

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

JOÃO VITOR BESSA CORDEIRO DE SOUZA

**NEGRO É LINDO:
A AFIRMAÇÃO DA NEGRITUDE NA POÉTICA DE JORGE BEN (1968-1972)**

RIO DE JANEIRO

2023

JOÃO VITOR BESSA CORDEIRO DE SOUZA

Negro é lindo: a afirmação da Negritude na poética de Jorge Ben (1968-1972)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

RIO DE JANEIRO

2024

CIP - Catalogação na Publicação

S729n Souza, João Vitor Bessa Cordeiro de
Negro é lindo: a afirmação da negritude na canção
de Jorge Ben (1968-1972) / João Vitor Bessa
Cordeiro de Souza. -- Rio de Janeiro, 2024.
177 f.

Orientador: Micael Maiolino Herschmann.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Comunicação. 2. Música. 3. Raça. 4. Política. 5.
Jorge Ben. I. Herschmann, Micael Maiolino, orient.
II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

JOÃO VITOR BESSA CORDEIRO DE SOUZA

Negro é lindo: a afirmação da Negritude na poética de Jorge Ben (1968-1972)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann

Banca de defesa

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann (orientador e presidente)

Prof. Dr. Igor Pinto Sacramento (examinador)

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Junior (examinador)

João Vitor Bessa Cordeiro de Souza (candidato)

Dedico este trabalho aos meus pais, Wilson (*in memoriam*) e Jane, ao meu irmão, Júlio Cesar, e a todas as pessoas que compõem o Movimento Negro brasileiro, dentro e fora da academia.

*Eu não quero ser o primeiro
Nem ser melhor do que ninguém
Só quero viver em paz
E ser tratado de igual para igual
E em troca do meu carinho, do meu amor
Eu quero ser compreendido e considerado
E, se for possível, também amado – Jorge Ben*

AGRADECIMENTOS

À minha família que me dedicou todo o apoio necessário para que eu pudesse me dedicar à realização de meus sonhos, tendo saído de casa aos dezoito anos para estudar em outro estado. Minha mãe, Jane, exemplo de esforço, amor e dedicação, também a minha grande incentivadora de minha vida musical. Meu pai, Wilson, o grande incentivador de minha trajetória escolar e acadêmica, mas que não viveu o suficiente para ver seu filho mais velho ingressar em uma universidade de prestígio como estudante de pós-graduação, vive em mim como a memória mais forte e apaixonada que guardo em meu peito. Meu irmão, Julio, para quem dedico o meu grande amor e companheirismo, ele que transformou a minha vida simplesmente por ter nascido e, hoje, se tornou um amigo. E agradeço também a todos os meus tios e tias, primos e primas, porque a conquista de um preto depende de todos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de pesquisa.

Ao orientador da pesquisa, o prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann.

Ao meu amado primo e professor Roberto Borges e à querida professora Nilma Lino Gomes.

À psicóloga Miriam Maria Ferreira, que me acompanha há sete anos com muito respeito e atenção, pessoa que tenho no mais alto nível de admiração.

Às pessoas amadas e queridas que estiveram ao meu lado nos últimos dois anos, me ajudando a manter o foco e a força para sonhar e ser tranquilo: Marina, Marcelo, Sara, Lucas, Frederico, Guilherme, Lucas, Luan, Alisson, Clara, Graci, Alícia, Rafael e Castrinho.

Ao time do Fluminense que conquistou a Copa Libertadores e me proporcionou emoções intensas e noites inesquecíveis no Maracanã.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar e compreender quais os significados atrelados à declaração de Jorge Ben como um artista que “sempre foi apolítico”, dada em uma entrevista, em 1995. Para tal, desenvolvemos um estudo baseado em três pilares: as noções de raça, racismo, negritude e branquitude e da trajetória do Movimento Negro no Brasil ao longo do século XX; um levantamento biográfico da trajetória pessoal e artística de Jorge Ben e, por fim, uma análise de sua atuação no meio musical brasileiro no período entre 1968 e 1972. Trabalhamos com a hipótese de que o compositor realizou uma afirmação da sua identidade negra após ter sido alvo de inferiorização e questionamentos de natureza racista, nos primeiros anos de sua carreira, quando associado à Bossa Nova. Desenvolvemos o estudo a partir de uma pesquisa documental baseada em reportagens e entrevistas publicadas pelo Jornal do Brasil, Correio da Manhã e Revista do Rádio no período entre 1963-1972, e entrevistas de Jorge Ben publicadas em 1995, 2009 e 2022. Tendo como norte metodológico a abordagem dialética-hermenêutica (MINAYO, 2007, 2013), buscamos compreender, a partir da perspectiva biográfica-comunicacional (SACRAMENTO, 2011, 2014), a produção de sentidos (JANOTTI JUNIOR, 2006, 2008) nas canções de Jorge Ben. Compreendemos que este período representa um retorno do compositor à gravadora *major* Philips e coincide com a sua afirmação como um artista de sucesso comercial nacional e inserção no mercado fonográfico ocidental e, além disso, um compositor interpretado por nomes relevantes do mercado da época. No entanto, as ambiguidades de suas posturas a respeito da questão política refletem as próprias dinâmicas de mobilização e resistência do Movimento Negro no país, em um contexto histórico de clandestinidade e perseguição política dados pela noção de “ódio racial” que imperou durante o regime civil-militar (1964-1985), quando se negava a existência do racismo no Brasil. Sendo assim, trabalhamos com a noção de encruzilhada (MARTINS 1997) e de afirmação da negritude (GOMES, 2018) para tratar de quem foi Jorge Ben para o meio musical brasileiro do período e o que significa para um homem negro de então declarar-se “apolítico”.

Palavras-Chave: comunicação; música, raça, Jorge Ben, política, biografia comunicacional

ABSTRACT

The main goal of this paper is to investigate and comprehend the meanings attached to Jorge Ben's "Always apolitical" statement, given on a Brazilian television show in 1995. We understand that one possible answer to this question is based on three central pillars: first, the study of the notions of race, racism, blackness, and whiteness in the Brazilian context, as well as the trajectory of Black Activism; second, the evaluation of his personal and artistic path; and lastly, the analysis of his acts and achievements within the Brazilian popular music scene from 1968 to 1972. Our working hypothesis is that Jorge Ben positively and politically assumed his Black identity after being a target of racist undermining during the early days of his musical career. We base our work on the records of three Brazilian newspapers as desk research: *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, and *Revista do Rádio*, considering publications that mentioned Ben's name in the period from 1963 to 1972, along with interviews published or broadcast in 1995, 2009, and 2022. The methodological approach is inspired by Minayo's (2007, 2013) understanding of dialect-hermeneutics, Sacramento's (2011, 2014) communicational biography, and Janotti Junior's (2006, 2008) sense production on massive music. We understand that this period represents the artist's comeback to the major record company Philips and marks his consolidation as a commercially successful artist in the Brazilian market as well as abroad. Additionally, this is the moment Jorge Ben became popular among Brazilian hyped singers. On the other hand, we identify that his ambiguous statements and actions concerning politics reflect the proper dynamics of Brazilian Black Activism during the civil-military dictatorship. Hence, we analyze his impact on Brazilian music and the political field through the lens of cross-roads philosophy as set by Martins (1997) and Blackness affirmation as set by Gomes (2018) to comprehend his "Always apolitical" statement.

Keywords: *Communication, Music, Race, Jorge Ben, Politics, Communicational biography*

LISTA DE FIGURAS

FIG.	TÍTULO	Pág.
1	Entrevista de Jorge, em 1964	73
2	Capa da Revista do Rádio, 1966	74
3	Capa do Jornal do Serviço, 1969	77
4	Êste é o cantor mais discutido de 1963	87
5	Coluna Música popular, O bom som de Bem	112
6	Sucata na onda, coluna Show da Cidade	113
7	Anúncio de programa de TV tropicalista	114
8	Anúncio de temporada na Sucata	115
9	Jorge Ben viaja a Portugal antes do FIC, 1970	119
10	Jorge Ben garante que “Mocotó” é música séria, 1970	130
11	Jorge Ben em ensaio para mais uma temporada no Rio de Janeiro, 1971	136
12	Jorge Ben participa de apresentação de escola de samba em Paris, 1971	140
13	Capa do Caderno B, 1970	144
14	Retrato de Jorge Ben, 1970	146
15	Capa do álbum Ben é Samba Bom (Philips, 1964)	148
16	Capa do álbum Jorge Ben (Philips, 1969)	149

Sumário

Introdução	1
Tema e objetivo	1
Justificativa e relevância de pesquisa	5
Vinculação ao campo teórico	6
Questões de pesquisa e metodologia	11
Etapas do desenvolvimento	15
Capítulo 1 Raça, racismo e Negritude no Brasil	19
1.1 - Raça e racismo no Brasil	22
1.1.2 - Afirmar a raça, amar a Negritude	35
1.2 - O negro da cultura popular industrializada	46
Capítulo 2 Jorge Ben, sua obra e seu tempo	56
2.1 - A formação de Jorge Ben e a descoberta da música	60
2.2 - Quadro da música popular brasileira no período 1968-1972	74
2.2.1 - Música popular: usos e sentidos	76
Capítulo 3 O “pá-tro-pi” nas encruzilhadas da música popular	91
3.1 - Leituras críticas da obra de Jorge Ben	92
3.2 - Jorge Ben: local e global	99
3.3 - Jorge Ben nos Festivais Internacionais da Canção.....	115
3.3.1 As vaias para “Charles, anjo 45”	118
3.3.2 - 1970: perseguição ao intérprete sem danos ao compositor	122
3.3.3 - 1971 e 1972: silêncio e sucesso no ocaso da Era de Ouro	132
Conclusão: A afirmação da negritude na obra de Jorge Ben.....	140
Referências bibliográficas	150
Periódicos citados	154
Colunas de opinião citadas	154

Introdução

Tema e objetivo

Em 1995, Jorge Ben foi convidado do programa de entrevistas Roda Viva, produzido pela TV Cultura. Uma das perguntas direcionadas a ele chama a nossa atenção. O jornalista Cunha Jr. questiona sobre as "patrulhas ideológicas" que ele julga que o perseguiram nos anos de ditadura militar por não ser "politicamente correto". O jornalista também afirma que Jorge foi alvo do regime pela suspeita que sua canção "Charles, anjo 45" fosse uma homenagem a Carlos Lamarca. Por fim, Cunha Jr. chama de "paranoia" a perseguição e diz que deve ter sido duro para o compositor sofrê-la. Eis a resposta de 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] [...] Quem foi chamado aí foi o André Midani, que era o responsável pela gravadora. Ele foi chamado responder sobre isso (JORGE BEN, 1995)

A resposta de Jorge Ben causa um estranhamento: o que significa dizer que sempre foi "apolítico"? As suas canções e performances da época produziram sentidos apolíticos? Para ouvintes contemporâneos, a obra de Jorge Ben representa mais do que uma coleção de sucessos como "País Tropical" (1969), "Chove Chuva" (1963) e "Bebete Vambora (1969)". O estranhamento com essa fala surge da percepção de um jovem negro brasileiro que enxerga neste artista uma referência justamente de manifestações artísticas que são interpretadas em perspectiva política como afirmações da identidade negra.

Essa leitura da obra de Ben a partir do viés racial está presente em alguns estudos e produções jornalísticas contemporâneas que tratam de sua obra. Como os livros de Silva (2014), Viola (2020) e, principalmente, da dupla Da Rosa e Faustino (2023), obras que, apesar de suas diferentes abordagens e propósitos, convergem no que diz sentido ao destaque dado à expressão da identidade negra.

Se pensamos em produções jornalísticas a respeito da obra de Jorge Ben, é possível mencionar o podcast Projeto Querino¹ (2022) e o especial Imbatível ao extremo (2012)², que analisam a contribuição de Jorge para a evolução da música popular brasileira e seu papel

¹ Trata-se do episódio 3 do programa apresentado por Tiago Rogero. **Chove Chuva**. Tiago Rogero. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, ago. 2022. Podcast. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/podcast-item/chove-chuva/>. Acesso em: 22 jun. 2023

² Programa desenvolvido pela Rádio Batuta há mais de uma década. Imbatível ao extremo. Paulo da Costa e Silva. Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles, 04/10/2012. Podcast. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor>. Acesso em 22/06/2023

como artista negro que canta a negritude. Essas produções dialogam ao interpretar que, ao dar vida a personagens (fictícias ou históricas), Jorge Ben representa os homens negros e as mulheres negras como potentes agentes de si e de seu destino, como pessoas dotadas de beleza e afetuosidade (“Crioula”, 1969), inteligência e (“Cassius Marcellus Clay, 1970), destreza (“Ponta de lança africano”, 1976), sensibilidade (“Menina mulher da pele preta”, 1974) e espiritualidade (“Oração de Jorge”, 1972).

O interesse pela obra de Ben também se estende a produções acadêmicas publicadas no Brasil desde os últimos 16 anos. Luciana Xavier Oliveira (2008) se dedicou a analisar como a obra do autor está relacionada à criação de um novo gênero musical, o samba rock, pelo viés comunicacional. No mesmo ano, Alam do Nascimento (2008) estudou as principais características estéticas do estilo musical do compositor. O historiador Alexandre Reis (2014) analisou a trajetória do autor na perspectiva da afirmação da identidade negra diante de uma conjuntura política que relegou ao segundo plano a discussão racial. E Marcos Amaral (2020) construiu uma sócio biografia de Jorge Ben a fim de investigar as condições sociais e possibilidades de êxito do compositor.

Durante os anos de ditadura, Jorge Ben ocupou uma posição que pode ser considerada neutra no debate político, ao menos como podemos medir a partir das declarações dadas por ele à época e em outras oportunidades, como na entrevista ao programa Roda Viva. Sendo assim, questionamos que significantes estavam atrelados ao signo do “político” para um homem negro brasileiro de seu tempo, a fim de compreender declarações como estas. Para investigar os diferentes sentidos atrelados a esse signo, recorreremos a estudos que analisam a trajetória do Movimento Negro brasileiro, a partir de Domingues (2007) e Gomes (2018).

A carreira profissional de Jorge Ben se inicia em 1963, um ano antes do golpe que instaurou a ditadura civil-militar que perdurou até 1985. Durante os anos de ditadura, Jorge Ben ocupou uma posição que pode ser considerada neutra no debate político. Sendo assim, questionamos que significantes estavam atrelados ao signo do “político” para um homem negro brasileiro de seu tempo, a fim de compreender declarações como estas.

Em relação a seus colegas de profissão, vemos com Reis (2014), Melo (2010), Tinhorão (2010), Sovik (2018) e Viola (2020) que houve um grupo de artistas que se notabilizou por utilizar suas canções como plataformas de discursos de afirmação de determinadas visões de mundo a respeito da cultura brasileira, da realidade social vivida pela população e sobre a conjuntura política no período ditatorial. No entanto, havia aqueles que se posicionaram como neutros, a exemplo de Jorge Ben.

Por outro lado, nos interessa investigar que etapa de sua carreira profissional está representada entre o período demarcado, entre 1968 e 1972: não apenas quais foram os álbuns de estúdio lançados pela gravadora Philips, mas quais foram os feitos e conquistas que marcaram a sua trajetória artística. Para investigar o que significa ele dizer que “sempre foi apolítico” é preciso compreender quem é Jorge Ben, em que contexto cresceu e se criou no sentido do capital cultural e das inconstâncias da sua trajetória pessoal e artística, segundo Pierre Bourdieu (1999 e 2006). No mesmo sentido, é preciso compreender que posição ele ocupou na cena artística e no mercado fonográfico da época.

A geração de artistas dos anos 1960 se consolidou no cenário musical tendo a televisão como importante meio para a sua promoção. O período pode ser caracterizado pela efusão de diferentes correntes que convergiram para formar um ecossistema diverso e rico ao fim daquela década. Os programas de auditório surgiram em 1965, influenciando a realização dos festivais, no ano seguinte (MELLO e SEVERIANO, 1998; MELLO, 2010). Os festivais, eventos criados da colaboração entre emissoras de rádio e TV, gravadoras e produtoras musicais, representaram um marco para a época, tanto no sentido de apresentarem ao público uma nova geração de artistas quanto por terem servido como palco para manifestações políticas críticas ao regime que se tornaram emblemáticas.

Quando o Festival Internacional da Canção se tornou um produto de propaganda do regime, que vendia para o mundo uma imagem alegre e colorida do país através de música brasileira tipo exportação (MELLO, 2010), as canções de Jorge foram premiadas, mesmo sem que ele as defendesse³. Por que motivos artísticos, comerciais e políticos o sucesso de Jorge Ben nessas disputas coincidiu com essa etapa marcada pela censura e intervenção estatal no evento televisivo? Que relações podemos traçar entre esse fato e as declarações apolíticas de Jorge, inclusive no período?

Em meio às discussões a respeito da conjuntura política institucional, os artistas negros se inseriram no debate e trataram das questões raciais. São aspectos que se relacionam com o objetivo de investigar os sentidos relacionados à declaração de Ben como “apolítico”, já que tratamos de declarações de um homem negro brasileiro nos anos 1960-70.

O objetivo deste trabalho é realizar um estudo de parte da obra do compositor carioca como produto da música popular massiva (JANOTTI JR, 2006; OLIVEIRA, 2008), tendo como foco a sua atuação entre os anos de 1968 e 1972. Assim, propomos um estudo baseado no diálogo entre o as abordagens metodológicas da produção de sentido na música popular

³ As canções de Jorge Ben foram finalistas de duas edições do FIC, organizado pela Globo. Em 1970, “Eu também quero mocotó” foi defendida por Erlon Chaves. Já em 1972, “Fio Maravilha” foi defendida por Maria Alcina (MELLO, 2010).

conforme defendido por Janotti Júnior e o do biográfico comunicacional conforme desenvolvido por Sacramento (2010, 2011, 2014). Compreendemos que a análise dos sentidos em questão deve considerar a produção artística de Jorge Ben e de seus contemporâneos em perspectiva ao momento histórico em que foram criadas, produzidas e lançadas comercialmente, sendo diretamente afetadas pelos fenômenos sociais e políticos que marcaram o período em questão.

Dessa forma, buscamos, enfim, questionar se os discursos produzidos pelas canções e performances de Jorge Ben podem ser interpretados em diálogo de aproximação ou distanciamento com os discursos do Movimento Negro brasileiro do século XX e, especialmente, com o movimento artístico e político da Negritude, cuja influência artística e política se manifesta em diferentes iniciativas e movimentos anticoloniais e antirracistas em diferentes países (dentro e fora do continente africano) ao longo do período.

Compreendendo com Reis (2014) e Viola (2020) que a música de Jorge foi considerada “despolitizada” no passado, é possível interpretá-la sob outra ótica, considerando que, apesar de não apontar para questões da política institucional, aponta, sim, para uma política racial?

Para tal, trabalharemos com o corpus formado principalmente pelo conjunto de reportagens, entrevistas e demais produções jornalísticas publicadas a respeito de Ben pelo Jornal do Brasil, Correio da Manhã e Revista do Rádio, desde o início de sua carreira até o período investigado, ou seja, entre 1963 e 1972. A escolha desses veículos se dá por serem os dois diários e a revista especializada em música com o maior número de menções ao artista. Além disso, analisamos um conjunto específico de canções do período em que quatro dos seus álbuns de estúdio foram lançados comercialmente pela gravadora Phillips⁴. Este recorte é baseado em critérios discursivos — a aproximação entre o que Reis (2014) chama de *texto negro* — e comerciais — a atuação de Jorge no mercado fonográfico.

Desenvolvemos nossa argumentação a partir da seguinte hipótese de pesquisa: a afirmação da Negritude na canção de Jorge Ben surge em um determinado momento de sua carreira, posterior ao seu rompimento com a Bossa Nova e que coincide com a sua afirmação no mercado fonográfico como um artista brasileiro de referência nacional e internacional. Jorge foi alvo de uma inferiorização de bases racistas, enfatizada por discursos da crítica especializada que, embora elogiasse seu talento para criar melodias e ritmos, subestimou sua capacidade poética e intelectual, como demonstrado no capítulo III, nos primeiros anos de

⁴ Trata-se dos álbuns “Jorge Ben” (1969), “Força Bruta” (1970), “Negro é lindo” (1971), “Ben” (1972), “Tábua de Esmeralda” (1974), “Solta o Pavão” (1975), “Ogum Xangô” (1975, com Gilberto Gil) e “África Brasil” (1976)

sua carreira, quando esteve envolvido com o movimento da Bossa Nova. Após o rompimento, Jorge se relacionou com outros movimentos artísticos (a Jovem Guarda e a Tropicália), conquistou espaço no mercado internacional de discos, o que coincide com uma postura de destacar em seus trabalhos e performances a sua identidade negra de forma positiva e emancipatória.

Justificativa e relevância de pesquisa

Vivemos um momento histórico em que as questões de raça têm destaque nas pesquisas das Ciências Sociais, consequência da maior presença de nós, pesquisadores(as) negros (as) na academia, produzindo conhecimento científico e tensionando as bases racistas que ordenam o Brasil e que se expressa na histórica ausência de pessoas negras em espaços como a universidade.

Escrever sobre a obra de Jorge Ben é destacar as criações de um artista cuja trajetória se confunde com os movimentos que marcaram os anos 1960, sendo um dos protagonistas do período. Apesar de seu reconhecimento, a obra de Jorge Ben é um tema pouco explorado na academia, injustiça que é combatida por publicações acadêmicas e jornalísticas lançadas nos últimos dezesseis anos. Isso não significa sugerir que essa pesquisa seja inovadora por tratar de Jorge Ben e de sua obra, mas que há em suas produções um vasto campo a ser explorado dentro e fora dos estudos de Comunicação.

Acreditamos que, ao tratar dessa questão da pretensa negação política de Jorge Ben, é possível contribuir para uma discussão mais ampla e historicamente referenciada: as diversas estratégias desenvolvidas pela população negra brasileira para comunicar outras visões de mundo e, inclusive, a sua visão crítica a respeito da realidade social brasileira e do legado histórico da colonização e da escravidão.

Entre os estudos já publicados a respeito de sua obra que trazemos como referências para a construção desta dissertação, temos Oliveira (2008), que analisa as gramáticas do gênero samba-rock a partir das canções de Jorge Ben, utilizando como aporte metodológico o conceito de *música popular massiva* desenvolvida por Janotti Junior (2008). Já Amaral (2020) ao criar a sócio biografia de Ben problematiza o cenário da canção popular brasileira em que Jorge emerge — no início dos anos 1960 — marcado pela influência da bossa-nova e por um sistema histórico-racial fabricado por indivíduos brancos.

Reis (2014) busca problematizar as relações raciais no Brasil do período, tendo como corpus de pesquisa a obra de Jorge Ben, analisando como as reivindicações da identidade negra foram relegadas no contexto de surgimento da MPB, notadamente vinculada a

discursos de crítica social ao regime ditatorial instaurado no Brasil em 1964. Já Silva (2020) examina a produção poética de Jorge pelo viés da espiritualidade, explorando as referências às religiões de matrizes africanas, ao cristianismo, e a elaboração de uma cultura sincrética tão comum ao Brasil e que fundamenta a filosofia de vida transmitida nas canções do autor. Por fim, Nascimento (2008), lança luz ao processo criativo do compositor, analisando seu estilo composicional-interpretativo na perspectiva musical, tecnicamente falando, no que diz respeito aos fundamentos harmônicos, rítmicos e melódicos da obra de Jorge.

Há também a coletânea de ensaios de Silva (2014) focada no celebrado, “A tábua de esmeralda” (Philips, 1974). Com recorte estabelecido em sua produção nos anos 1960-1970, trata da relação de aproximação e distanciamento de Jorge Ben com o tropicalismo e destaca, numa interpretação inspirada e inspiradora, o aspecto da *coragem* que ressalta da obra de Ben, uma convocação de mudança e libertação.

Vemos que o interesse acadêmico e literário pela obra de Jorge Ben existe e é diverso, abrangendo análises de trabalhos mais celebrados e destacando as possibilidades de interpretação de sua obra pelo viés racial e cultural. Em diálogo com essas referências, voltamos nossa atenção para um período específico que consideramos importante para a sua afirmação enquanto um ídolo da música.

No campo de disputa pela hegemonia, como aponta Hall (2013), as vozes das margens transformaram definitivamente a cultura de nosso tempo, e a música é um importante meio de observar esse fenômeno. Hoje, são justamente os gêneros chamados *periféricos* que se destacam na cena musical do século atual, tanto no Brasil quanto em nível mundial, nós testemunhamos as disputas em torno de ideais de música “boa” e “ruim” que o triunfo da música periférica provoca no Brasil, com a ascensão do funk carioca e do hip-hop como gêneros do *mainstream* desde 2010. Voltar nossos olhos para os anos 1960 e 1970 é um caminho para investigar a relação tensa e contraditória entre a indústria de música brasileira e as manifestações artísticas da cultura popular que persiste até hoje.

Vinculação ao campo teórico

A pesquisa se articula no campo da Comunicação e Música, relacionando-se aos estudos de produção de sentido na música popular massiva (JANOTTI JR 2006, 2008; OLIVEIRA, 2008) e das interfaces entre a Comunicação Social e as manifestações da cultura popular (SOVIK, 2018).

Dessa forma, conforme indicação do sumário, propomos um diálogo entre duas abordagens comunicacionais distintas, julgando que isso oferece ferramentas mais efetivas para uma análise mais complexa do objeto de pesquisa. Escrevemos da perspectiva de que

a análise da produção de sentidos de uma canção deve considerar o contexto histórico em que ocorre, tratando da obra de um artista como parte da produção coletiva de seu tempo, marcada pela dinâmica dos fenômenos sociais do país e pelas possibilidades de ser e estar de uma determinada geração. Sendo assim, propomos um estudo da produção de sentidos na música popular massiva (JANOTTI JR, 2006, 2008) que considera o biográfico comunicacional (SACRAMENTO, 2011, 2014) como ferramenta para refletir a respeito dos aspectos plásticos, técnicos e econômicos de uma obra artística incorporada e interpretada pelo público no presente e no passado.

Formulando o conceito de biografia comunicacional, Sacramento parte dos pressupostos teórico-metodológicos de Mikhail Bakhtin, Pierre Bourdieu e Raymond Williams para constituir a biografia do personagem analisado como objeto da comunicação. Quando trata dos fundamentos teórico-metodológicos da biografia-problema, defende a importância de colocar a figura biografada em perspectiva, isso significa observar de que formas as questões que marcam a trajetória de vida analisada estão em consonância com outras, as que distinguem o momento histórico em que tal figura realiza as suas ações.

Os acontecimentos do passado histórico, continua o autor, não são algo estático e já acabado, mas algo em processo. Dentro do sistema de significações de nosso tempo, nos relacionamos com o que é passado e atuamos no processo de "acabamento que nunca se completa por inteiro" (Sacramento, 2011, p.276) do qual fazem parte os conflitos sobre o passado e as nossas práticas de reconhecê-lo.

As referências reunidas no caminho teórico que ele percorreu na escrita de sua tese dedicada à trajetória do dramaturgo Dias Gomes dialogam no que diz respeito à importância de superar o modelo de uma "biografia-narrativa" que se limita a ditar uma série de acontecimentos, fixados em uma determinada ordem linear de feitos e conquistas que formam a imagem de um ícone (idem, 2011). A biografia-narrativa, ao privilegiar a mera ordenação dos fatos, negligencia a explicação dos fenômenos sociais mais amplos que afetam as ações tomadas, às posições ocupadas e a uma série de fatores históricos, políticos e culturais que coincidem com os rumos de uma trajetória pessoal.

A proposta metodológica da biografia-problema se estabelece envolvendo o biografado e os conflitos sociais com que se depara, com as relações de poder existentes. O tempo vivido impõe determinadas normas, expectativas e pressões sociais a ele e à geração que produz junto a ele e que está representada nas instâncias de consagração midiática. Essa perspectiva se baseia na interpretação de que não se deve separar um artista e sua obra das condições sociais de produção às quais está submetido; o fazer artístico-intelectual é uma

produção coletiva de um tempo e não uma mera realização individual oriunda da criatividade.

Sendo assim, é preciso questionar em que medida as questões que envolvem a trajetória de Jorge Ben e sua produção artística dizem respeito aos fenômenos sociais que marcam o seu tempo de vida. Um homem negro diante do mundo, ele dedicou sua atenção às transformações e os desejos da gente à sua volta, mobilizada pelo avanço tecnológico, mas amedrontada pelo risco de uma nova guerra de proporções globais. No conjunto de suas canções, o compositor aborda temas que envolvem a sua experiência com a espiritualidade, seu fascínio pelo esporte e a paixão por sua esposa, elementos comuns ao cotidiano que compõem seu cancioneiro⁵.

O termo música popular massiva indica as canções produzidas para o consumo do grande público, veiculadas em meios de massa como o rádio e a TV. Janotti Júnior (2006) busca investigar os processos de produção de sentido na canção para além da "música em si" e as intersecções e cruzamentos entre o que chama de aspectos plásticos, econômicos e técnicos que são acionados para a construção de um gênero musical e do endereçamento a um público.

Com base no que aponta este autor, compreendemos que o produto que conhecemos na música (o disco, o fonograma, o concerto) reflete decisões do processo criativo (o uso de determinadas expressões, a referência a determinados espaços e ambientes, por exemplo), na própria produção da canção, no que diz respeito às escolhas feitas no arranjo, na mixagem e na performance desses artistas.

Janotti Junior (2008) interpreta a performance musical como um ato de comunicação e processo de construção de sentidos, já que indica uma determinada relação entre intérprete e ouvintes. O ato de apresentar uma canção materializa aspectos virtuais característicos de um gênero musical que são identificáveis pelo público.

A audiência não se relaciona apenas com as canções, mas também com a performance artística característica de um determinado gênero. E há estratégias comunicacionais para constituir a imagem de intérpretes, criando vínculos com o público; cada artista se torna intérprete, personagem e pessoa pública. É um processo comunicacional e de produção de sentido por indicar essas regras formais, ritualizações e comportamentos característicos de um gênero e compartilhados entre artistas, ouvintes, críticos e produtores (JANOTTI JÚNIOR, 2006)

⁵ Um exemplo de canção em que trata da espiritualidade é "Jorge da Capadócia" (1975), outra que mostra o gosto pelo esporte é "Camisa 10 da Gávea" (1976) e o amor por Teresa é cantado em diferentes momentos, como "Cadê Thereza".

O ato de ouvir uma música compreende a incorporação de todos os elementos plásticos presentes em uma canção (a melodia, a harmonia, o ritmo, o arranjo, a poesia) e em sua performance, os corpos que a executam. A música existe para ser codificada pelo corpo porque toda sua expressão surge para relacionar-se com o corpo, para ser traduzida e interpretada em ritmos, andamentos, movimentos dinâmicos de tensão ou relaxamento e indicar a participação do corpo no evento chamado música (JANOTTI JÚNIOR, 2006). O estilo de vocalização e interpretação característicos de Jorge Ben são incorporações musicais.

É importante considerar que, na trajetória biográfica de um artista, há movimentos, tendências que se manifestam de forma inconstante no conjunto da obra. É um equívoco partir do pressuposto de que uma trajetória seja algo linear, que os discursos que um artista produz atualmente foram os mesmos em todos os anos anteriores de sua carreira. Afinal, como defende Sacramento (2011, 2014), construir esse tipo de narrativa *linear e constante* para uma biografia é negligenciar a experiência de vida, é desconsiderar o contexto histórico e social no qual o artista esteve inserido e a dinâmica dos fenômenos sociais.

A biografia-problema busca construir sua análise considerando a arte não como uma criação individual que surge da mente de quem a compõe, mas como uma produção coletiva de um tempo. Assim, Sacramento (2011) coloca a figura biografada em perspectiva com o contexto histórico em que está inserida, observando de que formas as suas atitudes e visões estão de acordo com os fenômenos sociais que marcam o seu tempo de vida. Para reconstruir a trajetória de uma figura, deve-se considerar que a autoria, biografia e leitura de suas criações são examinadas como “sempre-já sociais e materiais” (idem, p. 276) porque estão em diálogo com formas de pensamento historicamente determinadas.

Em nosso caso, criar a narrativa de que Jorge Ben "sempre" colocou a cultura negra, assim como sua gente e seus sentimentos, dores e prazeres, em evidência em suas canções, é uma ilusão, considerando, aqui o conceito de ilusão biográfica de Bourdieu (2006) acionado por Sacramento. Isso contribuiria para construir uma biografia-narrativa de Jorge Ben, algo linear e de perspectiva única, como se sua trajetória pessoal e artística assumisse algo como um “fim principal”, construções narrativas que devemos evitar. A questão colocada é partir de que ponto de sua trajetória artística os discursos de que interpretamos aqui, como de exaltação da negritude, se tornaram mais evidentes e, mais que isso, compreender que, cinquenta anos atrás, a sociedade brasileira não tratava das questões raciais da mesma forma com que tratamos hoje.

Por mais que à época o sentido racial de suas composições fosse até mesmo declarado pelo compositor, o espaço que esse debate recebia pela imprensa era outro porque

a própria sociedade brasileira tratava do debate racial de forma distinta, como nos apontam Domingues (2007) e Gomes (2018), em suas análises da trajetória do Movimento Negro. Isso não quer dizer, de forma alguma, que o racismo inserido em nossa experiência coletiva neste país seja mais ou menos incidente que no passado, mas que o tema do racismo, da desigualdade racial e da discriminação sofrida pelos negros e negras é mais comum ao nosso cotidiano.

Afinal, hoje as iniciativas institucionais e legais que criminalizam o racismo e promovem a inclusão racial são realidade no país, como a Lei do Racismo⁶ e a Lei de Cotas⁷. Como efeito disso, as questões raciais tornam-se tema ativo em nossos círculos sociais e vemos iniciativas de conscientização a respeito do racismo até mesmo no campeonato brasileiro de futebol. E, principalmente, surge espaço para que pesquisas como esta sejam realizadas e financiadas por recursos públicos.

Nossa intenção é relacionar a trajetória de Jorge Ben como um ídolo da música popular massiva no Brasil à noção de cultura popular de acordo com Hall (2013), para quem o termo indica as formas e atividades que têm sua raiz fincada nas condições materiais de classes sociais específicas e que foram incorporadas nas tradições e práticas populares. No entanto, como o autor em questão analisa um contexto alheio ao latino-americano, buscamos criar um diálogo entre ele e Canclini (2015), que se dedica a analisar as relações desenvolvidas no continente entre a cultura popular e a cultura massiva; como, por exemplo, as relações entre “culto” e “popular” se diluem em nossa história.

O sentido da Negritude enquanto um movimento está tão atrelado ao resgate dos conhecimentos e saberes produzidos pelos povos negros, assim como de sua história e tradições, nas nações africanas e entre seus descendentes em diáspora. Como Munanga (2012) aponta, a Negritude busca contrapor a tripla inferiorização do negro: epistemológica, teológica e ontológica. Assim, questionamos em que medida a obra artística de Jorge Ben, especialmente no recorte escolhido para esse trabalho, produz um discurso em consonância com os princípios do movimento da Negritude inaugurado por Aimé Césaire e consagrado em expressão artística, política e acadêmica.

⁶ A lei do racismo (nº 7.716) foi promulgada no Brasil em janeiro de 1989. **Lei do Racismo**. Tribunal de Justiça do Distrito Federal. Disponível em: nº <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/lei-do-racismo>, acesso em 14/06/2023

⁷ A lei que estabelece o regime de cotas raciais nas universidades do ensino superior foi promulgada em 2012. **Lei nº 12.711**. Presidência da República, disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2011-2014/2012/lei/112711.htm, acesso em 14/06/2023

Questões de pesquisa e metodologia

As perguntas motivadoras desta pesquisa são: 1) O que podemos inferir a respeito do significado da autodefinição “apolítica” de Jorge Ben, considerando sua identidade como um homem negro brasileiro e o período histórico do qual faz referência? e 2) As referências que Ben faz às pessoas negras e sua cultura em suas canções permitem identificar aproximações com as pautas defendidas pelo movimento negro brasileiro e pelo movimento da Negritude? Trabalhos com as seguintes questões secundárias: a) Como o autor apresentava as referências à cultura negra em suas músicas?; b) A análise dessas referências ratifica ou refuta a fala de si sobre ser apolítico?

Por se tratar de uma pesquisa cujo objeto é essencialmente qualitativo, fundado na realidade social e na dinâmica da vida coletiva, entendemos a partir de Minayo (2013, pp.11-12) que os sentidos e significados que buscamos interpretar estão, necessariamente, vinculados ao tempo e às condições sociais em que a obra de Jorge Ben foi produzida, mas também nas condições em que esta pesquisa é desenvolvida. Assim, reconhecemos que a realidade ali tratada é mais rica que qualquer discurso que possamos elaborar a seu respeito, e buscamos contribuir com as demais reflexões contemporâneas acerca da produção musical negra no Brasil.

Em relação à análise e tratamento do material empírico e documental, desenvolvemos essa etapa da pesquisa numa perspectiva metodológica hermenêutica-dialética, conforme Minayo (2006, p.328), em busca da compreensão dos textos presentes nos jornais e demais produções jornalísticas analisadas, nos estudos referenciados e nas entrevistas de Jorge Ben realizadas em etapas distintas de sua carreira.

Com o que foi coletado a partir da pesquisa documental, definimos categorias e ferramentas de classificação desses dados, para que então seja realizada a análise propriamente dita. Estabelecemos esse recorte temporal entre 1968-1972 que abrange quatro álbuns: *Jorge Ben* (1969, o primeiro após o retorno do artista à Phillips), *Força Bruta* (1970), *Negro é lindo* (1971) e *Ben* (1972), o último lançamento anterior à chamada *trilogia alquimista*⁸. Não consideramos os compactos e singles do período, já que alguns deles contêm as mesmas canções dos álbuns e outros não estão disponíveis para acesso nas plataformas digitais. De acordo com o portal *Discogs*, foram 16 lançamentos, porém nem todos comercializados no Brasil.

⁸ Formada pelos álbuns *A Tábua de Esmeraldas* (1974), *Solta o Pavão* (1975) e *África Brasil* (1976), trabalhos que, aliás, são analisados por alguns dos trabalhos acadêmicos citados acima, que representam uma outra fase da carreira de Jorge, superada a colaboração com o Trio Mocotó e, no aspecto estético, marcada pelo abandono do violão acústico (VIOLA, 2020)

O recorte também considera uma série de acontecimentos marcantes da trajetória profissional e pessoal do artista que sucederam justamente nesse período. Destacamos a sua relação com artistas da Jovem Guarda e da Tropicália ou o retorno aos holofotes com “País Tropical” (1969), gravada por Wilson Simonal. Além das suas participações mais significativas nos Festival Internacional da Canção (1970 e 1972) e de sua projeção no mercado internacional, marcada pela sua participação no festival MIDEM (em Cannes, França, 1970) e pela realização de turnês internacionais na Europa, América do Norte e Ásia.

Considerando que no presente momento, não há uma biografia ou autobiografia de Jorge Ben disponível no mercado editorial, encontramos nos jornais a fonte primordial para construir uma narrativa biográfica do compositor. Embora autores como Amaral (2020), Reis (2014) e Viola (2020) tenham realizado estudos biográficos sobre o artista, não tratam com o mesmo destaque do período que analisamos aqui. A partir da análise dos acervos foi possível acessar um volume maior de informações a respeito da trajetória de Ben e, sobretudo, do contexto histórico no país e do estado da música popular nesses anos.

A principal fonte documental da pesquisa são os acervos de jornais do período entre 1963 e 1972, expandindo o recorte para os primeiros anos de carreira do artista, com o intuito de melhor contextualizar os acontecimentos e produções artísticas entre 1968 e 1972. Trabalhamos com base nos acervos da Coleção Digital de Jornais e Revistas da Biblioteca Nacional e, por isso, restringimos a pesquisa ao conteúdo disponível na plataforma. Selecionamos os dois jornais que, quantitativamente, apresentam o maior número de menções a Ben, Jornal do Brasil e Correio da Manhã, além da Revista do Rádio, o veículo especializado em música com mais ocorrências.

Diante do volume total de menções a Jorge Ben nos três veículos, estabelecemos como primeiro critério de seleção o gênero jornalístico dos textos, selecionando notícias, reportagens, entrevistas, colunas, resenhas, críticas e crônicas. Assim, reunimos 122 textos que, posteriormente, organizamos em diferentes categorias para identificar quais foram os contextos em que os jornais trataram de ações e feitos de Jorge Ben ou de menções a ele feitas por outras personalidades brasileiras ou estrangeiras.

Definimos, enfim, os seguintes temas:

Tema	Definição	Ocorrência
Menções a Jorge Ben	Textos que tratam de outras personalidades, mas que mencionam Jorge Ben, seja como compositor de canções de um repertório, parceiro musical ou em tom de comentário	25
Espetáculos em cartaz	Textos de divulgação de shows de Jorge Ben (dentro e fora do Rio)	22
Festival Internacional da Canção	Cobertura jornalística dos FIC, reunindo reportagens, entrevistas, colunas críticas e sociais	17

Tema	Definição	Ocorrência
Cena musical	Textos que pautam o movimento artístico local, colunas que discutem criticamente um conjunto de discos ou performances	14
Crítica musical	Textos em que colunistas dos jornais discutiam lançamentos musicais, espetáculos, programas de TV e shows	13
Programação de TV	Participações de Jorge Ben como artista convidado em programas de TV brasileiros	11
Mercado externo de música	Negociações de turnês e especiais de TV; direitos autorais; excursões coletivas	10
Lançamentos musicais	Textos que informam sobre novos discos que chegavam ao mercado naquela ocasião; promoção de discos	8
Turnês internacionais de Jorge	Textos pautados pelas turnês de Jorge realizadas no norte global no período, tanto em preparação para viagens quanto em retornos ao país	8
Mercado nacional de música	Apresentam informações a respeito de vendas de discos; negociações do mercado musical; temas relacionados a direitos autorais	4
Política	Temas relacionados às instituições políticas do país, a movimentos sociais e reivindicações coletivas, discussão de conjuntura	3
Trajetória de vida	Textos em que Jorge Ben narra acontecimentos de sua vida pessoal e resgata fases anteriores de sua própria carreira musical	2
Regravações e interpretações	Textos que tratam de lançamentos de outros artistas que interpretam Ben ou menções a Ben feitas por seus pares	2
Arte Negra	Reportagens que pautam a questão racial a partir da música	1
Perfil de artista	Apresentação de artista jovem ao público	1
	TOTAL	122

Em relação às colunas e crônicas que discutem algum aspecto da obra ou das ações de Ben, assim como as menções de outras personalidades a ele, definimos uma avaliação entre positivas, negativas ou neutras.

