publicamente e ainda reforçar o status da mesma ao viabilizar lhe os recursos para se apresentar como uma grande senhora.

O episódio do lançamento da embarcação, descrito anteriormente, foi mais uma ocasião em que Xica afirma e reforça o seu status sobre a sociedade de Diamantina. Os que compunham a sua “corte” eram os homens negros de sua casa e suas “belas mucamas”. Com exceção dos artistas que lá estavam para lhe entreter, Xica não convidou nenhum branco para passear na sua “luxuosa galera”. Ao fazer isso, a personagem está acionando um contra-discurso e rejeitando os papéis de subalternidade que sempre lhe foram atribuídos: de mulher negra e escrava.

Uma pequena diferença de narrativa pode ser encontrada entre o filme e a canção. A película a todo momento constrói uma imagem *erotizada* da personagem, tendo na sedução uma de suas principais armas para conseguir ascender socialmente. Um aspecto que Ben não valoriza tanto, pois, embora diga que Xica passou “De escrava a amante/ mulher”, o que o artista mais ressalta é sua posição de parceira amorosa: “Que o seu **amor**/ João Fernandes, o tratador (...)” e sua posição política como a “dona de Diamantina”. O aspecto erótico se deve em grande parte à construção mítica feita em torno da figura de Xica da Silva. Conforme aponta Júnia Furtado, o relacionamento entre Xica e o contratador estava dentro dos padrões da época, dada a disparidade numérica entre homens e mulheres nas Minas Gerais do séc. XVIII: “O próprio número de filhos, 13 em 17 anos de união, já demonstra que o relacionamento deles era estável e que a média de um parto a cada 13 meses transforma em falsa a construção de Xica

como lasciva”.³⁷⁷

Quanto à escolha dos realizadores da película em demarcar bem o aspecto erótico, creio que se deva a uma série de fatores. Pode ser entendida tanto como uma crítica ao projeto moral do regime militar quanto uma reverberação da construção mítica da personagem. Penso que há aí outro contra-discurso: o de gênero. Xica da Silva é retratada no filme não como sujeito passivo, vítima da cobiça sexual de personagens masculinos, mas como a parte dominante do relacionamento.

Não pretendo me alongar muito na análise de Francisca da Silva de Oliveira enquanto personagem histórico e real, mas fica a pergunta: por que sua história está sendo recontada no ano de 1976? O longa pode ser entendido como uma crítica à tradição política no Brasil, mas a maior parte de seu conteúdo crítico é em relação à questão racial.

Como debatido anteriormente neste trabalho, a ideia de nossa formação a partir de um *Triângulo das Raças*, segundo a qual houve no Brasil um “grande encontro” entre o branco, o negro e o índio, oculta o caráter hierárquico sob o qual se deram estas relações. Esse congraçamento racial vai ser denunciado como um mito a partir dos anos 1960 e mais intensamente na década de 70 por diversos artistas, militantes e intelectuais. A película de Cacá Diegues vai nessa direção, pois evidencia as desigualdades raciais e o preconceito. Tanto o filme quanto a canção de Jorge Ben acionam um contra-discurso ao inverter as hierarquias sócio-raciais e colocar no topo destas uma mulher negra.

Assim é com Xica da Silva e com o Preto Velho que virou padrinho de sinhá. Embora acione uma memória da escravidão, o mais importante para Ben é transmitir uma mensagem de empoderamento e de esperança, como a admoestação que faz ao menino que nasceu de “ventre livre” e vai poder ser feliz e estudar, sendo então possível vencer as barreiras sociais e raciais.

³⁷⁷ FURTADO, Júnia. *Xica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Epílogo – Considerações finais:

Em 1998 acontece em São Paulo o festival internacional *Heineken Concerts*, que recebe músicos de todo o mundo. Quem “comanda” o primeiro dia do evento é Jorge Benjor, na chamada “Noite Africana”. Como anfitrião da noite, Jorge recebe três artistas considerados expoentes da “moderna música africana” dos anos 1990: o guitarrista malinense Ali Farkha Touré, a cantora do Benin Angélique Kidjo e o pianista Ray Lema (República Democrática do Congo). Mais uma vez Jorge atua como um “navegante” no Atlântico Negro, trazendo na sua embarcação a África ao Brasil, como nas canções analisadas ao longo deste trabalho, a exemplo de *Criola*. O clímax do show é apresentação de *Mama África*, composição de Jorge que é performatizada pelo próprio com Touré, Kidjo, Lema e boa parte dos músicos que os acompanham numa grande *jam session*. Ao longo da canção, Benjor vai citando artistas africanos de renome como Salif Keita e Miriam Makeba (que também era conhecida como *Mama África*). Angélique Kidjo executa animadamente alguns passos de dança que lembram tradições afro-brasileiras como o maracatu. Jorge entoava palavras em alguma língua africana, palavras que ele talvez tenha aprendido com os parentes de sua mãe ou que ele provavelmente pesquisou no dicionário iorubá que costumava ler no início de sua carreira. A canção é uma ode a vida e a idealizada *Mãe África*: “E viva a vida/ E viva a vida/ E viva a vida/ África/ Viva Mama África”. Em oposição às imagens normalmente construídas acerca do continente africano – dor, sofrimento, genocídio, pobreza, morte – Jorge escolhe celebrar a vida e a alegria. A imagem que ele aciona de sua “homeland”,³⁷⁸ a terra de sua mãe, não é a de um país que passou por sangrentas guerras civis, mas da grandiosa Etiópia dos imperadores negros. Um símbolo que serviu de inspiração não só para Jorge, mas para outros sujeitos negros ao redor do mundo, como Bob Marley. Nesta simbologia, há um sentido político, pois Jorge retrata os africanos, mais especificamente os etíopes, não como bárbaros ou incivilizados, mas como herdeiros de um povo antigo e nobre. Esta visão mítica da terra de origem é essencial para entender a construção que Jorge faz de uma identidade racial negra e positiva. Esta ligação com a “terra natal” está presente também nas suas influências religiosas, pois, como visto, o artista “africaniza” sutilmente São Jorge.

Quanto à temática do holocausto escravista, Jorge o faz sem jamais usar a

³⁷⁸ BUTLER, Kim. 2001.

palavra “escravidão”. Gilroy aponta como esta memória dolorosa, esses “terrores indizíveis”, são importantes na “criação cultural Afro-Atlântica”.³⁷⁹ Entretanto, o artista não dá ênfase ao “açóite”. Pelo contrário: suas histórias falam de princesas africanas, “Pretos Velhos” astutos, escravas que viram imperatrizes, meninos que nasceram livres e de Zumbi como uma divindade redentora. Em vez do cativo, Jorge ressalta a liberdade. Deve ser levada em consideração a sua tendência em fazer canções positivas. Jorge é visto como um compositor que só canta histórias com finais felizes. Esta tendência por certo influenciou em alguma medida as imagens que Jorge construiu da escravidão, mas sua construção dos sujeitos negros como agentes definitivamente não é por acaso. O tema da escravidão aparece em suas obras nos seus álbuns de 1964, de 1972 e de 1976. Vale lembrar que a canção *Zumbi* (1972) mudou de nome – para *África-Brasil* (1976) – e de arranjo. A primeira versão é bem suave, enquanto que a última é muito mais agitada, com Jorge imprimindo certa agressividade à sua interpretação, como se de 72 para 76 os conflitos pudessem ser expostos de maneira mais evidente, como se a sua negritude “falasse mais alto”. Não por acaso esta álbum traz também as canções *Xica da Silva*, *Cavaleiro do Cavalo Imaculado* e *Umbabarauma*, fazendo deste álbum de 1976 um importante documento estético e histórico.