Consideramos *positivas* as menções que contém elogios ao artista ou comentários sobre o alcance de suas músicas, por exemplo: “Os Mutantes voltam dos EUA e comentam o sucesso de Roberto Carlos e Jorge Ben” (JB - 17 mar 1969). Consideramos *negativas* as menções que contém críticas, como “Cussy de Almeida admirava Baden Powell e Edu Lobo, "aceitava parcialmente" Caetano e Gil, mas detestava Jorge Ben” (JB 19/09/1969). E consideramos *neutras* menções que não contém juízos de valor, por exemplo: “Aracy de Almeida afirma que seus colegas de show, Jorge Ben, Toquinho e Paulinho da Viola, sempre ficam à vontade ao seu lado” (JB - 19/06/69)

Incorporamos à pesquisa documental um conjunto de entrevistas realizadas posteriormente: um episódio do programa Roda Viva da TV Cultura (1995), uma entrevista

do canal do YouTube W/Cast (2022), e “O homem Patropi”, reportagem publicada pela revista Trip (2009). São relatos de trajetória em primeira pessoa que nos fornecem comentários de Ben acerca de questões específicas de seu estilo e suas referências, como poesia e alquimia. Por outro lado, já vivendo sob regime democrático, nessas ocasiões ele respondeu a questionamentos a respeito dos impactos da censura em sua carreira, por exemplo. A distância temporal entre as três entrevistas nos mostra as constâncias e as discrepâncias dos relatos que comparamos aos dados recolhidos.

Considerando produções contemporâneas, selecionamos três podcasts que discutem o universo Jorge Ben: a série “Imbatível ao extremo” (2012), um episódio do *Projeto Querino*, intitulado “Chove chuva” (2022) e, por fim, um episódio da série “O produtor da Tropicália” (2021). As interpretações e análises desses jornalistas e pesquisadores põem as canções em perspectiva das questões em evidência no mundo contemporâneo, como a representatividade negra, discursos de afirmação racial e resistência ao racismo. É preciso ressaltar que essas produções surgem no momento da velhice do compositor e representam, ao lado dos trabalhos acadêmicos e literários que mencionamos, o interesse do público atual pelas conquistas e contradições desse homem.

Como fontes das informações técnicas dos álbuns, compactos e demais lançamentos de Jorge Ben no período analisado, recorreremos aos bancos de dados dos portais *Discogs* e *Rate Your Music*, comunidades virtuais em que fãs e colecionadores catalogam suas bibliotecas físicas ou digitais de discos, publicando notas e comentários sobre eles. Como não temos acesso aos LPs e compactos lançados no período, esses sites são um meio de acessar as fichas técnicas e o conteúdo dos encartes originais.

A partir da coleta e da análise qualitativa desse material, buscamos compreender os acontecimentos que aqui analisamos conforme foram narrados por seu tempo. Encontramos nas notícias, colunas sociais e de opinião, reportagens e entrevistas da época os registros de acontecimentos que foram relevantes para a trajetória do artista e realizações que marcaram a fase de sua carreira de que tratamos. É na articulação das referências bibliográficas e dos dados recolhidos nas entrevistas, podcasts e nos acervos dos jornais selecionados que realizamos as investigações e análises nos três capítulos.

No que diz respeito à música, investigar este acervo significa acumular informações o suficiente para compor retratos da cena musical da época e de momentos relevantes da trajetória do artista. Nestes retratos situamos o grupo de artistas com os quais Jorge Ben se relacionou no período analisado, identificando, por exemplo, suas principais parcerias de composição e performance. Identificamos quais suas canções foram destaques e quais foram

criticadas, quais foram regravadas por intérpretes nacionais ou estrangeiros e quando tudo isso ocorreu.

Situamos o artista nos espaços onde se apresentava, as casas de show carioca que recebiam suas temporadas de shows e os eventos comerciais em que participou como convidado. Acompanhamos nas páginas dos jornais a evolução de sua carreira internacional e, por exemplo, identificamos o valor dado pela imprensa e artista da época à visibilidade no mercado externo. No que diz respeito à recepção de suas produções, encontramos nas colunas de opinião as palavras da crítica musical da época e problematizamos os valores e os padrões de qualidade acionados para construir juízos de valor sobre as canções de Jorge e seu estilo de composição.

Sendo assim, recolhemos um material que abrange um período mais amplo que os quatro anos centrais de nossa pesquisa. Os podcasts que selecionamos (publicados em 2012, 2021 e 2022) são tratados como textos que indicam olhares contemporâneos a respeito da obra de Jorge; as entrevistas de Jorge Ben que selecionamos (realizadas em 1995, 2009 e 2002) ilustram a visão do próprio autor a respeito de sua obra; já os acervos de jornais (1963-1972) são os registros do tempo que analisamos.

Em pesquisa exploratória, entendemos que essas canções, independentemente de seu sucesso comercial e reconhecimento pelo público geral, refletem os aspectos da obra de Jorge que dialogam com as questões de pesquisa, que são: narram histórias intimamente conectadas às experiências comuns da cultura popular; resgatam as trajetórias de figuras negras históricas; representam o povo negro numa perspectiva positiva e emancipatória; colocam em evidência a negritude como arma contra a inferiorização da cultura negra, assim como de suas tradições e tecnologias. Não significando, contudo, que outras canções não serão mencionadas, mas sim que a pesquisa se desenvolve a partir desse recorte.

Mesmo compreendendo que é possível interpretar que a linguagem não-verbal das canções (suas melodias, harmonias, ritmo e arranjos) também indiquem referências à cultura negra (ou às formas com que povos negros desenvolveram suas linguagens musicais, como o samba, o coco ou o soul), definimos como principal critério de seleção a presença *verbal* dessas referências, já que o conjunto de álbuns contém um total de 42 gravações.

Etapas do desenvolvimento

No primeiro capítulo, discutiremos as questões raciais que sustentam a análise que pretendemos realizar sobre a afirmação da Negritude na poética de Jorge Ben. Isso significa tratar dos fundamentos da ideologia do racismo e de sua expressão política no Brasil; das

reações negras à dominação branca a partir do período Republicano brasileiro e das relações entre a cultura negra e a cultura de massas na pós-modernidade.

No primeiro subcapítulo, tratamos das políticas de embranquecimento implementadas no país, seus fundamentos ideológicos e as suas consequências para o pensamento racial brasileiro no século XX, discussão que realizamos a partir do diálogo entre Munanga (1990, 2019) e Domingues (2007). Sendo assim, raça, racismo e negritude tomam a posição central de nossa atenção, em busca de pistas que apontem quais eram as condições sociais às quais a população negra esteve historicamente submetida no Brasil e em que termos a discussão racial era tratada pelo movimento negro no período.

Uma vez tratada a questão da ideologia do racismo e das políticas de embranquecimento aplicadas no Brasil, no segundo subcapítulo discutiremos as reações negras à dominação política e à discriminação racial na história do Brasil realizadas pelos movimentos negros durante o período republicano, a partir de Gomes (2018) e Domingues (2007). Em seguida, o surgimento do movimento da Negritude e os princípios que o nortearam, tendo como referências Césaire (2010) e Munanga (2012), que pomos em diálogo com Hooks (2019) e sua perspectiva sobre amar a negritude, que consideramos em nossa interpretação da poética de Jorge Ben.

No terceiro e último subcapítulo, tratamos das indústrias culturais e das relações complexas entre a cultura negra e a cultura popular inseridas no contexto industrializado. Para isso, abrimos diálogo entre Hall (2013) e Canclini (2015), relacionando à nossa discussão os conceitos de cultura popular e cultura híbrida para tratar criticamente sobre a ascensão de um homem negro nascido no subúrbio carioca ao posto de ídolo da indústria fonográfica brasileira entre as décadas de 1960 e 1970.

O segundo capítulo será destinado à discussão dos marcos teóricos da Comunicação Social que foram acionados para a construção deste trabalho, seguida da discussão biográfica sobre a trajetória de Jorge Ben e a contextualização do cenário musical no qual o artista emergiu no período analisado. Consideramos a aplicação dos conceitos de produção de sentido na música popular massiva — como desenvolvido por Janotti Júnior (2006 e 2008) — e de biográfico comunicacional — como desenvolvido por Sacramento (2011, 2014) — a partir dos quais buscamos compor o primeiro subcapítulo.

Compreendemos que a produção de sentidos na música popular massiva e suas aplicações, quanto que os sentidos produzidos pelas canções de Jorge Ben estão igualmente relacionados ao seu conteúdo verbal, à sua performance, aos espaços em que sua música se fez presente e às estratégias de endereçamento aplicadas nelas. Pensamos nos processos de *incorporação* das canções de Jorge pelo público. Para tal, também recorreremos a Keith Negus

(1999) que analisa as estratégias empregadas pela indústria fonográfica para estabelecer as diferentes linguagens que envolvem os gêneros musicais.

No segundo subcapítulo, desenvolvemos uma breve biografia de Jorge Ben, com foco na sua criação familiar no Rio de Janeiro e de sua formação cultural e intelectual, discussão que realizamos com os conceitos de capital cultural conforme desenvolvido por Bourdieu (1999) e de encruzilhada, conforme desenvolvido por Jarbas Ramos (2019). Nascido em Madureira, o menino Jorge mudou-se com sua família para o bairro de Rio Comprido, onde cresceu, e posteriormente para Copacabana, onde iniciou sua carreira musical. Sua formação cultural e intelectual se dá nas encruzilhadas, nos cruzos e conflitos entre manifestações da cultura popular como o jongo e o maracatu, o bloco de carnaval em que seu pai atuava e a quadra da GRES Acadêmicos do Salgueiro, as categorias de base do C.R Flamengo; e a formação tradicional no Seminário São José e no serviço militar no Exército Brasileiro. Tratamos neste subcapítulo de sua trajetória até o início da carreira, em 1963.

Resgatamos na história do Brasil especialmente o período do pós-guerra que representa a infância e a juventude de Jorge Ben, quando o seu referencial cultural se forma com as tendências do seu tempo, o rock e o cinema, por exemplo. Jorge, junto aos seus amigos de infância, faz parte da geração que cresceu quando o consumo da cultura massiva se disseminava no país, nos anos 1950 e 1960, num contexto político e histórico específico. Nosso interesse, reiteramos, é retratar, a partir da trajetória de Jorge Ben, quais fatores contribuíram para sua ascensão no mercado e com quais parâmetros de qualidade sua produção foi avaliada pela opinião pública, em diálogo com outras pesquisas que também analisam a vida e obra do artista (AMARAL, 2020; VIOLA, 2020; OLIVEIRA, 2008; REIS, 2014; DA ROSA, FAUSTINO, 2023).

Com base nessas referências, buscaremos retratar no terceiro subcapítulo o diverso ecossistema da música brasileira do período analisado, descrevendo as ondas artísticas que estiveram em voga nos anos 1960 e 1970. Isso significa tratar tanto dos nichos em que Jorge Ben esteve quanto dos outros em que não esteve, para melhor situar o artista e sua obra em relação ao seu tempo: o samba, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, a Tropicália, a MPB, a *Soul music*.

No terceiro capítulo, tratamos da análise da participação de Jorge Ben nos festivais da canção como acontecimentos históricos a partir dos quais discutiremos a questão da postura política do artista no contexto da ditadura militar, num momento de ascensão nacional e internacional de sua carreira. Tendo como base o Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo como uma vitrine da música popular brasileira *tipo-*

exportação, esse grande espetáculo de arena televisionado é o cenário escolhido por nós para tratar da *zona cinzenta* (REIS, 2014) na qual o artista se encontrou nos embates políticos de sua geração.

Nos interessa investigar quais posturas Jorge teve e quais posições tomou em determinados momentos e ocasiões, mas também quais acontecimentos e fenômenos marcaram seu tempo e a produção criativa de sua geração, com atenção para as ilusões de projetar uma narrativa linear dos acontecimentos que se sucederam em direção a um “fim principal” de sua vida (SACRAMENTO, 2011; BOURDIEU, 2006). Do mesmo modo, para analisar eventos que se deram tantos anos atrás, é importante evitar outra ilusão, a de relacionar ações, intenções e acontecimentos em um momento histórico com o qual não condizem; a ilusão das construções anacrônicas (RANCIERE, 2011). Dessa forma buscamos construir uma breve trajetória de Jorge Ben, relacionando sua obra ao seu tempo.

Capítulo 1

Raça, racismo e Negritude no Brasil

Entre a população negra brasileira dos anos 1960, em que termos se discutia o enfrentamento ao racismo e através de que estratégias se reivindicava os direitos civis? As questões vividas por Ben na cena musical da época dizem respeito ao lugar social do negro naquela sociedade. Em que medida a afirmação da identidade negra na canção de Jorge se dá em consonância ou dissonância com os ideais de grupos políticos liderados por pessoas negras de seu tempo, como o Movimento Negro Brasileiro e o movimento artístico-político da Negritude?

O objetivo deste capítulo é apresentar as bases da discussão racial a partir da qual desenvolveremos nosso estudo a respeito da afirmação da Negritude na canção de Jorge Ben. Sendo assim, partimos das definições de raça, racismo, negritude e branquitude de acordo com a tradição da literatura de estudos raciais, tendo como principais referências Kabengele Munanga (1990, 2012 e 2019), Maria Aparecida Bento (2002) e Leda Maria Martins (1997).

Com base nas leituras de Munanga tratamos das bases da ideologia racista e dos processos de miscigenação no Brasil, dos movimentos negros no país e do movimento da Negritude. Em Bento (2002), encontramos as definições de branquitude como um valor universal, a crítica à democracia racial e os benefícios simbólicos de uma representação positiva dos negros. Já a partir do texto de Martins (1997) desenvolvemos a ideia de “encruzilhada” com base na qual sustentamos nossa interpretação sobre esse período específico da obra de Jorge Ben.

Em seguida, após a apresentação dessas bases teóricas, discutiremos a trajetória do Movimento Negro no Brasil, suas plataformas políticas desenvolvidas em diferentes momentos do período republicano no país. Dessa forma trabalhamos a partir de Petrônio Domingues (2007), que propõe uma divisão em quatro etapas históricas do movimento. Com Nilma Lino Gomes (2018), que trata da plataforma política do Movimento, apresentamos qual o sentido de política utilizaremos para desenvolver essa pesquisa e como o relacionamos à produção artística de uma determinada geração de compositores negros. É dessa autora que retiramos a ideia da negritude como afirmação.

Questionamos, seguindo a proposta de Domingues (2007) em diálogo com Gomes (2018), é possível criar relações entre os percursos dos movimentos negros e os acontecimentos que marcam a trajetória de vida de Jorge Ben (tema do segundo capítulo) e sua posição no debate político da geração da artista da qual faz parte, a que surge nos anos 1960 no Rio de Janeiro e em São Paulo (tema do terceiro capítulo).

Trabalhamos com dois sentidos de negritude. O primeiro, como sinônimo de identidade negra, comumente aplicado em estudos como o de Bento (2002). O segundo diz respeito ao movimento da Negritude, que se desenvolveu em um momento histórico específico, sendo o termo cunhado por Aimé Césaire no poema “Cahier d’un retour au pays natal”, publicado na França em 1939.

Tratamos, assim, a Negritude “francófona” como referência de uma ideia que surge de uma expressão artística (no caso, um poema) e que reverberou como influência de movimentos políticos, sobretudo os relacionados aos processos de independência das ex-colônias africanas. E questionamos em que medida as canções de Jorge Ben se relacionam com esses ideais artísticos e políticos.

Por fim, na última seção deste primeiro capítulo, tratamos das ambiguidades e dos jogos de posição na disputa pela hegemonia que caracteriza as relações entre a cultura popular negra e a indústria cultural, tendo Stuart Hall (2013) como principal referência. A partir desse ponto, abrimos diálogo entre Hall e Néstor García Canclini (2015) na intenção de relacionar tais questões ao contexto sul-americano. Por fim, tratamos da dinâmica da indústria fonográfica na qual Jorge Ben se insere, o que diz respeito às referências de Jeder Janotti Junior (2006, 2008), Keith Negus (1999) e Jacques Attali (1995).

Ao longo do capítulo, relacionamos às discussões suscitadas pelas referências bibliográficas que citamos a parte do material que reunimos em nossa pesquisa documental, sobretudo os recortes de entrevistas e reportagens a respeito de Jorge Ben publicadas nos jornais que consultamos: Correio da Manhã, Jornal do Brasil e Revista do Rádio. Contudo, trabalhamos com os recortes de forma mais substancial nos capítulos II e III.

Antes de realizar a análise da trajetória pessoal e artística de Jorge Ben no próximo capítulo, contextualizamos esses acontecimentos no tempo e na conjuntura social em que ocorreram. Neste capítulo, tratamos em destaque da leitura da vida e obra do artista pelo viés dos estudos críticos dos estudos étnico-raciais, investigando como a questão racial era tratada pela sociedade brasileira no período em questão, que compreende as décadas de 1950 e 1960. É um momento de transformação social a nível global, marcado por guerras de independência e pela ascensão dos movimentos anticoloniais; enquanto, na América Latina, as ditaduras militares marcam os anos de Guerra Fria.

Consideramos em nossa discussão o conceito de anacronismo como tratado por Jacques Rancière (2011) bem-vindo porque, em primeiro lugar, tratamos de acontecimentos ocorridos há sessenta anos, portanto, em um Brasil que não vivenciamos. Um país menos populoso, ainda de maioria rural e sob o domínio de uma ditadura militar de direita que buscamos compreender a partir da literatura selecionada e dos acervos para tratar da

construção da imagem de um artista negro que agiu, pensou e criou conforme as crenças desse tempo.

Por mais que o texto de Rancière (2011, p. 28) seja destinado a historiadores, muito nos serve como referência porque, ao desconstruir o conceito de anacronismo e, no caminho, apontar formas para “resgatar o tempo e fundar a história na verdade”, o autor nos oferece um tipo de antídoto contra o vício de narrar uma trajetória como uma pura sucessão de acontecimentos. Mais do que isso, oferece ferramentas para não relacionar acontecimentos, pessoas e suas ações em que não convém, como o que é estranho ao seu tempo. Assim, para escapar dessa prática, cabe ao historiador abrir mão de lançar vereditos em relação aos fatos e ao tempo. Antes disso, cabe a ele identificar "condições de possibilidade e de impossibilidade com a forma do tempo" (idem, p. 46).

O anacronismo representa para Rancière um “nó filosófico” na constituição da história como um discurso que trata da verdade. O anacronismo seria um recurso poético ao qual se lança mão para resolver a questão filosófica da verdade no discurso do historiador. Para resgatar o tempo e fundar a história na verdade é preciso, por um lado, dispor as ações em sua totalidade articulada e tratar o tempo como um puro presente fundado no princípio de que todos os que se encontram nesse tempo se assemelham e compartilham da mesma presença.

Já para o historiador, a eternidade do simultâneo se encontra alojada no tempo das sucessões, como seu princípio de interioridade. Isso quer dizer também que a "crença" se tornará a marca mesma desse verdadeiro alojado no próprio tempo. A crença nada mais é que a forma subjetiva do tempo. E essa semelhança é precisamente o substituto de eternidade que garante a posição de verdade do discurso do historiador. A semelhança da eternidade no tempo é o tempo impondo sua presença como crença (RANCIÈRE, 2011 p. 36)

O nó filosófico de que Rancière trata se dá entre o tempo e a crença que garante o resgate do tempo. Desconstruir esse duplo nó é desconstruir a própria categoria de anacronismo. Porém, adverte que este conceito é anti-histórico por esconder as condições da historicidade, porque há história das rupturas e “dessemelhanças” que as pessoas demonstram em relação ao seu tempo e com os lugares que lhes são impostos.

Adiante, ele conclui que, a bem da verdade, não existe anacronismo, mas modos de conexão que são anacronias: "Acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’" (RANCIÈRE, 2011, p. 49). Somos semelhantes ao nosso tempo porque não é sequer possível pensar para além do

que nosso tempo permite. Em determinada época, escreve o autor, não se pode ser senão crente.

Ao longo deste trabalho problematizamos parte da trajetória biográfica em que, diante da inferiorização e do estigma atrelado à sua imagem no início da carreira, Jorge passou a assumir e reivindicar sua identidade negra, já no final dos anos 1960. Considerando as características do seu tempo e dos movimentos negros do período, buscamos relacionar esse aspecto de sua obra ao conceito de Negritude, como posto em Munanga (2012) e Césaire (2010), assim, relacionamos as iniciativas e a criação de Ben ao fenômeno global do surgimento de uma geração de artistas que também representam a produção de discursos de valorização da identidade negra em seu tempo.

Sem a consciência das semelhanças que nutrimos com o nosso tempo e que essa geração de artistas nutriu com o seu, é impossível compreender o fenômeno global de reação dos povos negros à opressão social e à discriminação racial com o qual se relacionaram. Da mesma forma, as pautas dos movimentos negros da época podem se aproximar ou não das atuais, pois pensavam conforme as possibilidades de seu tempo e assim interpretaram as causas da precarização da vida negra no país. Por isso é importante recorrer a pesquisas como a de Domingues (2007) e Gomes (2018) sobre a trajetória do movimento, contudo com o olhar atento para a construção de eventuais anacronias.

É preciso fazer emergir o contexto em que Jorge Ben se desenvolve e o lugar onde é socializado aos acontecimentos que marcam seu tempo de vida e dos seus contemporâneos. Sendo assim, entendemos que o foco da discussão não é apenas tratar das formas e dos discursos que essa geração — da qual Jorge Ben faz parte — produziu ao apropriar-se dos ideais defendidos pela Negritude, como o orgulho negro. Mais do que isso, a questão é investigar em que medida sua ação artística, criativa, contribuiu para o deslocamento dos parâmetros de alta e baixa cultura em voga no seu tempo, através da valorização das manifestações culturais populares conhecidas nas ruas em diálogo com a cultura estrangeira consumida pelos meios massivos.

1.1 - Raça e racismo no Brasil

Para contextualizar as manifestações artísticas de Jorge Ben que questionamos se representam uma prática de afirmação da Negritude, entendemos ser necessário investigar em que termos se dava a discussão racial no Brasil no passado, tanto na década em que os discos foram produzidos quanto nas décadas em que o artista nasceu e cresceu. Dessa forma, abrimos este primeiro capítulo citando as referências bibliográficas que tratam das

conceituações de raça e racismo, negritude e branquitude. Assim, damos atenção à questão das políticas de embranquecimento que foram realizadas no Brasil e suas consequências para o pensamento racial no país. O que associamos à carreira de Jorge Ben diz respeito à natureza das críticas que sofreu nos primeiros anos de sua carreira e à resposta que deu através de sua música.

De acordo com Munanga (1990), que articula seu pensamento em diálogo com Edouard Vincke, a raça é uma “categoria etno-semântica”, construída política e ideologicamente dentro da estrutura de poder nas sociedades multirraciais. Isso significa que o conceito de raça não está relacionado a um valor biológico, mas a algo social e historicamente referenciado.

No entanto, se cientificamente a "raça" é um conceito pouco significativo, política e ideologicamente ele é muito significativo, pois funciona como uma categoria etno-semântica, isto é, política e econômico-social de acordo com a estrutura de poder em cada sociedade multirracial. (MUNANGA, 1990, p.110)

Em nome da "crença na raça", ou na superioridade de uma raça em relação às demais, foi que seres humanos oprimiram uns aos outros ao longo dos tempos; essa crença justificou a invasão do continente americano pelos europeus e a realização do genocídio indígena, em um momento, e o holocausto judeu na Europa, no século passado. No Brasil, a “crença na raça” justificou ao longo dos séculos a escravidão, a inferiorização do povo negro, a exploração brutal de sua força de trabalho e a perseguição das tradições religiosas de matriz-africana.

O racismo enquanto ideologia é, sem dúvidas, relacionado à história da civilização ocidental a partir do século XVIII. Antes disso, escreve Munanga (1990, p.111), as desigualdades eram justificadas por princípios ideológicos sustentados nas ideias religiosas: a partir desse período, "um dispositivo intelectual foi desenvolvido, dividindo a espécie humana em raças desiguais (branca, amarela e negra) e confiando à raça branca, dita superior, a missão de unificar o mundo de acordo com seus valores”.

Para sustentar esse domínio, foi preciso legitimá-lo através da “missão civilizatória” reivindicada pelos europeus, que assumiriam o papel de “educar” os negros para que deixassem sua condição “selvagem” ou seu estágio de desenvolvimento cultural considerado inferior, o que também envolveu a catequização e conversão forçada ao cristianismo. Surge um discurso pseudocientífico que se junta à explicação religiosa para justificar a escravidão e a colonização, sustentando a posição do branco europeu de dominação das outras "raças".

Leda Maria Martins (1999) também trata do sequestro de nossos ancestrais africanos, da travessia forçada do oceano Atlântico e a desumanização e despersonalização às quais

foram submetidos pelo domínio colonial. A autora já destaca as relações de desterritorialidade dos corpos e corpus africanos e de seus descendentes como consequência do domínio colonial europeu.

Martins descreve que, nessas condições, os negros foram coisificados, tornados "estrangeiros" em um novo continente, sendo destituídos de sua humanidade e dignidade, transformados em mercadoria. O olhar europeu menosprezou e desvestiu os povos africanos de seus sistemas simbólicos.

Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quis invalidar seus panteões cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um modus alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim (MARTINS, 1997, pp.24-5)

A África passou a figurar no imaginário europeu como um continente dominado pelo “primitivo” e o “selvagem”, o oposto do continente tratado por seus nativos como o da “razão” e da “civilização”, o que justificaria o papel dominador e civilizatório que os europeus se atribuíram em relação ao continente africano. Algo que Martins aponta em sentido semelhante ao de Munanga (2012) trata do esvaziamento dos símbolos e tradições dos povos africanos durante o processo de colonização.

Kabengele Munanga (2012) escreve que houve dois tipos de imperialismo que resultaram da dominação colonial no continente africano: o de mercado e o da história. O primeiro se sustenta pela apropriação da terra e de seus recursos naturais, pela exploração econômica e pela precarização da força de trabalho; além do sequestro das pessoas que foram escravizadas e enviadas à força para outros continentes, como a América. O segundo tipo de imperialismo diz respeito ao tratamento dos negros como sujeitos sem história e de tradição oral, considerada inferior à tradição escrita de outros povos. Trata-se de mecanismos e estratégias desenvolvidos para servir à tríplice redução do negro: ontológica, epistemológica e teológica.

O que ambos, Munanga (1990) e Martins (1999), apontam é que o projeto de assimilação “total” da cultura europeia pelos povos africanos não se materializou. Embora analisem essa questão por diferentes aspectos, é possível abrir diálogo entre os dois. Para Munanga, por mais que se tentasse "eliminar as diferenças, assemelhar-se ao branco, trocando de pele física, cultural e intelectualmente" (p.111), a integração à sociedade branca nunca se materializou. E isso vale tanto para os povos africanos e para os seus descendentes levados para a América.

Para Martins (1999), o domínio colonial não foi capaz de apagar os signos culturais, textuais e simbólicos dos corpos africanos, assim como sua diversidade étnica e linguística. Ela destaca que, uma vez levados ao continente americano e postos em contato com outras culturas (nativas americanas e europeias), os povos africanos "inseminaram" os corpos simbólicos desses outros povos. Por conta dessa relação de aproximação com outras culturas sem a perda total de seu arcabouço cultural ancestral é que Martins aponta que a encruzilhada é o local onde os negros se encontram com as outras matizes culturais.

Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o corpus simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p.25)

Sendo assim, a autora (idem, p.26) argumenta que o cruzamento das culturas dos ancestrais africanos em contato as outras que confrontaram "gera modulações semióticas que fundem estratégias de veridicção", que se traduzem em operações sígnicas plurais e plurivalentes, que instituem e restauram a significância. A cultura negra é, nessa perspectiva, uma cultura de encruzilhadas que se forma a partir dessas traduções e novas relações de significância de outras culturais com as quais os negros sequestrados tiveram contato na América.

Fazendo referência a Henry Louis Gates (autor de "*The signifying Monkey*") a autora destaca que os ancestrais africanos forçadamente deslocados para o continente americano trouxeram consigo suas visões de mundo singulares, seus idiomas, sua arte, técnica, religiões e culturas, assim como suas formas únicas de organização social:

As culturas negras que matizaram os territórios americanos, em sua formulação e modus constitutivos, evidenciam o cruzamento das tradições e memórias orais africanas com todos os outros códigos e sistemas simbólicos, escritos e/ou ágrafos, com que se confrontaram. É pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras (MARTINS, 1997, p.26)

A encruzilhada representa um espaço de ações ambivalentes onde se faz as oferendas para Exu, nas tradições religiosas afro-brasileiras, como no candomblé e da umbanda e de outras tradições de matriz africana presentes na cultura brasileira (MARTINS, 1997). É, além disso, o espaço do "entre" e dos atravessamentos ou cruzamentos de experiências

culturais diversas, como as que caracterizam a formação cultural do povo brasileiro; entre as raízes indígena, negra, branca e oriental.

Sobre a concepção de encruzilhada — um princípio de construção retórica e metafísica disseminado nas manifestações das culturas nagô e banto — é utilizada como um operador conceitual. Isso possibilita a cada pesquisador (a) interpretar os trânsitos sistêmicos e epistêmicos que se mostram nos processos inter e transculturais, marcados por confronto e diálogo, de relações complexas.

É a partir dessa perspectiva epistemológica que buscamos analisar a trajetória de vida de Jorge Ben e sua criação artística do período entre 1968 e 1972. Compreendemos — a partir das leituras de Amaral (2020) e Viola (2022) e do conjunto de relatos do próprio compositor que reunimos a partir dos recortes de jornais — que sua criação se encontra em um espaço-entre. No caso, entre classes sociais (criado em trânsito entre diferentes bairros do Centro, Zona Norte e Zona Sul cariocas) de sua família, em contato com manifestações da cultura popular (G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro, C.R Flamengo e bloco Cometas do Bispo) e tradicional (Seminário Arquidiocesano São José e Forças Armadas Brasileiras) e da cultura massiva (o cinema, o *rock and roll* e as HQs).

Por outro lado, consideramos utilizar o operador conceitual da encruzilhada, ou o lugar-entre, para situar o compositor em meio à geração de artistas da qual fez parte. No caso, localizamos Jorge Ben em uma encruzilhada musical entre os movimentos dos anos 1960, a Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália. Além da questão estética que está compreendida nas aproximações e distanciamentos com esses movimentos, também recorreremos a essa noção para tratar de sua posição enquanto artista no debate político de seu tempo, marcado pela reação à ditadura militar e, por outro lado, pela afirmação da identidade racial. Ou seja, em uma encruzilhada:

A encruzilhada, locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é a geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas dos efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. Esses modos de constituição e reconstituição simbólicos advêm da encruzilhada, o operador sógnico, que possibilita sua emergência, contemplando-os com os desdobramentos possíveis, mas que neles não se esgota. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, sua natureza móvel e deslizando, no movimento da cultura e dos saberes ali instituídos (MARTINS, 1997, p.28)

Essa conceituação de encruzilhada que ela desenvolve será retomada no terceiro capítulo, em que tratamos de localizar Jorge Ben em uma encruzilhada tanto da música popular brasileira quanto social, considerando os aspectos de sua trajetória pessoal discutidos no segundo capítulo, de caráter biográfico. Neste momento, nos interessa relacioná-la ao que Munanga (1990) afirma a respeito dos processos de assimilação dos povos africanos das culturas das nações dominadoras, no sentido de que não houve uma assimilação total e que o objetivo de substituição de uma cultura dita “selvagem” pelos europeus não se concretizou.

Como escreve Carlos Moore⁹, a Modernidade tem sua origem na violência absoluta que surge como consequência dos movimentos de expansão das nações europeias a partir do séc. XVI, o que nós também conhecemos como o período das "grandes navegações" em que ocorreu a invasão dos portugueses nas terras onde hoje se encontra o Brasil.

Nesse tenso contexto de amplidão planetária, cristalizaram-se as definições sobre o ser humano e se construíram as instituições sociais e políticas modernas. A Modernidade deu lugar às grandes reflexões sobre Cultura e Identidade que continuam a dominar os debates sobre as sociedades. Foram as noções de raça e civilização, assumidas com novos argumentos teóricos e científicos a partir do século XVI, que orientaram esses debates (CÉSAIRE, 2010, p.8)

Grosso modo, a raça definiria as divisões entre três grandes compartimentos geográficos e estabeleceria "níveis" de desenvolvimento civilizacional em cada um deles: a Europa "branca", a Ásia "amarela" e a África "negra". A raça, a partir desse momento histórico, tornar-se-ia a "categoria privilegiada e totalizadora" (idem, p.9) que dividiria diferentes grupos humanos e estabeleceria as razões por essa divisão.

A raça e o racismo foram erigidos pelos não-negros em uma metacsciência totalizadora, definidora do humano em termos puramente tautológicos, maniqueístas e essencialistas, como fruto de uma metavisão hegemônica. A Revolução Industrial e a emergência do Capitalismo industrial as transformariam numa 'consciência/estrutura' hegemônica planetária" (CÉSAIRE, 2010, p.9).

O "mundo negro" nunca escapou dessas definições a seu respeito que foram criadas fora de seus domínios por estrangeiros, por isso a "questão racial" toma um espaço de importância central e fundamental para os movimentos de luta por libertação e emancipação negras que vemos no decorrer da história. Essas definições mencionadas por Moore na introdução do livro de Césaire têm lastro em uma tradição de pensamento europeu a respeito das raças e das diferenças entre brancos, negros, amarelos e indígenas.

⁹ Citamos, aqui, um texto assinado por Carlos Moore como introdução ao livro de Césaire (2010)

Em outro texto, ao tratar da miscigenação na história brasileira, Munanga (2019) trabalha com esse conceito como a generalidade de casos de cruzamento ou miscigenação entre populações distintas do ponto de vista biológico. Contudo, seu enfoque está nas análises “sobre os fatos sociais, psicológicos, econômicos e político-ideológicos decorrentes desse fenômeno biológico inerente à história evolutiva da humanidade” (idem, p.24). Em sua análise, o autor menciona miscigenações biológicas, mas também culturais, sendo uma referência para tratar das políticas de embranquecimento e do lugar de inferiorização imposto à população negra no Brasil pós-abolição.

A discussão travada nessa passagem do livro se baseia em uma revisão de textos influentes para a formação do pensamento europeu a respeito da mestiçagem nos séculos XVII e XVIII. O autor desenvolve seus argumentos a partir de Georges-Louis Leclercq Buffon, Denis Diderot, Voltaire e Immanuel Kant, principalmente, identificando que, até o século XIX, o saber ocidental reconhecia a mestiçagem de forma a considerar brancos e negros como duas espécies distintas e com origens distintas, sendo os brancos considerados superiores. Muito influenciados pela falta de conhecimentos mais desenvolvidos a respeito dos próprios processos de hereditariedade, era comum que a mestiçagem fosse vista como transgressão das leis naturais:

Em 1744, num livro que fez escola entre os extremos defensoras da escravidão, Edward Long, proprietário de escravos na Jamaica, defendeu também a tese de que brancos e negros não tinham a mesma origem e que constituíam espécies diferentes do mesmo gênero (*genus*). Segundo ele, os mulatos oferecem a prova de que os brancos e os negros são duas espécies distintas, pois, ao cruzar os mulatos, estes não eram capazes de reproduzir sua espécie, prova de que pertencem ao gênero das mulas. [...] Eis, grosso modo, o panorama das posições tomadas pelos estudiosos do século das luzes em relação à mestiçagem (MUNANGA, 2019, p.30)

Com o passar do tempo, o pensamento a respeito do tema assumiu cada vez mais um caráter político. O autor também menciona o contexto de iniciativas legais que regeram questões relacionadas à restrição dos direitos dos miscigenados; códigos que surgiram como políticas de segregação racial durante o regime escravocrata. A consequência foi a inferiorização dos mulatos nessas sociedades a partir da limitação de seus direitos econômicos e políticos. Como em São Domingos, antes da Revolução Haitiana, tais políticas visavam impedir que “a fortuna branca caísse nas mãos da linhagem de cor e de assegurar a preeminência econômica do grupo branco” (idem, p.34).

Ou seja, a partir do momento em que se verificou a miscigenação entre brancos e negros escravizados nas colônias francesas e o surgimento de “classes intermediárias” de mestiços, criou-se um conjunto de leis e normas com a finalidade de não apenas restringir

os direitos desses mestiços, filhos de brancos e negros escravizados, mas também de garantir a prevalência econômica e política dos brancos, seja eles detentores do poder da terra, político ou comercial.

O que nos interessa a respeito dessas políticas de discriminação realizadas no contexto da América durante o regime escravocrata nos séculos anteriores, é como aponta o autor, a influência que essas leis e principalmente o conjunto de obras filosóficas que embasaram o pensamento a respeito da mestiçagem tiveram no Brasil incluindo o período posterior a abolição, em 1888.

Ao discutir a questão da mestiçagem no pensamento social brasileiro, Munanga (2019) busca caracterizar esse pensamento brasileiro sobre a mestiçagem relacionando seus produtores e as críticas que receberam no seu tempo. Como se deu em outros países colonizados, a elite intelectual brasileira no pós-abolição se voltou para o pensamento ocidental para pensar a realidade racial do país e para fundamentar a construção de uma identidade nacional. A construção de tal identidade se mostrou em princípio considerada complexa justamente pela questão racial.

O fim da escravidão é o marco para o pensamento sobre a identidade racial brasileira. Surge então uma nova categoria de cidadãos até então tratada como não-crucial, a dos escravizados negros. A questão diante dessa elite intelectual, como escreve o autor, era como transformar em cidadãos aqueles tratados até então como mercadorias, coisas, forças sub-humana de trabalho. Escreve o autor:

Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira. A pluralidade racial nascida do processo colonial representava, na cabeça dessa elite, uma ameaça e um grande obstáculo no caminho da construção de uma nação que se pensava branca; daí por que a raça se tornou o eixo do grande debate nacional que se travava a partir do fim do século XIX e que repercutiu até meados do século XX. (MUNANGA, 2019, p. 50)

Quando menciona “intelectuais da época” Munanga (2019) menciona a leitura de textos dos autores Silvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres, Manuel Bonfim, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Edgar Roquete Pinto, Oliveira Viana e Gilberto Freyre como os mais destacados nas discussões a respeito do tema da identidade nacional no país nas primeiras décadas do período republicano. Todos esses autores se debruçaram sobre a formulação de teorias que dessem da definição do brasileiro enquanto povo e do país enquanto uma nação moderna.

Entre esses escritos, Munanga identifica a influência das teorias do determinismo biológico (como as desenvolvidas por pensadores europeus nos séculos anteriores) que

atestavam uma dita superioridade da raça branca em relação às demais, pregando a diferenciação pensa entre negros, indígenas e brancos no território brasileiro. Discutindo um texto de Oliveira Viana¹⁰, Kabengele Munanga aponta que essa linha de pensamento a respeito da miscigenação e da dita superioridade da raça branca sustentou a diferenciação entre sujeitos de raças “inferiores” e “superiores”.

Dessa forma, o autor (idem, p.76) identifica que na perspectiva político-ideológica desses pensadores da elite intelectual brasileira do início do século passado a miscigenação foi uma ferramenta para “anular a superioridade numérica do negro” e “alienar os mestiços graças à ideologia do embranquecimento”. Trata-se de um projeto que visava à mitigação dos conflitos raciais no Brasil e à garantia do controle político da nação para os grupos brancos.

O controle da proporção negra da população também visava o impedimento de uma “haitianização” do Brasil, um país de maioria negra ao final do século XIX. Quando mencionamos políticas de embranquecimento, tratamos de um conjunto de normas que tiveram como finalidade não apenas conter a população negra, mas incentivar a migração europeia. Para além disso, deve-se considerar o objetivo de “refinamento” da “raça brasileira” que motivava essas políticas.

Dessa forma, para a elite intelectual desse período, o Brasil do futuro seria uma sociedade branca (ou menos negra). No entanto, a sociedade brasileira branca, como projetada ideologicamente por esses pensadores no pós-abolição, foi um projeto falho. Em seu lugar surgiu a pluralidade que hoje identificamos em meio aos brasileiros. Munanga trabalha com a seguinte hipótese:

Formulamos a hipótese e logo a tese de que o processo de formação da identidade nacional no Brasil recorreu aos métodos eugenistas, visando o embranquecimento da sociedade. Se o embranquecimento tivesse sido (hipoteticamente) completado, a realidade racial brasileira teria sido outra. No lugar de uma sociedade totalmente branca, ideologicamente projetada, nasceu uma nova sociedade plural constituída de mestiços, negros, índios, brancos e asiáticos, cujas combinações em proporções desiguais dão ao Brasil seu colorido atual (MUNANGA, 2019, p.19)

No lugar de uma sociedade embranquecida, surge o Brasil plural e multirracial. No entanto, um outro mecanismo ideológico persistiu, o mito da democracia racial. Coube a Gilberto Freyre, autor de “Casa Grande e Senzala”, desenvolver uma nova teoria em torno

¹⁰ Trata-se do seguinte texto: VIANA, Francisco José de Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. São Paulo, Edições da Revista do Brasil – Monteiro Lobato e Cia. Editores. 1920. Em outra passagem de seu texto, Kabengele Munanga dialoga com outro texto de Oliveira Viana: O typo brasileiro. Seus elementos formadores. In: **Dicionário histórico, geográfico e etnológico do Brasil**. V.I, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922, p. 277-190

da miscigenação, transformando-a em um valor positivo. E a ideia de “democracia racial” surge da percepção de que as misturas culturais que formaram o país geraram uma sociedade livre de preconceitos e conflitos raciais.

O mito da democracia racial, ao destacar no imaginário da sociedade brasileira que há uma convivência harmoniosa entre todas as raças, serve como instrumento para a “dissimulação” das elites, como argumenta Munanga:

Ou seja [o mito da democracia racial] encobre os conflitos raciais, possibilitando a todos se reconhecerem como brasileiros e afastando das comunidades subalternas a tomada de consciência de suas características culturais que teriam contribuído para a construção e expressão de uma identidade própria. Essas características são “expropriadas”, “dominadas” e “convertidas” em símbolos nacionais pelas elites dirigentes (MUNANGA, 2019, p. 77-78)

A análise de Freyre, no entanto, relativiza as assimetrias que existem nas relações inter-raciais no Brasil, incluindo na relação entre senhores de escravos e pessoas escravizadas. Por um lado, como escreve Munanga em diálogo com Thomas Skidmore, servia ao ideal do embranquecimento por identificar nos modos de vida da elite a assimilação de traços culturais dos outros povos, vinda do contato íntimo entre as partes. Dessa forma, Freyre valorizava a “dissolução das diferentes” (idem, p.78) e valorizava um “universalismo ambíguo”, sem considerar o abismo social existente para a população negra.

Maria Aparecida Bento (2002), em seu estudo a respeito da branquitude no Brasil, também destaca criticamente as políticas de embranquecimento e o mito da democracia racial. Em sua leitura, ela concorda com Munanga (2019) que a perspectiva da miscigenação como postulada por Gilberto Freyre suaviza os conflitos raciais existentes no país. Mais que isso, ela argumenta que isso “fornece à elite branca os argumentos para se defender e continuar a usufruir dos seus privilégios raciais” (BENTO, 2002, p.21). Esses pressupostos são a base do mito da democracia racial, que serve para legitimar a discriminação social contra negros.

Em seu texto, Bento trata da branquitude como “traços da identidade racial do branco brasileiro a partir das ideias sobre branqueamento” (idem, p.1), tendo como foco os entrelaçamentos que há entre subjetividades das relações raciais e outras questões concretas e objetivas. Entre os méritos de seu trabalho está o desenvolvimento de uma teoria a respeito dos aspectos psíquicos do racismo, por isso ela é a autora que trata dos pactos narcísicos entre os brancos, do medo que projetam sobre os negros como raízes do estigma racial existente no Brasil.