Em um momento da história em que eram entendidas como canções políticas somente aquelas que questionavam o aparato ditatorial, Jorge expressa uma demanda também política: a afirmação da negritude e a luta pela igualdade. Paradoxalmente, em uma sociedade que se via como oriunda de um congaçamento racial, um sujeito negro clamava: “só quero viver em paz e ser tratado de igual pra igual”. No país da democracia racial, ideia propalada e reforçada pelos órgãos da ditadura, a igualdade ainda não havia chegado, ou como apontaram os movimentos negros, ainda não havia se concretizado uma “autêntica democracia racial”. Ao mesmo tempo, Ben esteve afinado com o discurso do regime, principalmente quando cantava a alegria de ser brasileiro nos anos 1970. Por outro lado algumas de suas canções tiveram problemas com a censura. Como evidenciado anteriormente, Jorge estava dentro da “zona cinzenta”, assumindo posturas variadas.

A memória da escravidão, a África idealizada e afirmação de sua negritude são características constantes em sua obra, e por isso me vali da categoria *texto negro* para

³⁷⁹ GILROY, Paul. 2001.

dar conta desta recorrência. Ao transitar por diversas correntes estéticas da música brasileira, Jorge manteve estas temáticas: o texto negro foi uma constante e se aprofundou na década de 1970, quando as referências à negritude em sua obra se avolumam. Entretanto, a maneira como Jorge afirma essa negritude é bem particular. Retomando uma analogia usada neste trabalho, a posição de Jorge estaria entre “nem Pelé, nem Toni Tornado”; nem um sujeito que por vezes é considerado “quase branco” por setores mais aguerridos da imprensa, nem aquele que foi considerado o músico mais radical na denúncia do racismo. Diferentemente de Pelé, Jorge reconhece a existência do preconceito, mas, ao contrário de Tornado, não assumiu posturas muito ostensivas. Entre um polo e outro há uma infinidade de estratégias que os sujeitos do período lançaram mão. Como disse Ziraldo sobre o caso Erlon Chaves, “quem quer ser aceito não pode berrar”. Sob esta perspectiva, Jorge nunca “berrou”. Seja no conteúdo das suas letras ou na sua estética musical, o artista nunca teve posturas muito contundentes; pelo contrário, suas canções são agradáveis, alegres e positivas, conquistando os seus ouvintes. Assim, Jorge Ben se afirma enquanto negro, mas não o faz de uma maneira que poderia ser considerada “agressiva” ou “radical” pela sociedade. Como apontou Michael Hanchard, muitas vezes os militantes da causa negra eram vistos como ligados ao comunismo, impatriotas ou “uma ameaça ao patrimônio nacional”.³⁸⁰ O cantor tinha consciência de até onde poderia ou deveria ir. Como diz em uma de suas canções: “o meu caso é viver bem com todo mundo e com você também”, ou em outra: “eu só ponho meu chapéu onde eu possa apanhar”.³⁸¹

Contribuiu também para a sua aceitação a imagem do artista construída pela imprensa e reforçada pelo próprio, uma imagem “pueril”, “inocente”, infantilizada, sendo retratado ainda como avesso a polêmicas. Em contraposição, os sujeitos que se afirmavam de forma mais contundente eram retratados de maneira mais agressiva. Toni Tornado, por exemplo, recebia epítetos insultuosos: “Crioulão”, “Negrão”, “Mastodôntico”;³⁸² enquanto Jorge era chamado de “Menino Grande”. A maneira como Jorge se afirmava era mais palatável, o que não desmerece o legado de sua obra. Como visto, sua maneira de se afirmar era singular. A identidade negra de Jorge não era vista como americanizada, ele era visto como um autêntico negro brasileiro. Mesmo articulando algumas ideias dos movimentos estadunidenses, como o *Black Panther* e o

³⁸⁰ HANCHARD, 2001, p. 08.

³⁸¹ Bicho do Mato. Do álbum *Ben é Samba Bom*. Philips. 1964.

³⁸² PALOMO, 2010, p. 105.