Ela destaca que o embranquecimento é geralmente entendido como um problema exclusivo dos negros que buscam assemelhar-se ao outro. Bento busca romper com essa

perspectiva que evita discutir o papel dos brancos nas diferentes dimensões do racismo e da discriminação racial. Como exemplo ela aponta que o legado da escravidão para os brancos, algo pouco discutido. Já o branco “pouco aparece”, senão na posição de modelo universal da humanidade, embora o embranquecimento tenha sido um projeto político desenvolvido e aplicado pelas elites brancas do país.

Ao agir dessa forma, a elite brasileira:

Faz uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a autoestima e o autoconhecimento do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social. O outro lado dessa moeda é o investimento na construção de um imaginário extremamente negativo sobre o negro, que solapa sua identidade racial, danifica sua autoestima, culpa-o pela discriminação que sofre e, por fim, justifica as desigualdades raciais (BENTO, 2002, p.2)

Bento argumenta que as representações positivas de um grupo social surtem efeito positivo em seus membros, o que está relacionado à manutenção da autoestima e da valorização de suas características que mobiliza a união desse grupo. Sendo assim, os negros no Brasil, que lidam com condições materiais de vida desfavorecidas (o que diz respeito ao acesso aos direitos sociais em sua plenitude), também enfrentam esse desafio subjetivo.

A autora vai além, considerando a “exclusão moral” como outro fator a se considerar na dinâmica da discriminação racial. Para ela, a desvalorização do outro é o primeiro passo para esse processo que pode assumir formas distintas, desde a discriminação até o genocídio. Os excluídos moralmente são retratados como inferiores, sem valor e sem capacidade, o que abre as portas para a serem tratados como mais passíveis de exclusão.

Nesse ponto, os três autores que citamos, Cida Bento (2002), Leda Maria Martins (1997) e Kabengele Munanga (1990, 2019), convergem na argumentação de que a inferiorização dos povos negros significa a não aceitação de sua cultura. Para isso utilizam termos como exclusão moral, o não-reconhecimento de suas tradições orais e a tripla redução (a saber, ontológica, epistemológica e teológica). Ou seja, os três nos mostram que é necessário considerar esses aspectos históricos, culturais e psicológicos ao tratar de raça, racismo, negritude e branquitude no contexto brasileiro.

Esse aspecto sobre as representações negativas a respeito dos negros que a autora menciona é para nós de grande utilidade para desenvolver essa pesquisa a respeito da afirmação da negritude nas canções de Jorge Ben. Como veremos adiante, o próprio compositor foi alvo de representações negativas a respeito de si e de seu talento artístico no início de sua carreira, vindas da imprensa. De que maneira as canções e performances de Jorge Ben se relacionam com esse imaginário negativo criado a respeito do negro que Cida

Bento menciona? E a respeito das críticas que sofreu, em que medida se relacionam com a exclusão moral?

Se os negros ao longo do tempo familiarizaram-se com uma visão negativa de si, isso se dá pelo impacto desses discursos que serviram como justificativa para a inferiorização do negro, que por sua vez tiveram também consequências psicológicas para nós. A inferiorização do negro o leva à alienação total. Assim, era posta ao negro a opção de assimilação ao mundo do colonizador, junto a suas referências culturais, sua epistemologia, sua ontologia e sua teologia (MUNANGA, 2012).

Um dos sentidos da negritude está atrelado à resistência dos povos negros em todo mundo ao projeto de assimilação cultural imposto pelos agentes da colonização. Historicamente, a negritude é conceituada uma reação racial coletiva negra a uma agressão branca, como descreve Munanga (1990). Por isso, para compreendê-la é necessário considerar o racismo e os mecanismos de dominação colonial.

No entanto, não podemos tratar a branquitude como o exato oposto da negritude, como bem alerta Liv Sovik (2009). Para a autora, a supervalorização da branquitude é uma questão mundial e não restrita ao contexto brasileiro. A negritude é uma "reação à ideologia da supremacia branca" e, por isso, concebê-la como espelho da negritude seria uma ficção: "O valor da branquitude se realiza na desvalorização dos quase brancos, como dos negros. Mede a falta dessas pessoas: elas não têm a senha de acesso às camadas superiores" (SOVIK, 2009, p.55). Na leitura de Sovik, a branquitude é relacionada à origem étnica europeia e ao eurocentrismo, algo que tem lastro na antiguidade.

Sendo assim, concluímos aqui este primeiro subcapítulo dedicado às bases a partir das quais desenvolveremos a discussão racial desta pesquisa. Em primeiro lugar, a noção de que a raça é uma construção social e historicamente referenciada; que uma história da raça está relacionada à dos processos políticos de colonização. Como discutimos a partir da leitura de Kabengele Munanga (1990, 2019) e Leda Maria Martins (1997), a colonização do continente africano por povos europeus teve como uma das consequências o sequestro de pessoas negras traficadas como mercadoria e levadas à força para o continente americano, onde foram escravizados.

A colonização, ou o seu projeto político, representou a tripla inferiorização do negro no que diz respeito à sua teologia, ontologia e epistemologia (MUNANGA, 2012). Esse projeto não surgiu apenas das ações de reis, líderes e seus subordinados, mas esteve em consonância com uma determinada tradição filosófica europeia que sustentou ideologicamente a existência de uma hierarquia racial que relegou aos negros (e aos menos-brancos) uma posição subalterna, inferiorizada.

A negação da história, da cultura, dos conhecimentos e das religiões de um conjunto de povos que formava a população das nações invadidas e dominadas pelos europeus tornou-se realidade frente à imposição de sua cultura e visão de mundo. No entanto, o projeto de assimilação total dos traços europeus não se efetivou, tendo os povos africanos trazidos à América reagido e encontrado formas de resguardar suas tradições, religiões e visões de mundo. Ao lugar de centramento e descentramento, interseções e desvios, confluências e alterações que marcam as relações desenvolvidas entre os povos negros na América e as matrizes culturais com as quais se encontraram damos o nome de encruzilhada (MARTINS, 1997), uma importante chave de leitura para o desenrolar desta pesquisa

Às estratégias de reação políticas e culturais negras diante da opressão colonial damos o nome de Negritude. A Negritude é, portanto, um termo que busca abarcar iniciativas como a negativa da assimilação cultural, a valorização das tradições e saberes ancestrais africanos e o resgate da história desses povos anterior à colonização (MUNANGA, 2012; CÉSAIRE, 2010). Já branquitude representa o conjunto de práticas e traços da identidade racial do branco brasileiro influenciadas pelos ideais de branqueamento da população nacional e que servem ao propósito de reforçar o pacto narcísico que mantém os privilégios sociais, econômicos e políticos desse grupo (BENTO, 2002).

Já as políticas de embranquecimento, como vimos a partir de Munanga (2019), dizem respeito ao conjunto de iniciativas desenvolvidas no Brasil no contexto histórico posterior à abolição. Essas políticas — sustentadas ideologicamente por pensadores diretamente influenciados pela tradição filosófica europeia que elaboraram as teorias que atestavam a superioridade da raça branca perante as demais — visaram ao controle da população negra e à construção de uma população futura de maioria branca.

São essas as conceituações das quais partimos para desenvolver este estudo sustentado no viés racial. Adiante, no próximo subcapítulo, discutiremos as reações negras à dominação racista no Brasil, com foco na luta do Movimento Negro no período republicano e com referência no movimento artístico e cultural também chamado de Negritude, desenvolvido por imigrantes africanos radicados na França durante a década de 1930.

Dessa forma buscamos apresentar quais os sentidos de política evocamos para analisar a trajetória artística de Jorge Ben, a partir de um diálogo com a própria história dos movimentos negros no Brasil. Assim, buscamos sustentar possíveis interpretações da fala do compositor sobre ser “apolítico”, investigando como a questão racial era tratada pela sociedade brasileira ao longo do século XX no recorte do tempo de vida de Jorge Ben.

1.1.2 - Afiramar a raça, amar a Negritude

Quando tratamos de Movimento Negro no Brasil, encontramos na literatura voltada ao tema diferentes definições a partir das quais os autores trabalharam os princípios, a trajetória e os objetivos políticos dos agrupamentos. Neste trabalho, partimos da noção aplicada por Nilma Lino Gomes (2018), que dialoga com Petrônio Domingues e JR Santos, que escreveram sobre o mesmo assunto.

A definição apresentada pela autora busca abarcar diferentes organizações criadas e protagonizadas por indivíduos negros ao longo da história do Brasil, o que compreende tanto grupos políticos quanto culturais, artísticos e religiosos:

Entende-se como Movimento Negro as mais diversas formas de organização e articulação das negras e dos negros politicamente posicionados na luta contra o racismo e que visam à superação desse perverso fenômeno na sociedade. Participam dessa definição os grupos políticos, acadêmicos, culturais, religiosos e artísticos com o objetivo explícito de superação do racismo e da discriminação racial, de valorização e afirmação da história e da cultura negras no Brasil, de rompimento das barreiras racistas impostas aos negros e às negras na ocupação dos diferentes espaços e lugares na sociedade. Trata-se de um movimento que não se reporta de forma romântica à relação entre os negros brasileiros, à ancestralidade africana e ao continente africano da atualidade, mas reconhece os vínculos históricos, políticos e culturais dessa relação, compreendendo-a como integrante da complexa diáspora africana. (GOMES, 2018, p. 23)

Dessa forma, Gomes (2018) busca criar uma distinção entre grupos que participaram da história brasileira, mas que trazem nas suas ações uma “postura política explícita de combate ao racismo” (idem, p.23). Sendo que tal postura, segundo sua visão, não exclui possíveis atravessamentos interseccionais que dizem respeito à luta de classes, ao patriarcado, ao sistema de produção capitalista e a opressão a grupos da comunidade LGBTQIAPN+.

Gomes (2018) destaca em seu estudo o papel dos movimentos sociais como pedagogos, formadores e articuladores de saberes diversos entre suas bases. Em sua perspectiva, são os movimentos que cumprem esse papel de preservar e levar adiante saberes de grupos sociais não-hegemônicos e contra-hegemônicos. Mais do que isso, os movimentos sociais têm influência no conhecimento emancipatório produzido pelas ciências sociais no Brasil justamente por assumirem em suas plataformas políticas novos temas, conceitos e novas perspectivas sobre a vida social.

No caso do Movimento Negro, a autora credita à sua atuação o reconhecimento do valor epistemológico e político a respeito das relações raciais e das questões da diáspora africana que tornaram-se parte das preocupações teóricas das ciências humanas e sociais no

Brasil. Entre exemplos de pautas trazidas à tona pelo movimento a autora cita: racismo, discriminação racial, desigualdade racial, crítica à democracia racial, gênero, juventude, ações afirmativas, igualdade racial, africanidades, saúde da população negra, educação das relações étnico-raciais, intolerância religiosa contra religiões afro-brasileiras, violência, questões quilombolas e antirracismo. Além disso, menciona o papel de agentes do Movimento Negro de tradução intercultural das teorias e interpretações críticas sobre a temática racial produzidas no campo acadêmico fora do Brasil

O sentido de afirmação com que Nilma Lino Gomes trabalha é para nós muito bem-vindo para desenvolver este estudo a respeito da questão política em torno da obra de Jorge Ben. A autora aponta que o Movimento Negro conquistou um lugar de "existência afirmativa" (p.21) no Brasil por trazer para o debate público discussões sobre racismo e questionamentos sobre as políticas públicas existentes no Estado brasileiro para combater o racismo, a desigualdade social e promover a inclusão do povo negro na sociedade.

No caso do Brasil, o Movimento Negro ressignifica e politiza afirmativamente a ideia de raça, entendendo-a como potência de emancipação e não como uma regulação conservadora; explícita como ela opera na construção de identidades étnico-raciais. Ao ressignificar a raça, esse movimento social indaga a própria história do Brasil e da população negra em nosso país, constrói novos enunciados e instrumentos teóricos, ideológicos, políticos e analíticos para explicar como o racismo brasileiro opera não somente na estrutura do Estado, mas também na vida cotidiana das suas próprias vítimas. Além disso, dá outra visibilidade à questão étnico-racial, interpretando-a como trunfo, e não como empecilho para a construção de uma sociedade mais democrática, onde todos, reconhecidos na sua diferença, sejam tratados igualmente como sujeitos de direitos (GOMES, 2018, pp. 21-2)

O Movimento Negro é, portanto, um agente que politiza raça, desvela que a própria construção da ideia de raça se dá em um contexto de poder. Dessa forma, é possível romper com as visões inferiorizantes construídas historicamente a respeito do povo negro e, inclusive, o mito da "democracia racial". E por "visões inferiorizantes" fazemos alusão ao que foi dito no subcapítulo anterior, a partir de Kabengele Munanga, a respeito dos pensadores (europeus e brasileiros) que atestaram a superioridade da raça branca em suas teorias. Uma conquista do Movimento que reflete nas vidas de cada pessoa negra do Brasil é nos retirar de tal posição subalterna imposta pelo racismo e a colonização.

Considerando esse sentido de ressignificação e politização afirmativa da raça negra, podemos levar adiante o questionamento que motiva este estudo, se as canções de Jorge Ben são "apolíticas". E, se o Movimento Negro constrói esse novo sentido político e afirmativo, da raça negra no Brasil, como se deu essa construção semântica ao longo do tempo? A partir de Petrônio Domingues (2007) e de seu estudo histórico a respeito da trajetória do movimento podemos encontrar um direcionamento para essas indagações.

Domingues (2007) propõe uma organização temporal do Movimento Negro organizado no Brasil no período Republicano (1889 - atualmente), considerando para seu recorde as organizações políticas de mobilização racial negra, não apenas os movimentos que se organizaram em qualquer tempo e aspecto como descendentes de africanos no Brasil, como terreiros de candomblé, a capoeira, as irmandades negras e as escolas de samba.

Nesse aspecto, o autor trabalha com uma noção mais restrita que a de Gomes (2018), como mencionamos anteriormente. Domingues (2007, p.101-2), define o Movimento Negro definido como a luta dos negros “na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminação raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural”. Sendo que a "raça" e a identidade racial são o elemento de mobilização e de mediação de reivindicações políticas desses grupos.

Domingues apresenta uma divisão temporal do Movimento Negro em quatro fases: a) a Primeira República ao Estado Novo, 1889 a 1937; b) da Segunda República à ditadura militar, 1945-1964; c) do início do processo de redemocratização à República Nova, 1978 a 2000; d) A partir do século XXI. Como o ensaio escrito por ele foi publicado em 2007, sua atenção às conquistas e ações do século XXI são restritas. No entanto, como vemos a partir de Gomes (2018), esse período é marcado, por um lado, pela ascensão do Hip-Hop e do funk como movimentos culturais e políticos oriundos das periferias dos grandes centros urbanos e com discurso inovador e, por outro lado, por conquistas institucionais, como a aprovação das leis que definiram a obrigatoriedade da cultura e história africana nas escolas (lei nº 10.639/03) e a lei de Cotas (nº 12.711/2012).

No que diz respeito à história de vida de Jorge Ben e do período de sua carreira artística com que trabalhamos, a divisão temporal de Domingues (2007) direciona nossa atenção às duas primeiras fases do Movimento Negro e a um período que o autor não considera para o seu estudo, os anos da ditadura civil-militar, desde o golpe em 1964. A respeito desses anos, o autor afirma:

O golpe militar de 1964 representou uma derrota, ainda que temporária, para a luta política dos negros. Ele desarticulou uma coalizão de forças que palmilhava no enfrentamento do "preconceito de cor" no país. Como consequência, o Movimento Negro organizado entrou em refluxo. Seus militantes eram estigmatizados e acusados pelos militares de criar um problema que supostamente não existia, o racismo no Brasil. De acordo com [Lélia] Gonzalez, a repressão "desmobilizou as lideranças negras, lançando-as numa espécie de semiclandestinidad". A discussão pública da questão racial foi praticamente banida (DOMINGUES, 2007, p.111)

Isso não significa que não houve ações e mobilizações nesse período, mas que a reorganização política se deu posteriormente, ao final dos anos 1970. A respeito desse momento, será mencionado posteriormente, no terceiro capítulo, quando tratarmos da participação de Jorge Ben, Erlon Chaves e Toni Tornado no Festival Internacional da Canção. A representação do Movimento Negro nos anos de ditadura civil-militar se deu, também, pela contribuição de artistas e mobilizadores culturais. Afinal, é quando surgem os bailes black. Essa não foi a primeira fase descrita em termos como “desmobilização”.

Quando trata da primeira etapa do Movimento Negro, a que se inicia com a Proclamação da República, Domingues (2007) escreve que a República foi instaurada sem garantir à população negra ganhos materiais ou simbólicos, mas a marginalização se deu após a abolição. As doutrinas do racismo científico e a teoria do embranquecimento estavam em voga na sociedade brasileira de então. No campo do trabalho, negros eram preteridos em relação aos imigrantes europeus.

Em resposta, grupos de negros libertos, ex-escravos e seus descendentes se mobilizaram em grupos de como grêmios, clubes ou associações, em estados como SP, RJ, RS, SC¹¹. Surge também uma nova imprensa negra: jornais publicados por negros, com a proposta de tratar de temas e assuntos que interessavam aos negros da época. Até 1930, eram ao menos 31 desses jornais em S. Paulo, mas também existiam em MG, PR e RS. Nesta etapa, o movimento negro organizado era desprovido de caráter explicitamente político, com um programa definido e projeto ideológico mais amplo.

Em 1931, surgiu, em S. Paulo, a Frente Negra Brasileira (FNB), considerada sucessora do Centro Cívico Palmares (1936), as primeiras organizações que apresentavam em seus programas reivindicações políticas mais deliberadas. A participação das mulheres negras era ativa e protagonista, mais do que apenas uma questão simbólica, destacando a existência da Cruzada Feminina e das Rosas Negras. Em 1936, a FNB, que chegou a alcançar 20 mil membros, tornou-se um partido político, defendendo um programa político e ideológico autoritário e ultranacionalista, na esteira da ascensão do fascismo mundial. O Jornal A Voz da Raça mantinha o subtítulo Deus, Pátria, Raça e Família. Com a instauração da ditadura do Estado Novo, em 1937, a FNB foi extinta, assim como demais organizações sociais do país.

O autor então descreve a segunda fase do movimento negro organizado no Brasil com a característica de um discurso moderado politicamente, baseado na defesa do nacionalismo e das forças políticas de "centro" ou de "direita". O movimento defendeu uma

¹¹ Em S. Paulo, a primeira agremiação que se tem registro foi o Clube 28 de Setembro (1897), as maiores foram o Grupo Dramático e Recreativo Kosmos e o Centro Cívico Palmar.es (1908, 1926).

estratégia de inclusão social integracionista e interpretava como causas da marginalização dos negros a herança da escravidão e a falta de acesso da população à educação formal, enxergando na via educacional e cultural a superação do racismo e eliminação do complexo de inferioridade em relação aos brancos. A interpretação crítica do mito da democracia racial era assistemática entre os grupos do período, que tratava da miscigenação em perspectiva positiva.

Alguns desses posicionamentos se mostram opostos aos atuais, como em relação à miscigenação, e o motivo está no tempo, no fato de que somos "crentes" de acordo com nossa época, resgatando Rancière (2011), a atual geração de ativistas negros é herdeira intelectual e política do Movimento Negro Unificado, um marco da organização social negra no país, fundado em 1978 por grupos de todo o país (DOMINGUES, 2007).

Essa geração defendia a inclusão diferencialista, baseada no princípio da "igualdade na diferença". Sob forte influência da crítica social marxista, interpretava como causas da marginalização a herança da escravidão e a estrutura do sistema capitalista, enxergando na via política e na organização socialista como única via para a possível superação do racismo e da opressão social.

O movimento negro organizado africanizou-se. A partir daquele instante, as lides contra o racismo tinham como uma das premissas a promoção de uma identidade étnica específica do negro. O discurso tanto da negritude quanto do resgate das raízes ancestrais norteou o comportamento da militância. Houve a incorporação do padrão de beleza, da indumentária e da culinária africana. Na avaliação de Maués, esta frase "se caracteriza por um rompimento tanto no que se refere a uma adesão dos valores (brancos) da primeira, como à posição no mínimo vacilante da segunda (DOMINGUES, 2006, p. 116)

A perspectiva de luta do movimento negro da geração do MNU se diferencia das suas antecessoras justamente pela tomada de decisão pelo enfrentamento ao racismo, de defesa do uso do termo "negro" como geral e da valorização dos símbolos da cultura negra, seja a capoeira e o samba, sejam as tradições religiosas de matriz-africana. A geração do MNU influencia uma nova forma de pensar a condição negra brasileira, estendendo suas críticas também à cultura e aos costumes. No intuito de africanizar-se, surgem os discursos que incentivam a retomada das tradições religiosas de matriz africana e a valorização do candomblé, em contraposição às gerações anteriores, notadamente cristãs.

Tais pontos de aproximação e distanciamento dos discursos produzidos pelo movimento negro nessas três etapas da sua trajetória se refletem nos fundamentos dos discursos e referências acionadas por cada geração de artistas negros (as) para tratar das

questões raciais. A geração de Jorge Ben (nascido em 1939), Jair Rodrigues (1939), Milton Nascimento (1942), Gilberto Gil (1942) é contemporânea à eclosão das guerras de independência no continente africano e o movimento pelos Direitos Civis nos EUA, marcos do movimento mundial da Negritude num contexto em que a ditadura cerceava o direito à organização social, afetando toda a população, incluindo os negros. Dessa forma, dançaram conforme a cadência de seu tempo, interpretaram o "ser negro" nesses moldes. Já uma geração posterior, como a de Margareth Menezes (1962), Chico Science (1966) e Mano Brown (1970) testemunharam a ascensão do Movimento Negro Organizado que "africanizava-se" em perspectiva crítica ao sistema capitalista e à estrutura racista.

A afirmação da raça e das tradições de culto e pensamento oriundas das religiões de matriz-africana — que os autores (AMARAL, 2020; REIS, 2014) identificam na trajetória de Jorge Ben em manifestações discursivas, estéticas e performáticas e que nós identificamos a partir da pesquisa documental nos acervos jornalísticos — não é fruto de uma iniciativa individual dele, mas se dá num contexto histórico de forte influência dos ideais defendidos pelo movimento da Negritude sobre grupos negros dentro e fora do continente africano.

Se os negros ao longo do tempo familiarizaram-se com uma visão negativa de si, como dissemos anteriormente, isso se dá pelo impacto de discursos que pregavam a sua inferiorização. Assim, era posta ao negro a opção de assimilação ao mundo do colonizador, junto a suas referências culturais, sua epistemologia, sua ontologia e sua teologia. No entanto, por mais que se tentasse eliminar as diferenças na tentativa de tornar-se igual ao branco, “trocando de pele” física, cultural e intelectualmente, a integração à sociedade branca nunca se materializou:

O negro se dá conta de que sua salvação não está na busca da assimilação ao branco, mas sim na retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que ele é sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. A essa retomada, a essa afirmação dos valores da civilização do mundo negro deu-se o nome de 'negritude' (MUNANGA, 1990, p. 111)

O termo foi cunhado em um poema de Aimé Césaire intitulado “*Cahier d'un retour au pays natal*”, em 1939. De manifestação poética e literária, o movimento se metamorfoseou em ação política; uma arma teórica de reinvenção da própria perspectiva negra de seu lugar no mundo. Num contexto “fortemente hierarquizado em desfavor dos negros” (CÉSAIRE, 2010, p.15), construir a possibilidade de um novo destino para o povo

negro, como protagonista de sua própria história, parte de assumir a identidade racial em termos definidos pelos próprios negros e não pelos colonizadores.

Para Césaire (2010), a Revolução Haitiana é o marco do início das mobilizações e ações negras (dentro e fora da África) de resposta à dominação colonialista e à submissão dos povos negros em relação à hegemonia imposta pelo domínio branco, o que também envolve as definições inferiorizantes do negro que foram criadas ao longo do período de tráfico negreiro europeu e árabe (séc. VII - XVII) e que se agravou com a mundialização da hegemonia ocidental. A Revolução foi, assim, o primeiro momento em que Aimé Césaire identifica que as bases para o pensamento político e cultural da Negritude foram lançadas, por se tratar da primeira Revolução radical de caráter antirracista, anticolonialista e anti-imperialista no mundo moderno.

Carlos Moore aponta que três acontecimentos históricos lançaram Aimé Césaire "na trilha de um destino singular" (CÉSAIRE, 2010, p.15): a eclosão da Segunda Guerra Mundial; a emergência do movimento comunista como única força capaz de contrapor o fascismo e a luta anticolonial no pós-guerra. Em 1935, junto a Senghor e Damas, Césaire funda a revista *L'Étudiant Noir*, com a intenção de disseminar o pensamento anticolonial e reivindicar o lugar do negro no mundo francófono.

Em um mundo fortemente hierarquizado em desfavor dos negros, forjar um novo destino, autoassumido, e reconquistar o lugar de protagonista na história, implicava a plena assunção de uma identidade racial postulada em termos e valores definidos pelos próprios negros. Havia mais: o reencontro do negro não se daria na enunciação de mágicas frases universalistas, cuja abstração, no que diz respeito à cultura e identidade, rivaliza com o vazio ontológico. Dar-se-ia através de um re-enraizamento que, para ser fecundo, teria que estar inserido numa trama verdadeira e concreta: a trama especificamente africana, desde que as primícias autônomas até o presente de luta contra um estatuto infamante e alienador" (CÉSAIRE, 2010, p.15)

Recuperar essa raiz, reaproximar-se da cultura e do pensamento africano era a saída para a emancipação negra que o trio vislumbrou porque se dava como uma manifestação negra em seus próprios termos, independente e autônoma. Césaire pensou que a saída era justamente assumir a identidade negra, numa direção de autorreconhecimento, valorização e legitimação.

Assim, epistemologicamente se compreende o movimento da negritude como uma reação negra diante da violência perpetuada pelos brancos. Essa palavra-ação, que pressupõe uma tomada de atitude diante do mundo e uma nova perspectiva valorativa de si de se sua herança cultura, é uma arma política e retórica dos povos negros alimentada pela afirmação da identidade negra e baseada no compromisso com o resgate do passado negro pré-colonial como inspiração para a projeção de um futuro do universal marcado pelo encontro de

diferentes civilizações, em que a superação da opressão social e da discriminação racial fosse possível.

A ideia de Negritude do autor não busca por um sentido vazio de universalidade identitária e cultural entre as raças, busca, por outro lado, o enraizamento na cultura dos povos negros em vista de sua autonomia. São os objetivos da negritude buscar o desafio cultural do mundo negro; protestar contra a ordem colonial, lutar pela emancipação dos oprimidos; lançar um apelo a favor de uma civilização do universal, formada pelo encontro de outras civilizações. A Negritude busca a afirmação e a reabilitação da identidade cultural dos povos negros (MUNANGA, 2012).

O “*Cahier*” anuncia “uma telúrica metamorfose do gesto de emancipação individual e reinvenção pessoal, para uma reivindicação coletiva assentada numa enunciação teórica” (CÉSAIRE, 2010, p.17). De uma manifestação poética e literária, a Negritude se metamorfoseou em ação política; uma arma teórica de reinvenção da própria perspectiva negra de seu lugar no mundo. Para Moore, a Negritude se encaixa na ideia de um Panafricanismo Cultural.

A Negritude apresenta uma possibilidade de reinvenção da perspectiva negra no mundo colonial, sustentada na afirmação da raça como arma para contrapor justamente o racismo. Porém, não devemos interpretar a negritude como um tipo de “racismo antirracista”, mas como “um caminho teórico especificamente negro na busca da identidade roubada, da humanidade negada e da emancipação e autonomia do Ser Humano” (p.18).

A negritude seria, para os negros, **uma estratégia de afirmação e reafirmação de si**. Um 'si' grupal; oposto àquele estilhaçado e grotesco 'negro' - convertido na figura historicamente emblemática do Outro pelo racismo - que povoa o imaginário de um mundo todo racializado”. A negritude situa-se no terreno de um movimento de ideias e práticas que, assumindo a noção de raça, para desmistificá-la, visa derrotar o racismo. A Negritude é a exigência ontológica do Ser Humano que fora transformado em 'negro-animal', 'negro-vegetal', 'negro-coisa', 'negro-sujeira', 'negro-fealdade', 'negro-sem-história' e, naturalmente, 'negro-sem-porvir" (CÉSAIRE, 2010, p.19)

A raça é um fato socialmente estabelecido, tanto há 80 anos quanto hoje. Para desmistificar e inoperar a raça, era preciso lançar mão de uma consciência identitária negra, que seria seguida por iniciativas de organização social e política negras com a missão de contrapor a inferiorização imposta ao povo.

No Brasil, o primeiro grupo negro organizado a integrar em sua plataforma política um diálogo com a Negritude foi o Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do

Nascimento, em 1944 (DOMINGUES, 2006). Assim como no surgimento do movimento, na França, a Negritude encontrava em uma iniciativa artística um meio para sua propagação. Considerado inovador para a sua época, o Teatro Experimental do Negro atuou sob o princípio de valorização da identidade negra (com ênfase no próprio nome do grupo) e de valorização da cultura negra e da herança africana para o Brasil, pondo o protagonismo negro em cena na dramaturgia do período¹².

Nos anos 1960, o movimento pelos Direitos Civis, nos Estados Unidos, em suas ações contra a segregação racial que imperava no país, conquistou importante espaço no debate político também no Brasil. Para a terceira geração do movimento negro organizado no país (DOMINGUES, 2007), são uma referência para a construção de um projeto político de discurso radical que rompe com a ideia anterior de integracionismo e que mira no sistema capitalista como alvo de seu antagonismo político.

O ativismo e a ação política estadunidense inspiraram a geração de jovens e ativistas negros da qual Jorge Ben, Gilberto Gil e Tim Maia eram parte, especialmente por sua vertente musical, nas interseções entre os discursos políticos de líderes como Martin Luther King e Malcom X e os discursos poéticos de James Brown e Nina Simone que resultaram no lema *Black is beautiful*, traduzido por Ben no título de seu álbum de 1971. Na era do consumo de massas, a música negra (ou *black music*) ocupa uma posição de representante da cultura periférica no terreno de disputas em torno da cultura popular, sendo objeto a atenção do *mainstream*, mas em uma relação ambígua com o poder hegemônico, como trataremos a seguir (HALL, 2013).

Por fim, recorreremos a uma última autora para completar esse subcapítulo. Bell Hooks (2019) é que escreve “Amando a negritude como resistência política”, ensaio que tomamos como referência para nossa reflexão a respeito da questão central dessa pesquisa. No entanto, em primeiro lugar é preciso fazer algumas ressalvas a respeito do texto da autora para então relacionar o que ela aponta ao que já discutimos até aqui.

É importante fazer a ressalva de que se trata de um ensaio escrito por uma autora estadunidense que analisa a realidade de seu país articulando exclusivamente referências do norte global. Isso cria um distanciamento da realidade brasileira a qual analisamos neste trabalho, por mais que algumas questões sejam contemporâneas às questões de que tratamos. Por exemplo, bell hooks fala em supremacia e os autores que articula tratam da mesma ideologia na perspectiva de um povo que viveu o regime de *apartheid*. O Brasil não viveu um *apartheid*, tanto que autores como Munanga (2019), Domingues (2007) e Gomes (2018)

¹² BUSCO, BETH. **Teatro Experimental do Negro: do sonho à realidade**. Primeiros Negros. Disponível em: <https://primeirosnegros.com/teatro-experimental-do-negro> Acesso em 29/08/2023

falam da mobilização do Movimento Negro em criticar as políticas de embranquecimento e quebrar o mito da democracia racial.

Primeiro é importante ressaltar que neste ensaio ela parte de uma análise de produções literárias para discorrer a respeito do tema. No caso, o romance *Passing*¹³, escrito por Nella Larsen (1929). Ela também cita “O olho mais azul” Toni Morrison (1970) e *Praisesong for the Widow*, de Paulo Marshall (1983). Indivíduos que amam a negritude, segundo bell hooks, são aqueles que:

Descolonizaram suas mentes e romperam com o tipo de pensamento supremacista branco que insinua que somos inferiores, inadequados, marcados pela vitimização etc., geralmente concluem que somos punidos pela sociedade por ousar romper com o status quo. [...] Aquelas pessoas negras que não estão mais dispostas a fingir que a “diferença” não existe mesmo enquanto conscientemente trabalham para ser tanto como seus companheiros brancos quanto possível receberão grandes recompensas materiais na sociedade supremacista branca. A lógica da supremacia branca é perpetuada dessa forma. Em vez de usar táticas coercitivas de dominação para colonizar, ela seduz as pessoas negras com a promessa do sucesso dominante, mas apenas se estiverem dispostas a negar o valor da negritude (HOOKS, 2019, pp. 58-9)

A interpretação de hooks (2019) é que justamente esse ímpeto de não negar a sua negritude fez com que a personagem fosse assassinada, já que o fato de amar a negritude a transformava em ameaça diante dos olhos de seu marido e da sociedade na qual estava inserida, fortemente influenciada pela ideologia da supremacia branca.

A autora também se dedica à questão da representação negativa de indivíduos negros que se naturalizam em uma sociedade cuja cultura e política é voltada e dominada pela branquitude. No entanto, diferentemente de Munanga (2019) e Gomes (2018), por exemplo, como vimos anteriormente, ela destaca o papel da mídia na reprodução dessas imagens estereotipadas e negativas.

Em sua perspectiva de análise, embora os movimentos negros dos EUA tenham conquistado um espaço para discutir ideias como o slogan "black is beautiful" (negro é lindo), muitas pessoas negras seguem "socializadas" pela mídia de massa e sistemas educacionais "não progressistas" que internalizam valores da supremacia branca. Isso faz com que o amor à negritude se torne algo inacessível a essas pessoas. Assim, a luta de resistência de movimentos progressistas torna-se primordial para que as novas gerações tenham acesso a uma outra visão de mundo, a que valoriza a sua negritude.

¹³ No livro *Passing*, que provoca a escrita do ensaio (e o qual hooks estudou em um de seus cursos acadêmicos nos EUA), a personagem é uma mulher negra que se passa como branca. Porém, ao longo de sua vida a mulher afirmou o seu desejo de viver como uma mulher negra ao menos por um dia, por mais que isso representasse perder as conquistas materiais que havia adquirido ao se passar por uma mulher branca e casar-se com um homem branco de elite. Ela não nega a sua negritude, muito pelo contrário.

Por outro lado, foi nos anos 1960 que se popularizou entre a população negra dos EUA a perspectiva ideológica que o sucesso material deveria ser mais valorizado que a luta coletiva pela igualdade e autodefinição. Essa ideologia foi também prejudicial para o projeto coletivo de libertação dos negros naquele país.

Enquanto pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de auto suficiência econômica, ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra. O racismo internalizado continuará a erodir a luta coletiva por autodefinição. Massas de crianças negras vão continuar a sofrer de baixa autoestima. E, ainda que sejam motivados a se empenhar ainda mais para alcançar o sucesso, porque desejam superar os sentimentos de inadequação e falta, esses sucessos serão minados pela persistência da baixa autoestima (p. 60)

Retomando, pela última vez à análise do livro *Passing*, hooks afirma que a personagem precisou retomar o amor pela negritude para recuperar a si mesma. Isso significa também “nascer de novo”, reaprender a história negra, ir ao encontro do passado, reconhecer os ancestrais e engajar-se na necessidade de amar a negritude

Uma cultura de dominação — como é característica das sociedades em que o racismo é uma realidade — exige a autonegação de todos os seus cidadãos. Quanto mais marginalizados, mais intensa a demanda. Uma vez que pessoas negras, especialmente as mais pobres, são bombardeadas por mensagens de que não temos valor, de que não somos importantes, não é de surpreender que caiamos na armadilha do desespero nihilista ou nas formas de vício que fornecem um escape momentâneo, ilusões de grandeza e libertação temporária da dor de encarar a realidade.

Valorizar quem somos corretamente, infinitamente, libertos da vergonha e da auto rejeição, exige saber que precisamos estar atentos à totalidade da vida. Compartilhar em uma comunidade amorosa a visão que amplie nossas forças e afaste o medo e o desespero, aqui nós encontramos a terra firme para uma justiça que possa fluir num curso poderoso. Aqui encontramos um fogo que queima longe da confusão da pressão que amontoa sobre nós durante a fraqueza de nossa infância. Aqui nós podemos ver o que precisa ser feito e encontrar a força para fazê-lo. Valorizar quem somos do jeito certo.

Amarmos uns aos outros, isso é “curar o coração da justiça” (LEWIS, 1991, apud HOOKS, 2019, p.62). Para Bell Hooks, enfim, não podemos nos dar valor que merecemos se não soubermos quebrar as paredes de autonegação que ocultam a profundidade do auto ódio dos negros, a angústia anterior, a dor sem reconciliação. Sendo assim, com destaque para esse aspecto anímico, emocional, que hooks (2019) destaca, temos uma importante referência para construir nossa análise das canções de Jorge Ben e de sua trajetória artística no período ao qual dedicamos nossa atenção.

O que vimos ao longo desse subcapítulo direciona a nossa atenção para as estratégias de resistência ao racismo, à inferiorização e às políticas de embranquecimento desenvolvidas pelo povo negro ao longo da história, notadamente ao longo do período republicano brasileiro. À exceção de hooks e Césaire, o conjunto de autores que citamos trata especificamente do caso brasileiro e de uma trajetória do Movimento Negro de romper com a assimilação cultural imposta pelo poder colonial e pela branquitude para construir novas possibilidades de ser e estar no mundo.

A essas estratégias e conquistas emancipatórias damos o nome de Negritude, sendo que também destacamos o movimento de mesmo nome criado por Césaire, Senghor e Damas e sua contribuição para o pensamento negro ao criar uma ideia de Negritude que se metaforseou de expressão artística e poética a parte da plataforma política de movimentos de negros em todo o mundo desde o século passado.

No seguinte subcapítulo, discutiremos em primeiro lugar a dinâmica ambígua e complexa que se dá na relação criada entre as culturas popular e negra e a indústria de cultura. Para isso, travamos a discussão a partir de Stuart Hall (2013) e Néstor García Canclini (2015). Para além disso, tratamos também da produção de sentidos na música popular massiva a partir de Janotti Junior (2008) e Keith Negus (1999).

1.2 - O negro da cultura popular industrializada

A partir da provocação com que Hall¹⁴ (2013) abre seu ensaio a respeito da relação entre a cultura negra e a indústria cultural, questionamos que momento é esse em que propomos analisar o que significa Jorge Ben se dizer “apolítico” e se de fato suas canções produzem sentido “apolítico”. Entre diversas características da música popular no século XXI, destacamos a ascensão da chamada “música periférica” do *underground* ao *mainstream*, notadamente os movimentos Hip-Hop e o Funk carioca.

A ascensão desses gêneros (que representam culturas formadas por indivíduos negros e/ou pobres das periferias dos grandes centros urbanos brasileiros) é mencionada por autores que analisam a trajetória do Movimento Negro, como Domingues (2007) e Gomes (2018), que atribuem a essas culturas um papel de destaque nas mobilizações negras existentes desde os anos 1980 e especialmente no século XXI.

¹⁴ Ao longo desta seção, citamos dois ensaios distintos do mesmo autor publicados em uma mesma coletânea no mercado editorial brasileiro. No caso, “Notas sobre a desconstrução do popular” e “Que negro é esse na cultura negra”, reunidos em “Da diáspora”

São também tema de interesse de estudos como o de Yúdice (2013) e Herschmann (2005), que, cada um à sua maneira, destacam a trajetória de embates dos protagonistas do Hip-Hop e do Funk contra a criminalização e a favor da valorização de suas culturas. À medida que se aproximaram do *mainstream*, esses movimentos contribuíram para o debate a respeito dos parâmetros existentes de alta/baixa cultura e boa/má música. São vozes marginalizadas pela sociedade que rompem com a inferiorização e criminalização a elas impostas para criar importantes manifestações afirmativas de sua identidade, reivindicar o seu direito à cidade e, assim, apontam para novas formas de articulação dos movimentos negros na contemporaneidade.

Com base no que aponta Hall (2013), nos indagamos que momento é este em que colocamos em questão a cultura popular negra, no caso, a obra desse artista negro carioca conhecido por compor obras inspiradas pelas experiências enraizadas nos costumes populares que reconhecemos como nossas; que se destaca como uma voz negra de referência na canção popular desde 1963. Para isso, a partir desse autor, discutimos a própria noção que ele utiliza de cultura popular e o papel das vozes das margens na transformação da cultura.

O foco dessa definição de cultura popular trabalhada em Hall (2013) é colocá-la em constante tensão com a cultura dominante, orbitando essa dialética cultural. Sendo a cultura popular em sua leitura:

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas (HALL, 2013, p. 284-5)

O campo de disputa pelo domínio das atividades culturais é para o autor sempre variável, inconstante e mutável. Interessa a ele observar como se articulam as relações de domínio e subordinação na cultura, considerando o processo que define, por exemplo, por que as preferências por uma ou outra atividade cultural se constrói sob o preterimento a outras. Em suma, essa perspectiva trata da questão da “luta cultural” (idem, p.285) e das relações entre cultura e hegemonia.

Stuart Hall (2013, p.289) reforça a relação íntima entre os termos "popular" e "classe", destacando que são termos relacionados entre si, mas que não são "absolutamente intercambiáveis". O seu uso do termo "popular" ressalta o relacionamento deslocado entre a cultura e as classes sociais. Nessa perspectiva, cultura é um campo de disputa em que as forças populares e os blocos de poder se enfrentam na disputa pela hegemonia, que não necessariamente indica vitórias totais ou parciais, mas movimentos numa guerra de posições.

A cultura popular é para Hall (2013) um terreno em disputa e, além disso, um campo eminentemente contraditório. Em sua visão, é um equívoco considerar a cultura popular como algo "puro" e "legítimo", já que ela se desenvolve no choque das forças populares e dos blocos de poder hegemônicos. Nos tempos marcados pelo deslocamento do centro de produção de cultura da Europa para os EUA, pelos movimentos anticoloniais e independentistas, pela desigualdade no próprio desenvolvimento da pós-modernidade em diferentes regiões e pelo fascínio típico do período pelas diferenças, a cultura negra torna-se cada vez mais central para a cultura popular, o que por sua vez gera contradições e possibilidades

Mais do que nunca, as vozes das margens (representantes da diferença) transformam a cultura popular no período pós-moderno. Mesmo que a indústria da cultura tenda a domesticar as manifestações culturais negras, enquadrá-las em categorias limitantes com a do "exótico", artistas e outros agentes culturais negros atuam nas frestas desse sistema para disseminar através de suas obras artísticas discursos que contrastam com os ideais hegemônicos; a arte negra de nosso tempo comunica uma outra visão de mundo e novas perspectivas de ser e estar neste mundo, outros horizontes.

Para o autor, este momento é marcado por: um deslocamento dos modelos europeus de alta cultura; pelos movimentos de decolonização na África e Ásia; e pela ascensão dos EUA como potência global e centro da circulação mundial de cultura¹⁵. Mesmo que esse convite à proliferação da diversidade que marca nosso tempo possa conduzir ao impasse da diferença que não causa diferença nenhuma e, além disso, evoque a antiga relação do modernismo com o primitivo (de fetichismo e rejeição do outro) é inegável que as vozes da margem têm transformado a cultura ocidental.