Black is Beautiful, o artista não sofreu resistência da crítica musical e da imprensa. Vale lembrar que, quando perguntado, em 1969, sobre a mobilização do *Poder Negro* nos EUA, Jorge respondeu: “É um problema sério, né [o preconceito, a desigualdade racial], mas eu sou brasileiro”. É preciso ressaltar que quando louvava a beleza negra, sobretudo a das mulheres negras, Jorge o fazia não em relação aos brancos, dizendo algo como “o negro é mais bonito que o branco”. Jorge dizia “negro é lindo!” e ponto, diferente de Elis Regina, que cantava sobre “os brancos horríveis”.

Outro fator que contribuiu foi sua estética musical. Embora dialogue com as influências externas, Ben não teve uma adesão completa ao *soul* ou ao *rhythm and blues*. Seus referenciais sempre foram os do repertório brasileiro: Jorge sempre prestou tributo ao samba.

Além das histórias que contou em suas canções sobre personagens do tempo da escravidão, Jorge também homenageia outros personagens negros do seu tempo, como Muhammad Ali e Miriam Makeba, dois sujeitos que são importantes referências na luta contra o racismo e que é possível superar as barreiras raciais.

Nos anos 2000, Jorge é apontado como um dos pioneiros a afirmar a identidade negra em suas canções. Matéria do jornalista Sérgio Martins para a revista *Veja* (22/05/2012) aponta: “Tratou de temas como o racismo sem cair no panfletarismo (sic)”. A matéria da *Veja* indica ainda quem Jorge influenciou: os grupos O Rappa, Cidade Negra, Racionais MCs, grupos compostos em grande parte por músicos negros que admiram a maneira como Ben se afirmou através de suas canções. Para estes sujeitos e para seus ouvintes, Zumbi havia chegado.

Voltando ao *Heineken Concerts*, nas poucas vezes em que a câmera focalizou a plateia, vemos que a maioria é composta de brancos. Em uma entrevista de 1993 à revista *Raça*, Jorge fala sobre o assunto: “meu show, por incrível que pareça, é de branco”. O artista acrescenta: “não devem me considerar um porta voz da comunidade negra. Embora eu seja, através das minhas letras e das minhas músicas”. Vemos aqui que a cultura negra é louvada e consumida por grande parte da população brasileira e, embora este seja um caminho para a mobilidade social de sujeitos como Jorge, o mesmo não ocorre para a grande maioria dos seus “irmãos de cor”. O caminho que Jorge percorreu ao afirmar a sua negritude sem negar a brasilidade e sem partir para o confronto funcionou no caso particular dele. Pode não ter resultado em mudanças concretas para a coletividade a qual pertence, mas significou uma grande vitória simbólica. Considerado o quinto artista brasileiro mais importante e influente no cenário

musical pela revista *Rolling Stone*³⁸³ – o único negro entre os cinco primeiros –, no fim das contas Jorge Ben chegou a um lugar de grande destaque na música brasileira. O chapéu dele está num lugar bem alto, onde poucos podem alcançar...

³⁸³ <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/25/5-jorge-ben-jor>. Consulta em 25/01/2014.

Bibliografia:

ABREU, Martha. *Sobre mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos: conflitos raciais gênero e nação nas canções populares* (Sudeste do Brasil, 1890-1920). Revista Tempo. UFF. Pg. 30. 2004.

_____. ABREU, Martha. *Outras histórias de Pai João: conflito racial, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular 1880-1950*. Afro-Ásia. Nº 31. 2004.

ALBERTO, Paulina. *Of sentiment, science and myth: shifting metaphors of racial inclusion in twentieth-century Brazil*, Social History, 37:3. 2012. Pg. 07-08.

ALBERTI, Verena e PEREIRA, Amílcar. *Histórias do Movimento negro*. Rio de Janeiro, Pallas Editora. 2007.

ALONSO, Gustavo Alves. *Quem não tem Swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 2007.

_____. *Cowboys do asfalto: música sertaneja música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense. 2010

AMARAL, Rita e SILVA, Wagner. *Foi conta pra todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro*. Afro-Ásia nº34. 2006.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1965.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006. Pg. 185.

BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 2001.

BUTLER, Kim. Defining Diaspora, Refining a discourse. *Diaspora: A Journal of transnational studies*. Vol. 10. N.º 02. 2001. Pg. 189.

CARDOSO, Laís Almeida de. *Percurso do Órfão na literatura infantil/juvenil, da oralidade a era digital: a trajetória do herói solitário*. Dissertação de Mestrado. USP. 2006.

CHALHOUB, Sidney. *Visões de Liberdade. Uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. Rio de Janeiro. Cia de Bolso. 2011.

CORTES, Giovana. *Branças de Almas Negras? Beleza, racialização e cosmética na imprensa negra Pós Emancipação* (1890-1930). Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade de Campinas. 2012.

COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

CRAIG, Maxine Leads. *Aint't a Beauty Queen? Black woman, Beauty and the Politics of Race*. Oxford Press. 2002.

DaMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro. Rocco. 1993.

DANTAS, Carolina Vianna. *O Brasil café com leite: mestiçagem e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2010.

DECOL, René. *Mudança Religiosa no Brasil: uma visão demográfica*. Revista Brasileira de Estudos Populacionais. Vol. 16. Nº1. 1999.

DUNN, Christopher. *Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>>. Consulta em Setembro de 2013.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo. Global. 2007.

FURTADO, Júnia. *Chica da Silva e o contratador de diamantes: o outro lado do mito*. São Paulo: Cia as Letras, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. *Cultura Política e Cultura Histórica no Estado Novo* in ABREU, Martha; SOIHET, Rachel e GONTIJO, Rebeca (ORG). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2007.

GILROY, Paul. *O atlântico negro*. Rio de Janeiro, Editora 34. 2001

GINZBURG, Carlo. *O Fio e os rastros: verdadeiro, falso fictício*. São Paulo: Cia das letras, 2007.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

GUILLÉN, Izabel. *Ancestralidade e oralidade nos movimentos negros de Pernambuco*. Comunicação apresentada no XXVII Simpósio Nacional de História. Julho de 2013.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. *Classes, Raça e Democracia*. São Paulo: Editora 34, 2012. Pg.50.

_____. *Preconceito racial: modos, temas e tempos*. São Paulo. Cortez Editora. 2008.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Identidade Cultural e Diáspora*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.24, p.68-75, 1996.

HANCHARD, Michael. *Orfeu e o poder: O movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. Pg.09.

LABORIE, Pierre. *1940-1944: Os franceses do pensar duplo* in ROLEMBERG, Samantha; QUADRAT, Samantha (Orgs). A construção social dos regimes autoritários: legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Civilização brasileira. Rio de Janeiro. 2010.

LAMARÃO, Luísa. *A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 2012.

_____. *As muitas Histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. 2008.

MARTIN, Dennis-Constant. *A herança musical da escravidão*. *Tempo*, nº 29: *Patrimônio e memória da escravidão atlântica: História e Política*, Pg.15-41. (Pg. 06).

MENESES, Ulpiano. *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. Anais do Museu Paulista. SP, USP, n.1, 1993.

MOBY, Carlos Alberto. *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1967-78)*, Rio de Janeiro. Ateliê. 2007.

MINTZ, Sidney e PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro. Pallas: Universidade Cândido Mendes, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo. Atual, 2009

_____. *A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica*. <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/1422/1283>. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul. Dez. 2006. Pg. 142.

_____. *História e Música*. Ateliê. 2005. Pg. 08-09.

_____. *A música popular brasileira dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM (cidade do México, Abril de 2002).

_____. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001. Pg. 07.

_____. *Do sarau ao comício: inovação musical no Brasil (1959-1963)*. Revista USP, São Paulo, n. 41, Pg. 168-187, março/maio, 1999.