Por mais que esses espaços que conquistamos para a diferença sejam restritos e vigiados, se hoje a marginalidade produz tanto, o faz criando espaço para que novas

¹⁵ Considerando ainda as ambivalências desse próprio deslocamento e das relações dos EUA com os modelos europeus e com suas hierarquias étnicas internas; as ambiguidades da relação negra com o pós-moderno global; e a igualmente ambígua fascinação típica desse período pelas diferenças étnicas, sexuais e raciais, colocadas em evidência, mas em espaços muito bem delimitados, os do "periférico" e do "exótico". (HALL, 2013, p.373-5)

identidades ocupem o cenário cultural, apesar de ainda ser diferenciada do *mainstream*. Isso é uma consequência de políticas culturais, não apenas de uma abertura ou simpatia aos de fora do circuito.

O que o pós-moderno global, com o qual a cultura negra se relaciona de forma ambígua, representa um período de deslocamento das distinções entre erudito e popular anteriormente estabelecidas. Esse deslocamento é acompanhado de uma resposta racista e conservadora no campo cultural no período em que o autor escreve, posterior ao governo da primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, um símbolo ideologicamente conservador. Eis o quarto elemento que Hall acrescenta ao nos convocar para desconstruir o termo “popular”.

Considerando que as raízes do “popular” são as tradições, experiências e prazeres do povo, que representam seus desejos, aspirações e esperanças, Hall o relaciona à definição de “vulgar” em Bakhtin. Tal conjunto de elementos culturais geralmente considerados como baixa cultura em contraposição ao cânone europeu. Essa é a fonte da cultura popular, transformada na forma cultural dominante a nível global na pós-modernidade, sendo assim o caso mais evidente da mercantilização:

Entretanto, como a cultura popular tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global, ela é, então, simultaneamente, a cena, por excelência, da mercantilização, das indústrias onde a cultura penetra diretamente nos circuitos de uma tecnologia dominante - os circuitos do poder e do capital. Ela é o espaço de homogeneização em que os estereótipos e as fórmulas processam sem compaixão o material e as experiências que ela traz para dentro da sua rede, espaço em que o controle sobre narrativas e representações passa para as mãos das burocracias culturais estabelecidas às vezes até sem resistência. Ela está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação (HALL, 2013, p. 379)

Essa contradição de estar enraizada no popular e disponível para expropriação é inevitável para o autor. “Contraditórias” e “ambíguas” são termos que o autor insiste em reforçar para demonstrar que a cultura negra não pode caber em binarismos como resistência *vs* cooptação ou pureza *vs* apropriação. Por mais que a cultura popular negra seja representada ou pareça inautêntica ou cooptada por essa indústria, suas raízes com esse material e essas experiências se fortalecem. Assim, um novo discurso é impulsionado, nas brechas do sistema, pela oralidade e expressividade com que a cultura negra transmite outras tradições de representação e outras visões de mundo.

O que Stuart Hall discute associamos a Jorge Ben e ao movimento de análise de sua obra que identificamos nas demais pesquisas contemporâneas a seu respeito. As interpretações da obra — sobretudo em autores como Rogero (2020), Da Rosa e Faustino (2023) e Silva (2014), que a analisam esteticamente —destacam o aspecto racial de suas

canções e apontam que os sentidos que produzem não se restringem ao caráter verbal, mas se expandem quando incorporados à performance e ao estilo.

Jorge Ben é descrito por esse conjunto de autores como um compositor capaz de incorporar às suas canções elementos distintos das tradições negras e, além disso, apontar uma visão negra a respeito da cultura e da história. Ele articula o arcabouço cultural milenar dos povos negros com o que apropria da cultura ocidental: os toques do candomblé, a harmonia modal, o canto gregoriano, a filosofia, a alquimia e a religião; o rádio, a TV; o samba e o soul. Sua sofisticada linguagem mostra que nenhuma forma da cultura negra é pura, sendo resultado de cruzamentos que ultrapassam as fronteiras do Brasil; surge do contato com diferentes experiências culturais locais e globais, das tradições populares, da tradição erudita e da cultura de massas.

No entanto, nenhum desses autores citados se propõe a criar relações entre a obra musical de Jorge Ben e os discursos políticos do Movimento Negro da forma como pretendemos neste trabalho. À exceção de Da Rosa e Faustino (2023), que realizam associações entre Ben e as matrizes culturais da diáspora africana no mundo, embora não apontem para os discursos do movimento artístico e político da Negritude (o de Césaire, Senghor e Damas) e nem criam paralelos com a trajetória da mobilização negra no país como nos propomos a fazer.

Buscamos abrir diálogo entre o que aponta Hall e o conceito de hibridação cultural em Canclini (2015) em nossa discussão a respeito do lugar do negro na cultura de massas; fenômenos mais amplos e complexos, que por sua vez dizem respeito às contradições inerentes aos processos de modernização da região latino-americana. Se nada é puro na cultura negra, como sustenta Hall, nada tampouco é puro na cultura latino-americana, como vemos em Canclini (2015, p.73), formada pela “sedimentação, justaposição e entrecruzamentos” das tradições originárias indígenas, da tradição dos países colonizadores ibéricos e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas — no caso brasileiro, há ainda o encontro com as tradições dos povos africanos transportados de maneira forçada através do Atlântico para servirem de mão-de-obra escrava.

Esses processos levaram a uma “mestiçagem interclassista” que gerou formações híbridas em todas as camadas sociais. A importância histórica dessa fusão, escreve Canclini, conduz ao emprego da mestiçagem tanto no sentido biológico - genético - quanto no sentido cultural, indicando a mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento. É importante pontuar que o sentido de “entrecruzamento” usado por esse autor se distingue da “encruzilhada” de que Martins (1997) menciona; já a sua perspectiva da miscigenação não é crítica e focada na experiência negra na América, como em Munanga (2019).

Canclini (2015, p. XIX) entende por hibridação os processos socioculturais nos quais "estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas". Por "estruturas discretas", o autor esclarece que foram resultado de hibridações e que, por isso, não podem ser consideradas "fontes puras".

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2015, p. XXII)

Sendo assim, o objeto de seu estudo não é a hibridez, mas os processos de hibridação que são identificáveis e que ocorrem no contexto latino-americano como fenômenos da modernidade. Analisar os processos de hibridação nos ajuda a questionar as próprias noções de identidade, enclausurando as pretensas intenções de estabelecer ideais de pureza ou autenticidade culturais baseadas na abstração de traços, por exemplo, o que tende a "desvincular essas práticas da história de mistura em que se formam" (idem, p. XXIII). O conceito de hibridação, mais do que colaborar para a descrição de misturas interculturais, podem ganhar um sentido explicativo, desde que o conceito seja situado em meio às relações estruturais de casualidade que formam as hibridações. E, especialmente, pode adquirir um sentido hermenêutico, bem-vindo para interpretar as relações de sentido construídas a partir dessa "história de misturas" citada acima.

A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza a guerras entre culturas. Nas palavras de Canclini (2015, p. XXVII), podemos escolher entre viver em estado de guerra ou de hibridação. No chamado "novo mundo", a mestiçagem é um processo fundacional das sociedades que se formam a partir das misturas. Essa fusão (e sua importância histórica) leva ao emprego de termos como "mestiçagem" ou "crioulização" para interpretar esse fenômeno social, porém o uso da hibridação surge como ferramenta mais adequada segundo o autor para nomear as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também processos sociais modernos ou pós-modernos.

Sendo assim, ao acionar o conceito de hibridação cultural à nossa discussão, com a ideia da "heterogeneidade multitemporal" da cultura moderna conforme posta por Canclini (2015, p.74), podemos interpretar de forma mais complexa e ampla as contradições entre o

culto e o popular que se formam nos processos de modernização na América Latina. Como veremos na seção seguinte, a trajetória pessoal e artística de Jorge Ben é marcada pelos entrecruzamentos entre a cultura popular, a tradição erudita e a cultura de massas. Como um artista latino-americano que habita as encruzilhadas, Jorge Ben (assim como seus contemporâneos) realiza sua criação artística a partir de reelaborações das matrizes culturais diversas.

Por se tratar de um artista vinculado a uma gravadora *major*, a *Phillips*, interpretamos os meandros de sua trajetória considerando a noção de música popular massiva (JANOTTI JR, 2006, 2008) como chave para situá-lo no panorama do mercado fonográfico e para identificar os aspectos econômicos de sua ascensão profissional, considerando os aspectos plásticos e técnicos que caracterizam sua arte. Sendo os aspectos plásticos, segundo o autor, relacionados aos arranjos, às melodias, harmonias e ritmo; os técnicos se referem às técnicas de produção musical como a captação sonora, mixagem e masterização.

Em diálogo com Luiz Tatit, que propõe uma estruturação das formas da canção popular a partir de dicções, Janotti Junior (2006) propõe a ideia de que os próprios gêneros musicais são indicações de dicções. Isso se dá pela nossa capacidade de reconhecer expressões de, por exemplo um blues ou um funk, mesmo sem conhecermos os intérpretes. Sendo assim, o autor propõe que, hoje, a canção popular massiva está associada não só à mídia, mas também a estratégias comerciais. A canção massiva "pressupõe uma interação tensiva entre a criação e sua configuração como produto midiático [...] valoriza não só a execução, mas também as técnicas de gravação/reprodução (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.37).

A vinculação de um artista a uma gravadora se relaciona com os aspectos econômicos de sua criação; os aspectos plásticos e técnicos, com o gênero musical ao qual se associa. No caso de Ben, foi um artista associado primordialmente ao samba, embora tenha transitado nos círculos da Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália, no período em que analisamos. Na perspectiva de Janotti Junior, os gêneros seriam “modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de reprodução” (JUNIOR, 2008, p. 39). Como as dicções da canção popular massiva estão associadas a uma cadeia midiática que por sua vez valoriza sobretudo o aspecto comercial da obra, a canção massiva se equilibra entre tensões por criação artística ou produto.

Os gêneros em sua perspectiva envolvem regras econômicas, semióticas, técnicas e formais. Da mesma forma, uma canção popular está sujeita a convenções sonoras, de performance, de mercado e sociabilidade. Por isso o gênero é um campo privilegiado para se pensar a produção de sentido na música popular massiva.

Quando se trata da música popular massiva, a produção de sentidos envolve as etapas de criação, produção e circulação de um trabalho musical e os diferentes agentes ali envolvidos, sejam artistas, produtores, jornalistas, DJs ou ouvintes (*idem*, 2006). Nessa direção, acredita-se que a dimensão plástica e material deve ser devidamente analisada para uma melhor compreensão dos aspectos midiáticos da música popular massiva.

O sentidos ali presentes se completam quando há o encontro entre música e ouvintes; surge na incorporação dos elementos que compõem a obra e a performance; se realiza nos processos de escuta, nos ambientes onde circula.

O sentido e o valor da música popular massiva são configurados por meio do encontro entre a canção e o ouvinte, uma interação que está relacionada aos aspectos históricos e contextuais do processo de recepção, bem como a seus elementos semióticos. [...] Em termos virtuais, os gêneros e suas configurações nas canções descrevem não somente quem são os consumidores, mas também as possibilidades de significação de determinado tipo de música para determinado público. Na rotulação está presente um certo modo de partilhar a experiência e o conhecimento musical (JANOTTI JUNIOR, 2006, p.40)

Os instrumentos e timbres escolhidos para um arranjo, a forma com que se regula as alturas e frequências, tal como os elementos reunidos no palco, compõem informações a partir das quais cada ouvinte se conecta ao som. Assim como o conteúdo verbal de suas canções, qual o impacto da estética na performance artística de Jorge Ben, por exemplo a moda e o penteado, para a construção de sua imagem pública conhecida pelo público? E de que forma esses elementos estão associados à afirmação de sua negritude?

Questionamentos desta natureza nos encaminham para uma discussão que considere o sentido estético da produção artística de Jorge Ben e, considerando a dinâmica comercial e industrial à qual a sua obra musical está inserida, é bem-vindo o diálogo com autores que se dedicam ao estudo da economia política na indústria fonográfica. Isso significa considerar, com Negus (1999) em que medida a dinâmica industrial e mercadológica afeta a produção artística de um determinado período histórico — e é por sua vez afetada por ela.

Como afirma Negus (1999, p.13), a indústria produz uma cultura, enquanto a cultura por sua vez produz uma cultura.

Ao utilizar a expressão "a indústria produz cultura" me refiro a como as corporações do entretenimento definem estruturas organizativas e instituem práticas de trabalho distintas para produzir produtos discerníveis, commodities e "propriedades intelectuais". Essa perspectiva delinea ideias da economia política e dos estudos organizacionais, utilizando

esses conhecimentos para questionar as várias estratégias corporativas, práticas mercadológicas e empresas de mídia (NEGUS, 1999, p. 14, tradução nossa)¹⁶

Já por “a cultura produz uma indústria”, seu raciocínio se baseia em autores como Bourdieu (e a ideia de distinção) e referências dos estudos culturais, como Raymond Williams e o próprio Stuart Hall, para pensar a cultura como conjunto de práticas através dos quais as pessoas criam "mundos significativos" (meaningful worlds) para habitar. Sendo assim, por cultura produz uma indústria ele quer enfatizar que a produção não surge em relação com práticas culturais que não estão sob controle das empresas. E presume que “esses sentidos devem ser utilizados e apropriados de diversas formas por músicos e grupos de consumidores” (NEGUS, 1999, p.19-20¹⁷).

Dessa forma, o autor busca delinear de quais formas específicas a produção musical é moldada por culturas de gênero ("particular genre cultures", no original) determinadas e, além disso, em que contexto histórico e social mais amplo essas especificações do mercado se formam e se sustentam. A perspectiva de Negus nos coloca diante da dinâmica corporativa inerente à produção musical, perspectiva que buscamos considerar, em perspectiva a demais referências teóricas que se dedicam aos aspectos estéticos ou plásticos de obras musicais. Negus reforça o que Janotti Júnior trabalha a respeito das estratégias de produção, circulação e consumo dos produtos musicais.

O que Negus deseja enfatizar é que, para se estudar a "produção de cultura" é necessária uma visão mais ampla do que considerar a cultura como mero produto que é criado a partir de técnicas, processos e práticas institucionalizadas. O autor convoca a fazer mais do que apenas interpretar e assumir posições em relação às características os sons e das imagens dos padrões industriais; mais do que assumir a forma com que a produção da música como commodity se organiza, é necessário compreendermos os sentidos que são dados tanto ao produto quanto às práticas através das quais esse produto é feito.

Já Attali (1995) nos lembra da sensibilidade necessária para perceber na música contemporânea os anseios e desejos que canaliza, a música como espelho de nossos tempos,

¹⁶ Do original: “By using the term industry produces culture I am referring to how entertainment corporations set up structures of organization and institute distinct working practices to produce identifiable products, commodities and 'intellectual properties'. This approach draws ideas from political economy and organization studies and uses these to interrogate the various corporate strategies and business practices of music and media companies” (Negus, 1999 p.14)

¹⁷ Do original: “To pursue this issue I have adopted the term culture produces an industry to stress that production does not take place simply "within" a corporate environment structured according to the requirements of capitalist production and organizational formulae, but in relation to broader cultural formations and practices that are within neither the control nor the understanding of the company. This idea acknowledges the critique of production put by those who argue that the industry and media cannot simply determine the meaning of musical products and assumes that these may be used and appropriated in various ways by musicians and groups of consumers.” (Negus, 1999, p.19-20)

mas com os ruídos que anunciam o porvir. Attali (1995) mira as relações de poder que garantem o controle da emissão de ruídos e, mais que isso, também age para interferir em seu conteúdo, de acordo com princípios e ideais políticos, por exemplo. O que chamamos de música, aponta Attali, nada mais é do que um disfarce do poder que cria monólogos. A música torna-se um pretexto para a glória de músicos e para a expansão de um novo setor industrial. A música, muito ao contrário de representar uma evolução perene e estética, representa o mundo em movimento, a vida em constante mutação. Para Attali, como dito anteriormente e agora repetido, a música é capaz de cristalizar desejos de mudança e de apontar para grandes transformações sociais muito antes que qualquer teórico. Cada ruptura social importante, Attali aponta (1995, p. 21) é precedida por uma "mudança nos códigos da música" ou nas suas formas e rituais de escuta.

Consideramos importante para a discussão relacionar o que o autor aponta sobre a capacidade premonitória da música e a manifestação dos discursos raciais presentes na canção de Jorge Ben que cujo diálogo com os princípios do movimento da Negritude buscamos questionar.

Ao longo desse capítulo buscamos, em primeiro lugar, delinear quais os conceitos básicos dos estudos de raça e Negritude os quais temos como base ou o chão desta pesquisa. Quando nos perguntamos que sentidos estão atrelados à declaração de Jorge Ben sobre ter sido “sempre apolítico” e se as suas canções de fato produzem tais sentidos, buscamos tratar desse tema à luz da literatura a respeito da raça, da trajetória do Movimento Negro do Brasil e das formas inventadas de afirmação política da identidade racial.

Compreendemos que esse movimento é um ponto de partida para os capítulos seguintes em que analisamos a trajetória biográfica e artística de Jorge Ben. Recorreremos novamente a alguns conceitos-chave para a pesquisa, como a ideia de afirmação da negritude (Gomes, 2018), de cultura popular (Hall, 2013) e de encruzilhada (Martins, 1997) para construir nossa análise da vida de Jorge Ben, relacionando aspectos centrais de sua carreira musical às questões que levantamos aqui.

Nesta seção deste capítulo, construímos um breve perfil biográfico de Jorge Ben, tratando de sua infância e adolescência no Rio de Janeiro e dos primeiros anos de sua carreira profissional, situando o artista em uma encruzilhada da cena artística carioca do dos anos 1960. O objetivo desse movimento é apresentar o contexto social e histórico em que ele cresceu e então discutir, em diálogo com nossas referências bibliográficas, os ambientes culturais e artísticos nos quais o jovem Jorge Duílio se desenvolveu e que influenciaram seu pensamento e sua criação musical.

Desenvolvemos essa discussão a partir de três eixos principais: a) o núcleo familiar; b) a encruzilhada cultural e ideológica que identificamos em sua formação cultural; e c) o contexto artístico brasileiro em que ele surge. Construímos esse perfil reunindo as informações que recolhemos em nossa pesquisa documental (sobretudo nas entrevistas do artista) e os dados apresentados e interpretados por Amaral (2020) e Viola (2020) em suas obras de referência sobre a trajetória do artista. Assim, buscamos introduzir os episódios que analisamos no capítulo seguinte — as ambiguidades da presença de Jorge Ben nos Festivais Internacionais da Canção entre 1969 e 1972 e a posição que ocupou como um representante da música popular brasileira diante do mercado externo, em especial o ocidental.

Buscamos apresentar e problematizar o contexto histórico em que Jorge cresceu, quais ambientes frequentou e quais as experiências se incorporaram em seu capital cultural, conceito definido por Bourdieu (1999) nas seguintes palavras:

O capital social é o conjunto de recursos ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, de vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. Essas relações são irredutíveis às relações objetivas de proximidade no espaço físico (geográfico) ou no espaço econômico e social porque são fundadas em trocas inseparavelmente materiais e simbólicas cuja instauração e perpetuação supõem o re-conhecimento dessa proximidade (BOURDIEU, 1999, p.67)

Especificamente, em diálogo com o autor, tratamos do capital cultural no seu estado *incorporado* por Jorge Ben em sua trajetória. Como vemos, o capital cultural se incorpora e torna-se parte integrante de um sujeito (um habitus). Contudo, trata-se de algo que não pode ser herdado instantaneamente, como uma posse, ou sequer comprado como um quadro ou

um livro (que o autor classifica como capital objetivado), é adquirido com o passar do tempo, ao longo de uma trajetória¹⁸:

O capital cultural é um ter que se tornou ser, uma propriedade que se fez corpo e tornou-se parte integrante da "pessoa", um habitus. Aquele que o possui "pagou com sua própria pessoa" e com aquilo que tem de mais pessoal, seu tempo. [...] Pode ser adquirido, no essencial, de maneira totalmente dissimulada e inconsciente, e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição. Não pode ser acumulado para além das capacidades de apropriação de um agente singular; depaupera e morre com seu portador (com suas capacidades biológicas, sua memória etc.) (BOURDIEU, 1999, p.74-5)

Nesse sentido, relacionamos a noção de capital cultural em seu estado incorporado como ferramenta em nosso movimento de compreender a formação cultural de Jorge Ben, marcada pela influência tanto de instituições tradicionais e conservadoras quanto de organizações e espaços da cultura popular e afro-brasileira ou espaços restritos e elitizados em que ele se inseriu, a exemplo dos círculos da Bossa Nova.

Em sua trajetória, na encruzilhada entre diferentes ambientes e em contato com contextos de classe distintos, Jorge acumulou capital cultural em seu estado incorporado, mas também em seu estado objetivado. O capital cultural no estado objetivado, nas palavras do próprio Bourdieu, existe nas formas de bens culturais que "constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc." (idem, p.74), como um diploma. Contudo, por mais que se possa supor uma autonomia desse estado do capital cultural, é importante considerar que ele só existe ativamente (seja de forma material ou simbólica) e só pode ser apropriado por determinados agentes na medida de seu capital incorporado.

Para possuir máquinas, basta ter capital econômico; para se apropriar delas e utilizá-las de acordo com sua destinação específica (definida pelo capital científico e tecnológico que se encontra incorporado nelas), é preciso dispor, pessoalmente ou por procuração, de capital incorporado. (BOURDIEU, 1999, p.77)

Para tratar da formação de Jorge Ben e de sua trajetória nas cenas artísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo entre os anos 1960 e 1970, é necessário tratar da rede de relações que ele desenvolveu e dos conhecimentos que adquiriu ao longo de sua vida. Além de sua família, os ambientes que ele frequentou, as instituições às quais se associou e os grupos

¹⁸ Citamos aqui dois textos distintos reunidos no mesmo volume: "O capital social: notas provisórias" e "Os três estados do capital cultural", presentes na obra "Escritos da educação" (BOURDIEU, 1999)

sociais nos quais se inseriu lhe delegaram seu capital social, em diferentes graus. É preciso tratar das ferramentas das quais ele dispôs para o seu desenvolvimento intelectual e artístico e do arcabouço de referências e conhecimentos que articulou para utilizá-las. E então traçar a teia de relações que possibilitaram o seu acesso ao círculo restrito da Bossa Nova, as relações afetivas que o aproximaram da Jovem Guarda e a sua relação dúbia com o Tropicalismo.

Identificamos que a vida de Jorge Ben é marcada pela ascensão econômica de sua família — representada pelas mudanças de domicílio entre diferentes bairros da cidade do Rio de Janeiro (Madureira, Rio Comprido e Copacabana) —, pelo acesso a uma instituição tradicional de ensino carioca (o Seminário Arquidiocesano de São José) e a formação no Exército brasileiro. No cruzamento entre esses espaços, ele cresceu mantendo contato direto com manifestações da cultura popular e em espaços de formação não-formais, como o G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro e o Clube de Regatas do Flamengo.

O que os seus movimentos entre o centro, a zona norte e a zona sul do Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1960 aponta a respeito do conjunto de referências culturais, ideológicas, espirituais e morais que o formou? Em que medida os círculos sociais que frequentou lhe conferiram o capital social necessário para se inserir na cena artística, em 1963, como um expoente da música popular brasileira? São indagações que mobilizam nosso esforço analítico.

Não interpretamos a sua formação em termos como “fronteiras”, por considerar que indicam limites bem estabelecidos entre essas diferentes bases da formação de Jorge Ben. Acionamos Leda Maria Martins (1999) e consideramos o uso do conceito de “encruzilhada” que esta autora desenvolve, com base na tradição de pensamento africano e afro-brasileiro. Buscamos este conceito que indica cruzamentos e mesclas culturais, afirmando a dimensão do conflito, da opressão e repressão que marca a experiência negra no continente americano, a colonização e a produção de identidades no Brasil.

O termo cunhado por Martins (1999) é aplicado em trabalhos como o de Jarbas Ramos (2019), que fala em “corpo-encruzilhada”, em texto de artes cênicas. Recorremos a essa referência como um exemplo de leituras possíveis do conceito desenvolvido por Leda Maria Martins. Partimos dessa reflexão do autor, que aborda essa terminologia assumindo como chão de seu estudo a dimensão do pensamento afro e afro-brasileiro como forma de superar a ideia de fronteira:

Nesse contexto, traço duas questões imprescindíveis para essa reflexão: 1) que se trata da superação da ideia de fronteira apresentada pelos pensadores pós-estruturalistas e pós-coloniais, pois a encruzilhada lida não com os limites e o entorno, mas com os encontros, os

cruzamentos e misturas; e 2) que a encruzilhada se refere a uma abordagem cultural que assume a dimensão conflituosa, opressora, repressora e silenciadora existente no processo de colonização e na produção das identidades culturais, especialmente quando observada a realidade sócio-político-cultural brasileira (RAMOS, 2019, p.3)

Consideramos esse conceito, conforme desenvolvido por Leda Maria Martins (1999) e trabalhado por Jarbas Siqueira Ramos, como uma chave para interpretar a trajetória de Ben e outras leituras e interpretações de suas obras, como as narrativas contemporâneas que apontam para o “texto negro” (REIS, 2014) de suas canções e para a amplitude de referências que o formaram. Localizamos Jorge Ben em um “lugar terceiro” da música popular brasileira e, mais do que isso, como um sujeito formado nos cruzamentos entre diferentes matrizes culturais, artísticas e ideológicas.

Assim, buscamos analisar os cruzamentos diversos que marcam a vida do compositor carioca, em diferentes sentidos. Por um lado, como trataremos a seguir, a própria trajetória de vida do artista e de sua família vivendo em três regiões distintas da cidade, sua experiência cultural religiosa e de manifestações populares (como o samba e o carnaval), e a ascensão social que promoveu o acesso a bens culturais de seu tempo e à educação formal que Jorge recebeu no seminário.

Por outro lado, situamos o artista no cenário da música jovem dos anos 1960 como alguém que ocupou também um lugar *entre* a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e a cena musical negra carioca. Jorge transitou entre diferentes grupos de artistas, se apresentou em diferentes espaços e se relacionou com um diverso grupo de figuras públicas.

Num período em que a música popular foi terreno de disputas políticas em torno da representação de diferentes interpretações da identidade nacional (TINHORÃO, 2010; SOVIK, 2018), consideramos que Jorge também contribuiu à sua maneira, construindo narrativas sobre a cultura popular negra carioca. No entanto, identificamos que esse aspecto de sua obra foi minimizado à época por ele não ter sido um artista oriundo dos círculos intelectualizados da época (como os círculos universitários), e por ter sido considerado um poeta de baixa qualidade pela imprensa especializada.

Considerando, enfim, que o sentido de “cruzamento” atrelado a esse termo na simbologia religiosa faz jus à maneira como o autor expressa a sua espiritualidade em suas canções, aparições públicas e declarações. Jorge Ben se declara como católico apostólico, porém sincrético (JORGE BEN, 1995), o que indica que sua espiritualidade também está enraizada nas tradições das religiões de matriz africana. Como exemplo disso, temos uma

reportagem¹⁹ em que o artista discute a simbologia da cor branca em suas canções e posa para uma fotografia ao lado de um tambor tocando pontos de macumba e veste um colar com contas de Ogum, como a legenda da imagem descreve. Interpretamos que, mesmo quando não trata objetivamente de um tema religioso ou espiritual, Jorge "canta como quem reza", como bem observou Silva (2020, p.93).

São histórias de vida que se desenrolam ao longo do período do Estado Novo (1937-1945), da redemocratização pós-Vargas (1945-1964) e do golpe que instaurou a ditadura militar em 1964, dez dias antes de Jorge alcançar o recorde de 100 mil cópias vendidas de *Samba Esquema Novo* (1963). É um período marcado pelo crescimento da população urbana brasileira e pelas amplas transformações sociais que sucederam a isso. No contexto global, trata-se do período da Guerra Fria (1947-1991), dos conflitos pela independência de países colonizados como Argélia (1954-1962) e Camarões (1955-1964) e, na América do Sul, do surgimento de ditaduras militares de direita, alinhadas com os interesses políticos e econômicos dos EUA, potência ocidental na conjuntura da Guerra Fria.

No que diz respeito aos movimentos negros no Brasil, trata-se de um período caracterizado tanto por Domingues (2006) quanto por Munanga (2019) como de cerceamento do direito de organização política e militante, marcado pela criminalização de partidos e demais entidades políticas a partir do golpe do Estado Novo (1937) que legalmente impediu o prolongamento de partidos ou organizações políticas como a Frente Negra, que havia se transformado em partido político no ano anterior. Nos anos 1950, surgem iniciativas negras influentes, seja na imprensa, seja no campo cultural e artístico, a exemplo do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento. Durante a ditadura militar até o período da anistia (1964-1979) os movimentos negros enfrentaram uma conjuntura de cerceamento.

2.1 - A formação de Jorge Ben e a descoberta da música

Pesquisando a trajetória artística e pessoal de Jorge Ben, em primeiro lugar percebemos que as informações disponíveis a respeito de sua vida pessoal são desconstruídas, quando não escassas, a começar pela própria idade do artista. Em sua pesquisa realizada a partir de arquivos públicos para a realização de seu livro sobre o disco *África Brasil* (1976), Viola (2020) afirma ter encontrado o documento de sua certidão de nascimento datada em 22/03/1939. Já Amaral (2020) trabalha com a data de nascimento no

¹⁹ JORGE BEN: "MULHER, SÓ TODA DE BRANCO". Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Revista de Domingo, ano 81. nº 21, p.6. 2 mai. 1971 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 08/11/2023

mesmo 22 de março, mas do ano de 1945, citando a possibilidade de Jorge ter nascido um ou dois anos antes do fim da Segunda Grande Guerra. Em nossa pesquisa, encontramos uma entrevista publicada pelo Jornal do Brasil em 22/03/1970 em que Jorge Ben declarou ter 27 anos de idade, o que significa que teria nascido em 1943²⁰ e outra reportagem da Revista do Rádio²¹ em 1964 em que declarava ter 19 anos, ou seja, nascido em 1945.

O próprio autor contribuiu para criar incertezas a respeito de sua vida pessoal, dando declarações conflitantes a respeito de sua trajetória em momentos distintos, inclusive a respeito do início de sua carreira musical. A idade de Jorge Ben, seja qual for, não é o foco de nossa discussão, contudo o fato dessa informação não ser exata seja aqui destacado como um lembrete de que as suas declarações (seja sobre si mesmo ou sobre outros temas) devem ser interpretadas como um lembrete de que o testemunho não deve ser tratado como atestado da verdade.

Como, aliás, nos lembra Sacramento (2011, p.268), os testemunhos recolhidos apontam para uma “simulação de apreensão unitária e fixa diante da realidade fragmentária” que não é capaz de contemplar a diversidade da experiência humana. O sujeito biografado (no caso da análise do autor, o dramaturgo Dias Gomes, e aqui, o compositor Jorge Ben) reforça essa imagem de si, como se, assim, se tornasse “mais fácil de ser fixado e narrado”:

O uso de testemunhos também é uma estratégia retórica para a notícia fazer a sua aparência de verdade cada vez mais verdadeira: uma simulação de apreensão unitária e fixa diante da realidade fragmentária e inapreensível na sua totalidade múltipla e diversa por meio da seleção de caracterizações feitas por alguém que conviveu com o morto. Enfim, é como uma citação, uma máxima ou um provérbio, funciona metonimicamente para estabelecer a relação da parte com o todo, mas nunca permite o entendimento do todo, da heterogeneidade, da instabilidade, daquilo que não se completa, não se compacta, não tem unidade: a diversidade da experiência humana (SACRAMENTO, 2011, p. 268)

Como veremos ao longo deste capítulo, Jorge Ben recorria com frequência a essas “apreensões unitárias e fixas”, como nas ocasiões em que se declarou compositor de canções “sempre alegres” ou “sempre apolítico”²². Se recorreremos aos testemunhos como fonte para traçar a trajetória do artista, isso se dá por dois motivos principais: as poucas fontes biográficas a seu respeito que apresentem pesquisas mais robustas e, por outro lado, para identificar as inconstâncias nas próprias narrativas que o compositor apresentou sobre si e sua carreira, em momentos distintos.

²⁰ ALENCAR, Miriam. O mundo (nem sempre) alegre do Pá-tropi. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, p.1, 22 mar. 1970, ano 79, nº 295. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

²¹ Novo milionário do disco Jorge Ben desabafa ed 763 p.6 e 7. Ano XVII 1 mai. 1964. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/12/2023

²² Aqui, nos referimos à entrevista do compositor ao programa Roda Viva (JORGE BEN, 1995)

Traçamos esse perfil biográfico de Jorge Ben tendo como principal referência o que Sacramento defende em seu conceito-método de *biografia comunicacional*, entendemos que o foco dessa narrativa não deve ser o conjunto de ações ou realizações artísticas de Jorge Ben (a sequência de seus discos, por exemplo), mas:

O foco recai sobre as práticas e as mediações socioculturais envolvidas nos processos de produção, circulação e consumo de textos, que, ao se associarem ao indivíduo, constituem a vida a que se refere e pela qual existem. Dentro dessa perspectiva, a tese considera o circuito social da experiência de Dias Gomes com as indústrias midiáticas e com o PCB, tomando como seus objetos as narrativas de si (seus relatos autobiográficos), as produções dele e as narrativas dos outros que valoraram as suas atividades, trabalhos e posicionamentos, colaborando para a constituição de diferentes imagens públicas. (SACRAMENTO, 2014, p. 154)

Sendo assim, reunimos as narrativas de si, as produções e as narrativas de outros a respeito de Jorge para compreender a posição que o artista ocupava diante de seus colegas na conjuntura do mercado de música popular brasileira do período. Isso será relacionado com testemunhos de colegas, críticos e intérpretes de suas canções no período.

Assim como sua idade, há desencontros em relação ao verdadeiro nome de sua mãe — se afinal chamava-se Silvia Saint Ben Lima ou Sebastiana Lima de Menezes — mas todas as fontes indicam que Augusto Lima de Menezes é o nome de seu pai. Diante das incertezas a respeito do nome de sua mãe, utilizaremos o nome Silvia pois é assim que o próprio autor se refere, por mais que Viola (2020) a chame de Sebastiana.

Seu pai trabalhava como estivador e comerciante de peixes, e sua mãe era dona de casa²³. São três os seus irmãos, dois homens e uma mulher, entre eles Hélio, militar da Marinha e que teve um papel na sua formação musical proporcionando o acesso aos discos norte-americanos, que trazia de presente para Jorge de suas excursões ao exterior (AMARAL, 2020).

Em relação às origens de sua família, os testemunhos de Ben em diferentes períodos (tanto nos anos 1960 quanto nos anos 1990 e 2000) apontam para uma diversidade étnica e racial. Jorge se identifica como um fruto da “mescla” entre a África e a Europa, nascido no Brasil, mas herdeiro de um arcabouço cultural difuso e miscigenado. Nessa declaração, destacamos que Jorge traduz a influência africana de sua origem em termos que relativizam a africanidade da Etiópia. Em entrevista ²⁴no início da carreira, declarou que o seu nome artístico vem do etíope Ben Jorge, nome de seu avô materno. Resgatamos, por exemplo, uma outra entrevista:

²³ “Santo na gafeira”, Revista Veja, n. 386, 28 jan. 1976 *apud* VIOLA (2020, p.46).

²⁴ **Jorge Ben agita o mundo artístico**. Rio de Janeiro, Revista do Rádio, 28 set 1963, ano XVI, nº 732., Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/12/2023

Minha ascendência por parte da mãe é etíope. Agora, por parte de meu pai, é uma mistura de europeus. A família toda dele é branquinha, minha avó 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. Nem é muito África lá, Etiópia é outra coisa. Uma coisa incrível que eu estava vendo é que na Etiópia mesmo eles se sentem mais europeus que africanos (SANCHES, 2009)

Sabe-se que Jorge nasceu no bairro de Madureira, zona norte da capital fluminense e, ainda na infância, mudou-se com sua família para o Rio Comprido. Em Madureira, compartilhando a infância com seus irmãos, Jorge teve os primeiros contatos com a música através das festas populares e batuques promovidos por seus pais e familiares de sua mãe, de origem etíope. A respeito da influência dessas sonoridades, ele destacou:

Por parte da minha mãe, muito, muito, porque eu ouvi muita música etíope através da minha mãe, com batuques dos parentes. Eu era menino, criança, e ouvia o som, eles falavam numa língua que eu não entendia e um batuque, isso foi misturando tudo (JORGE BEN, 1995)

Destacamos aqui, com essas duas últimas citações, uma palavra recorrentemente empregada por Jorge Ben quando trata de suas influências musicais: “mescla”, ou “mistura”. É assim que o próprio artista se refere às diferentes matrizes musicais que o influenciaram e foram articuladas (conscientemente ou não) em suas composições. É também um termo com que outros autores que analisam sua obra a caracterizam: Viola (2020) descreve essa diversidade de influências como um “caldeirão sonoro”, já Costa e Silva (2014) fala em “estuário”.

No que diz respeito a essas “misturas”, nos influenciemos na articulação com que Sacramento (2011) sustenta seu argumento em diálogo com Bourdieu (2006) no sentido da ilusão biográfica de construir uma narrativa a respeito da trajetória de um artista como algo linear, de evolução constante e progressiva. No caso de Jorge Ben, é uma ilusão acreditar, em primeiro lugar, que as vivências musicais da sua infância foram diretamente conectadas à sua carreira musical: o artista não tinha a pretensão de ser um profissional da música até o momento de lançar seu disco. Em segundo lugar, é também uma ilusão apontar que o sucesso foi constante e progressivo em sua trajetória, já que nos anos 1960 viveu uma fase de menos prestígio, entre 1965 e 1968, quando rompeu seu primeiro contrato com a Philips.

O que buscamos aqui é uma interpretação da trajetória e da formação de Jorge Ben que supere a ilusão biográfica, mas também uma outra, que dialogue com a questão racial: não é nossa intenção construir a imagem de um Jorge Ben “puramente” ou “majoritariamente” negro, diminuindo ou relevando a influência de manifestações culturais e artísticas não-negras em sua formação — e aqui pomos ambos os autores em diálogo com

Munanga (2019) e Hall (2013): nada é puro na cultura negra brasileira, muito menos em se tratando de uma figura que, como argumentamos aqui, cresce e se desenvolve nos cruzos entre diferentes realidades de classe e em meio a grupos racialmente diversos.

O bairro do Rio Comprido, localizado na região central da cidade, foi o cenário de adolescência, assim como algumas localizações do bairro adjacente, a Tijuca. Como o próprio Ben narra na canção “A cegonha me deixou em Madureira” (1980), sua família posteriormente mudou-se do bairro Rio Comprido para Copacabana, zona sul da cidade:

A cegonha me deixou em Madureira
De presente para minha mãe, Silvia Lenheira
Madureira, ô, ô, Madureira
Madureira, terra de bamba e de tradição
De casa coloridas e meninas bonitas
Do jogo do bicho, do comércio e do mistério
Terra de samba da Portela e do Império
Mas de Madureira me levaram
Para o Rio Comprido, Tijuca
Do Rio Comprido, Tijuca, me levaram
Para Copacabana, Zona Sul
E de lá eu caí no mundo
Abençoado por Deus
Cantando "Mas, que nada!"
Já não me chamam de vagabundo (BEN, Jorge, 1980²⁵)

Jorge e sua família ocuparam uma posição de cruzamento na pirâmide social do Rio de Janeiro, num momento em que, em larga escala, o Brasil enfrentava um processo de modernização de sua economia. Uma família negra de classe média baixa que ascendeu socialmente graças ao trabalho de Augusto como estivador — profissão que à época representava prestígio e garantia condições dignas de vida, com acesso a bens de consumo e trânsito entre clubes sociais (AMARAL, 2020). Assim como Augusto, outros homens negros que habitaram o Rio de Janeiro nas primeiras décadas do período republicano encontraram na estiva uma possibilidade de inserção no mercado de trabalho, ocupando postos de trabalho que surgiam das atividades portuárias.

Como vemos em estudos a respeito da origem do samba ao início do século, como o de Moura (1995), essa profissão foi representativa para os homens negros da geração do pai de Jorge Ben e para os homens negros que habitaram o Rio de Janeiro nas décadas posteriores à abolição. E vemos que Augusto além de estivador foi também um homem ligado ao samba, um compositor, que proporcionou ao seu filho Jorge Ben o contato direto com o bloco de samba Cometas do Bispo e a quadra do G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro

²⁵ Letra da canção disponível em: <https://genius.com/Jorge-ben-jor-a-cegonha-me-deixou-em-madureira-lyrics>. Acesso em 25/01/2024

desde a infância. A carreira militar no Exército ou na Marinha era outra opção para os que buscavam escapar da informalidade e ascender socialmente, como o caso do próprio irmão mais velho de Jorge, Hélio.

Entre as motivações que levaram a família de Jorge à mudança de Madureira para o Rio Comprido, no começo dos anos 1950, foi determinante o fator educacional, já que no novo bairro havia um conjunto de escolas de referência (AMARAL, 2020). Por outro lado, sua localização era mais próxima à região portuária (onde trabalhava Augusto) e, à época, oferecia melhores opções de moradia e transporte público. Concluído o ensino primário em escolas públicas municipais, como o Ginásio Paulo Freitas e a escola Azevedo Sodré, o adolescente Jorge foi contemplado com uma bolsa no Seminário Arquidiocesano São José, onde estudou entre os 13 e os 16 anos de idade.

O seu período no seminário foi abreviado porque ele não desejava viver como padre. Por mais rígidas que fossem as diretrizes da instituição, seus estudantes eram incentivados a participar de atividades lúdicas, esportivas e artísticas, o que marcou a experiência do futuro compositor. No seminário, Jorge aprendeu a rezar missas em latim e leu a obra de Tomás de Aquino, se interessando por seus escritos sobre filosofia e alquimia (SANCHES, 2009).

Anos depois, ele declarou em entrevista ao programa Roda Viva que escreveu suas primeiras canções com essa idade e que a experiência no seminário também influenciou seu estilo musical, por mais que, na adolescência, não tivesse a pretensão de seguir a carreira profissional:

Eu desde os treze anos, treze, quatorze anos, eu fiz seminário menor. Tinha aulas de canto, de teclado, órgão, já sabia isso tudo. Porque se cantava muito no coral gregoriano. Isso tudo misturou com o que eu ouvia fora, quando eu passava as férias. Eu ouvia desde samba, desde rock e de música brasileira, que meus pais tinham em casa, que gostavam. Isso tudo foi misturando, até que, com essa idade, eu já fazia minhas letras. Na escola, eu sempre escrevi muito. Modéstia à parte, eu sempre fui bom. Escrevia grandes redações, escrevia coisas que eu gostava. E aí depois eu passei a cantarolar essas coisas todas. [...] E depois passou, quando eu aprendi violão, mas muito mais tarde. Eu não tinha a intenção de ser músico (JORGE BEN, 1995)

Destacamos nesta declaração — junto à questão das “misturas” já mencionada — um aspecto que não pode ser negligenciado nas discussões a respeito da obra do compositor: o literário. O ritmo ou a sonoridade que Jorge constrói em suas canções ou mesmo de seu estilo particular de tocar o violão (instrumento que utilizou na fase da carreira que analisamos aqui) são características destacadas por todos os estudos que citamos. Contudo, essa declaração nos conduz a interpretar seu estilo em outra perspectiva, entendendo que, no que diz respeito a Ben, *no princípio era o verbo*, e o verbo se fez canção.