NETO, Isnard. *Religiosidade popular e o catolicismo oficial: o eterno contraponto*. Revista Ciências Humanas (Taubaté). Nº 01. 2003.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

OLIVEIRA, Laiana Lannes. *Entre a Miscigenação e a Multiracialização: Brasileiros Negros ou Negros Brasileiros? Os desafios do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930 - 1950) - A frente negra brasileira e o teatro experimental do negro*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 2008

PALOMO, Amanda Alves. *O poder negro na pátria na verde amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Estadual de Maringá. 2010

PEREIRA, Amílcar. *Por uma autêntica democracia racial: os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história*. Revista História Hoje – ANPUH, vol. 01, nº 01, 2012. Disponível em http://www.academia.edu/5118785/Por_uma_autentica_democracia_racial_Os_movimentos_negros_nas_escolas_e_nos_curr%C3%BAculos_de_historia. Consulta em 18 de dezembro de 2013.

_____. *O mundo negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995)*. Tese (Doutorado). Programa de Pós Graduação em História. Universidade Federal Fluminense. 2010.

_____. “Por uma autêntica democracia racial: os movimentos negros nas escolas e nos currículos de história”. *História Hoje*, ANPUH, vol. 01, nº 01, 2012. Disponível em <http://www.academia.edu/5118785/_Por_uma_autentica_democracia_racial_Os_movimentos_negros_nas_escolas_e_nos_curr%C3%BAculos_de_historia>. Consulta em 25/01/2013.

PINHO, Osmundo. “Corpo, masculinidade e raça na reafirmação de Salvador”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 13, vol. 1, p. 216, janeiro-abril/2005.

POLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PORTELLI, Alessandro. “The best garbage man in town: life and times of Valterio Pepollono, worker” In: *The death of Luigi Trastulli and others stories: form and meaning in oral history*. Albany: State University of New York Press. 1991.

PORTELLI, Alessandro. *On Methodology in “The Death of Luigi Trastulli and others stories: form and meaning in Oral History”*. Albany, State. University of New York Press.

PRANDI, Reginaldo. *Brasil com axé*. Estudos Avançados. Vol. 18. Nº 52. 2004.

QUEIROZ, Andrea. *O Pasquim: Embates Entre a Cultura Política Autoritária e a Contracultura*. Cadernos de História, Ano III, n. 02. Disponível em <http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/126>. Consulta em 18/02/2014.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e Sociedade: as reconstruções da memória*. In: Daniel Aarão Reis, Marcelo Ridenti e Rodrigo Motta (orgs). O golpe e a ditadura militar, 40 anos depois (1964-2004). Bauru: EDUSC, 2004

RISÉRIO, Antônio. *A utopia brasileira e os movimentos negros*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro. Zahar.

SANSONE, Lívio. Da África ao Afro: uso e abuso da África entre os intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX. *Revista Afro-Ásia* n°27(2002).

SARAIVA, Joana. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2007.

SCHWARCS, Lilia. *Raça sempre deu o que falar* IN FERNANDES, Florestan. O negro no mundo dos brancos. São Paulo. Global. 2007.

SCWARCZ, Lilia Moritz e REIS, Letícia Vidor de Souza (Orgs). *Negras Imagens. Ensaio sobre a cultura e Escravidão no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SOARES, Mariza Carvalho. “A ‘nação’ que se tem e a ‘terra’ de onde se vem: categorias de inserção social de africanos no Império português, século XVIII”. *Estudos Afro-asiáticos*. Ano 26, n° 2, 2004.

SENGHOR, Leopold. *O caminho africano do socialismo*. O cruzeiro. 2013.

SILVA, Eduardo. *Entre Zumbi e Pai João, o escravo que negocia* IN REIS, João José e Silva Eduardo (org.). Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista. Companhia das Letras. 1989.

SOIHET, Rachel. *Um debate sobre manifestações culturais populares no Brasil dos primeiros anos da República aos anos 1930*. Trajetos. Revista de História do Programa de Pós-Graduação em História Social e do Deptº de História da UFC. Vol.1, n. 1. Fortaleza. 2001.