Nesta declaração, vemos que a prática da escrita motivou a criatividade do adolescente que teve seus primeiros contatos com a literatura e a filosofia nos anos de seminário. Além dos textos de Tomás de Aquino, os livros de Fiódor Dostoiévski são recordados como referências conhecidas nessa fase de sua vida. Chama atenção que o estilo poético de Jorge foi duramente criticado nos primeiros anos de sua carreira. Alguns críticos consideravam a sua capacidade poética inferior à sua capacidade melódica e rítmica, estabelecendo esse senso comum no julgamento de suas canções. O encanto com a escrita que alcançou o adolescente Jorge seria posteriormente alvo de inferiorização por parte das críticas e de afirmação por parte do compositor. Por exemplo, temos essa coluna crítica sobre *Samba Esquema Novo*.

Pelo que ouvimos, o LP "Samba esquema novo", com Jorge Ben, não é tão bom como se esperava. Tem realmente muita bossa o rapaz, mas como letrista é fraquíssimo. O que vale é o grupo que acompanha (talvez o de Meirelles) e as músicas (que são do próprio Jorge). Mas só as músicas e a bossa salvaram porque o que resta, não está nada "bem" (LUIZ, FERNANDO, 1964²⁶)

Mesmo inserido em uma instituição educacional católica, rígida e de tradição ocidental, os seus laços do jovem com a cultura popular foram preservados. Os hábitos de brincar o carnaval e frequentar os ensaios e eventos do G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro se mantiveram em seu cotidiano como fontes igualmente relevantes de inspiração e aprendizagem. No que diz respeito à relação com a escola de samba, trata-se de uma tradição de família à qual Jorge deu seguimento:

Meu pai sempre foi intrujado em escola de samba desde garoto e foi quem me levou para o Salgueiro. Frequentava a escola desde pequeno, mas foi só rapazinho que comecei a desfilar. O Salgueiro é importante porque é uma tradição que venho mantendo de pai para filho desde 1910. Além disso, desfilar em escola é uma realização. Gosto do clima em que as coisas acontecem, dos encontros depois dos desfiles para se comentar e mostrar as fantasias. É tudo muito bom e ano que vem tô aí firme. Mas não chega a ser uma paixão, apenas uma simpatia. Paixão só mesmo o Flamengo, que é meu estado de espírito e ponto (MOON, 1972)²⁷

Se a partir do momento em que ingressou no seminário Jorge conheceu essas referências do mundo literário que não faziam parte do seu cotidiano familiar, a sua relação com o samba e o carnaval se aprofundaram ao longo da adolescência. Como observamos nessa declaração, mas também no fato de, nos anos posteriores (já como artista) Jorge ter

²⁶ Fernando Luiz. Discos na RR. Rio de Janeiro, Revista do Rádio, 11 jan. 1964, ano XVII, nº 747. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/12/2023

²⁷ MOON, SCARLET. "Jorge Ben: Onde é que você vai, Speed?". Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 9 nov 1972. Anexo, p. 1.

mantido uma relação de proximidade com a escola. Em 1969, participou do desfile de Carnaval; em 1971 foi uma das atrações da festa da celebração do título no carnaval²⁸.

Amaral (2020) escreve sobre a complexidade da experiência de Jorge: a formação no seminário e o contato com referências da tradição ocidental; as experiências nas ruas e praias, no campo e na quadra; ao mesmo tempo em que o cinema e o *rock and roll* surgiam em sua vida. Em diálogo com Bourdieu (1999), relaciona a incorporação dessas práticas em seu capital cultural, salientando que esse repertório adquirido nos anos de seminário, com conhecimentos que nem todos tinham acesso, o permitiria, posteriormente, habitar os ciclos restritos e elitistas da bossa nova, tendo referências comuns às da juventude da zona sul, o que ofereceria a Jorge oportunidades profissionais que nem todos os aspirantes a cantor popular suburbanos teriam.

Deve-se ter em vista que a verificada mobilidade — espacial, econômica e simbólica — não implica, então, em inserir Jorge entre as classes médias altas cariocas, mas que sua socialização é caudatária da posição fronteiriça daí decorrente: se aproximava de instituições escolares tradicionais e ingressava definitivamente no universo diversificado do consumo e do entretenimento erigido no Centro e na Zona Sul, mas enfrentava problemas característicos da Zona Norte, como a violência urbana que o leva a qualificar o Rio Comprido de sua adolescência como uma "desgraça" (AMARAL, 2020, p. 152)

No Rio de Janeiro dos anos 1950, duas novidades culturais tornaram-se importantes para a rotina de alguns jovens: a música *rock and roll* e o cinema estadunidense. Nesse ponto de sua trajetória se encontra com amigos que no futuro também tornar-se-iam artistas de destaque de sua geração: Tim Maia, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Afinal, cresceram no mesmo período, habitaram o mesmo bairro e, além disso, tornaram-se amigos ainda na adolescência e passaram a se chamar *Turma da Tijuca* (VIOLA, 2020).

Tim Maia, aliás, foi influente para o desenvolvimento desse movimento musical porque ensinou Erasmo e Roberto a tocarem os primeiros acordes no violão e inspirou o jovem Jorge Ben a conhecer músicos estadunidenses de quem era fã, como Little Richards. Eles compartilhavam os hábitos culturais e os interesses comuns jovens de seu tempo²⁹. Apesar disso, Tim Maia foi o último do grupo a se lançar no mercado musical, em 1970.

²⁸ a) **Escolas que vão passar**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p.5, ano 78, nº266, 16 fev. 1969. e b) Júnior, Edgar Carvalho. **Clubes**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Classificados, p.7, ano 80 nº 304, 01 abr. 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04/03/2024

²⁹ Tim Maia narra em uma de suas canções, "Haddock Lobo, esquina com Matoso" (1980): "festas maravilhosas que todos curtiam". A relação dos dois, Tim e Jorge, começa no ambiente escolar, no Rio Comprido

Na região da Tijuca onde a turma se encontrava, a praça Saenz Peña representava um importante polo de consumo de bens culturais no Rio de Janeiro desde os anos 1950, sendo conhecida, inclusive, como a segunda Cinelândia carioca. Ali, a geração de jovens do bairro e adjacências, o subúrbio carioca, teve os primeiros contatos com os filmes que projetavam o início da era da indústria cultural, sendo o *rock'n'roll* e o cinema dois símbolos desse processo de internacionalização dos bens de consumo.

Mais do que projetar as atrizes e atores estrelas estadunidenses, as imagens do cinema representavam os valores modernos para aquela geração: a emancipação, a liberdade e a felicidade privada (AMARAL, 2020):

As ritualidades postas no consumo cinematográfico, bem como suas reverberações sobre a formação de novas sensibilidades simpatizadas pelo mercado e pela tecnologia, com a consequente formação de uma crescente demanda adolescente-juvenil, ilustram um fenômeno cuja lastro mundializante encontra-se na formação de valores modernos - como a emancipação, a liberdade e a felicidade privada - e no avanço maciço dos processos de industrialização e urbanização. Fenômeno que, como ressaltam Edgar Morin (2009) e Eric Hobsbawn (1995), não se limita ao consumo de filmes e músicas, mas instaura novas "maneiras de ser", novas "atitudes em face da vida", incorporadas por referências culturais mundializadas como os atores Marlon Brando e James Dean, o músico Elvis Presley - agora visto como modelo de realização individual, as histórias em quadrinhos e seus heróis, os personagens propalados em diversos meios, as imagens e situações veiculadas pela publicidade. Enfim, um complexo simbólico que passará a informar as massas urbanas e, no Brasil sobretudo, uma juventude que construía novas aspirações de consumo em consonância com sua ascensão social (AMARAL, 2020, p. 201)

Como vemos, o grupo de amigos do qual Jorge fez parte nessa fase de sua vida encontraram nas canções de rock e nas grandes produções cinematográficas da época uma janela para um outro mundo que não aquele com o qual haviam se acostumado, com paisagens distintas das paisagens da cidade do Rio de Janeiro. Era o início de uma nova etapa da história mundial. Diante das novas referências que absorveram, os jovens descobriram novos gostos e interesses, anos antes do início de suas carreiras musicais, seja nos círculos da Bossa Nova (caso de Jorge), da Jovem Guarda (caso de Erasmo e Roberto Carlos) ou da *soul music* (caso de Tim Maia e de Jorge, em outra fase de sua carreira).

Trata-se de um período na história nacional de transformação nos modos de vida nas cidades, fenômeno atrelado a uma mudança na política econômica do país que se abriu aos mercados estrangeiros. Em relação ao ingresso no "universo diversificado do consumo" de que trata o autor, isso indica os hábitos culturais comuns a jovens cariocas do período, como ir ao cinema e ouvir música através do rádio ou do disco de vinil, práticas que aproximaram os adolescentes Jorge, Erasmo, Tim. Tendo como ídolos americanos e João Gilberto, esses jovens testemunharam o início do consumo massivo de bens culturais no país.

O ano de 1958 marca a mudança da família para Copacabana, destacado por Jorge Ben pela conquista do primeiro título mundial da seleção brasileira de futebol (OLIVETTO, 2022). Com a chegada de uma nova década, o agora jovem Jorge aspirava a carreira esportiva, um sonho financeiramente insustentável, que o levou a trabalhar como prestador de serviços autônomo, entre os anos de 1961 e 1962, para completar sua renda³⁰. Foi o início de uma nova fase da família, num momento histórico em que a música brasileira passava por uma fase de transformação em seu mercado fonográfico, marcada pela ascensão da Bossa Nova como um gênero de sucesso.

Esse mesmo ano marca o lançamento de discos que se tornaram significativos para o desenvolvimento do movimento. Entre eles podemos citar o álbum *Canção do amor demais*³¹, de Elizeth Cardoso, e o compacto *Samba bossanova*³², de João Gilberto (que lançaria o emblemático *Chega de saudade* no ano seguinte). Entre outros lançamentos musicais daquele ano no Brasil, podemos citar o compacto *Canções do mar*, de Dorival Caymmi³³ e o álbum *Xamego* de Luiz Gonzaga³⁴.

Foi então que a mãe de Ben, Silvia, lhe deu um violão de presente e livro com um módulo prático de ensino, e começou a compor. Sua única experiência de aprendizado formal da música havia sido coral, durante o seminário; conhecimentos que Jorge juntou ao que aprendeu tocando com seu pai e nos livros de ensino básico do violão. Gradativamente, a música seria vista no horizonte como uma possibilidade profissional, a contragosto de seus pais.

Em Copacabana, Jorge foi apresentado a uma outra turma, distinta dos amigos com quem se divertia da Tijuca por diferentes motivos, mesmo que o interesse pela música fosse algo em comum entre os velhos amigos e os novos que Jorge conheceu frequentando as praias da Zona Sul, o Beco das Garrafas e encontros musicais na rua República do Peru³⁵.

Nos encontros com sua turma da Tijuca, Jorge Ben ouvia, sim, as canções da bossa nova, mas acompanhadas de rock e outros sucessos radiofônicos. Para eles, a bossa nova representava um parâmetro de sucesso a ser alcançado, algo almejado, no entanto,

³⁰ ALENCAR, Miriam. O mundo (nem sempre) alegre do Pá-tropi. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, p.1, ano 79, nº 295, 22 mar. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

³¹ Canção do Amor demais In: **Rate Your Music**, Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/elizeth-cardoso/cancao-do-amor-demais/>. Acesso em 01/02/2024

³² Samba Bossanova. In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/ep/joao-gilberto/samba-bossanova/>. Acesso em 01/02/2024

³³ Canções do mar., In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/ep/caymmi/cancoes-do-mar/>. Acesso em 01/02/2024

³⁴ Xamego. In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/luiz-gonzaga/xamego/>. Acesso em 01/02/2024

³⁵ OLIVETTO, 2022

inatingível devido às barreiras simbólicas entre a Turma da Tijuca e os bossanovistas, que se impuseram como valores de distinção (BOURDIEU, 1999).

A própria forma de tocar o violão que esses artistas desenvolveram transparece a influência estilística do rock, o que se distingue da característica da bossa nova de explorar a dimensão harmônica da música. O estilo desenvolvido por Jorge Ben seria, aliás, considerado inovador já no início de sua carreira. Pela descrição do próprio artista sobre sua forma de tocar, percebemos as diferenças significativas do estilo bossanovista de João Gilberto.

Eu tocava violão do meu jeito. Minha maneira de pegar as cordas era e é diferente, com o polegar e o indicador. Por isso todo mundo me gozava. Talvez venha daí a minha batida diferente de samba. Eu aprendi sozinho, mas cada vez mais procuro aprimorar o ritmo, que, graças a Deus, tenho muito (ALENCAR, 1970)

Assim, mesmo que a vontade de tocar o violão tenha sido provocada por João Gilberto e seu estilo rítmico e suas características harmônicas, o aprendizado do instrumento se deu com rock de poucos acordes, nenhuma dissonância e mais intensidade física no trato do instrumento. Sua forma autêntica de tocar também sofria influências rítmicas dos instrumentos percussivos que aprendera a tocar: tamborim, pandeiro e bumbo.

Sua carreira de fato se iniciou em 1961, três anos depois da mudança da família para o bairro de Copacabana. Os dois primeiros anos de carreira foram de peregrinação por casas do Beco das Garrafas como músico acompanhante de grupos como Copa Trio e como *crooner* da banda liderada pelo organista Zé Maria, penetrando na cena que se desenvolvia ali, notadamente um reduto da Bossa Nova. A boate Bottle's foi um espaço que recebeu diversos de seus shows nos primeiros anos de carreira.

As relações que construiu naquele meio foram determinantes para que surgissem as oportunidades de atuar como músico profissional. O próprio episódio que Ben em seus relatos aponta como definidor de sua carreira é um exemplo de como o capital social que acumulou nesses espaços de socialização serviram como cartão de visita a um círculo social restrito como o da Bossa Nova:

Comecei como profissional em música em 1963, descoberto por João Mello, que era diretor-artístico da Philips. Foi um troço assim de sorte. Naquela época o Bottle's 's, no Beco das Garrafas, estava no auge. O som era a bossa nova. Eu era muito amigo dos músicos que tocavam lá e assistia a todos os ensaios e sessões de jazz-bossa aos domingos no Kilt Club. *Os Cariocas* eram atração no Bottle's. Um dia quando acabou o show deles e a casa ficou vazia, um dos músicos que sabia que eu compunha pediu que desse uma canja. Cantei Mais que nada" (MOON, 1972)

A canção “Mas que nada” foi primeiramente gravada por Zé Maria ³⁶(1962) e posteriormente lançada no compacto de estreia³⁷ de Ben, tendo “Por causa de você menina” (1963), que antecederam o *Samba Esquema Novo* (1963). Falando breve e superficialmente sobre a obra fonográfica de Jorge Ben, para além da fase que analisamos aqui, temos a seguinte trajetória. O primeiro contrato profissional assinado por Jorge Ben com a gravadora multinacional Philips gerou as produções de: *Samba esquema novo* (1963), *Sacundin Ben Samba* (1964), *Ben é samba bom* (1964) e *Big Ben* (1965).

Figura 1 – Entrevista de Jorge, em 1964



Fonte: Jornal do Brasil³⁸

³⁶ Tudo azul: Bossa Nova e balanço (1963). In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/ze-mar-ia-e-seu-orgao/tudo-azul-bossa-nova-e-balanco/>. Acesso em 01/02/2024

³⁷ Por causa de você menina/Mas, que nada (1963). In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/single/jorge-ben-e-os-copa-5/mas-que-nada-por-causa-de-voce-menina/>. Acesso em 01/02/2024

³⁸ CHATAIGNIER, Gilda. Zunzunzun. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 74, nº 92, p.10 19 abr. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Após o rompimento com a Bossa Nova (e de seu primeiro contrato), houve uma aproximação com o grupo de artistas da Jovem Guarda e com Wilson Simonal, entre 1966 e 1968, o que representou para Ben uma atitude de manutenção de sua carreira, quando estava “quase desempregado³⁹”. Por questão de sobrevivência, aproximou-se da Jovem Guarda, mesmo que não houvesse identificação estética.

Figura 2 – Capa da Revista do Rádio, 1966



Fonte: Revista do Rádio⁴⁰

³⁹ Nesta reportagem, publicada na semana posterior à apresentação de Jorge no festival MIDEM, em Cannes, o artista tratou de recapitular os sete anos anteriores de sua carreira, dando justificativas e explicando os contextos que o aproximaram ou distanciaram dos movimentos musicais em voga no começo de sua carreira, a Bossa Nova e a Jovem Guarda. Adiante, comenta a respeito de sua relação com os tropicalistas, tendo como pano de fundo das falas as participações em programas de TV na grade dominical da Record. **Jorge Ben descansa enquanto não estreia programa na TV.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 fev. 1970, 1º Caderno, p. 10, ano 79, nº 261. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

⁴⁰ Rio de Janeiro, Revista do Rádio, capa, ed. 853, 22 jan.1966. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

Ben por fim encontraria entre os tropicalistas um grupo com o qual se identificou, mesmo reconhecendo que não fazia música ao estilo do grupo liderado pelos baianos Gil e Caetano, fazendo parte do programa televisivo *Divino Maravilhoso*. Ainda assim, havia concordâncias e afinidades entre Jorge e os tropicalistas, que se manifestam em sua discografia especialmente no álbum *Jorge Ben* (1969) — com colaboração de Rogério Duprat e produção de Manoel Barenbein — e nas interpretações de Gal (1969), Caetano Veloso (1969) e Os Mutantes (1968) de composições assinadas por ele. Ao lado de Gilberto Gil, lançaria o experimental álbum *Ogum Xangô* (1975).

Um novo contrato com a *Philips* foi firmado em 1969, ano em que Jorge *Ben* chegou às ruas e lojas de discos. É neste momento que sua atuação rompe as fronteiras brasileiras, tendo como marco da internacionalização de carreira o momento em que foi, foi “delirantemente aplaudido” pelo público do MIDEM⁴¹, em Cannes, em janeiro de 1970, seguida pela realização de turnês nos EUA e Europa. Mesmo que, em 1964, “Mas, que nada” tenha se tornado um sucesso internacional anos antes a primeira experiência foi abortada porque ele não se considerava “à altura dos grandes compositores”⁴².

No período, Jorge Ben viveu um momento de inflexão em sua carreira: lançou *Jorge Ben* (1969), *Força Bruta* (1970) e *Negro é lindo* (1971) e, na estrada, alternou entre as casas cariocas e excursões internacionais. Recontratado pela *major Phillips* — após lançar *O Bidu* (1967) pelo selo independente Artistas Unidos — figurava entre os líderes de vendas e, na época dos cruzeiros, arrecadava alguns milhares de dólares em direitos autorais⁴³. Apesar de validado por seus contemporâneos, dividia as opiniões do público e da crítica⁴⁴.

Seria o começo de uma nova fase na carreira de Jorge na gravadora, marcada por outros oito trabalhos: *Ben* (1972), *A Tábua de Esmeraldas* (1974), *Solta o Pavão* (1975), *Ogum, Xangô* (com Gilberto Gil, 1975) e *África Brasil* (1976), além de coletâneas e álbuns ao vivo *Jorge Ben On Stage* (1972), *10 anos depois* (1973) e *À L'Olympia* (1975). Houve

⁴¹ Trata-se do *Marché International du Disque et de l'Édition Musicale*, feira anual realizada em Cannes como encontro de profissionais, empresários e empresas do mercado editorial e fonográfico desde 1967. Na ocasião, Jorge Ben, Wilson Simonal, Astrud Gilberto e Eliana Pittman participaram, sendo a última apresentadora. **Jorge Ben é ovacionado em Cannes**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p. 10. Ano 89, nº 246. 22 jan.1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

⁴² **Jorge Ben: como, onde e quando**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno B, p. 5. Ano 89, nº125. 31 ago. 1969 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

⁴³ **O suce de Jor na Euró**. *Jornal do Brasil*, 28 jan.1970, Caderno B, p. 1, ano 80, nº 251. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁴⁴ Entre as canções dessa fase, o destaque é “País tropical”, que conquistou o público na voz de Wilson Simonal e tornou-se celebrada e reconhecida pelo público e consolidou a imagem de Ben como compositor respeitado. Suas canções fizeram parte dos repertórios de Elza Soares, Elis Regina, Claudete Troiano, Eliana Pittman e Erasmo Carlos.

ainda trabalhos lançados no exterior por outros selos: *Dal Vivo Al Sistina* (CBS, 1975) e *Tropical* (Island Records).

A partir de 1978, passa a compor o elenco da brasileira Som Livre, pela qual lançaria *Banda do Zé Pretinho* (1978), *Salve Simpatia* (1979), *Alô Alô, Como vai?* (1980), *Bem-Vinda Amizade* (1981), *Dádiva* (1983), *Sonsual* (1984) e *Ben Brasil* (1986). Quando trocou seu nome artístico, lançou *Benjor* (1989) pela gravadora Warner, assim como *Ao Vivo no Rio* (1990), *23* (1993) e *World Dance* (1995). Mais uma troca de gravadora, agora a Epic, renderia *Homo Sapiens* (1995) e *Músicas para tocar em elevador* (1997). Pela Universal, lançaria *Acústico MTV* (2001) e *Reactivus Amor Est* (2004). Seu último lançamento foi uma compilação de canções antigas⁴⁵, *Recuerdos de Assunção 443* (2007), promovido pela Som Livre, desde então não houve nenhum outro álbum de estúdio assinado por ele.

2.2 - Quadro da música popular brasileira no período 1968-1972

Aqui, contextualizamos a presença de Jorge Ben na cena musical de sua época, relacionando-o à conjuntura social e artística da música brasileira da transição entre as décadas de 1960 e 1970. Utilizamos o termo “quadro” porque pretendemos constituir uma breve representação dos movimentos que, a partir de nossa investigação, consideramos relevantes para a trajetória do artista. Além disso, “quadro” também é indicativo de um recorte: tratamos especificamente das cenas musicais paulistana e carioca do período.

Já que Jorge iniciou sua carreira profissional alcançando um recorde de vendas com seu *Samba Esquema Novo* (1963), ou seja, como um artista de sucesso precoce na indústria, investigamos que posição ele ocupou no cenário musical do período em que a canção popular se tornou espaço para produção de “comentários” sobre a realidade social brasileira, em meio à ditadura e à massificação dos meios de comunicação. Quem foi Jorge Ben nessa cena: quais eram os grupos de artistas com os quais se relacionou, em que espaços se apresentou e como seus feitos eram reconhecidos pelos seus pares? São indagações que norteiam a discussão que desenvolvemos no terceiro capítulo, mas que introduzimos aqui no sentido do contexto artístico em que ocorreram.

Figura 3 – Capa do Jornal do Serviço, 1969

⁴⁵ EVANGELISTA, Ronaldo. **Arquivos de Ben Jor viram CD de inéditas**. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 mai. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200712.htm> . Acesso em 10/08/2023



Fonte: Jornal do Brasil⁴⁶

Resgatando o conceito de “encruzilhada” (MARTINS, 1997; RAMOS, 2019), problematizamos sua atuação no período que caracterizamos (a partir de TINHORÃO, 2010; e SOVIK, 2018) pelas disputas em torno da representação do popular através da canção, o que indica posturas ideológicas e políticas de compositores (as) a respeito do fazer musical. Se no primeiro capítulo discutimos os sentidos de “político” e “apolítico” relacionados à discussão racial no Brasil (em busca de compreender como a raça foi politizada por outras gerações ao longo de nossa história), agora discutimos esses sentidos para aquela geração de artistas, compositores (as) e intérpretes da música popular brasileira, a fim de compreender como a canção foi politizada.

Nas encruzilhadas dos gêneros musicais, Jorge se relacionou com diferentes nichos e frequentou espaços de prestígio e, nesses cruzos e diálogos artísticos, construiu sua carreira e o valor de seu nome diante de seus pares. Assim, discutimos a atuação de Jorge Ben nesse meio a partir das suas relações com os movimentos da Bossa Nova, Jovem Guarda e Tropicália — com os quais geralmente é associado.

Juntamente, consideramos também as suas relações com uma cena de artistas negros e negras que se desenvolvia na noite carioca dos anos 1960, reunindo talentos de gerações

⁴⁶ Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Jornal de Serviço ed. 23.495, Capa, 18 nov 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

distintas e de gêneros distintos, que não foi tratada pela história como um movimento organizado. Embora não seja considerado um movimento, entendemos que a “cena negra” da época foi fundamental para a inserção e consolidação de Jorge no mercado como um expoente de uma geração de talentos afro-brasileiros e criador de um tipo diferenciado de samba.

Para desenvolver essa seção, abrimos diálogo entre os autores José Ramos Tinhorão (2010) e Liv Sovik (2009, 2018), que analisam a produção desse período a partir da conjuntura social e econômica do Brasil e apresentando quais foram as tendências de pensamento a respeito da música popular que marcaram esse momento histórico. Os autores tratam da transição da canção popular para um momento “pós-Bossa Nova”, mas também das diferentes perspectivas sobre a canção (ou os seus usos e sentidos) presentes na produção musical dos anos 1960. Também relacionamos outros autores que tratam do mesmo momento histórico sob a perspectiva dos Festivais da Canção e das canções de protesto.

Em um contexto político de repressão e censura da ditadura militar — intensificado após a promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, que gerou a prisão e exílio de artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso — a cena musical brasileira se desenvolvia em diferentes correntes. Para além dos gêneros “tradicionais”⁴⁷ que se tornaram populares no mercado brasileiro ainda durante a era Vargas, surgiram nesse período expressões como a música “brega”, a Jovem Guarda, a “pilantragem”, o tropicalismo e a MPB — categoria “guarda-chuva” que surge durante os festivais da canção e que indicou à época o grupo de artistas oriundos de círculos universitários e defensores do legado estético-sonoro da Bossa Nova, criadores (as) de canções mercadologicamente destinadas às classes médias.

2.2.1 - Música popular: usos e sentidos

Por mais que essa tenha sido a geração posterior ao fenômeno da Bossa Nova, alguns dos dilemas políticos, estéticos e filosóficos que esses artistas enfrentaram foram herdados das décadas anteriores: a “americanização” do mercado fonográfico, as respostas artísticas à influência estrangeira e a representação da identidade nacional nas canções. Brevemente, é importante ressaltar que, a partir do período pós-guerra, já se observava um fenômeno de “americanização” dos costumes e do lazer nas grandes cidades brasileiras, o que Tinhorão

⁴⁷ Utilizamos aqui o sentido de “música tradicional” apresentado por Tinhorão (2010, p.329) como algo comercialmente construído como oposto à “música popular urbana”. No caso, as músicas tradicionais seriam os frevos, as marchas, sambas, toadas, baiões, sertanejos e canções românticas, desenvolvidas “dentro da interação de influências culturais campo-cidade, ao nível das camadas mais baixas”. Já as músicas “urbanas” seriam a Bossa Nova e a MPB (que surge sob sua influência), comercialmente destinadas a uma “elite intelectualizada”, o que, na perspectiva do autor, indica uma relação de classe social.

(2010) relaciona à política econômica de substituição de importações, no contexto da realocação do Brasil na divisão internacional do trabalho como uma nação dependente dos EUA.

Do ponto de vista de Sovik (2018), a americanização da indústria significa uma mudança de postura que passou a considerar o lucro como fim principal, na esteira do sucesso dos movimentos que atraíam a atenção dos jovens. Diferentemente de Tinhorão (2010), Sovik pensa em uma americanização da indústria fonográfica brasileira como uma mudança para a natureza empresarial ao longo da década de 1960, não tratando dos hábitos e costumes culturais brasileiros. Isso significa que a indústria passou a tratar o lucro como grande finalidade de sua existência, assim a música popular foi espetacularizada e que atraiu assim um público identificado como jovem de classe média.

Pouco a pouco o “internacional” passou a conviver com o “nacional”, que já se entrelaçara com o “regional” nas casas e no cotidiano; através do rádio, do cinema e, posteriormente, da televisão. Por um breve período — que Tinhorão identifica entre 1945 e o final da década seguinte — a música estrangeira dominou o mercado brasileiro⁴⁸. O que aponta essa análise materialista-histórica-dialética é que:

Assim como o “produto” música urbana de origem popular, entregue desde a década de 1940 à iniciativa de grupos heterogêneos de compositores profissionais [...] tinha de enfrentar agora, na década de 1950, além das gravações originais estrangeiras, a avalanche de versões” com que se acomodavam as novidades da música internacional ao analfabetismo das grandes camadas, sua decadência foi inevitável. O samba-canção florescente das décadas de 1930 e 1940 abolerou-se [...], a produção dos compositores das camadas mais baixas — considerada “música de morro” — não chegava mais aos discos (TINHORÃO, 2010, p. 325)

Em meio a essa disputa pelo mercado, o cotidiano das pessoas foi invadido pelo consumo do massivo estrangeiro e, ao final dos anos 1950, a própria relação da cultura nacional com o “global” era questão presente no debate sobre a dependência nacional que também envolvia a arte — como, aliás, ocorreu em gerações anteriores, notadamente a dos Modernistas pré-1930. Na perspectiva do autor, um dos legados do movimento da Bossa Nova foi justamente romper com essa tendência da americanização do mercado fonográfico brasileiro, competindo com a força da canção estrangeira e estabelecendo uma nova forma de se representar o samba: embranquecida e não-dançante.

Essa característica do samba ao estilo Bossa Nova ser não-dançante é também apontada por Muniz Sodré, em entrevista registrada no livro de Allan da Rosa e Deivison

⁴⁸ Segundo o argumento de Tinhorão (2010) nesse período popularizam-se no Brasil os gêneros musicais como *fox-blue*, boleros, *bebop*, calipso e o *rock and roll*, além de outros produtos estadunidenses que competiam com a música brasileira pela preferência do público.

Faustino (2023). Para ele, diferentemente de Jorge Ben, Monsueto Menezes e outros artistas negros, a Bossa Nova “pacifica a síncopa”.

Tecnicamente, a bossa nova pra mim é caracterizadamente mais samba do que o samba negro. Tecnicamente ali a síncopa é muito marcada. Mas o que falta? Falta o essencial, que é esse subvocal: o ritmo interno. Ou seja, o samba é dança também. Samba sem dança não é negro. Mas pode continuar a ser samba e a bossa nova até se aproximou mais do blues e do jazz americano do que do samba daqui do Rio de Janeiro (DA ROSA, FAUSTINO, 2023, p. 79)

Consideramos que essa fala de Sodré dialoga com o que Tinhorão aponta a respeito da Bossa Nova. Vemos que os dois autores não discordam que se trata de uma vertente do samba, mas enxergam nessa expressão características que indicam as identidades de classe e raça de seus autores. No caso de Sodré, fica mais evidente o aspecto racial dessa leitura.

Tinhorão não poupa o movimento carioca de críticas em sua análise. Ele descreve uma iniciativa de jovens de classe média alta, habitantes dos bairros da zona sul e desconectados com a cultura popular da cidade do Rio, ao contrário dos compositores de gerações anteriores. Para ele, a experiência desses jovens constituía um “novo exemplo (não conscientemente desejado) de alienação das elites brasileiras” (TINHORÃO, 2010, p.326).

No que diz respeito à sonoridade e à estética, o autor interpreta a Bossa Nova como fruto de uma iniciativa de criar um samba afetado por elementos estéticos da música clássica e do jazz, com letras intelectualizadas. Essas características, na leitura de Tinhorão (2010), definem o deslocamento desse grupo das manifestações populares e da música das classes mais pobres do país. Para além disso, o autor relaciona o sucesso da Bossa Nova com uma significativa transformação na dinâmica do mercado brasileiro: a partir dali, criou-se uma distinção entre o público “geral” e o público “esclarecido”, uma distinção de classe:

O estabelecimento de uma linha de classe na música popular, baseada na coincidência de só uma minoria de jovens brancos das camadas médias alcançar o nível cultural necessário à incorporação dos signos altamente sofisticados da bossa nova, valeu por uma clara divisão entre os ritmos e canções cultivadas pelas camadas urbanas mais baixas, e a música produzida para a “gente bem”. Divididas, assim, em duas grandes tendências, a partir da década de 1960, a música popular urbana passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social dos diferentes tipos de público a que se dirigia (TINHORÃO, 2010, p.329)

Essa distinção apontada por Tinhorão tomou outra dimensão a partir do momento em que um determinado segmento da juventude universitária vinculado ao movimento estudantil passou a enxergar as manifestações artísticas como plataformas de disseminação de discursos políticos de enfrentamento ao regime militar instaurado em 1964. Foi então que parte dos artistas inseridos nos círculos universitários (criadores e consumidores das músicas

“sofisticadas”) se politizou, engajando-se na canção de protesto e em uma postura nacionalista com o intuito de conscientizar as massas a se engajarem na oposição ao regime ditatorial, esse é o pano de fundo para a fundação da UNE e do Centro Popular de Cultura.

Contudo, essa postura se caracterizava pela intenção de “induzir” no público a consciência política, como se à juventude universitária por trás dessas iniciativas artísticas coubesse a conscientização das massas. Na música, a influência da mobilização estudantil se fez mostrar nas canções da vertente pós-Bossa Nova, oriunda dos mesmos círculos universitários. Artistas desse meio buscaram se apropriar de referências tradicionais, de exaltar a vida no campo, como forma politizada de se conectar com o povo — ou ao menos com uma versão idealizada de um povo que pretendiam agregar ao seu projeto político de enfrentamento da ditadura militar.

Um exemplo é o Movimento Artístico Universitário⁴⁹ do qual pertenceram Ivan Lins, Gonzaguinha, Aldir Blanc, entre outros compositores que se tornaram conhecidos no mercado fonográfico com sua participação no Festival Universitário da Canção Popular, promovido pela TV Tupi entre 1968 e 1971. Gonzaguinha venceu a disputa carioca do festival em 1969. Anos depois esses artistas se aproximaram da cena da MPB anterior a eles, colaborando com artistas como Elis Regina e Nara Leão, da mesma geração de Jorge Ben.

Na leitura de Sovik (2018) — que trata da questão musical e não do movimento estudantil brasileiro — os anos 1960 foram o momento histórico em que se popularizou o uso da canção como meio para tecer comentários a respeito da situação nacional. Essa é uma passagem de seu ensaio em que a autora discute as diferentes perspectivas a respeito da Tropicália e a questão da música popular como arena da produção de discursos sobre a identidade nacional brasileira, articulando principalmente os escritos de Roberto Schwarz e Silviano Santiago

A música começou a ser um meio para o comentário sobre a situação nacional nos anos 1960, uma época de grande conflito político, a partir da instalação do regime militar, e cultural, com a instauração de novas formas de subjetividade, ligadas ao advento da sociedade de consumo. Uma grande contribuição à potencialização da música popular como discurso identitário veio da própria história da música popular. Na Bossa Nova, o comentário mútuo entre letra e música abriu caminho para metalinguagem (SOVIK, 2018, p.79)

O que Tinhorão (2010) chama de "postura nacionalista", é para Liv Sovik (2018) um reflexo do novo sentido que o "potencial metalinguístico" da Bossa Nova que seus seguidores desenvolveram como uma resposta, uma saída diante da censura aplicada às

⁴⁹ Movimento Artístico Universitário (MAU). In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/mau-movimento-artistico-universitario/>. Acesso em 04/02/2024

críticas explícitas das canções de protesto. As duas visões não são necessariamente excludentes, já que Tinhorão discute o contexto político que gerou a eclosão das canções de protesto como uma tendência na música dos universitários, ao passo que Sovik discute, a partir da poética, a reverberação da conjuntura política nas tendências artísticas:

As pressões políticas dos anos 1960 fizeram com que o potencial metalinguístico da Bossa Nova tivesse se desenvolvido em um novo sentido, fazendo um discurso não sobre a forma, mas acerca da realidade brasileira. A censura potencializou a duplicidade, ao reprimir o que era crítica explícita; a música "de protesto" ou "engajada" dava continuidade, em parte, à Bossa Nova, mas valorizava o popular por convicção política e dava destaque, nas letras, e músicas, ao rural e nordestino. [...] Assim, ao mesmo tempo que a música se tornou comentário sobre a conjuntura histórica, sua forma e sentido foram interpretados em uma forte polêmica que se expressou, principalmente, nas discussões e posições de artistas e público. O movimento tropicalista (conhecido como Tropicália) logo entraria com uma posição diversa, deslocando o eixo bom/ruim, comprometido/alienado, o país não poderia ser reduzido a esses binários (SOVIK, 2018, p.79)

Dessa forma, superada a fórmula anterior do protesto, tornaram-se comuns as referências feitas à realidade rural brasileira, assim como uma valorização da cultura das regiões norte e nordeste presentes em letras escritas de forma a driblar a censura. Já a outra corrente popular entre os jovens da época, a Jovem Guarda, cantava temas românticos ao estilo do rock estadunidense. É interessante destacar o que a autora aponta como valorização do popular por convicção política porque isso reflete uma tendência importante daquele tempo, a de buscar o povo e o “outro” como “lastro político e estético de resistência ao regime militar” (SOVIK, 2018, p. 81).

Se a canção popular se tornou uma plataforma para o debate de tais questões, é porque, nessa década, houve um movimento de reinterpretação da cultura de massas por parte da intelectualidade brasileira. Assim, a música popular se tornou uma arena da discussão do “nacional”. Escreve Sovik que as questões sobre a identidade brasileira e os problemas do país foram formuladas em duas perspectivas:

Primeira, a questão de o brasileiro ser o colonizado, mais do que nunca em pauta, nos anos 1960, por causa do golpe militar de 1964 e da participação do governo dos EUA em sua preparação. Segunda, quando esse “Outro” que enuncia a identidade nacional a partir de sua diferença em relação à metrópole volta suas atenções para o Brasil, depara-se com, ou até busca, um “Outro” interno, lastro da cultura popular, autenticidade e singularidade: “Outro” que é também o povo dominado (negro ou quase negro, pobre, de baixa escolaridade) em contraposição ao “Eu” que o observa (SOVIK, 2018, p.81)

A “busca pelo popular” identificada na produção musical do período se dava num contexto em que, nos círculos e nas produções intelectuais, se tratava da dependência cultural do Brasil em relação às potências estrangeiras. Esses debates refletiam a respeito da influência absorvida do exterior e das consequências da americanização para a originalidade

do que se criava aqui. Os discursos produzidos pela música a respeito do popular foram reconhecidos pelo público e pela crítica intelectual, o que se tornou habitual à canção brasileira desde então.

O tropicalismo, do qual Jorge Ben se aproximou ao final dos anos 1960, planejava o “lugar de um encontro” (SOVIK, 2018, p.87) do brasileiro e a novas identificações geracionais com a cultura estrangeira, junto à valorização das manifestações que a cultura oficial brasileira rechaçava ou desvalorizava: a macumba, a favela e o carnaval. Nestes termos, a valorização dos tropicalistas do “brega”, “cafona” e de outras manifestações culturais consideradas ruins ou baixa cultura pela hegemonia representa “uma indicação do Outro em uma cultura formada na colonização e na escravidão”. Isso significa que, ao recuperar o valor do gosto popular — o que mobilizava muitas pessoas em todo o país e não em círculos restritos — a proposta tropicalista, como experiência da cultura de massa, evocou também a presença da multidão.

Ao propor a “curtição” da cultura, esse grupo de compositores e intérpretes liderados pelos tropicalistas apresentava uma nova sensibilidade artística que já não negava a influência estrangeira, preferindo uma relação de mistura e devoração que Sovik (2018, p. 86) relaciona ao modernismo. Discursos que apontavam para uma proposta de “curtição” da cultura em contraste com a sua leitura vinda da geração dos anos 1960, não apenas na música, mas também no cinema, no teatro, na poesia e no jornalismo.

Nesta música popular transformada em espetáculo, a proposta de valorização da “baixa” cultura recebeu críticas duras de setores que enxergavam a cultura de massas com maus olhos, como emblema da subserviência à americanização imposta no período. Porém uma leitura mais atenta, relacionamos o que Sovik (2018) aponta sobre o tropicalismo e sua valorização da multidão e de seus gostos e desejos ao que vimos anteriormente em Hall (2013), que o deslocamento dos conceitos de alta e baixa cultura é um resultado da ação política dos grupos periféricos e das políticas da diferença; da criação de novas identidades e do surgimento de novos atores no debate político que percebemos no mundo atual:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Isso vale não somente para a raça, mas também para outras etnicidades marginalizadas, assim como o feminismo e as políticas sexuais do movimento de gays e lésbicas, como resultado de um novo tipo de política cultural (HALL, 2013, p. 376)

Se no século XXI testemunhamos as expressões chamadas “periféricas” como os movimentos Hip-Hop e Funk — fenômenos culturais e midiáticos criados por pretos e pobres de considerada “baixa” cultura — ascenderem ao *status mainstream*, trata-se um seguimento de iniciativas anteriores que tensionaram as distinções de alta/baixa cultura. Não é pura coincidência que artista do Hip-Hop referenciem Jorge Ben: suas canções e seus discursos dialogam.

Com base em Hall (2013), destacamos que o deslocamento dessas distinções é característica do pós-moderno global, reflexo da disputa pela hegemonia na arena da cultura. A contribuição desses movimentos como a Tropicália representa uma mudança no equilíbrio de poder nas relações culturais: “Trata-se sempre de mudar as disposições e configurações do poder cultural e não se retirar dele” (HALL, 2013, p.376)

Considerando a conjuntura social e artística naquele momento, junto ao fato de que essas questões eram alvo de atenção de quem discutia a música popular no período, de que maneira podemos situar Jorge Ben nesse meio? No que discutimos a respeito da trajetória de Jorge Ben, resgatamos que, ao início da carreira, ser posto como *Outro* da cena artística da Bossa Nova representou um estigma; enquanto, junto à Tropicália, o que foi estigmatizado anteriormente passou a ser valorizado. Afirmamos isso porque, desde as suas primeiras aparições em espaços midiáticos, Jorge Ben identificou-se e foi identificado como um negro em meio à Bossa Nova.

Nas primeiras menções ao seu nome na Revista do Rádio, temos exemplos de que a raça foi articulada por ele como uma afirmação e foi tratada pelos jornalistas que escreviam a seu respeito como um traço de exotismo que pode ser interpretado como estigma. Assim o texto o descreve, na primeira entrevista publicada na Revista do Rádio:

Nessa época francamente de bossa-nova surgiu um cantor com estilo próprio e que ele mesmo denominou de "afro-bossa-nova". A verdade é que Jorge Ben esse é o nome artístico do jovem que de uma hora para outra ganhou intenso destaque. Seu nome começa a despontar como o de um cantor famoso, embora o seu primeiro disco tenha sido lançado no comércio há menos de três meses⁵⁰

Nessa reportagem, Jorge afirma sua negritude destacando a sua ascendência Etíope pela parte de seu avô materno, Ben Jorge. Chama a atenção que ele descreve seu estilo não como um novo ritmo, mas como "Uma nova 'puxada' para o nosso samba, fazendo do violão,

⁵⁰ Jorge Ben agita o mundo artístico. Revista do Rádio, 28 set 1963, Ano XVI, ed. 732. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 02 fev. 2024

sobretudo, um instrumento de ritmo". E adiante afirma: "Eu só canto o que componho, o que sinto e o que sonho. Minhas letras têm toda a nostalgia do sangue negro, porque essa é a minha raça". Sobre a definição de "afro-bossa-nova", ela não veio de Ben, mas da imprensa. Como vemos nesse exemplo, Jorge era, sim, tratado como um dos artistas do movimento da Bossa Nova. No entanto, ele era o *Outro*: o afro, o macumbeiro.

Na mesma edição, Jorge é descrito como o cantor mais destacado do ano de 1963 é chamado de "O Macumbeiro da Bossa-Nova porque fala em "preto-velho" em um dos versos de "Mas que nada". Jorge foi retratado nessa edição da revista como uma grande revelação, um nome que renovaria a cena da Bossa Nova. Contudo, o enquadramento é o do exótico, o diferencial de Jorge em relação a outros nomes do movimento é a sua negritude.

Figura 4 - Êste é o cantor mais discutido de 1963



Fonte: Revista do Rádio⁵¹

Destacamos um ponto da argumentação da autora Sovik (2018): a busca pelo "outro dominado" e tratavam dele em terceira pessoa, ou seja, se portavam como narradores-observadores da opressão alheia. Eram, por exemplo, jovens oriundos da classe média, com alto grau de escolaridade, que falavam sobre os pobres que não tiveram acesso à plenitude de seus direitos civis, como o da educação. Caso dos compositores Edu Lobo e Chico Buarque, por exemplo, mas não o de Jorge Ben, que não frequentou a universidade e não

⁵¹ Revista do Rádio, 28 set 1963, Ano XVI, ed. 732. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 02 fev. 2024

teve uma educação musical formal, tendo aprendido a tocar lendo revistas de ensino por módulo, vendidas em bancas de jornal e comuns no Brasil do século XX.

Não podemos ignorar tais aspectos socioculturais e seus reflexos na criação artística desses três homens. Lembremos que esses são indicativos do capital cultural incorporado e objetivado (BOURDIEU, 1999). Mais do que isso, trazendo para a discussão mais uma vez a análise de Amaral (2020) sobre Ben, destacamos que as suas origens na classe trabalhadora e o fato de ser um homem negro representaram, para o grupo da Bossa Nova, uma espécie de passaporte para a cultura popular “autêntica e singular”, como analisou Sovik (2018): ele representava, ali a “afro-bossa-nova⁵²”, o exótico que foi estigmatizado.

No que diz respeito à crítica musical, nos primeiros anos dessa carreira identificamos que os comentários apontavam para a sua raça como um diferencial, em alguns casos apresentando uso de termos racistas, e que as suas qualidades artísticas foram alvo de constantes questionamentos. A respeito do tratamento dado à sua raça, temos essa coluna escrita por Carlos Imperial:

Não sabemos se o nome é esse mesmo, mas o samba do bom caboclo Jorge Ben, que fala no balanço de uma jovem chamada Pema, que arrasta as sandálias sem parar, é qualquer coisa espetacular. Aliás, quando comentávamos com um grupo sobre o genial LP gravado pelo caboclo autêntico nascido no Rio Comprido, ele, na sua modéstia, como se ainda não fosse o grande sucesso que é, acrescentou: "mas.. que nada" (IMPERIAL, Carlos, 1963⁵³)

Tratado como um “bom caboclo” e descrito como “autêntico” e “modesto”, pouco a pouco o nome de Jorge ganhou destaque na mídia e atraiu o interesse dos críticos. Nos registros da Revista do Rádio, a maioria das menções ao seu nome se concentram no ano de 1964, quando alcançou a marca das 100 mil cópias vendidas de *Samba Esquema Novo* e lançou seu segundo LP, *Sacundin Ben Samba*. Em relação a esses dois lançamentos, destacamos quais características de sua música eram elogiadas e criticadas pelos jornalistas.

Apesar das críticas, a atuação de Ben foi bem recebida pelo público. Como na ocasião de sua participação de um espetáculo com expoentes da Bossa Nova realizado em S. Paulo em que ele foi aplaudido de pé pela plateia⁵⁴. Se a “autenticidade” era identificada em suas melodias, a sua aptidão poética era fortemente menosprezada não apenas por

⁵² Essa expressão é comum em reportagens que pautavam a atuação de Jorge Ben nos primeiros anos de carreira, especialmente na Revista do Rádio, entre os anos de 1963 e 1964. Retornamos a essa discussão adiante.

⁵³ Carlos Imperial. O mundo é dos brotos. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 11, Ed. 733. 23 out 1963. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

⁵⁴ Carlos Imperial. O mundo é dos brotos. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, Ed. 744, ano 11. 21 dez 1963. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

Imperial, mas por outros nomes. Por exemplo, Fernando Luiz, que escreveu o seguinte sobre *Samba Esquema Novo*:

Pelo que ouvimos, o LP "Samba esquema novo", com Jorge Ben, não é tão bom como se esperava. Tem realmente muita bossa o rapaz, mas como letrista é fraquíssimo. O que vale é o grupo que acompanha (talvez o de Meirelles) e as músicas (que são do próprio Jorge). Mas só as músicas e a bossa salvaram porque o que resta, não está nada "bem" (LUIZ, Fernando, 1964⁵⁵)

Esta visão a respeito da capacidade poética de Jorge foi repetida por Fernando Luiz, Carlos Imperial e outros colunistas cujos textos encontramos em nossa pesquisa. O próprio Fernando, em outra oportunidade, descreveu as letras de *Sacundim Ben Samba* como “de uma falta de inteligência e gosto imensos⁵⁶”. As críticas se tornaram pressão para que o terceiro LP de Ben produzido pela Philips contasse com obras de outros compositores em seu repertório. De fato, em *Ben é Samba Bom* (1964), ele interpretou "Oba-Lá-Lá" (de João Gilberto), "Vou de samba com você" (de João Lourenço de Paiva Mello), "Onde anda o meu amor" (Orlandivo e Roberto Jorge), "Samba legal", de Claudionor Santa'Ana e Henrique de Almeida), "Saída do Porto" (Zil Rosendo).

Nos trabalhos seguintes, *Big Ben* e *O Bidu: Silêncio no Brooklin*, observamos que as opiniões seguiram em direção semelhante: a autenticidade do seu ritmo e a pobreza de sua poética. Contudo, nessa fase (os anos 1965-1967), o sucesso comercial alcançado com *Samba Esquema Novo* não se repetiu, o que levou a questionamentos a respeito da continuidade de sua carreira. Como primeiro exemplo, temos as palavras de Juvenal Portela a respeito de *Big Ben*, que chega a sugerir que Jorge Ben tenderia a desaparecer do mercado:

Lamentável é depois de Mário Reis ter-se que ouvir este rapaz que como apareceu tende a desaparecer. Jorge Ben, pelo sentido rítmico, que sempre teve, tornou-se um caso à parte no panorama da moderna música popular brasileira, mas depois de sua série inicial de grande sucesso, parece ter perdido todo o talento que tinha. Se a vibração rítmica sempre foi o seu forte [...] conseguindo conquistar junto ao público um sucesso fácil e efêmero, neste disco ela se diluiu. É evidente que Jorge Ben não perdeu totalmente o ritmo, mas numa série de músicas mal escolhidas, seu desempenho é chôcho. Em algumas composições, onde resta um pouco de seu talento, as letras são desanimadoras. Enfim, como Jorge Ben não deve ter perdido totalmente seu público, pode ser que o disco tenha alguma aceitação. (PORTELA, Juvenal, 1965⁵⁷)

⁵⁵ Fernando Luiz. **Discos na RR**. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 12, Ed. 747. 11 jan.1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

⁵⁶ Fernando Luiz. **Discos na RR**. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 12, Ed. 761, p.37. 18 abr. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

⁵⁷ PORTELLA, Juvenal. *Discos Populares*. Cad. B, Ano 75, nº 199, p.2. 26 ago. 1965. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

A autenticidade e o talento para desenvolver suas canções ritmicamente (a “vibração rítmica” mencionada no texto acima) tornaram Jorge Ben, nas palavras do colunista, um “caso à parte” na música nacional. Contudo, na visão da crítica havia um limite para o seu trabalho, o poético.

Dois anos depois, na ocasião do lançamento de uma coletânea de artistas da gravadora Artistas Unidos (selo independente ao qual Ben se associou após o rompimento com a Philips), Mauro Ivan também questionou a capacidade de Ben, sugerindo que seus melhores momentos haviam ficado no passado:

Disquinho estranho esta seleção de sucessos da AU. Junta coisas terríveis à Máscara Negra. Enfim, uma salada em busca de um público que consideram certo. [...] Jorge Ben é outro que aparece no disco e dá certa tristeza quando se pensa como a fonte secou para quem deu bons números à música popular (IVAN, Mauro, 1967⁵⁸)

Se destacamos esse conjunto de textos críticos publicados nos três veículos à época, é para enfatizar que, nos primeiros anos de sua carreira, o enquadramento dado ao compositor era o do “autêntico”, no que diz respeito aos ritmos e às melodias que criou. Os elogios giravam em torno disso e do seu estilo inventivo de tocar o violão. Jorge não foi tratado como um dos compositores de destaque e relevância nas discussões a respeito da música popular daquela geração, no sentido da produção de comentários a respeito das questões nacionais, como a identidade, ao menos não diante do olhar da crítica do período.

No entanto, já era reconhecida na época o seu papel como um dos desenvolvedores de uma expressão da música negra daquela geração. Em um de seus textos na Revista do Rádio, Fernando Luiz⁵⁹ o citou como o responsável pelo resgate do afro, da influência negra no movimento Bossa Nova, que, em sua visão, havia tido essa característica inicial com Johnny Alf que foi perdida. Somente em outra fase de sua carreira (que identificamos no retorno à Philips, em 1968) a opinião comum a seu respeito e a respeito da relevância cultural de sua obra foi transformada, como discutiremos no próximo capítulo.

Resgatamos agora um episódio do início da carreira de Jorge Ben para discutir de que forma tratamos o seu posicionamento político no período em que vigorou o regime militar. Lembremos que ele se descreveu posteriormente como um compositor que não foi prejudicado pela censura porque foi “sempre apolítico” (JORGE BEN, 1995) e que um dos

⁵⁸ Mauro Ivan, Discos Populares. Claudette, Peter and Gordon, sucessos e o clássico Jobim. Rio de Janeiro: Correio da Manhã 5º Cad., p.2. Ano 66, nº 22, 749, 4 jun. 1967. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

⁵⁹ Fernando Luiz. Discos na RR. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 12, Ed. 751. 8 fev. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

autores que citamos trata como “zona cinzenta” (REIS, 2014). Nossa proposta é interpretar essa postura de Ben a partir da perspectiva das encruzilhadas teorizadas por Leda Maria Martins (1997).

Em abril de 1964, um jantar foi promovido pelo produtor da Philips, Alberto Pittigliani, no Bar Bacará, no Beco das Garrafas, em celebração da marca de 100 mil cópias vendidas de Samba Esquema Novo, um recorde para o mercado fonográfico brasileiro da época alcançado por Jorge Ben logo em seu trabalho de estreia. Se considerarmos o contexto histórico em que esses eventos sucederam, compreendemos que a ascensão de Jorge Ben e de seus amigos da Tijuca no cenário musical brasileiro coincide com a tomada do poder pela junta militar que instaurou uma ditadura no Brasil.

No mesmo dia em que o Jornal do Brasil publicou uma nota sobre esse jantar, registrou em sua manchete que a junta responsável pelo golpe militar — posto em ação dez dias antes disso — promulgou o AI-1. Esse Ato Institucional determinou a manutenção da Constituição Federal de 1946 e a realização da eleição indireta de um novo presidente da República; Castelo Branco seria o primeiro dos ditadores de Brasília. A partir desse momento, o regime ampliou o seu poder, aplicando medidas como os atos institucionais para cercear a atuação da oposição parlamentar, perseguir a oposição armada e censurar as manifestações culturais e a imprensa, apesar do apoio ideológico de alguns jornais.

É neste contexto de ruptura institucional que Jorge e os amigos Erasmo Carlos e Roberto Carlos iniciam suas respectivas carreiras, numa cena musical que logo passaria a refletir a conjuntura social, tornando-se arena de disputas políticas — das quais os três artistas, aliás, mantiveram distância, como outros de sua geração que ocuparam uma “zona cinzenta” no debate político, conforme trabalhado por Reis (2014), a partir da referência de Pierre Laborie, para indicar compositores que habitavam as zonas intermediárias do cenário musical da época, tomando posições que nos parecem contraditórias.

O emprego desse termo por Reis (2014) vem da leitura de um outro trabalho, de outro autor, de Gustavo Alonso (2007), que considera o uso da “zona cinzenta” para argumentar que a maioria da população brasileira era “indiferente” à conjuntura política, em diálogo com o historiador francês Pierre Laborie.

O autor, que analisa a trajetória de Wilson Simonal, amigo e parceiro musical de Jorge Ben que foi estigmatizado como “adesista” e delator da ditadura, relaciona a postura de Simonal à essa “indiferença”, a partir da análise de declarações do intérprete. Para Alonso (2007), foram pessoas “indiferentes” (como Simonal indicava ser) que não se opuseram ao regime, por mais que, já no período da abertura política ao fim dos anos 1970, tenham dado apoio à ideia de resistência democrática:

Sem eles o regime não sobreviveria, é verdade. É igualmente verdadeiro que, se dependesse deles, a ditadura nunca acabaria. Mas daí dizer que tenham colaborado é reduzir as nuances e sutilezas do período. Eram setores que não estavam dispostos a ir à luta armada, mas poderiam até manifestar voto descontente se as eleições fossem realmente livres. A ideia de resistência democrática teve tanto sucesso e respaldo social pois trabalhou tanto com os que lutaram efetivamente pela derrubada da ditadura, mas também, e principalmente, com aqueles indiferentes que se encontravam na zona cinzenta, entre a luta armada e o apoio à ditadura (ALONSO, 2007, p.131)

Seguindo a definição que Alonso utiliza do termo “zona cinzenta”, a partir da leitura de Pierre Laborie, trata-se de:

Tentando desarticular os sentidos lógicos da memória, Laborie cunhou o conceito de *penser-double*, que tenta dar conta das múltiplas possibilidades que estão entre a resistência e a colaboração. [...] Para ele, grande parte da população se situa no que chamou de zona cinzenta. Trata-se de um "lugar social", no qual os indivíduos se portam, ao mesmo tempo, entre as "luzes" da resistência e das "trevas" das colaboração. Nesse sentido, aponta-se para a noção de que, entre o apoio incondicional ao regime e a entrega pessoal à luta armada, houve diversos níveis, múltiplas possibilidades, diferentes tons de conduta (ALONSO, 2007, p.191-2)

Não consideramos o emprego do termo "zona cinzenta" para esta análise da trajetória de Jorge Ben porque, em primeiro lugar, consideramos essa categoria insuficiente para descrever a conjuntura da época. Como vemos, o autor cria uma dicotomia entre o "apoio à ditadura" e a "luta armada", o que indica que a luta armada travada por entidades políticas de esquerda influenciadas por vertentes revolucionárias do socialismo foi a única forma de organização política existente contra o regime militar. Em sua perspectiva, há os aliados ao regime, a luta armada e os outros, os “indiferentes”.

Não podemos ignorar que Alonso (2007) não menciona o movimento negro brasileiro em sua argumentação, as menções a “movimento negro” fazem referência aos EUA e sua influência na cultura mundial a partir do movimento pelos Direitos Civis, do Partido dos Panteras Negras Para Autodefesa e, na música, da influência do discurso *black is beautiful* da música Soul. Quando trata da questão, Alonso faz a partir da referência de Peter Fry, ou seja, recorre uma única fonte e não consulta autores negros para tratar do próprio movimento negro e não relaciona as posturas e escolhas de Simonal à história da luta negra contra o racismo no país.

Não queremos de forma alguma insinuar que a luta negra estadunidense não foi significativa para a luta brasileira, mas enfatizar que essas escolhas de análise contribuem para o apagamento da história de mobilização negra contra as opressões no Brasil, algo que remonta ao século XIX. É importante relembrar que a imprensa negra surge em 1833 com a publicação do pasquim O Homem de Cor, que, já no período da Regência, pautava as

condições de vida da população negra no Brasil⁶⁰. Dois anos depois, eclodiu a Revolta dos Malês, em Salvador. E, enfim, como vimos em Domingues (2006), importantes organizações políticas negras existiram no país também durante a República, a exemplo da Frente Negra Brasileira, que chegou a se tornar um partido político em 1936, antes do golpe do Estado Novo varguista. Tratar da postura política de artistas negros no Brasil de 1960 sem considerar mais de cem anos de mobilização política e resistência cultural negra no país resulta em análises limitadas.

Em segundo lugar, conforme temos trabalho até aqui em diálogo com referências bibliográficas dos estudos de raça, dicotomias como essas não dão conta de explicar a dinâmica das relações históricas entre os movimentos negros e o poder institucional brasileiro. Com Hall (2013), pensamos que dicotomias como adesista/críticos também não dão conta da complexidade das relações entre artistas negros e a ditadura militar. Se nada é puro na cultura popular e na cultura negra, e, se ao longo da história

Sendo assim, realizamos em nossa análise a respeito da postura de Jorge Ben diante da conjuntura política do período da ditadura militar a partir da perspectiva da *encruzilhada* por compreender que este conceito (conforme temos utilizado ao longo deste capítulo) nos permite uma perspectiva mais complexa a respeito das relações de cruzo e estratégias de sobrevivência que a população negra brasileira desenvolveu durante o período da ditadura.

Nas ocasiões em que seu nome esteve envolvido de alguma forma a uma disputa, choque ou polêmica com o poder ditatorial, Jorge não tomou partido e manteve-se neutro no debate político. Como na ocasião do Festival Internacional da Canção de 1971⁶¹, que se negou a participar de um abaixo-assinado⁶² de compositores que denunciaram a censura e a interferência de agentes do regime no evento promovido pela Rede Globo. Contudo, em 1964, Jorge participou de outro abaixo-assinado⁶³, requisitando a soltura do preso político, editor e membro do Partido Comunista Brasileiro perseguido pelo regime.

Em episódios críticos em que se envolveu durante os anos de chumbo, ele não foi prejudicado com a proibição de seus lançamentos e não sofreu máculas em sua imagem pública. Sua postura foi neutra quando participou das três edições derradeiras do Festival

⁶⁰ A respeito da história da imprensa negra no país nesse período, ver: PINTO, Ana Flávia Magalhães. A imprensa negra no Brasil no século XIX. São Paulo, Selo Negro, 2010.

⁶¹ Retomamos a discussão sobre a participação de Jorge Ben nos festivais da canção e os aspectos de sua postura política sob a perspectiva das encruzilhadas, em comparação com seus pares contemporâneos, no capítulo seguinte.

⁶² Chico, Tom Jobim e mais 10 saem do FIC contra a Censura. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano 81, nº139 p.10, 17 set 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁶³ Intelectuais e Artistas pela Liberdade. Correio da Manhã, 1º Caderno. 30 mai. 1965. Ano 64, nº 22,131. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/12/2023

Internacional da Canção, o FIC produzido pela Rede Globo durante a Era de Ouro dos festivais no país (MELLO, 2010). Embora suas posturas à época não tenham sido de crítica aberta ao regime ditatorial, tal como fizeram alguns de seus contemporâneos da MPB, em meio a esta conjuntura de repressão política e de censura às artes intensificada após o AI-5, ele pautou o orgulho negro em suas canções (REIS, 2014; DA ROSA, FAUSTINO, 2023).

E tratamos de um momento histórico em que os movimentos negros organizados no período foram prejudicados e encontravam-se menos mobilizados que em fases posteriores, efeito da perseguição do Estado Novo da Ditadura Militar, que tratava os militantes como importadores de um problema social estadunidense inexistente no Brasil (DOMINGUES, 2007).

O “pá-tro-pi” nas encruzilhadas da música popular

Neste capítulo tratamos da atuação de Jorge Ben no período entre 1968-1972 e quais posições ele ocupou no cenário musical brasileiro, com quais artistas se relacionou e em que momentos teve suas ações destacadas pela imprensa. Realizamos a análise desse período de sua carreira a partir do conceito de encruzilhada desenvolvido por Leda Maria Martins (1997), utilizando a categoria texto negro (REIS, 2014) para analisar a evolução do que chamamos de afirmação da negritude na obra musical de Jorge Ben, o que relacionamos ao que Hall (2013) escreve sobre o uso da metafórico do vocabulário musical por grupos e movimentos negros.

Partindo de comentários a respeito de outras pesquisas publicadas no Brasil a respeito da vida e obra de Jorge Ben, discutimos em que medida nossa pesquisa se aproxima e se diferencia das outras abordagens apresentadas, dialogando principalmente com Amaral (2020), Reis (2014), Silva (2014) e Viola (2022). Apresentamos a proposta tratá-lo como um artista de alcance local e global que ocupou uma posição de encruzilhada da cena musical, dialogando com diferentes correntes em voga no período, transitando entre o Brasil e o exterior.

Veremos que, após o rompimento com a Bossa Nova (em 1965), ele se aproximou de outros grupos (notadamente o dos tropicalistas), embora tenha apresentado uma visão particular do movimento, evitando assumir-se como um “membro oficial” do Tropicalismo. E — em um momento histórico marcado pela censura à produção artística brasileira e pela perseguição de figuras que se manifestavam de forma crítica a respeito da dinâmica racial vigente no país — Jorge reconstruiu sua carreira e conquistou um espaço prestigiado no meio musical, sendo tratado pela imprensa e por seus pares como um sucesso de alcance internacional.

Construímos uma narrativa de sua atuação, seja no que diz respeito ao lançamento de trabalhos musicais, à realização de excursões e apresentações em praças estrangeiras e à sua presença em eventos relevantes para a cena musical de então. Tal narrativa surge da análise dos textos jornalísticos coletados ao longo da pesquisa, com destaque para a evolução das opiniões publicados pela mídia especializada em música a respeito de suas canções e performances.

Assim, localizamos o artista nessa encruzilhada e problematizamos a partir de determinados acontecimentos que envolveram o artista a sua postura “apolítica”. Contextualizamos os acontecimentos dos Festivais Internacionais da Canção realizados

entre 1969 e 1972 (momento de vigência do Ato Institucional 5 da ditadura civil-militar) e tratamos esses eventos como exemplo das disputas presentes na cena musical brasileira em torno da atuação política, problematizando as escolhas e posturas tomadas por Ben em comparação com outros artistas negros.

3.1 - Leituras críticas da obra de Jorge Ben

Existe hoje um movimento de resgate da obra de Jorge Ben em perspectiva crítica representado por produções acadêmicas, literárias, jornalísticas e podcasts⁶⁴. Essas pesquisas apresentam outras narrativas e interpretações a respeito do seu cancionário, de sua contribuição para a música popular brasileira e, especialmente, de sua representatividade negra. Tratamos dessas referências bibliográficas, do que dizem e como tratam deste objeto em comum, mas também nos colocamos em perspectiva a esses textos, evidenciando em que sentido este trabalho se baseia e se diferencia dos demais.

A raça é a principal chave de leitura utilizada por esse heterogêneo grupo de pesquisadores (as) que apontam Jorge Ben como o arquiteto de uma vertente da canção popular brasileira cujas características destacadas são suas narrativas positivas sobre a Negritude aliadas à sofisticação melódica e percussiva. Interpretando a obra pelo viés racial, esse conjunto de autores trata de questões sociais mais amplas, como a ideologia do racismo, o projeto político de embranquecimento e discutem as identidades negras no Brasil contemporâneo.

Falo de trabalhos acadêmicos como os de Oliveira (2008), Reis (2014) e Amaral (2020) e de produções jornalísticas como os podcasts Projeto Querino (Rogerio, 2022) e Imbatível ao Extremo (Silva, 2012) e o livro de Viola (2020). A dupla de professores Allan da Rosa e Deivison Faustino (2023) discute a estética e a política na obra de Jorge Ben em um texto de estilo disruptivo que não se sustenta em uma estrutura e forma acadêmicas, colocando-se como um livro de “viagens sobre Jorge Ben. Voadoras teóricas, estéticas e políticas” (idem, p.60). A sua perspectiva rompe com pesquisas anteriores por propor uma interpretação da obra de Ben fortemente baseada nos saberes e heranças ontológicas e epistemológicas das tradições afro-brasileiras. Sendo assim, esta obra literária e poética é tratada por nós como uma contundente análise contemporânea sobre a obra deste artista carioca.

⁶⁴ **Imbatível ao extremo: Assim é Jorge Ben Jor.** Paulo da Costa e Silva. Rio de Janeiro, Rádio Batuta, 04/10/2012. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor>. Acesso em 28/03/2023 e; d) **Projeto Querino 4: Chove Chuva.** Tiago Rogerio. Rio de Janeiro, Rádio Novelo, 06/08/2022. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/podcast-item/chove-chuva/>. Acesso em 28/03/2023

Paulo da Costa Silva (2014, p.18) descreve Jorge Ben como um “Aedo⁶⁵ greco-brasileiro, afro-mediterrâneo” e aciona outras construções adjetivas para o compositor carioca, tais como “bardo de poética urbana e suburbana” e destaca o apreço de Ben por histórias lendárias e de heróis ou “objetos estranhos”, que, em sua interpretação, possuem “algum tipo de qualidade mágica”. Destacamos o que o autor afirma sobre a imaginação na poética de Ben:

Jorge poderia ser concebido como um grande imaginário, talvez o maior da música popular brasileira. Ele não é apenas o carioca típico de sua época, tocando guitarra em bailes de iê-iê na Tijuca, jogando futebol de praia em Copacabana, frequentando jogos no Maracanã, tudo a bordo de seu indefectível fusca. [...] Tudo isso já seria interessante, mas não improvável. E Jorge Ben é, acima de tudo, improvável (SILVA, 2014, P.18)

Em um episódio do podcast jornalístico Projeto Querino⁶⁶, os debatedores Tiago Rogero e Acauam Oliveira também tratam da mesma característica, a imaginação, mas em outra perspectiva. Eles defendem que Jorge constrói no imaginário negro a possibilidade de superar as limitações impostas à liberdade do seu povo pela existência do racismo. Entre os recursos que Jorge utiliza para tal fim, elencam que o resgate do passado negro anterior à escravidão é um movimento em direção à ancestralidade negra junto ao fato do compositor criar uma infinidade de possibilidades de ser para os sujeitos negros. Destacamos o comentário de Acauam Oliveira no podcast:

Como se o negro, dentro da sociedade brasileira, que é absolutamente racista, né, que o racismo está no seu DNA, ele constrói um imaginário onde o negro pode ser absolutamente qualquer coisa. Como nós efetivamente podemos ser, mas, obviamente, que as condições de racialização da sociedade não permite que nós sejamos. Mas o imaginário de Jorge Ben consegue alcançar essa liberdade. O imaginário e a prática musical, efetivamente (ROGERO, 2022, p.26).

Chama a atenção que duas das referências apontem para uma mesma característica da obra de Ben — a imaginação — com interpretações distintas. Se Silva enxerga no imaginário do compositor a capacidade de criar a improbabilidade e situações inesperadas (como a sopeira de porcelana chinesa que a vovó ganhou da baronesa ou a gravata florida de Paracelso), Rogero e Oliveira enxergam a capacidade de reinventar o lugar social do negro no Brasil: algo político e que dialoga com as práticas dos movimentos negros no país, como vimos em Gomes (2018).

⁶⁵ Substantivo masculino que indica o nome dos poetas músicos da Grécia Antiga, como Orfeu; poeta grandioso. Aedo. In: **Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/aedo/>. Acesso em 11/08/2023

⁶⁶ Aqui, a citação está baseada na transcrição do programa, disponível no site do agregador de podcasts, como consta nas referências bibliográficas.

Essa característica que Rogero e Oliveira atribuem à imaginação em Jorge Ben, Silva, em outra passagem de seu livro, chama de *coragem*:

Nas canções de Ben a crença de que cada ser humano é responsável pelo próprio destino, de que a vida está em suas mãos, é emoldurada pelo drama da condição tradicionalmente desfavorecida do negro no Brasil. [...] É preciso, de certo modo, romper os grilhões do passado, do fio que religa o indivíduo a uma sombria herança histórica. Refazer a narrativa do indivíduo ao mesmo tempo que se reescreve a biografia de um povo. Partindo de uma posição estigmatizada de menos-valia, os desafios são imensos para os que trazem consigo o peso dessa herança. Nesse contexto, a coragem torna-se um elemento central na afirmação da honra e da dignidade. (SILVA, 2014, p. 97)

O olhar atento percebe que, por mais que se aproxime do que a dupla Rogero e Acauam afirma, as palavras empregadas por Silva não dão a dimensão do que Jorge Ben trata. Falar em um “drama da condição tradicionalmente desfavorecida” do povo negro no Brasil é diferente de falar que “a sociedade brasileira é absolutamente racista”. A escolha das palavras indica sentidos não necessariamente iguais. Notamos diferenças sensíveis entre análises produzidas por autores negros e por autores não-negros. Eis aqui um exemplo desta diferença de perspectivas.

Outro aspecto destacado nas interpretações é a aptidão de Jorge para desenvolver um estilo pessoal único e que reflete a variedade de influências, apontada como motivo da diversidade e singularidade de sua obra. A autora Viola (2020) se baseia nos gêneros e manifestações culturais que marcam a trajetória do artista na intenção de traçar as origens dessa singularidade. Ela fala do estilo musical do compositor como um "caldeirão sonoro":

Esse caldeirão sonoro — samba, jongo, toque de terreiro, sonoridade da África muçulmana, baião, maracatu, o ritmo sincopado de Jackson, canto gregoriano, o rock e o pop, que os seus colegas de Tijuca e Rio Comprido também ouviam, e mais tarde a bossa nova de João Gilberto — ajuda a explicar a alquimia que ele realizaria ao longo de sua carreira, forjando um estilo sem paralelo na música brasileira (VIOLA, 2020, p.49)

Já Rosa e Faustino, em movimento semelhante, vão além de interpretar possíveis referências que o artista reuniu para compor seu estilo, buscando criar um diálogo com outras manifestações musicais do mundo, sejam elas de origens negras ou não.

Sobre o canto de Jorge, sinto que pode se engraçar às formas do canto gregoriano ou ressoar influências dos cantos sacros islâmicos do Norte Africano e do cristianismo ancestral da Etiópia, terra de nascimento de sua mãe. Canto irmanado aos melismas das toadas de aboio e das field songs dos Estados Unidos, em que a sílaba longa sustenta variações infundas e comoventes de muitas novas. Canto irmão das kumina jamaicana e das blue notes, em sua expressão gutural (ROSA; FAUSTINO, 2023, p.47)

O que observamos, por um lado, é que as características que todos interpretam nas obras de Ben são motivo de encantamento e estranhamento, o que os leva a apontar para as mais diversas direções na tentativa de explicá-las. Por outro lado, os termos empregados, como o “caldeirão” ou o “Aedo greco-brasileiro”, refletem que o esforço de explicar Ben pode esbarrar em um exotismo que, historicamente, marcou a análise de sua obra.

Não consideramos que seja pura coincidência que autores negros (Rogerio e Rosa/Faustino) busquem por temas mais contundentes e diretos que autores brancos (Viola e Silva): o olhar branco que predomina nas produções a respeito de Ben tende a enxergar o exótico, já o olhar negro tende a enxergar o emancipador. Não queremos sugerir que necessariamente o olhar negro sobre a obra de um artista negro seja mais correto — ou que o olhar branco sobre a obra de um artista negro seja limitado — mas que em nossa pesquisa observamos que a *experiência de vida* (ou a vivência afrobrasileira) é determinante para o que cada pesquisador (ou pesquisadora) destaca na obra de Ben.

Paulo Silva (2014) cita as influências de Ben como algo difícil de rastrear e que podem ser comparadas a um estuário: um ponto em que os rios desembocam uns nos outros ou no mar para então se tornarem mais amplos e caudalosos. Seu estilo materializa em canções o encontro do Samba, do Jongo e do Maracatu com o canto gregoriano, o Jazz, o Rock, o Soul e a Bossa Nova. Se Viola (2020) fala em “caldeirão”, Silva (2014) fala em estuário.

Seguindo a mesma intenção de representar o encontro é que propomos interpretar a obra do artista a partir do conceito de *encruzilhada*. Porém, no que diz respeito à cena musical de seu tempo (não considerando todo o país, mas o conjunto de artistas com os quais Jorge Ben se relacionou) — em que medida ele pode ser descrito como uma *encruzilhada* da música popular brasileira?

Como um artista que iniciou a carreira inserido no círculo restrito da Bossa Nova, associando-se ambigualmente a esse gênero musical e à cena musical que se desenvolvia, Jorge ocupou naquele cenário o espaço do “entre”. Por mais que fosse reconhecido por seu trabalho em *Samba esquema novo* (1963), havia mais distâncias que aproximações entre ele e o grupo da Bossa Nova com o qual rompeu em 1965. Em que sentido esse tratamento dado a Ben nesta etapa da carreira reflete o lugar do negro na cena artística e na sociedade brasileira de então? Após o rompimento com a Bossa Nova, Jorge seguiu em um lugar-entre as tendências musicais?

Como observamos, a sua relação com a cena musical da bossa nova foi ambígua e marcada pela existência de um tratamento diferenciado em relação a ele, um artista negro de origem suburbana, e os colegas brancos de origem na zona sul: posto como o *outro* em

relação a eles, tendo o componente racial de suas composições destacado como signo de autenticidade musical e um elo entre aquele grupo de características elitistas e a cultura popular. Observa-se que o sentido de elogios que destacavam a “espontaneidade” de suas performances, sugerindo que seu talento e autenticidade provinham de uma condição inata, aponta para um fim de enquadrá-lo como o “exótico” daquele movimento musical.

Em março de 1970, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Ben descreveu em termos negativos sua passagem pelo movimento, queixando-se que seu samba era “diferente” e que foi excluído:

Era o auge da bossa nova. Meu samba era diferente, diziam que não tinha lugar e que eu estava traindo a música brasileira. Isso não é verdade, nunca traí nossa música. Não era compreendido nem aceito pelas panelas e grupos. Mas muita gente boa me ajudou e sempre esteve comigo, entre elas Simonal, que me deu grandes chances, gravando minhas músicas, enfrentando por isso grandes broncas e me colocando nos programas. E Roberto Carlos, meu amigo de verdade, bem como o Erasmo (ALENCAR, 1969)

De acordo com seus relatos, o rompimento com a Bossa Nova se deu por essas diferenças com as propostas artísticas e por se sentir excluído. Somamos a isso o teor negativo das críticas publicadas a respeito de seus primeiros três álbuns nos jornais. No início da carreira, como vimos anteriormente, Jorge foi descrito como o “macumbeiro da bossa nova”, o que nos mostra do tom exótico e racialmente demarcado com que sua imagem foi retratada por parte da imprensa da época.

Mais do que um tipo de implicância ou simples falta de boa vontade com sua música, Amaral (2020) identifica essas críticas da imprensa (como as que vimos anteriormente, no subcapítulo 2.2.1) o reflexo de um fenômeno social mais amplo e complexo: o projeto de embranquecimento da cultura brasileira que atua para diminuir a qualidade das obras negras, enquadrando-as em categorias limitantes, como a do “exótico”, algo cujo valor, por mais que seja reconhecido, é posto em posição inferior ao cânone artístico.

Para a música brasileira do início dos anos 1960, o parâmetro de qualidade era baseado nos preceitos estéticos, ideológicos e comportamentais representados pela bossa-nova, que havia eclodido enquanto movimento artístico poucos anos antes do lançamento do “Samba esquema novo” (1963). A Bossa Nova tornou-se o principal filtro de qualidade da música nacional, esse parâmetro com o qual antigos paradigmas técnicos da música foram assimilados pelo mercado naquela época, fenômeno motivado pela consagração de Antônio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes e demais emblemas deste movimento que passou a ser valorizado como o criador do gênero musical brasileiro mais reconhecido e bem-sucedido no mercado externo.

Amaral (2020) argumenta que o êxito de Jorge Ben entre consumidores da bossa nova nesse estágio de sua carreira se dá pela reafirmação do compositor no lugar de Outro; neste caso, o acionamento da ideia de raça como demarcador de autenticidade de sua canção. Nesse sentido, o autor se aproxima do que Liv Sovik (2018, p.81) escreve sobre a busca de um “Outro interno, lastro da cultura popular, autenticidade e singularidade”, realizada por artistas relacionados à Bossa Nova, já nos anos 1960, no contexto da Ditadura Militar.

Incorporando um argumento de Liv Sovik⁶⁷, para quem a bossa nova instaura algo como um "cosmopolitismo branco" que é paradoxalmente vendido como emblema de "mestiçagem" tipo-exportação, Amaral propõe uma abordagem que considera a bossa nova um elo entre a dita "excelência" cultural branca a operação de "recalcamento sonoro e comportamental" da música brasileira, tendo o samba negro "no coração". A negritude, naquele momento, era negada em favor desse cosmopolitismo branco.

A presença de Jorge Ben no grupo seria uma porta de entrada para a cultura “legítima” brasileira, que a juventude branca de classe média carioca que protagonizou a bossa nova não conhecia. Naquele meio que olhava de forma depreciativa para sua origem suburbana, para seus traços étnicos, que o acusava de ser “macumbeiro”, Jorge Ben consegue dar vazão à sua criatividade artística e, posteriormente, os mesmos símbolos de estigmatização passam a ser valorizados como signos de autenticidade e de brasilidade.

Assim se estabelece como um sistema de pureza na música brasileira, argumenta Amaral:

A digressão operada até aqui corrobora a bossa nova, então, como um sistema de pureza organizado pela intersecção de fatores como a orquestração e o canto que delineiam a estética das canções, mas igual e impreterivelmente de variáveis como estratificação socioespacial, classe econômica e a fenotipia, acionada sob o termo raça. Doravante, o que se conhece por bossa nova será tomado à maneira de um demarcador do valor honorífico das materialidades musicais produzidas no Brasil de então, definindo posições de prestígio e não prestígio ou, para usar as categorias analíticas até aqui trabalhadas, de pureza e sujeira (AMARAL, 2020, p. 188)

A dualidade branco-racional-mental e negro-irracional-corporal é percebida na recepção e divulgação da obra de Jorge Ben no início da carreira pelos estereótipos colocados como elogios, mas que perpetuam a subalternização do negro diante do cânone artístico. Os elogios dados ao seu “gingado”, por exemplo, refletem o a verbalização do ideal de que o talento artístico desse homem negro é característica inata, uma qualidade biológica de todos os indivíduos negros. Citando Neuza Santos Souza (1995) Amaral (2020) aponta

⁶⁷ O autor Amar.al cita a obra: SOVIK, Liv. **Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica**. Contemporanea, v. 3, n. 2, p. 159-180, jul./dez. 2005

que esses pretensos elogios a características negras como "musicalidade", "sensibilidade" e "ritmicidade" fazem referência a um mito negro que impõe a marca de diferente e exótico, reproduzem o dualismo de que os negros estão abaixo. A raça se torna um estigma.

Tratar da sensibilidade e emotividade dos negros é, muitas vezes, silenciosamente insinuar que sua capacidade racional é inversamente proporcional, já que o ritmo e a dança são considerados como expressões intelectualmente inferiores. As críticas da época, se por um lado elogiavam essas características rítmicas e melódicas de Jorge Ben, por outro lado questionava seu talento como letrista, acusando seus versos de serem pobres, ingênuos e não condizentes com a qualidade sonora das canções, como ocorreu na ocasião do III Festival Internacional da Canção, quando apresentou "Charles, Anjo 45".

Relacionamos o que Amaral (2020) aponta ao que Reis (2014) define como "texto negro" em seu estudo historiográfico que analisa a política racial na obra de Jorge Ben. O autor desenvolve essa categoria analítica justamente para tratar da afirmação da negritude:

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 (REIS, 2014, p.41)

O texto negro é o termo que o autor utiliza para descrever as canções e passagens das composições de Jorge que tratam de personagens negros e negras, que aludem às experiências comuns da vivência do povo negro da classe trabalhadora no Brasil, o que diz respeito à música (o samba, o jongo, o maracatu), à espiritualidade, às festas populares e outras atividades culturais e de lazer. Reis lança mão dessa categoria para tratar justamente dos discursos de afirmação da identidade negra presentes nas canções e performances do artista.

O autor emprega o termo "texto" na intenção de lançar o foco de sua discussão para o conteúdo das canções. Assim, sua análise dos textos negros em Jorge Ben pretende: "chamar atenção para o texto, o conteúdo, o sentido político que as letras, posturas e interpretações de Jorge Ben assumem naquele contexto histórico" (idem, p.41). Como se trata de um trabalho de historiador, os aspectos sonoros e plásticos dessas canções não são alcançados por sua interpretação. E, aqui, temos uma diferenciação da forma com que aplicamos a categoria "texto negro", já que também levamos em conta características estéticas da canção de Ben.

Reis destaca que, mesmo quando a produção de Ben era estilisticamente próxima à Bossa Nova, fazendo menção à primeira fase da carreira, o texto negro se fazia presente em

sua música através das referências verbais a símbolos da cultura negra e a figuras negras, sejam históricas ou fictícias. Como exemplos desse texto negro nos primeiros trabalhos de Ben, o autor identifica em canções como “Dandara Hei” (1964) e “Jeito de preto velho” (1964) um movimento de Ben em direção às temáticas negras, em de forma direta e objetiva. Ali, o texto negro se mostra através da interpretação de Jorge, que acrescenta um outro ritmo à execução e incorpora à pronúncia dos versos outra entonação:

Em Ben é Samba Bom, o artista canta para Dandara Hei que "é moça de Luanda" e em Sacundin Ben Samba, chama a atenção para o Jeitão de Preto Velho que está "enciumado orgulho/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. (REIS, 2014, p.44)

Além disso, já havia cantado em “Mas, que nada” (1963) o seu “samba de preto velho”, misto de maracatu, algo de semelhante característica. O que Reis chama de “texto negro” está ligado também às referências da cultura popular negra que fizeram parte da vida de Ben e são citadas em seus versos. Como vimos no capítulo anterior, a quadra do Salgueiro e o bloco de carnaval fundado por seu pai foram espaços formadores de seu repertório cultural, espaços historicamente relacionados à cultura negra carioca e aos quais Jorge faz menção em suas entrevistas para citar como essas vivências influenciaram sua criação.

3.2 - Jorge Ben: local e global

Propomos a leitura deste período da trajetória de Jorge Ben como uma figura que ocupou esse “espaço-entre” as tendências musicais. Transitando entre diferentes grupos de artistas e nichos de público culto e popular; sua obra se manteve em constante movimento. Neste subcapítulo, analisamos os espaços ocupados por ele entre 1968 e 1972, considerando o conjunto de reportagens e textos críticos a respeito de sua atuação, além de seus próprios relatos e de menções a ele feitas por outras personalidades. Tratamos de um estágio de sua carreira em que — superado o rompimento com a Bossa Nova (em 1965) e uma fase de transição em sua carreira (até 1967) — retornou à Philips e lançou os álbuns *Jorge Ben* (1969), *Força Bruta* (1970), *Negro é Lindo* (1971) e *Ben* (1972), entre outros compactos e discos ao vivo.