MELLO e Souza, Marina. “Batalhas e batalhas. Rituais da África trazidos pelos escravos ganham novo significado com Santos Católicos”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Disponível em <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/dossie-imigracao-italiana/batalhas-e-batalhas>. Consulta em 22/01/2013.

THOMPSON, E.P. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular e tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

VELLOSO, Mônica. *As tias baianas tomam conta do pedaço: espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro*. Revista Estudos Históricos. CPDOC. Vol. 3, n° 6. 1990.

Dicionários e Obras de Referência:

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo. Selo Negro. 2006.

Filmografia:

UMA NOITE EM 67. Direção: Ricardo Terra e Ricardo Calil. 2010. (93 min.)

A *NEGAÇÃO do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. Direção: Joel Zito de Araújo. 2000. DVD (90 min).

WATTSTAX. Direção: Neil Stuart. 1973(109 min). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dfWHWR7UmB4>. Consulta em 28 de novembro de 2013.

O amuleto de Ogum. Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1974 (112 min).

Tenda dos Milagres Direção: Nelson Pereira dos Santos. 1977 (136 min)

Livros de memórias e Biografias:

ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2006.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder*. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais*. Rio de Janeiro. Editora 34. 2003.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro. Objetiva. 2009.

_____. *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro. Objetiva. 2007.

REMICK, David. *Muhamad Ali e a ascensão de um herói americano*. São Paulo. Cia das Letras. 2011.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Objetiva. Rio de Janeiro, 2013.

Webgrafia:

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.jorgebenjor.com.br/>

<http://racabrasil.uol.com.br>

<http://tropicalia.com.br/>

<http://www.radiobatuta.com.br/>

Lista de Fontes:

Jornais e revistas:

Folha de S. Paulo

Folha de S. Paulo 25/08/1970.

Folha de S. Paulo 11/10/1970.

Folha de S. Paulo 02/11/1970.

Folha de S. Paulo 16/11/1970.

Folha de S. Paulo 05/01/1971.

Folha de S. Paulo 24/05/1971.

Folha de S. Paulo 15/08/1972.

Folha de S. Paulo 19/09/1972.

Folha de S. Paulo 03/12/1973.

Folha de S. Paulo 15/12/1975.

<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/03/1432347-historiadores-comentam-suas-escolhas-sobre-as-musicas-dos-anos-da-ditadura.shtml>. Consulta em 13/03/2014.

Jornal do Brasil:

Jornal do Brasil 14/04/1965.

Jornal do Brasil 22/08/1965.

Jornal do Brasil 16/06/1967.

Jornal do Brasil 30/08/1969.

Jornal do Brasil 30/08/1969.

Jornal do Brasil 22/03/1970.

Jornal do Brasil 24/05/1970.
Jornal do Brasil 27/10/1970.
Jornal do Brasil 30/10/1970.
Jornal do Brasil 25/04/1971.
Jornal do Brasil 24/05/1971.
Jornal do Brasil 14/05/1972.
Jornal do Brasil 17/06/1976.
Jornal do Brasil. 24/04/1976.

Revista do Rádio:

Revista do Rádio 732 (1963).
Revista do Rádio 736 (1963)
Revista do Rádio 750 (1964)
Revista do Rádio 763 (1964)
Revista do Rádio 767 (1964)
Revista do Rádio 771 (1964)
Revista do Rádio 775 (1964).

Veja:

Veja 19/06/1969.
Veja 26/11/1969.
Veja 27/05/1970.
Veja 01/07/1970.
Veja 14/10/1970.
Veja 28/10/1970.

Veja 28/04/1971.

Veja 08/09/1971.

Veja 22/08/1972.

Veja 24/08/1973.

Veja 22/08/1973.

Veja 22/08/1973.

Veja 28/01/1976.

Veja 19/12/1976.