No período em questão, identificamos que o nome de Jorge volta a ocupar espaços de destaque, o que significa a inserção em programas de TV, o retorno de suas canções às paradas de sucesso e a sua popularização entre intérpretes do momento no Brasil. E, além disso, destacamos a realização de excursões no exterior como fator significativo para a

construção de sua imagem como um compositor e intérprete respeitado no mercado nacional. A internacionalização de sua carreira se intensifica nesses anos, o que representa para nós uma transformação na forma com que a imprensa tratou de Jorge e do impacto de sua música, num período em que a validação estrangeira da música popular brasileira foi pauta frequente em reportagens, entrevistas e colunas críticas.

Relacionamos esse estágio de desenvolvimento de sua carreira com a questão da politização de suas posturas no contexto da ditadura militar. Como veremos, Jorge passou por um período de afirmação no mercado musical brasileiro de ascensão de sua música e de sua imagem diante do mercado estrangeiro, sobretudo o ocidental. Por isso entendemos que a sua postura dita neutra em relação à conjuntura política do Brasil no período da ditadura militar deve ser interpretada considerando esse aspecto. Questionamos em que medida a postura neutra dizia respeito a uma estratégia de manutenção de sua carreira ou às suas convicções políticas.

No quadro da música popular que compomos, Jorge, como uma encruzilhada, conecta três diferentes correntes da música jovem daquele período — a Bossa Nova; a Jovem Guarda, e o Tropicalismo — à corrente da música negra. Em sua análise da obra, a autora Oliveira (2008) relaciona o estilo do compositor ao samba roque, apontando-o como um dos pioneiros desta vertente do samba. Aqui, tratamos do período como de aproximação estratégica com o Tropicalismo, o que, em nossa análise, se relaciona com uma questão estética de suas canções e pela participação criativas de figuras relacionadas ao movimento na produção de seus trabalhos.

Em meados dos anos 1960, como vimos anteriormente, novas tendências surgiram e se firmaram no mercado musical brasileiro e, a partir de sua atuação, provocaram discussões a respeito da valorização do popular em relação às referências estrangeiras. Esse período foi considerado uma renovação da música popular, pós-Bossa Nova. Se nesses anos os movimentos musicais Jovem Guarda, MPB e Tropicália ganharam os holofotes da música jovem, as peças deste tabuleiro musical se reorganizaram a partir de 1968. O AI-5 (que, para a cena musical, representou a intensificação da perseguição política a artistas e a censura às canções de protesto) surtiu efeito na cena que se transformava, seja pela própria renovação dos quadros, seja por fatores políticos.

Em 01/01/1970, o colunista Júlio Hungria escreveu uma retrospectiva do ano anterior, destacando que o “êxodo de talentos” afetara diretamente a produção brasileira. Ele argumentou em tom de lamento que o processo de renovação da música popular que se formara nos anos anteriores foi prejudicado pelo exílio forçado de artistas que se opunham

ao regime, no ano em que 65% do consumo em nosso mercado fonográfico era de canções nacionais. Como escreveu:

O determinado momento a que ela [a música popular brasileira] foi levada por uma série de circunstâncias criou, em fins do ano passado [1969], inúmeras possibilidades de atritos que, afinal, se consumaram logicamente em prejuízo da continuidade do seu processo específico. A continuidade foi prejudicada. A fuga em massa para o exterior de muitos dos nossos nomes mais importantes entre autores e intérpretes foi constante todo esse ano (HUNGRIA, Júlio, 1970⁶⁸)

O texto diz indiretamente que essas foram consequências da perseguição política como a prisão e o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso, ao final de 1968. Apesar disso, Júlio Hungria afirma que alguns artistas plantaram sementes que renderam bons frutos e que impediram o pior: "O período dos festivais colaborou para isso na medida do que se poderia esperar diante de tudo o que ocorreu e, paralelamente, revitalizaram-se valores aparentemente marginalizados". O crítico o apontava o "pá-tro-pi" como alguém capaz de manter o fluxo renovador⁶⁹ da música brasileira.

Um outro comentário de Hungria neste texto chama a atenção: algumas canções brasileiras foram bem recebidas no exterior e a participação de artistas nacionais no festival MIDEM representava uma possibilidade de inserção no mercado europeu em 1970. Jorge Ben foi um dos convidados de honra deste festival⁷⁰. Destacamos esse festival estrangeiro porque compreendemos que, a partir dele, o enquadramento dado por esse veículo a Jorge se modificou. Nas colunas e reportagens do Jornal do Brasil que analisamos, o tema da inserção no mercado fonográfico europeu era frequente; o prestígio da música brasileira diante do olhar estrangeiro era tratado como um feito do movimento da Bossa Nova e uma meta a ser alcançada por aquela geração.

Atenção dada pelo jornal a Bernard Chévry, o então diretor-geral do MIDEM, é um indicativo da importância dada à questão da internacionalização da música popular brasileira produzida naquele período. Ainda em 1969 no contexto da edição do IV Festival Internacional da Canção, o jornal registrou que o diretor assistiria a disputa para selecionar

⁶⁸ HUNGRIA, Julio. Na música popular o êxodo de talentos quase interrompeu o processo. Jornal do Brasil, Caderno B, Coluna Julio Hungria. Rio de Janeiro, ano 79, n 229 01 jan.1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

⁶⁹ Comentários na coluna de Julio Hungria, em 01 de janeiro e 05 de maio (HUNGRIA, 1970a e 1970b)

⁷⁰ Trata-se do *Marché International du Disque et de l'Édition Musicale*, um rendez-vous de alcance internacional organizado anualmente em Cannes, França, desde 1967. Um evento que reúne profissionais da indústria fonográfica (seja artistas, produtores ou jornalistas) para espetáculos e negócios.

artistas para a edição seguinte do festival francês (no caso, a edição em que Jorge Ben se apresentou).

De acordo com o texto da reportagem, a atenção dada pelo produtor a artistas brasileiros significava que o mercado externo da música se abria aquele momento para eles⁷¹. No conjunto de materiais analisados, salta aos olhos a importância dada às parcerias e turnês internacionais de artistas brasileiros. Também identificamos, em entrevistas realizadas com artistas estrangeiros em visita ao Brasil, perguntas a respeito do conhecimento desses artistas sobre a música brasileira.

A internacionalização, que já era uma realidade na carreira de Jorge Ben, tornou-se ainda mais significativa na perspectiva da imprensa a partir da apresentação no festival francês. Ao final daquele mês de janeiro de 1970, a sua apresentação no MIDEM foi noticiada da seguinte forma pelo Jornal do Brasil:

Jorge Ben, acompanhado do Trio Mocotó, foi delirantemente aplaudido pelas duas plateias na noite de gala de ontem no MIDEM (cerca de 4 mil pessoas), inaugurando a participação brasileira, que terá sequência amanhã, com Wilson Simonal. Domingas (Minha Musa Inspiradora e que Mora em São Paulo) levou Jorge Ben às lágrimas em plena apresentação, tendo recebido, no entanto, uma consagração do público que é considerado pelos artistas como um dos mais difíceis do mundo. Ele se compõe, predominantemente, de profissionais do disco e da edição musical (Jornal do Brasil, 1970⁷²)

“Delirantemente aplaudido” por uma das plateias “mais difíceis do mundo”, Jorge Ben foi retratado como o destaque da comitiva brasileira naquela edição do festival, formada por Wilson Simonal (amigo e intérprete de Ben), Astrud Gilberto e Eliana Pittman (uma das apresentadoras e intérprete de Ben). A atenção dada ao festival teve um apelo também comercial, já que a Rádio Jornal do Brasil transmitiu parte das apresentações com exclusividade no Brasil.

Figura 4 - O Sucé de Jor na Euró

⁷¹ Mencionamos duas notícias distintas publicadas no Jornal do Brasil em 1969. A primeira, em 31/07, informa que o FIC seria transmitido na Europa e que a presença de Bernard Chévry "significa a abertura de novos mercados para o Brasil". A) **Simonal diz como vai participar do IV FIC**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 10, ano 79, nº 98, 31 jul 1969; B) **Diretor do MIDEM levará a Cannes artistas do Rio**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 33, ano 79, nº 125. 31 ago. 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁷² **Jorge Ben é ovacionado em Cannes**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p.10, Ano 79, nº 246. 22 jan.1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023



Fonte: Jornal do Brasil⁷³

O título da reportagem do Jornal do Brasil nos mostra uma palavra-chave da cobertura sobre Jorge Ben nesses quatro anos: sucesso. Sucesso que foi justificado pelo reconhecimento de seus pares e pela recepção de suas canções no Brasil e no exterior. Os dois anos entre 1969 e 1970 concentram, aliás, o maior número de menções ao nome do artista nos arquivos desses veículos, exceto a Revista do Rádio, que dedicou mais espaço a ele em 1964.

No caso de Jorge, a internacionalização de sua carreira não surgiu em 1970, embora a partir deste momento tenha, sim, tomado outra dimensão. Ainda em 1966, “Mas, que nada”, se tornou conhecida na versão de Sérgio Mendes e, um ano depois, já havia sido gravada dez vezes no exterior⁷⁴. A repercussão dessas regravações garantiu ao compositor depósitos frequentes de direitos autorais⁷⁵. Apesar da popularidade de suas canções, Jorge não desenvolveu sua carreira internacional no que diz respeito à realização de turnês e apresentações em praças estrangeiras nos primeiros cinco anos de carreira.

⁷³ **O sucé de Jor na Euró.** Jornal do Brasil, 28 jan.1970, Caderno B, p. 1, ano 80, nº 251. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁷⁴ **Gente.** Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Cad. p. 9; Ano 66 (LXVI), nº 22. 688. 23 mar. 1967 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

⁷⁵ Por exemplo, em agosto de 1968 o Correio da Manhã noticiou que Jorge havia recebido dez mil cruzeiros novos referentes aos direitos de gravação e reprodução de suas obras nos Estados Unidos no semestre anterior. **Jorge Ben tem dólar com suas músicas.** Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 3º Caderno, p.2. Ano LXVII (68), nº 23 111. 13 ago. 1968 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Os motivos para isso, de acordo com a visão que ele reforçou em seu próprio testemunho, estão ligados a uma percepção de que não estava “pronto” para isso. Destacamos um comentário seu de março de 1971:

Claro que gostaria de fazer carreira no exterior. Mas para ir para fora, tem-se que estar preparado aqui. Fiz uma promessa a mim mesmo de que só sairia depois de ter me destacado no Brasil. Acho que agora estou apto. Na época de "Mas que nada" recebi muitas propostas para me fixar nos Estados Unidos. Desisti da maioria porque, como costume dizer, 'só ponho meu boné onde eu posso apanhar (MACKSEN, Luiz, 1971⁷⁶)

No caso, a proposta para se fixar nos EUA surgiu após 1965, quando ele fez parte de uma comitiva de artistas brasileiros que excursionou pela América do Norte, com financiamento do Itamaraty, sob o pretexto de divulgar a música brasileira na região, com ênfase na Bossa Nova. Apresentaram-se em cidades como Los Angeles e Nova York, além do México⁷⁷. Nos Estados Unidos gravaram um disco sob o nome de Sergio Mendes & Brasil 65 — por algum motivo que não pudemos apurar, Jorge não foi creditado.

Como vemos, a projeção internacional de suas obras e de sua carreira eram preocupações para o artista, que em diferentes entrevistas reforçou a narrativa de que, entre 1964 e 1965, lhe faltou algo para alcançar esse objetivo. Isso não significa que Jorge não se apresentou no exterior, mas que preferiu retornar ao Brasil e seguir em seu propósito de sucesso no mercado interno. Ao final da década, vemos que os obstáculos impostos por ele mesmo anteriormente foram superados, como o “destaque” no mercado nacional.

Se resgatamos esses momentos, é justamente para enfatizar o significado que atrelamos a esta apresentação no festival francês: um marco da afirmação de Ben diante do público estrangeiro e, mais do que isso, da sua afirmação no cenário nacional como um dos artistas capazes de ultrapassar as fronteiras brasileiras. Essa afirmação é para nós justificada por esse conjunto de fatores: o retorno a uma gravadora *major*, a aproximação com artistas em evidência do período, o lançamento de canções bem recebidas pelo público e a realização de turnês internacionais. Isso num momento de inflexão de sua carreira, marcado pelo ano de 1969, em que reconquistou um lugar entre os compositores destacados nas cenas carioca e paulista.

⁷⁶ MACKSEN, LUIZ. **Jorge Ben até onde der**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, p. 1, ano 80, nº 290. 26 mar. 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

⁷⁷ Liderado por Sergio Mendes, o grupo era formado por Wanda Sá, Rosinha de Valença, Sebastião Neto e Chico Batera, além do próprio Jorge Ben. Após sete meses de excursão, Jorge retornou ao Brasil, já os demais permaneceram nos EUA por mais tempo. **Na bossa de Wanda**. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Feminino, p.5. Ano 65, nº 22,320, 9 jan.1966. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Recolhemos informações sobre artistas que interpretaram canções de Ben no período, a ampla maioria intérpretes femininas: Claudete Soares, Aracy de Almeida, Elza Soares, Elis Regina, Maria Medalha, Claudete Troiano, Ella Fitzgerald, Marlene, Erasmo Carlos. Wilson Simonal foi o primeiro artista a gravar “País Tropical”⁷⁸ e a transformá-la em sucesso radiofônico, meses antes do lançamento da versão de Ben. É possível inferir que outros nomes também tenham interpretado o compositor, citamos esses como os que foram tema de reportagens, notas ou entrevistas publicadas sobretudo no Jornal do Brasil e no Correio da Manhã.

O que os pares diziam à época a respeito de Jorge e de sua criação musical? A partir dessas declarações, o que podemos inferir sobre o nível de respeitabilidade que tinha diante de seus colegas do ramo musical? No período, identificamos declarações de elogio a Jorge Ben feitas por colegas artistas e profissionais do mercado fonográfico. Entre artistas, citamos Os Mutantes, Elis Regina, Sérgio Mendes, Elza Soares, Paulo Vanzolini, Eliana Pittman, Neil Sedaka, Rita Lee e Gal Costa, que trataram de Ben em contextos distintos.

O aspecto da internacionalização e o apelo das canções de Jorge no mercado dos EUA foi destacado por Sérgio Mendes⁷⁹, que, em turnê realizada no Brasil, recordou a boa recepção de “Mas, que nada” nas paradas de sucesso americanas. Os Mutantes⁸⁰, entrevistados em retorno de turnê, afirmaram que Jorge era o brasileiro mais ouvido por lá. Já Elis Regina⁸¹ foi categórica ao afirmar que Jorge seria “o rei do mercado americano”, caso decidisse atuar no país. Todas essas declarações foram publicadas no ano de 1969.

Já Rita Lee e Gal Costa apontaram Jorge Ben como um artista que se diferenciava dos demais na cena musical brasileira no ano de 1970, que ambas consideravam um momento ruim. Para Gal, não havia nada acontecendo salvo exceções como Jards Macalé,

⁷⁸ A primeira gravação de “País Tropical” foi lançada em 1969, por Simonal. Álbum *Alegria, alegria vol. 4: ou Homenagem à graça, beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*. In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/wilson-simonal/alegria-alegria-vol-4-ou-homenagem-a-graca-a-beleza-ao-charme-e-ao-veneno-da-mulher-brasileira/>. Acesso em 19/03/2024

⁷⁹ Declaração do pianista em 02/06/1969. **Sérgio Mendes, do bom e do melhor**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 79, nº 47, 2 jul 1969, p.7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 30/08/2023

⁸⁰ Lemos no segundo parágrafo: “Rita Lee, Sérgio e Arnaldo” disseram que Roberto Carlos é o cantor mais conhecido na Europa, Jorge Ben é o mais cantado nos Estados Unidos e Gilberto Gil o que tem mais possibilidades de êxito na América. **Os Mutantes voltam dos EUA e comentam o sucesso de Roberto Carlos e Jorge Ben**. Jornal do Brasil, Primeiro, p. 13, ano 78, nº 288, 17 mar. 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸¹ Elis Regina volta da Inglaterra e comenta que o mercado musical internacional é mais atrativo para artistas brasileiros que o internacional. Cita os sucessos de Tom Jobim e Sérgio Mendes nos EUA e afirma que Jorge Ben seria “o rei do mercado de discos norte-americano”, caso saísse do Brasil. **Elis pensa em sair do Brasil**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Cad. p 10, ano 79, nº 31, 14 mai. 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Roberto Carlos e Jorge, que “além de compositor é um cantor incrivelmente genial”⁸². Para Rita⁸³, todos tentavam imitar Caetano Veloso e Gilberto Gil: exceto nos casos de Roberto Carlos, Jorge Ben e Tim Maia. Já a cantora Eliana Pittman⁸⁴ destacou Ben como um exemplo de compositor que “pensa mais a melodia que a letra” e, por isso, suas canções adquiriam um caráter universal, acessíveis a pessoas de diferentes nacionalidades.

Já entre profissionais da indústria, a maioria das menções feitas a Ben surge no contexto dos Festivais Internacionais da Canção, feitas por convidados para compor o júri técnico da disputa, como Phillipe Koeclin⁸⁵, jornalista inglês identificado como editor da revista Rock & Folk, e do crítico literário italiano Leone Piccione⁸⁶. Os maestros Edino Krieger e Cussy de Almeida apresentam visões contrastantes sobre o compositor. Edino⁸⁷ definiu Jorge Ben como “um dos nomes da atualidade”. Já para Cussy de Almeida ⁸⁸a música popular daquele momento era de baixa qualidade, semierudita, salvo exceções como Edu Lobo e Baden Powell: ele afirmou que “detestava” as canções de Ben.

No que diz respeito à crítica musical, encontramos indicativos de uma mudança na visão do público e dos jornalistas em relação ao artista. Como um exemplo disso temos dois textos sobre uma temporada de shows realizada na casa Sucata, no Rio de Janeiro, em setembro de 1969. Nesses shows, Jorge Ben foi acompanhado pelos Originais do Samba (grupo formado por Carlos Mussum, Chiquinho, Lelei, Rubem, Bida, Bigode e Milton Bacana).

Carlos Dantas repercutiu em sua coluna no Correio da Manhã que alguns elogios feitos pelo público que assistiu à apresentação incluíam a surpresa de alguns diante de sua performance e rebateu:

Pois quanto a mim, sinceramente, não me causou qualquer surpresa. Sempre tive Jorge Ben na conta de um dos mais categorizados valores da moderna música brasileira. Inclusive fiz um registro, sábado passado, de minha estranheza ante uma certa reserva que, há bem pouco tempo, existia em torno de seu trabalho. Enquanto outras figuras monopolizaram a atenção de comentaristas e críticos, muitas vezes numa verdadeira beatice admirativa, lá ficava o

⁸² CAMPOS, GILSE. **O canto livre de Gal**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 79, nº 226, 27 dez 1970, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸³ MOREIRA, Celia. **A mutante Rita Lee**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 80, nº 123, 28 ago. 1970, p.1. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸⁴ LARQUÊ, Luiz Gonzaga. **Eliana Pittman corre o mundo**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B., ano 80, nº 4, 12 abr. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸⁵ Coluna Gente. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 79, nº 155, p.7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸⁶ **Piccione é fascinado no samba**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº170, 22 dez 1970, p. 5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸⁷ **Informe JB**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 80, nº 58 p.12. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁸⁸ **Jurado acha que evolução afasta o público**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 79, nº 141, p.13. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

nosso artista um pouco na sombra. No entanto, seu universo musical já se tinha estabelecido plenamente. De maneira nenhuma esta força, este élan instaurador de um cosmos sonoro tão expressivo poderia eclodir assim de repente, apresentar-se num só instante, como agora muitos estão julgando ao ver o show da Sucata (DANTAS, Carlos, 1969)⁸⁹

Como artista colocado “nas sombras” de outras estrelas mais aclamadas (ou idolatradas) da música “moderna” da época, Jorge surpreendia aqueles que olharam com maus olhos para a sua música nos anos anteriores; afirmando sua qualidade diante de uns e confirmando impressões positivas, como as do próprio colunista. Adiante, Dantas classifica a música de Ben como criação “rica”, considerando suas características melódicas e harmônicas. Também transborda do texto o reconhecimento de que havia um “universo musical” composto por Ben, um “cosmo sonoro expressivo” que não era uma novidade.

A respeito das “sombras” que Dantas menciona, recordamos que, no próprio Correio da Manhã, os críticos não escreveram nenhuma coluna mencionando Ben nos dois anos anteriores, em que não lançou nenhum *long-play*, mas seguiu sua agenda de apresentações em casas de show e participações em programas de TV. Observamos o mesmo no Jornal do Brasil. Ou seja, não foi apenas o público que deixou o artista “um pouco na sombra”.

Figura 5 – Coluna Música popular, O bom som de Ben

música popular

CARLOS DANTAS

O Bom Som de Ben



Desde a estréia, quinta-feira da semana passada, que a atuação de **Jorge Ben, na Sucata**, se impõe como o maior fato musical do momento. Os elogios e os comentários entusiasmados crescem cada vez mais, caminhando para dar ao show uma reputação retumbante. Mas o que eu acho mais engraçado em todo esse êxito é estar ele valendo para muita gente, inclusive no *métier*, algo assim como uma revelação. Por toda a parte encontro pessoas declarando nunca ter esperado do autor de *Fala Tropical* uma dimensão criadora e interpretativa tão ampla.

Pois quanto a mim, sinceramente, não me causou qualquer surpresa. Sempre tive **Jorge Ben** na conta de um dos mais categorizados valores da moderna música brasileira. Inclusive fiz um registro, sábado passado, de minha estranheza ante uma certa reserva que, há bem pouco tempo, existia em torno de seu trabalho. Enquanto outras figuras monopolizavam a atenção de comentaristas e críticos, muitas vezes numa verdadeira *histeria* admirativa, lá ficava o nosso artista um pouco na sombra. No entanto, seu universo musical já se tinha estabelecido plenamente. De maneira nenhuma esta força, este élan instaurador de um cosmos sonoro tão expressivo poderia eclodir assim de repente, apresentar-se num só instante, como agora muitos estão julgando ao ver o show da *Sucata*.

E daí, sem pretensões a análises profundas, musicológicas ou estéticas, o que os horizontes deste mundo de som além de mais importante para mim é o procedimento de um traço melódico bastante rico. Rico, tendo em vista a simplicidade da base harmônica. Todos já devem ter notado como os acordes de **Jorge Ben**, pelo menos nas músicas mais divulgadas, nada têm de procurado, de rebuscado. São o que há de mais comum. Este seu comportamento, aliás, é bem diferente do de um Tom Jobim, por exemplo, cujas me-

lódias são realçadas justamente pelo requinte dos agredidos harmônicos. Há a vista a segunda parte do *Garota de Ipanema*, ou todo o *Desafinado*.

Para que fique clara esta observação acerca da riqueza melódica de **Jorge Ben**, considerando a simplicidade das suas harmonias, faça-se uma comparação com Martinho da Vila. Sim, no que diz respeito a acordes, o espaço sonoro de ambos é bastante semelhante, quase igual. Ocupam com atenção um e outro e vejamos como eu estou certo. O que acontece é a invenção melódica de Martinho se apresentar sem originalidade, pobre, ficando todo o interesse de suas músicas na força vital da interpretação, no personagem que ele é. (Sem este não vejo como sobreviver a criação.) Ao passo que a inventiva da melodia em **Jorge Ben** se afirma intransigentemente, marcadamente individual.

É este artista personalíssimo, compositor-cantor com seu universo de som já estabelecido em plenitude, que no momento faz o maior sucesso da cidade. Dentro desse universo o show da *Sucata* se movimenta em permanente equilíbrio, criando um clima de ininterrupta perfeição. Nesse mundo de **Jorge Ben** vieram participar duas ótimas formações de profissionais: Os Originais do Samba — Carlinhos Mussum (responsável também por instantes de excelente comicalidade, dizendo um texto gozadíssimo), Chiquinho do agô, Lelê do tamborim, Rubem do surdo, Bida da culeca, Bigode do pandeiro. Mas o trio de Milton Banana — este, veterano baixinho de largos méritos — com um *mãoço* ao piano realizando belo trabalho sobre um tema de Roberto Carlos. E agora, com franqueza, não sei do show inteiro que número destacar. Focamos a certeza de haver por sobre o suceder de cada seqüência algo como uma totalidade de profissionalismo raro, muito raro neste País. Seria quando é apresentado *Que Fama?* Ou o próprio *Fala Tropical*, ou a abertura uma tentativa de diálogo entre o criador brasileiro e o americano? Acredito ser isto e tudo mais, inclusive a técnica de som, a *éclairag*e e a direção de Olívio Terceiro, também co-produtor junto a Ricardo Amaral.

Fonte: Jornal do Brasil⁹⁰

⁸⁹ Carlos Dantas. **O Bom som de Ben**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 2º Caderno, p. 3, Ano 68, nº. 23.445, 20 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

⁹⁰ DANTAS, Carlos. idem

Escrevendo a respeito da mesma temporada na Sucata, Oziel Peçanha interpretou em outras palavras. Ele também compara o momento que Jorge Ben vivia com o início de sua carreira, indicando uma evolução. Porém, aponta justamente o elogio que seu colega de jornal havia criticado: de que seria uma surpresa a qualidade da apresentação de Ben. Peçanha escreve:

Jorge Ben é grata revelação como intérprete: personalíssimo, poderoso, dinâmico, traduzindo no canto todo o encanto de suas criações, que, aliás, atravessaram nossas fronteiras e se espalharam em outras plagas com incontestável sucesso (PEÇANHA, Oziel, 1969⁹¹)

Em seu texto, Oziel tece um comentário sobre os Originais do Samba que reproduz formas racistas de se representar o negro. Ao elogiar a “simplicidade” do grupo, aponta que “os crioulos” foram “jogados” no palco para servirem de “escada” a Ben, inferiorizando o grupo e seu papel para a construção do espetáculo: “Dão uma apresentação particular de batida de samba, um ritmo correto, sem sofisticação, sem procurar outra coisa senão apoiar ao Jorge Ben” (idem, 1969). Recordando um verso da canção “Os alquimistas estão chegando”, dizemos que Oziel se esquece que “o simples pode ser belo e o belo pode ser simples”. Mais do que isso, ele associa a simplicidade a essas manifestações como quem analisa e interpreta a música popular a partir dos parâmetros de qualidade definidos pela linguagem da Bossa Nova e de sua dita sofisticação harmônica e melódica.

Adiante, o colunista põe aquela fase da carreira de Ben em comparação com a anterior, quando se apresentava no Beco das Garrafas, um reduto da Bossa Nova. Para Peçanha, Jorge deixara de lado o estilo do movimento:

Desvencilhou-se do vício adquirido e transformou-se em cantor cheio de vigor, firme, sabendo o que canta. Ele está na plenitude de sua forma, unindo com perfeição duas características: compositor e cantor. Dentro desta sistemática, o show da Sucata fixa-se em equilíbrio raro de ser encontrado. Não cansa e, quando termina, deixa saudades. Em País Tropical, a interpretação do cantor traduz toda a alegria que lhe quis emprestar o compositor (PEÇANHA, Oziel, 1969)

Figura 6 – Sucata na onda, coluna Show da Cidade

⁹¹ Oziel Peçanha. Sucata na Onda. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 5º Caderno, p.1. Ano 68, nº 23.452 28 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> . Acesso em: 14/11/2023

SUCATA NA ONDA

O atual show da Sucata, que conta com a presença de Jorge Ben, Os Originais do Samba e Milton Banana Trio, pode ser lido como o melhor da noite carioca, tão precária em bons musicais, com exceção única de Aquarela Musical, em cena no Golden-Room do Copacabana Palace. O resto pode ser situado dentro da modicidade que vem caracterizando, nos últimos tempos, os nossos produtores.

Jorge Ben é a grata revelação como intérprete: personalíssimo, poderoso, dinâmico, traduzindo no canto todo o encanto de suas criações, que, aliás, atravessaram nossas fronteiras e se espalharam em outras plagas com incontestável sucesso.

O primeiro impacto do show é, exatamente, o seu início, com o colorido simbólico de Os Originais do Samba, um excelente conjunto rítmico, que possui em Carlos Müssim o seu apolo humorístico. Os crioulos são jogados no show com a finalidade precípua de encadear e se houverem muito bem na tarefa. Dão uma apresentação particular de batida de samba, num ritmo correto, sem sofisticação, sem procurar outra coisa senão apoiar ao Jorge Ben. Isto torna-se patente quando aliamos o conjunto de Milton Banana e entra em função os bons momentos proporcionados pelos seis componentes do conjunto.

JORGE BEN

O cantor — como afirmamos acima — evoluiu mu-

to desde que tivemos a oportunidade de vê-lo pela última vez, há alguns anos atrás, há no extinto e saudoso Eco das Garrafas. Deixou de lado aquele estilo lançado na época com sucesso por João Gilberto. Devençhou-se do vício adquirido e transformou-se em cantor chefe de vigor, firme, sabendo o que canta. Ele está na plenitude de sua forma, unindo com perfeição duas características: compositor e cantor. Dentro desta sistemática, o show da Sucata fixa-se em equilíbrio raro de ser encontrado. Não cansa e, quando termina, deixa aus-

dades. Em País Tropical, a interpretação do cantor traz toda a alegria que lhe quis emprestar o compositor.

NO MAIS

Tudo no show foi cuidado com esmero, desde a iluminação, passando pelas marcações de Os Originais do Samba e se totalizando no sempre correto trio de Milton Banana.

A par de tudo isto, merece destaque o bom-gosto artístico de Ricardo Amaral, proprietário da casa, que sempre procura apresentar o melhor. Ainda

agora, com aquela antecedência que caracteriza as boas produções, trouxe o show de Jorge Ben numa época em que só se fala no Festival Internacional da Canção.

Isto porque ele, com sua sábia sensibilidade pelas coisas boas, quis proporcionar aos participantes do Festival um espetáculo genuinamente brasileiro, atualizado e vibrante.

E, mais uma vez, Ricardo acertou na música, levando-nos a afirmar que Jorge Ben, Os Originais do Samba e Milton Banana Trio constituem-se o grande sucesso musical deste ano.



Jorge Ben é a grande pedida da Sucata. Suas interpretações deixam extasiados os participantes estrangeiros do IV FIC

Fonte: Correio da Manhã

O colunista enxergou a perfeição na capacidade poética de Ben, opinião contrária à de seus pares como as que mencionamos no capítulo anterior. Especialmente após o seu segundo álbum, *Sacundin Ben Samba* (Philips, 1964), sua capacidade poética foi questionada, e alguns jornalistas sugeriram que ele deixasse de compor para seus trabalhos. Essas críticas atingiram Ben, que disse ter abandonado a carreira por um breve período (anterior à excursão do Itamaraty à América do Norte), em uma entrevista publicada em setembro de 1969⁹².

Essa passagem de sua carreira é uma evidência de que a sua trajetória não foi marcada pelo sucesso constante e linear. Muito pelo contrário, os anos entre a sua saída e o retorno da Philips foram marcados por dificuldades financeiras e por uma tentativa do artista de se reposicionar no mercado musical brasileiro. Foi a partir de 1968 que ele alcançou um novo status nessa cena, justamente quando se aproximou dos colegas que protagonizaram o movimento Tropicalista. Essa aproximação se deu pela participação em programas de TV e pela presença de canções do compositor nos repertórios dos tropicalistas.

⁹² Gente, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 7, ano 79, nº 133, 10 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

Foi em 1968 que Os Mutantes⁹³ gravaram sua versão de “Minha Menina”, com a participação de Jorge em seu disco de estreia. No ano seguinte, Gal Costa⁹⁴ gravou duas canções de Jorge Ben nos dois álbuns que lançou pela gravadora Philips: “Que Pena (Ela já não gosta mais de mim)”, em seu disco de março, e “Tuareg”, em seu disco de dezembro⁹⁵. E, em 1969, Caetano Veloso gravou a canção “Charles, Anjo 45”, defendida por Ben no Festival Internacional da Canção.

A colaboração de figuras ligadas ao movimento tropicalista não se restringiu apenas aos intérpretes. É importante citar a colaboração do maestro Rogério Duprat nos arranjos de faixas de *Jorge Ben* (1969) e na defesa de “Eu Também Quero Mocotó” no Festival Internacional da Canção de 1970. E dois dos álbuns de Ben no período tiveram o mesmo produtor de trabalhos tropicalistas, Manoel Barenbein, que atuou em *Jorge Ben* (1970) e *Força Bruta* (1970).

A aproximação também se deu com o convite para participação de Jorge nos especiais de TV protagonizados pelo grupo. Como vemos neste recorte do Jornal do Brasil de 1968, os Tropicalistas abriram espaço para outros nomes que não fizeram parte do movimento, como as cantoras Maria Bethânia e Dalva de Oliveira e o ator Grande Otelo:

Figura 7 - Anúncio de programa de TV tropicalista

⁹³ Álbum *Os Mutantes* (Polydor, 1968). In: **Rate Your Music** Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/os-mutantes/os-mutantes/>. Acesso em 19/03/2024

⁹⁴ A canção mencionada também fez parte do álbum lançado por Jorge Ben no mesmo ano. Álbum *Gal Costa* (Philips, 1969). In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/gal-costa/gal-costa/>. Acesso em: 19/03/2024

⁹⁵ Álbum *Gal Costa* (Philips, 1969). In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/gal-costa/gal-2/>. Acesso em: 19/03/2024



Fonte: Jornal do Brasil⁹⁶

Como outras evidências do destaque que Ben recebeu no período, citamos sua nomeação como um dos “homens do ano” de 1969 pela coluna social escrita por Zózimo Barroso Amaral, no Jornal do Brasil. A votação foi feita por mulheres brasileiras que também indicaram figuras como Pelé, Wilson Simonal, o então treinador da seleção brasileira de futebol, João Saldanha, o arquiteto Lúcio Costa e o ditador Médici. Ben foi indicado pela atriz Betty Faria como “figura destacada do ano musical brasileiro”. Além disso, ele foi indicado ao prêmio Golfinho de Ouro, votado pela crítica musical e promovido pelo Museu da Imagem e Som, em 1969 e 1970.

E, novamente citando a questão da internacionalização, resgatamos um recorte dos anúncios do Jornal do Brasil em setembro de 1969. Como chamariz para a temporada de shows na casa Sucata (a mesma mencionada pelos dois colunistas que citamos anteriormente), o anúncio publicitário destacou justamente o fato de ser “o compositor brasileiro de maior sucesso internacional”:

⁹⁶ Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, Ano 77, 22 09 1968. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

Figura 8 - Anúncio de temporada na Sucata



Fonte: Correio da Manhã

Em nossa pesquisa também identificamos a participação de Jorge em eventos comerciais, festivais de música e casas de show cariocas. Entre eventos comerciais promovidos pela indústria têxtil, notamos a presença da Feira do Couro de 1970 e no FENIT de 1969 e 1971. Na primeira oportunidade, realizou uma apresentação em homenagem aos 50 anos de atuação da empresa Rhodia no Brasil; na segunda, se apresentou ao lado de Rita Lee, Juca Chaves e Paulo José no espetáculo *Biuld-Up Fashion Show*.

Foram anos em que Jorge realizou temporadas de shows em casas cariocas que duraram semanas ou meses. Na casa Sucata, já mencionada anteriormente, Jorge se apresentou com dois espetáculos anuais (um em cada semestre), em 1969 e 1970. Também são mencionados o Canecão, o Teatro da Lagoa a boate Flag o bar Bigode do Meu Tio e uma casa de show em Vila Isabel não identificada pela reportagem. Entre as praças estrangeiras, há registros de apresentações na Itália, EUA, França, Japão, Portugal, Martinica e México, sendo que, na Itália, Jorge gravou alguns especiais para a TV que, atualmente, estão disponíveis na plataforma YouTube.

Relacionamos esse conjunto de apresentações em casas de show, eventos comerciais e países estrangeiros como evidências de um momento bem-sucedido da trajetória de Jorge, assim como o grupo de intérpretes mencionados anteriormente que absorveram suas composições em seus discos e repertórios. São indícios da sua capacidade de dialogar com diferentes nichos e colaborar com diferentes artistas de gêneros diversos, o que nós identificamos aqui a partir da ideia de Encruzilhada conforme nossa interpretação do conceito desenvolvido por Leda Maria Martins (1999). Por outro lado consideramos que essa capacidade de Jorge Ben de dialogar com diferentes nichos musicais também está atrelada ao fato de o artista não ter se comprometido com nenhum dos movimentos em voga na sua época.

Após o rompimento com a Bossa Nova, Jorge se reaproximou de seus amigos da “Turma da Tijuca”, que eram então os nomes destacados da Jovem Guarda. Sobre sua participação na Jovem Guarda (que se mostra nos seus discos “Big Ben” (Philips, 1965) e “O Bidu” (Artistas Unidos, 1967), os relatos do compositor apontam para uma relação momentânea, sustentada pelas necessidades materiais do momento e pelas relações de amizade que mantinha com Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

A minha participação no movimento denominado Jovem Guarda foi meramente ocasional. Uma vez, o Roberto Carlos me convidou para fazer um programa com êle: eu estava praticamente desempregado. Fui e fiz o programa. No domingo seguinte, ele deixou o programa, então me cortaram. Você sabe, existem panelinhas que não é mole. Continuei a me apresentar em shows e programas de televisão cantando músicas da Jovem Guarda, pois tinha que garantir o sustento. Apesar disso, nunca fugi do meu estilo (JORNAL DO BRASIL, 1970⁹⁷)

Embora valorizasse a oportunidade dada pelos seus amigos (incluindo Simonal), a Jovem Guarda não foi o grupo com que Ben desenvolveu relações profundas. A partir de 1968, aproximou-se dos Tropicalistas, a convite do “grupo de baianos”, como ele mesmo descreveu. Novamente comenta que sua música era “diferente”, embora neste caso não tenha sido um empecilho para a colaboração musical.

Outra chance boa que tive foi com o grupo baiano, de Gil, Caetano, Gal, que me convidou para o programa Divino Maravilhoso. Quando eu disse que minha música era diferente da deles, responderam "Não faz mal, você vai cantar a sua música, a música que você está fazendo". E fui (JORNAL DO BRASIL, 1970⁹⁸)

No entanto, os próprios relatos do artista indicam que a sua associação à Tropicália foi parcial, estabelecendo um limite entre a sua carreira e o grupo liderado pelos artistas baianos. Além da interpretação de que sua música era diferente da deles, como vimos na citação acima, chama a atenção a própria definição que ele apresenta do movimento. Sua aproximação com o movimento foi também ambígua. Quando, em janeiro de 1970, declarou-se um compositor tropicalista, trouxe uma outra definição do Tropicalismo:

O tropicalismo existe desde quando nasci. O tropicalismo é puramente brasileiro. Já existia no tempo de Emilinha Borba. Carmen Miranda fazia o tropicalismo no exterior. Foi grande sucesso nos Estados Unidos. Sou um compositor que continuo fazendo tropicalismo, pois

⁹⁷ **Jorge Ben descansa enquanto não estreia programa na TV.** Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1º Caderno, ano 79, nº 261, 9 fev. 1970, p. 10. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

⁹⁸ ALENCAR, Miriam. O mundo (nem sempre) alegre do Pá-tropi. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, p.1, 22 mar. 1970, ano 79, nº 295. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

moro num país tropical. Para mim o Chacrinha é o rei do tropicalismo (JORNAL DO BRASIL, 1970⁹⁹)

Como vemos, Jorge apresenta uma ideia própria de tropicalismo, buscando criar um lastro historicamente anterior ao surgimento do movimento e, por exemplo, à produção do disco manifesto de 1968. Dessa forma, expande o seu sentido ao passo que “se aproxima em distância”, sem se declarar como parte do grupo, mas tratando-o como algo “puramente brasileiro”, e presente desde os anos 1930 até aquele momento, atravessando a sua infância e juventude.

Tal declaração se assemelha a outras que recolhemos em nossa pesquisa no que diz respeito à postura não-adesista de Jorge Ben em relação aos movimentos musicais com os quais colaborou nos anos 1960 e 1970. A respeito desse posicionamento em relação à Tropicália, é importante contextualizar que, naquele momento, os dois líderes tropicalistas (Caetano Veloso e Gilberto Gil) estavam exilados no exterior, após terem sido detidos pelo regime militar, em 1968. Sendo assim, a escolha das palavras pode significar um esforço de não se associar a um grupo considerado crítico ao regime. Nesse sentido, a declaração reforça a sua intenção de descrever-se como uma figura alheia às disputas políticas do período histórico, o que condiz com as declarações feitas em 1971 e 1995 sobre “não se interessar” por política e ter sido “sempre apolítico”.

Jorge não foi um membro “oficial” do movimento, embora seja evidente a sua aproximação com os tropicalistas justamente no período de sua afirmação no mercado fonográfico brasileiro. Resgatando o que discutimos anteriormente a respeito da inferiorização que Jorge Ben sofreu em sua passagem pelo movimento da Bossa Nova, no movimento da Tropicália o artista encontrou um grupo mais receptivo ao seu estilo e as suas ideias artísticas. Mesmo que sua música fosse “diferente”.

Jorge Ben nas encruzilhadas da música popular brasileira superou dilemas anteriores de sua carreira conquistou um espaço de prestígio entre as rádios, canais de TV e entre o público — de acordo com os registros de vendas e de canções e de discos mais vendidos — além de é claro ter se estabelecido no mercado brasileiro como um dos artistas capazes de extrapolar as fronteiras com sua música sendo respeitado pelo mercado ocidental.

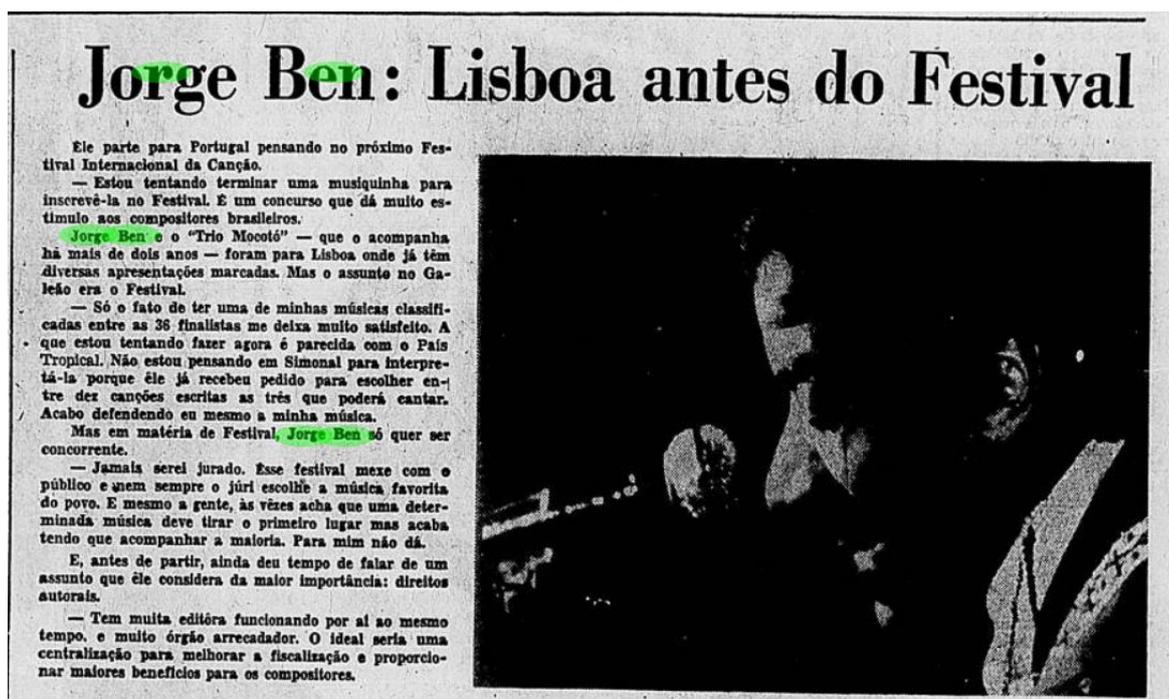
Se em anos anteriores, notadamente no contexto do lançamento de seu segundo álbum de estúdio, Jorge Ben foi questionado em relação à sua qualidade artística e teve a sua carreira colocada em xeque, vemos que após o retorno a Phillips ele se recolocou no mercado em outra posição. Uma posição de destaque na visão da mídia e validada tanto na

⁹⁹ **O suce de Jor na Euró.** Jornal do Brasil, 28 jan.1970, Caderno B, p. 1, ano 80, nº 251. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 30/08/2023

opinião positiva de profissionais da indústria musical quanto nas declarações de seus pares, artistas com os quais colaborou no período e que foram intérpretes de suas músicas.