Veja 24/11/1993.

Veja 22/05/2002.

Veja 14/10/1970.

O Globo:

O Globo. 21/02/1935.

O Globo. 10/10/1935.

O Globo. 10/01/1936.

O Globo. 21/02/1935.

O Globo 15/12/1960.

O Globo 13/09/1965.

O Globo 23/04/1968.

O Globo 01/05/1969.

O Globo 16/09/1972.

O Globo 13/03/1974.

O Globo 05/07/1985.

O Pasquim

O Pasquim n° 11 (25/09/1969).

O Pasquim n° 72 (04/11/1970).

O Pasquim n° 182 (05/1973).

O Estado de São Paulo:

O Estado de S. Paulo 14/05/1972.

O Estado de S. Paulo 15/08/1972.

Outros:

Revista Rolling Stone: <http://rollingstone.uol.com.br/edicao/25/5-jorge-ben-jor>.
Consulta em 25/01/2014.

Umbabarauma: o documentário. Disponível em
<http://www.youtube.com/watch?v=Ryz0FLoMXbo>. Consulta em 25 de fevereiro de 2013

Foto de Miriam Makeba: <http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/photo-of-miriam-makeba-1-miriam-makeba-fotografia-de-not%C3%ADcias/84896639>. Consulta em 18/01/2014

Biografia de Afonso Arinos:
http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/biografias/afonso_arinos. Consulta em 28/08/2014.

BAHIANA, Ana Maria *in Salve Jorge!*(Box de Compact Disc's). 2009. Philips. (*release* do Álbum)

“Desarmado e Perigoso”. Revista Superinteressante:
<http://super.abril.com.br/cultura/movimento-black-rio-desarmado-perigoso-445240.shtml>. Consulta em 27 de julho de 2010.

Entrevista Jair Rodrigues:
<http://www.censuramusical.com.br/includes/entrevistas/Jair.pdf>. Consulta em 22/01/2014.

Documentário “Mosaicos – A arte de Jorge Benjor”:
<http://www.youtube.com/watch?v=rDPYSLBcq4A>. Consulta em 18/05/2013.

Revista Raça - “Movimento musical de grande projeção nos anos 60 e 70, o samba-rock cai nas graças da nova geração e dita o ritmo nas pistas de

dança”<http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/90/artigo10667-1.asp>. Consulta em 22 de novembro de 2013.

Noite africana no *Heineken Concerts*:
https://www.youtube.com/watch?v=SyLhND_0IbM. Consulta em 29/01/2013.

“O homem patropi”. *Revista Trip* (Novembro de 2009). Disponível em <http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginasnegras/o-homem-patropi.html>. Consulta em 15 de maio de 2010.

<http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/negusa-negasti-emperor-of-ethiopia-haile-fotografia-de-not%C3%ADcias/3292498>. Consulta em 27 de novembro. 2013.

Revista *Compact Disc* nº 6(setembro/1991).

Revista Raça Brasil ano 03 nº 18 (Fevereiro/1998). Editora Símbolo.

Álbuns:

Coleção *História da Música Popular Brasileira*. Nº08. Abril Cultural. 1976.

Coleção *História da Música Popular Brasileira – Grande compositores*. Abril Cultural. 1982.

Samba Esquema Novo. 1963. Philips.

Sacudin Ben Samba. 1964. Philips

Ben é Samba Bom. 1964. Philips.

Big Ben. 1965. Philips.

O Bidú - Silêncio No Brooklin. 1967. Artistas Unidos/Rozenblit

Jorge Ben. 1969. Philips.

Negro é Lindo. 1971. Philips

Ben. 1972. Philips.

A Tábuá De Esmeralda. 1974. Philips.

Solta o Pavão. 1975. Philips.

Gil e Jorge – Ogum e Xangô. 1975. Philips.

África Brasil. 1976. Philips.

Depoimentos

Entrevista de Jorge Ben Jor no Programa *Roda Viva* (18/12/1995). TV Cultura.