A diversidade que verificamos entre as figuras que fizeram menção a Jorge Ben nos mostra que ele transitou entre diferentes nichos da música popular brasileira no período demarcado. Isso significa que suas músicas não estavam de forma alguma restritas aos nichos do grupo tropicalista com o qual associamos Jorge Ben ou à Jovem Guarda. Nessa etapa de sua carreira vemos que diferentes nomes da música popular também valorizaram as composições de Jorge Ben.

Figura 9 – Jorge Ben viaja a Portugal antes do FIC, 1970



Fonte: Jornal do Brasil¹⁰⁰

3.3 - Jorge Ben nos Festivais Internacionais da Canção

Concluimos este capítulo com uma análise da participação de Jorge Ben nos Festivais Internacionais da Canção (FIC) produzidos pela Rede Globo de televisão entre os anos de 1969 e 1972. Nessas oportunidades o artista defendeu as canções “Charles Anjos 45”, “Eu Também Quero Mocotó”, “Porque é Proibido Pisar Na Grama” e “Fio Maravilha”, respectivamente. Nós voltamos às referências de Zuza Homem de Mello (2010) e José Ramos Tinhorão (2010) para discutir as questões que apresentamos a partir da participação de Jorge Ben nos Festivais Internacionais da Canção, os FIC. A respeito da afirmação da

¹⁰⁰ **Jorge Ben: Lisboa antes do festival.** Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Anexo 1º Cad. ano 69, nº 23.648, p.7 21 mai. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

negritude e de sua relação com a obra de Ben, discutimos a partir de Nilma Lino Gomes (2018) e Stuart Hall (2013).

Nesta passagem, nos atemos ao FIC por considerarmos que o desempenho de Jorge Ben nessa disputa foi mais relevante. No entanto, é importante frisar que havia uma série de festivais semelhantes no Brasil, principalmente a partir de 1965, e que o próprio Ben participou de alguns deles. Podemos dizer, como enfatiza Mello (2010) que os principais festivais foram os promovidas pelas redes de televisão Record, Excelsior e Globo, que formam a chamada “Era de Ouro” dos festivais da canção entre 1965 e 1972.

Do ponto de vista artístico, os festivais serviram para apresentar ao público uma nova geração de intérpretes e compositores que definitivamente marcaram seus nomes na história a partir dali. Do ponto de vista social e político, a importância relacionada a esses eventos reside no fato de que coincidiram com o momento histórico de ruptura institucional gerado pelo golpe militar que instaurou a ditadura civil-militar, em 1964. As canções de protesto e demais manifestações a favor da liberdade política e contra a censura fizeram de certos artistas dessa geração alvos do regime e dos festivais um espaço de contestação. O que se dizia no palco ecoava entre o público, esses artistas cantavam em sintonia com os movimentos estudantis e o público jovem que acompanhava os eventos.

Se acontecimentos como estes ganharam fama e se tornaram moda nos teatros e nas telas de TV, foi porque articulavam diferentes interesses da indústria fonográfica, fazendo a roda do setor girar em todas as etapas de produção, alimentada pela demanda crescente do público jovem dos principais centros urbanos do país (Tinhorão, 2011). E, além disso, receberam ampla cobertura da imprensa, que noticiou todas as etapas da disputa, desde as inscrições até a premiação e sua repercussão, como vemos nos registros do Jornal do Brasil (em maior volume) e do Correio da Manhã.

Os festivais, além de gerar pautas para os jornais, impulsionaram as vendas de discos e motivaram o lançamento de coletâneas reunindo as canções concorrentes. Considerando esse aspecto, podemos compreender, junto a Mello (2010) os festivais como uma invenção das redes de TV que foi retratada à época como um acontecimento relevante e influente nos rumos da música popular, um encontro de compositores e intérpretes já estabelecidos no mercado e aspirantes a ídolos da indústria.

Criou-se uma atmosfera ao redor desses acontecimentos que, aliada à ampla cobertura da imprensa, contribuiu para estabelecer a imagem dos festivais como espaços de contestação do regime militar e da ordem moral. Os festivais foram alvo de intervenção estatal para coibir as canções de protesto e performances que chocavam a opinião pública, agindo através do Departamento de Censura ou por pressão interna. De palco de contestação,

foram transformados em peça de propaganda do regime, um espetáculo da música brasileira censurada e “tipo exportação”, transmitido para a Europa. (MELLO, 2010, p. 284). Posteriormente, esses eventos foram recordados como marcos históricos para o desenvolvimento da MPB em produções como o documentário *Uma noite em 67* (2010)¹⁰¹.

Interpretamos que, a partir da participação de Jorge Ben nessa disputa, podemos problematizar seu status de compositor na cena musical brasileira na época — o que buscamos apontar ao longo deste capítulo — e sua posição dita neutra em relação aos debates políticos que orbitavam o meio musical do período após o AI-5. Se a proposta da produção dos FIC era dar destaque à música brasileira “tipo-exportação”, vemos que Jorge Ben representava esses valores, dada a sua popularidade nacional e sua ascensão no mercado internacional de música. Também destacamos a emergência do “texto negro” nas canções compostas para essas disputas, característica marcante das letras que foi, inclusive, explorada em uma das performances.

Em sua participação no festival da canção identificamos, em primeiro lugar, uma frustração em relação à edição de 1969 que alterou a postura do compositor em relação ao evento, principalmente no que diz respeito à escolha de canções inscritas nas disputas. Veremos também que alguns concorrentes o acusaram de beneficiamento pela produção do FIC e que, quando outros colegas compositores vinculados à MPB e à canção de protesto declararam boicote por conta da censura e da intervenção de agentes do regime militar na disputa, Jorge e Baden Powell escolheram não aderir ao movimento.

Organizamos essa discussão em três etapas. Na primeira delas tratamos da frustração vivida por Jorge Ben diante das vaias do público e das críticas negativas com sua canção na edição de 1969. Na segunda relacionamos questões que evidenciam controvérsias envolvendo o nome do artista nas edições de 1970 em que ele pessoalmente não compareceu ao evento, mas que viu suas canções serem alvo de críticas e imbróglis criminais. Por fim tratamos do boicote de que seus colegas em 1971 e da negativa de Jorge Ben e Baden Powell em compor o movimento e da edição derradeira do FIC, em 1972. Relacionamos o que foi anteriormente sobre a respeitabilidade de Jorge como um artista de alcance internacional à proposta do festival de apresentar uma visão positiva e colorida do Brasil durante os anos de chumbo.

A internacionalização era justamente o diferencial do FIC em relação aos seus concorrentes. O formato global determinava duas etapas: nacional e internacional. Na primeira, as composições brasileiras vencedoras das preliminares regionais concorriam entre

¹⁰¹ **UMA noite em 67**. Direção: Renato Terra, Ricardo Calil. Produção: João Moreira Sales, Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro, VideoFilmes, 2010. Documentário

si, elegendo duas vencedores. Já na etapa internacional, entravam na disputa os (as) artistas de países como Índia, Suécia, Inglaterra, Austrália, Irlanda e EUA. O espetáculo acontecia no Maracanãzinho para um público de 20 mil pessoas e era transmitido ao vivo para capitais de quatro estados brasileiros e, posteriormente, transformado em especial transmitido pela tv alemã.

Se anos de 1969 e 1970 representaram um momento de inflexão na carreira de Jorge Ben — retorno ao *mainstream* musical brasileiro e alcance do *status* de “sucesso internacional” — em que medida a participação de Ben no FIC representava a garantia de prestígio artístico ao evento, considerando que outros compositores da geração de Ben já não participaram?

3.3.1 As vaias para “Charles, anjo 45”

Essa foi a primeira edição do FIC sob o domínio do AI-5¹⁰², marcada pela ascensão de novos nomes que representavam uma renovação nos quadros da música popular, como Alceu Valença e Jards Macalé. Esses artistas ocuparam o espaço deixado pelos colegas que protagonizaram os outros festivais e que foram presos, exilados e perseguidos de alguma forma pelo regime ou que simplesmente deixaram de participar das disputas. Assim, notou-se as ausências dos tropicalistas Gilberto Gil, Caetano, Gal Costa e Tom Zé não estavam presentes, salvo o maestro Rogério Duprat, o poeta José Carlos Capinam e os Mutantes. Chico Buarque, Tom Jobim, Geraldo Vandré também não participaram.

Por outro lado, essa foi a primeira edição transmitida a cores para o mercado externo, sendo o material audiovisual transformado em especial de 3h para o Euro Vision. Walter Clark, um dos diretores globais que produziam os FIC enfatizava a intenção de mostrar uma música brasileira “tipo exportação” (MELLO, 2010). Isso significou que, pelos critérios de seleção aplicados a partir de então, o júri avaliador preteriria obras com caráter de enfrentamento consagradas em edições anteriores, como “Para não dizer que não falei das flores” (Geraldo Vandré), e privilegiaria obras que dialogavam com a proposta festiva e de discurso neutro. Ou seja, se intensificou a ação da censura.

A imagem de um país festivo, colorido e pacífico que a Globo produziu era o contraste da realidade sanguinária vivida nos anos de governo Médici. Na primeira edição desde o AI-5, os agentes da censura excluíram canções julgadas “inadequadas”, atitude que desestimulou a participação de atores engajados. O resultado dessa medida se refletiu em

¹⁰² Por mais que o AI-5 tenha sido decretado no ano anterior, a edição do FIC de 1968 foi realizada entre os meses de setembro de outubro; já o AI-5 foi decretado em 13 de dezembro. Por isso afirmamos que essa foi a primeira edição após o ato.

menor apelo junto aos compositores, pouco mais de um terço das inscrições do ano anterior foram registradas — 5508 contra 1970 —, de acordo com Mello (2010).

A nova política de seleção de canções rompia com o caráter contestador que consagrou as edições anteriores do festival e que são destaque de produções posteriores a seu respeito, como o já citado documentário “Uma noite em 67”. Assim, a produção dialogava com os interesses do regime militar, tanto que o próprio ditador Médici esteve presente nos bastidores daquela edição, em aparição diante de jornalistas estrangeiros. A Rede Globo e o regime se uniram na intenção de transmitir uma imagem politicamente neutra do país, um retrato do Brasil que chamamos “tipo-exportação” ou peça de propaganda do regime como denomina Zuza de Mello (2010). A vencedora de 1969 foi a cantora Elvinha, com “Cantiga por Luciana”, canção branda e pacífica ao gosto da organização do festival. Por muitos motivos, podemos apontar que o IV FIC representou o começo do fim de uma era.

Jorge Ben participou com a canção “Charles, anjo 45”, que ele mesmo defendeu no palco do Maracanãzinho. Inspirada em um personagem real, identificado como um amigo de infância, a crônica narra a trajetória do “Robin Hood dos morros”, um tipo de anti-herói aclamado pela comunidade de um morro carioca, mas perseguido pela polícia por ter cometido crimes. A canção, que fez parte do álbum *Jorge Ben* (1969), foi também gravada por Caetano Veloso¹⁰³ no mesmo ano e por Gal Costa¹⁰⁴ em 1971. Destacamos alguns versos da canção:

Charles, Anjo 45, protetor dos fracos e dos oprimidos
Robin Hood dos morros, rei da malandragem
Um homem de verdade, com muita coragem
Só porque um dia Charles marcou bobeira
E foi, sem querer, tirar férias numa colônia penal
Então os malandros otários deitaram na sopa
E uma tremenda bagunça o nosso morro virou [...]
Mas deus é justo e verdadeiro
Pois antes de acabar as férias, nosso Charles vai voltar
Amém! Paz, alegria geral
Todo morro vai sambar
Antecipando o carnaval (JORGE BEN, 1969)¹⁰⁵

¹⁰³ O compositor tropicalista gravou sua versão de “Charles, Anjo 45” em 1969. Contudo, a faixa não compõe o seu álbum lançado naquele ano, já que (segundo Mello, 2010), diretores da gravadora Philips temeram que a história escrita por Ben fosse interpretada como um alegoria do exílio do próprio Caetano, preso em 1968. Caetano Veloso – Charles, Anjo 45 (Philips, 1969). Single. In: **Discogs**. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/release/3989460-Caetano-Veloso-Charles-Anjo-45-. Acesso em: 30/03/2024

¹⁰⁴ A canção faz parte do repertório do célebre álbum *Fatal*, de Gal Costa (Philips, 1971). In: **Rate Your Music**. Disponível em: <https://rateyourmusic.com/release/album/gal-costa/-fa-tal-/>. Acesso em: 30/03/2024

¹⁰⁵ Neste momento, não teceremos nenhum comentário a respeito do poema que forma essa canção, apenas tratamos da participação de Jorge no FIC. Versos de “Charles, Anjo 45”, de Jorge Ben (Philips, 1969). In: **Genius**. Disponível em: <https://genius.com/Jorge-ben-jor-charles-anjo-45-lyrics>. Acesso em 30/03/2024

De estrutura poética distinta e pouco usual (pela forma como o compositor utilizou as rimas e como aplicou a métrica dos versos), a canção dividiu opiniões e não foi bem aceita pelos padrões esperados pelo festival, como podemos perceber nas descrições do próprio autor e nos registros jornalísticos da época. A participação de Jorge nesta edição do FIC foi descrita por Zuza Homem de Melo nas seguintes palavras:

A terceira era "Charles Anjo 45", com o autor, Jorge Ben, e o infernal Trio Mocotó (Nereu, Fritz e Joãozinho Paraíba), significa dizer, samba em alta temperatura. [...] A temática transgressora, premonitória sobre a situação dos morros cariocas, por incrível que pareça não foi interceptada pela Censura. [...] O personagem era real: seu amigo Charles Antônio Sodré, do Rio Comprido, tinha ponto de bicho, boca de fumo, uma pistola 45, foi preso e condenado, segundo Jorge declarou a Tárík de Souza para a Veja. Alguém na gravadora Philips inscrevera a música numa fita gravada por Caetano Veloso, sem o conhecimento do autor. A apresentação no FIC, cuja metade final era uma sensacional batucada com apito, pandeiro cuíca e atabaque, foi calorosamente aplaudida por uns, intensamente vaiada por outros e duramente criticada na imprensa (MELO, 2010, p. 290)

De fato, a apresentação dividiu opiniões. Foi, sim, duramente criticada, mas também recebeu aplausos do público que compareceu ao ginásio. Vemos que o conjunto de críticos do Jornal do Brasil elegeu esta como a pior das canções finalistas. Um dos críticos do jornal, Célio Alzer, escreveu à época:

O primeiro cidadão brincado com a gozação popular [vaias] foi Jorge Ben, que poderia tranquilamente se candidatar à vaga do Waldomiro, chefe da bateria da Mangueira - Jorge Ben provou que é muito bom com um apito, mas seu Charles, Anjo 45" não tinha que ver com o Festival; foi seguramente a pior composição que ouvimos dele (ALZER, Célio, 1969¹⁰⁶)

Uma reportagem publicada no mesmo dia pelo Jornal do Brasil já nos mostra outra perspectiva da performance e da reação do público. Chama a atenção que, novamente, a capacidade poética de Jorge é questionada no texto, colocada como “parte mais fraca” de suas composições.

Charles, Anjo 45 de Jorge Ben, interpretada pelo autor, acompanhado do Trio Mocotó, teve uma recepção calorosa do público. A música foi muito elogiada, mas a letra - apontada constantemente como a parte mais fraca nas composições de Jorge Ben - foi bastante criticada, inclusive por membros do júri. A composição obteve, entretanto, muitos aplausos¹⁰⁷

¹⁰⁶ ALZER, Celio. **Festival não teve nada de nôvo na segunda noite**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 16, ano 79, nº149 28 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

¹⁰⁷ **Brasil escolhe hoje à noite sua música para o Festival**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 16, ano 79, nº149 28 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Entre vaias e aplausos, “Charles, Anjo 45” não foi bem-sucedida na disputa, sendo eliminada na etapa nacional. Mais do que uma frustração pela nova negativa recebida em um festival, percebemos a partir dos relatos de Jorge que a experiência de 1969 alterou a sua perspectiva a respeito do evento e do tipo de canção privilegiada pelo público e pelo júri técnico:

Diante do que aconteceu no ano passado, quando o Festival não entendeu o Charles Anjo 45, eu vi que devia fazer uma música bem fácil, bem popular, sem pretensão de tirar o prêmio, mas só para sacudir o Maracanãzinho. E consegui [...] O negócio não é trabalhar a letra ou a melodia. Eu nem sei o que significa trabalhar uma letra, eu faço o que sinto, mas Charles Anjo 45, foi uma das coisas mais bonitas que compus e ninguém gostou. Aí resolvi fazer algo bem popular¹⁰⁸

Podemos inferir a partir dessa declaração dada por Jorge no ano seguinte (no contexto do mesmo festival), que a experiência negativa de 1969 alterou a sua forma de compor para o festival. Considerando que os eventos dos festivais da canção tornaram-se reconhecidos como espaços de contestação do regime militar por parte da classe artística — e que as canções de protesto tinham em sua forma poética uma característica notável de seus discursos — a frustração do compositor com a negativa do público se transformou em desilusão com o próprio evento. Mais do que isso, foi também um indicativo de que, de fato, algo havia mudado naquela edição do FIC.

Se “o negócio não é trabalhar a letra ou a melodia”, os critérios de escolha do artista passaram a ser outros, como o apelo direto dos refrões e melodias com o público, como ele faria nas edições seguintes com sucesso. Logo ele, um compositor cuja qualidade poética foi reincidentemente criticada por jornalistas e outras figuras do meio musical, recebeu vaias por uma canção cuja característica poética fugia ao seu padrão apresentado até ali: não trata de um tema romântico e apresenta inovações estéticas. No caso, uma obra que foi elogiada por outros compositores, como o tropicalista e parceiro musical Caetano Veloso, que a tratou como a sua melhor obra à época¹⁰⁹.

¹⁰⁸ **Jorge Ben: "Mocotó" é tudo o que eu sentia.** Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Anexo, p. 3, ano 70, nº 23 783, 26 out 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

¹⁰⁹ Trata-se de uma afirmação reproduzida pelo colunista Flavio Cavalcanti em sua coluna no Correio da Manhã. Lê-se: “Os tropicalistas o apoiaram e Caetano Veloso considera Charles Anjo 45 não apenas a melhor música que ele já fez, mas a melhor coisa já feita no Brasil. Durante muito tempo participou do programa da tropicália Divino Maravilhoso”. Flavio Cavalcanti. Correio da Manhã, Anexo, p. 13 set 1970. Ano 70, nº 23 474. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Por mais que tenham desagradado ao público do FIC, os versos de “Charles, Anjo 45” foram bem recebidos posteriormente pelo público, que transformou em sucesso essa ode ao Robin Hood dos morros. Também consideramos pertinente destacar que essa canção destoa das demais produzidas pelo compositor no período por tratar de um tema como a prisão de um homem de postura moralmente maleável, um tipo de anti-herói respeitado por sua comunidade e punido pela Justiça criminal.

Um homem, um fora-da-lei cuja história foi cantada em um contexto de repressão militar por um artista até então “neutro” no debate político causa estranhamento. Por que uma canção como essa foi liberada pela censura de um festival cuja direção se alinhava intimamente às ordens do regime militar? Em suas entrevistas a respeito da obra, Jorge Ben não atrela a ela nenhum sentido contestador (ou que poderíamos chamar de subversivo), trata como uma espécie de homenagem a esse amigo de infância que se tornou um contraventor. De qualquer modo, percebemos que o caso de “Charles, Anjo 45” direciona o nosso olhar sobre os sentidos na atuação de Jorge Ben para as entrelinhas, para o “não-dito” vindo de uma figura que insistia em se dizer neutra.

As escolhas de Jorge para as edições posteriores do FIC foram por canções “fáceis”, “bem populares” e sem a pretensão de vencer o prêmio, como ele mesmo indica na entrevista cima acima. Tais características são distintas às de “Charles, Anjo 45”, uma obra que pode ser considerada “difícil” por não se encaixar em moldes comuns da música popular, como a presença de refrão ou por ter sua forma poética versos de métrica irregular e com poucas rimas.

Destacamos que nos anos posteriores, a tarefa de defender as canções inscritas por Jorge caberiam a outras pessoas justamente quando a participação nos FIC foi cercada por polêmicas midiáticas e imbróglios legais. Nas três edições derradeiras do festival, no último suspiro da chamada Era de Ouro, Jorge não deixou de participar, mesmo que outros colegas da mesma geração e de status semelhante tenham abdicado da disputa. No entanto, Jorge participou presencialmente apenas em uma delas, com uma canção que não foi bem avaliada pelo júri.

3.3.2 - 1970: perseguição ao intérprete sem danos ao compositor

No ano de 1970 o Movimento Artístico Universitário estreou no FIC, protagonizado por Ivan Lins, Aldir Blanc e Luiz Gonzaga Jr., o Gonzaguinha, parte do grupo de estudantes universitários que se mobilizava como oposição intelectual e artística ao regime. Além dos universitários, a uma renovação no quadro de participantes (que ganharam espaço

justamente na ausência de artistas então consagrados) se dava também pela presença da *soul music*, representada por Tony Tornado, pelo jazz mineiro do Som Imaginário e a então chamada “música caipira”, representada pela histórica dupla Tonico e Tinoco — que, aliás, foi ridicularizada e vaiada pelo público carioca.

Nesse sentido, relembramos o que discutimos anteriormente a partir da leitura de Tinhorão (2010) dos movimentos que surgiram em contextos universitários naquele período. Na visão do autor, esses grupos buscavam “induzir” no público uma outra perspectiva ideológica, “revelando” para o próprio povo “as causas de suas dificuldades sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento” (idem, p. 331).

É desse nicho que surge uma “segunda geração” do que hoje entendemos como o gênero MPB, geralmente relacionado a uma música produzida por (e para) jovens universitários, tendo como características a intenção de divulgar uma certa ideia de brasilidade representada pelo resgate de tradições populares de que fala Tinhorão (2010) e que mencionamos no capítulo anterior.

A canção escolhida para a disputa foi “Eu Também Quero Mocotó”, arranjada à moda da “pilantragem” (estilo consagrado por Wilson Simonal), escrita a partir da exploração de um duplo sentido atrelado ao mocotó: bem “fácil” e bem “popular”. Defendendo uma composição de característica distinta (ou “sem trabalhar a letra e melodia”, como ele mesmo definiu), alcançou o destaque que buscava. No entanto, a participação do compositor nessa edição do FIC foi marcada, em primeiro lugar, por um beneficiamento por parte da organização do evento.

Como vemos em reportagem do Correio da Manhã:

A música de Jorge Ben - Eu também quero mocotó - foi classificada entre as 35 finalistas da parte nacional do Festival Internacional da Canção, embora não estivesse nem entre as 273 músicas do balaio, divulgadas na semana passada. A surpresa maior foi de José Itamar Ferreira, autor de O Pássaro: segundo uma lista extraoficial, que surgiu quinta-feira, ele estaria entre os 35, no lugar de Jorge Ben (CORREIRO DA MANHÃ, 1970¹¹⁰)

As denúncias de favorecimento a Jorge Ben foram novamente noticiadas pelo jornal dois dias depois, com a publicação do questionamento de um dos compositores não-classificados sobre a “honestidade” do FIC. No entanto, outros acontecimentos relacionados ao festival indicam que o favorecimento a Ben não se deu apenas no processo seletivo das canções, o compositor foi poupado de questões morais e criminais que surgiram durante a disputa.

¹¹⁰ **Classificação de Jorge Ben causa tumulto no Festival.** Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Caderno, ano 70, nº 23.686, 4 jul 1970, p.4. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Se a participação frustrada em 1969 motivou em Jorge Ben a mudança nos critérios de escolha das inscrições nesse evento (tão significativo para a sua geração), a edição seguinte trouxe à tona questões até então encobertas na sua trajetória. Em nossa leitura, interpretamos que tais questões dizem respeito à questão racial e à conjuntura política do período e envolvem o maestro Erlon Chaves (intérprete de “Eu também quero mocotó”), Tony Tornado (intérprete de “BR-3”) e o próprio Jorge Ben.

Falamos em contradições e controvérsias para descrever as posturas desses três homens negros naquele episódio e à reação às suas performances, especialmente as duas de “Eu também quero mocotó”. A primeira delas, na etapa nacional, foi construída esteticamente como um tipo de homenagem à cultura negra e assim interpretada pela imprensa. Já a segunda, na etapa internacional, destacou sentidos sexuais da canção e gerou a prisão do artista por atentado ao pudor.

A primeira performance — em que Erlon Chaves se apresentou acompanhado da Banda Veneno e de um coral de 40 vozes regido por Rogério Duprat — foi bem recebida pelo público e noticiada no dia seguinte pela imprensa como um *happening* por seu impacto visual e musical. O coral formado exclusivamente por pessoas negras — vestidas com túnicas e roupas coloridas que remetiam a uma estética africana — foi considerado o diferencial para a performance. Assim como desejou o compositor, a canção “sacudiu” o Maracanãzinho, como descrito em texto do Jornal do Brasil no dia seguinte:

Dando uma verdadeira aula de comunicação musical, o maestro Erlon Chaves, conseguiu levar o Maracanãzinho a viver os grandes momentos dos primeiros festivais. Acompanhado por todo o público e até pelos membros do júri. Erlon Chaves cantou Eu quero Mocotó, de Jorge Ben. Durou cerca de dez minutos a apresentação do maestro. O momento alto foi quando as moças e os rapazes do coral se juntaram à animação do público, saindo de seus lugares e dando uma volta, dançando, pelo palco, passando pelo júri, que também acompanhava na animação (JORNAL DO BRASIL, 1970¹¹¹)

O happening criado por Erlon e os demais colocou o “Mocotó” em evidência como um destaque da noite ao lado de “BR-3”, uma composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. Notamos que, mesmo sem participar da disputa, Jorge Ben recebeu os elogios como o compositor da canção. Um dos colunistas do jornal, José Carlos Oliveira¹¹² escreveu que a canção “tem alguma coisa a ver com a moderna música brasileira”. Do ponto de vista da

¹¹¹ **FIC escolhe à noite a representante brasileira.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº 167, 19 out 1970, p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

¹¹² José Carlos Oliveira. **Sem mocotó estamos fritos.** Rio de Janeiro, Jornal do Brasil. Caderno B. p.8. Ano 80 nº 171. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

composição musical, julgou o “Mocotó” como algo tão “radical” quanto o “Samba de Uma Nota Só¹¹³”, de Tom Jobim, e tão irreverente quanto o “Bim-Bom” de João Gilberto.

Isso, no entanto, não significa que Jorge foi poupado de críticas. Novamente o texto publicado no *Jornal do Brasil* criticou a letra da canção, descrita como “repetida e um pouco cansativa” e que não “fazia jus” à melodia. Na semana do FIC, Ben foi questionado pela imprensa a literalmente responder se sua música era “séria”¹¹⁴ e se realmente respeitava o festival. Se na edição anterior, “Charles, Anjo 45” foi descrita como “a pior música” escrita por ele, desta vez a reação popular se diferenciou da crítica.

É importante ressaltar que, nessa música “fácil”, Jorge explora os duplos-sentidos da palavra “mocotó”. No período colonial, especificamente na cidade de Ouro Preto, o mocotó era item de distinção de classe entre os jacubas¹¹⁵ (pobres que viviam fora do centro) e mocotós (a elite que consumia a iguaria). Já no tempo de Ben, dois séculos mais tarde, o mocotó era considerado comida dos pobres e de baixo valor nutritivo. Além disso, era uma gíria da época para se referir sexualmente às mulheres e às suas pernas (MELLO, 2010), o que nos leva à segunda performance feita por Erlon e ao episódio de sua prisão em flagrante por atentado ao pudor.

Figura 10 – Jorge Ben garante que “Mocotó” é música séria, 1970

¹¹³ A “radicalidade” atribuída à canção de Tom Jobim se justifica pela sua composição, especialmente nas estrofes anteriores ao refrão. Nessa obra, Tom Jobim explora as possibilidades de trabalho com a harmonia musical, partindo de uma melodia de apenas uma nota (a nota ré e, na estrofe seguinte, a nota sol), sustentadas por quatro acordes distintos. Esse experimentalismo de Tom Jobim é reconhecido no meio musical como exemplo de sua inventividade harmônica e uma prova de uma outra forma de se pensar melodicamente a canção popular.

¹¹⁴ O compositor afirmou o seguinte: “Eu fui criado desde pequeno com muita geleia de mocotó e disso surgiu a música; E eu tinha a intenção séria de concorrer, embora muita gente pense o contrário, mas ao mesmo tempo quis fazer uma coisa que agradasse ao público. Para todo mundo cantar”. **Jorge Ben assegura que “Mocotó” é sério.** *Jornal do Brasil*, 1º Caderno, Ano 80, nº 173, 25 out 1970, p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

¹¹⁵ Portal da Universidade Federal de Ouro Preto. **Entre jacubas e mocotós.** 9 Dez 2019 <https://sites.ufop.br/lamparina/blog/entre-jacubas-e-mocot%C3%B3s>

FIC elege hoje vencedora e tem cinco favoritas

Com o Maranhão no pódio e em novo duplato de som o Festival Internacional da Canção escolheu hoje a música que irá levar o Galo de Ouro. Feladão (União), Brasil, Bélgica, Inglaterra e Suécia são, segundo a opinião dos críticos, as bases para os cinco favoritos. No espetáculo de ontem a noite — que reuniu um público mais interessado e melhor comportado graças ao tráfego de segurança adotado pelo Estado — os 28 semifinalistas que hoje concorreram ao prêmio máximo.

SEGUNDA NOITE

As arquibancadas cheias e um público bem mais interessado receberam na noite de ontem os apresentadores oficiais do V FIC: Hilton Gomes, Maria Claudina, Ariete Sales e Geraldo José de Almeida. O show de abertura a cargo do cantor Madredeus teve que entrar duas músicas, agradando bastante.

petiu o sucesso dos anos anteriores. Apesar de bem defendida pela cantora colombiana Rosa Moreno, Cássia Fajardo, recebeu muitos aplausos, porém menos que os esperados. Gloria Martin, autêntica e intérprete de José Carlos Páez, fez Cantar, apresentou-se em saudável defesa da música da Venezuela. Bem recebida pelo público, a música venezuelana foi bastante aplaudida.

Eryk Tereso — a música avulsa de autoria de Georges Kalisnos e Pythagos — foi apresentada por Maritina, em seguida. A cantora grega que participou do Festival Internacional da Canção pela segunda vez, foi muito bem recebida pelo público. A música que "para agradar, mas perdeu suas características musicais originais", recebeu um arranjo "mais internacional", segundo a cantora. Edina Pop, intérprete búlgara apresentou-se em seguida, cantando "Pavli Mikala, de Lado Taran e Sijdaur Halimov". A música agradou muito. Radojka, da Jugoslávia — considerada uma das mais belas



Negrão não permitiu formalismo na recepção Jorge Ben garante que Mocotó é música séria



Spanky e Conniff são destaques do "show"

A direção artística do V FIC programou para hoje a noite show com a cantora norte-americana Spanky Wilson e o maestro brasileiro Ray Conniff, e outros nomes nacionais. Matos, Val-Umas e Ostras, incluindo a Branca e a cantora Maria Fossa. Spanky Wilson será apresentada pessoalmente ao público pelo Sr. Augusto Marzagão, que a considerava o primeiro lançamento internacional do FIC, e cantora (na música: Alpha, Let's Be a Bridge, Troubadour Water, Ray Conniff Wilson e o maestro brasileiro Ray Conniff, e outros nomes nacionais. Matos, Val-Umas e Ostras, incluindo a Branca e a cantora Maria Fossa. Spanky Wilson será apresentada pessoalmente ao público pelo Sr. Augusto Marzagão, que a considerava o primeiro lançamento internacional.

Fonte: Jornal do Brasil¹¹⁶

O motivo do escândalo traz de volta a questão racial para o centro de nossa discussão. Por decisão da produção do FIC, o coral de 40 negros foi substituído por um grupo de bailarinas brancas chamadas Gatas do Canecão que, durante o número, beijaram Erlon¹¹⁷. Ele foi preso em flagrante por atentado à moral e prestou depoimento ao Departamento de Censura. A encenação foi vaiada pelo público e reprimida pelo regime. Erlon foi preso por atentado à moral e levado pelo Departamento de Censura. Dias depois se apresentou para prestar depoimento por mais de quatro horas sobre o show¹¹⁸. Novamente a proposta de mostrar uma determinada do Brasil aparece como justificativa dos produtores, segundo o texto da reportagem:

Os organizadores cortaram inclusive a apresentação de Jorge Ben e dos Mutantes, sob a alegação de que o número de Erlon Chaves iria mostrar uma imagem positiva do Brasil no exterior, através da televisão em cores". O maestro salientou que eles estavam certos da impunidade, sob a alegação de que o show seria apresentado depois da meia-noite, e a essa hora a Censura não estaria mais funcionando (JORNAL DO BRASIL, 1970)

A música "Eu quero mocotó" sequer foi vinculada na coletânea oficial. Dias depois, um cartunista d'O Pasquim foi preso após publicar uma tirinha satírica em que D. Pedro I gritava "Eu quero mocotó!" na pintura do grito do Ipiranga (MELLO, 2010). O que

¹¹⁶ FIC elege hoje vencedoras e tem cinco favoritas. Jornal do Brasil, 1º Caderno, 25 out 1970, p.5. Ano 80, nº 173. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

¹¹⁷ Há uma incoerência nas fontes que consultamos a respeito da performance e do que realmente foi simulado entre as dançarinas e Erlon. O Jornal do Brasil, no dia seguinte ao ocorrido, menciona a simulação de um beijo, já Viola (2020) fala em simulação de sexo oral.

¹¹⁸ A apresentação de Jorge Ben e Os Mutantes que a reportagem menciona não fazia parte da competição do FIC, mas era uma atração especial que não aconteceu. Erlon Chaves diz que "show" foi dos produtores. Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº 175, 28 out 1970 p. 7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

observamos em nossa leitura é que, para Erlon, o escândalo e a detenção foram prejudiciais para a sua carreira.

O maestro (que fora diretor musical do I FIC, jurado no programa de calouros de Flávio Cavalcanti e que produzira três discos de Elis Regina) era figura conhecida do meio musical, embora não fosse (até aquele momento) destacado com intérprete. Após o episódio da prisão, ele foi proibido de exercer a sua profissão por trinta dias em todo o território nacional, como também escreve Mello (2010). Sua carreira como intérprete não se desenvolveu como esperado. Erlon faleceu em 1974, vítima de um infarto fulminante e com seu nome marcado negativamente pelo episódio¹¹⁹.

Em relação a Jorge Ben, os jornais que consultamos em nossa pesquisa e as fontes bibliográficas (como o livro de Zuza Homem de Mello) não indicam que tenha sofrido quaisquer tipos de represálias. Não encontramos nenhuma menção ao episódio no período posterior ao FIC. Dos três homens negros envolvidos nos conflitos do FIC, Jorge foi o único poupado das críticas da imprensa e da ação do regime.

O terceiro personagem que envolvemos nessa discussão é o intérprete de “BR-3”, a canção vencedora do FIC, Tony Tornado. O artista foi posteriormente vítima de dupla violência: o estigma de parte da imprensa e a vigilância do regime militar. Como apontam Alves e Giorgi (2020), o intérprete foi retratado pela imprensa após o evento como uma espécie de herói e um novo nome de destaque que surgia no cenário da música popular brasileira como representante de um gênero até então pouco difundido no país, a *soul music*.

No entanto, as autoras identificam que, posteriormente, Tony foi retratado como um tipo perigoso. Em relação à cobertura da imprensa, as autoras, em análise de reportagens de veículos como a Revista Veja, apontam que ele era, por um lado, retratado em termos que produziam sentidos negativos como o de uma figura ameaçadora, agressiva e potencialmente violenta. Por outro lado, questionavam os fundamentos de suas declarações a respeito do orgulho negro e da crítica à democracia racial.

A partir da análise de documentos do regime militar, as autoras atestam que o compositor foi vigiado por agentes da ditadura porque a postura de Tony era considerada uma iniciativa de “importar” para o Brasil um problema racial considerado inexistente pela visão oficial: o racismo. À época, ele foi apontado como o responsável por “lançar no Brasil” o gesto-símbolo do punho cerrado, um ícone dos movimentos negros (ALVES E GIORGI, 2020). A atuação dos movimentos negros brasileiros durante a ditadura militar foi tratada como atitude subversiva, logo uma ameaça à segurança nacional.

¹¹⁹ Erlon Chaves. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/erlon-chaves/>. Acesso em 04/04/2023

Nesta edição do FIC, Tony foi alvo observado pelo contingente policial deslocado até o Maracanãzinho com a missão de coibir quaisquer manifestações de cunho político durante o evento. Sua atuação já era visada desde sua participação em programas de TV da época. A performance de sucesso, que, em tese, serviria para impulsionar sua carreira musical, acabou por expor o artista a essa vigilância do regime militar e a críticas da imprensa como as mencionadas acima.

Esses dois homens negros que se destacaram no FIC sofreram represálias porque suas atitudes contrariaram os ideais conservadores da “família tradicional”. Tony Tornado e Erlon Chaves escandalizaram o público e causaram um choque por suas manifestações de orgulho (em Tony) e da sexualidade (Erlon). É também importante frisar que, na edição de 1971, Tony Tornado foi novamente alvo de críticas por ter beijado a cantora Elis Regina no palco¹²⁰. Para a sociedade da época, as relações inter-raciais representavam um tabu e por isso eram vistas com maus olhos. Tanto Alves e Giorgi (2020) quanto Mello (2010) destacaram que Erlon e Tony mantinham relações afetivas com mulheres brancas quando os casos ocorreram, o que intensificou a campanha difamatória contra eles no que diz respeito ao tratamento como “ameaças” aos valores tradicionais brasileiros.

Escrevendo a respeito da edição de 1970 do FIC, Zuza Homem de Mello destaca em seu relato a tensão racial no evento:

O V FIC deixou uma marca de racismo, uma marca de preconceito contra artistas da raça negra, aquela que contribuiu para a música brasileira como também para a cubana e a norte-americana, com o elemento mais proeminente de seu caráter, o ritmo. Se alguém ainda tinha dúvidas, o V FIC deixou claro que havia pressão do governo militar para que os festivais e a própria música popular fossem mantidos como eficazes torpedos para mostrar ao resto do mundo o quanto havia de alegria e felicidade no seio do povo brasileiro (MELLO, 2010 p. 329)

A citação de Mello destaca que os FIC após o decreto do AI-5 se transformaram em peça de propaganda do regime militar, mais do que mero evento de entretenimento criado em conjunto pelas indústrias fonográfica e televisiva. Como as imagens produzidas no Maracanãzinho rodavam o mundo, transmitidos para os mercados dos EUA e Europa, era interesse dos agentes do regime que os discursos ali propagados fossem censurados de acordo com os seus valores morais e ideológicos.

Além disso, nos interessa apontar que o palco do FIC recebeu naquela primeira noite duas potentes manifestações artísticas negras e, cada uma à sua maneira, produziram sentidos distintos que interpretamos como manifestações artísticas de libertação negra a

¹²⁰ Na edição do FIC de 1971, Elis defendeu a composição “Black is Beautiful”, dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle (MELLO, 2010)

partir de nossa leitura dos escritos de Gomes (2018), principalmente no que diz respeito à colaboração de artistas na propagação de discursos em consonância com as pautas históricas dos movimentos negros no Brasil. No caso, resgatamos o que a autora escreve sobre os “negros em movimento” que, munidos de sua consciência racial, tomam a iniciativa de propagar a luta antirracista, tendo ou não relações com movimentos políticos organizados (o que é mais evidente no caso de Jorge):

Articulados às práticas e intervenções do Movimento Negro e sendo reeducados direta ou indiretamente por ele é possível encontrar, também no Brasil, vozes e corpos negros anônimos que atuaram e ainda atuam na superação do racismo e na afirmação da identidade, dos valores, do trabalho, da cultura e da vida da população negra, presentes no cotidiano da sociedade brasileira. São as negras e os negros em movimento: artistas intelectuais, operários e operárias, educadoras e educadores, dentre outros, ou seja, cidadãs e cidadãos que possuem uma consciência racial afirmativa e lutam contra o racismo e pela democracia, mas não atuam necessariamente em uma entidade ou organização específica. Todos são, de alguma forma, herdeiros dos ensinamentos do Movimento Negro, o qual, por conseguinte, é herdeiro de uma sabedoria ancestral (GOMES, 2018, p. 18)

Ambas as performances são, portanto, herdeiras dos ensinamentos do movimento negro brasileiro por conta de suas escolhas poéticas e visuais. Na performance de Tony Tornado, inspirada na soul music, o intérprete pôs em evidência um estilo e o comportamento típicos do gênero. A sua figura de negro retinto, altivo e forte, tomou conta do palco numa postura altiva e vencedora. Temos aqui dois casos de “ressignificação afirmativa” (GOMES, 2018, p.21) da identidade negra brasileira, que nas palavras da autora se constituem como enunciados políticos desenvolvidos pelos movimentos para construir uma nova perspectiva a respeito da negritude e da própria história do Brasil.

Ali, naquele espaço espetacularizado e controverso, os corpos negros tornam-se telas de representação de uma contra narrativa. E o mesmo pode ser dito a respeito do coral de negros que protagonizou o happening. Quando falamos em “telas de representação”, mencionamos uma expressão utilizada por Hall (2013) no ensaio “Que negro é esse na cultura negra?” e buscamos estabelecer um diálogo entre esse autor e Nilma Lino Gomes (2018).

O que Hall destaca nos inspira a refletir sobre o papel da música nas manifestações culturais negras na era da indústria de cultura e das possibilidades de propagação de discursos afirmativos sobre a raça negra:

Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas e contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente - outras formas de vida, outras tradições de representação (HALL, 2013, p.380)

Por mais que “Eu Também Quero Mocotó” tenha uma letra ambígua e “BR-3” ter sido composta por brancos, são as performances que transformaram as canções em algo negro a partir do comportamento dos artistas no palco e das representações estéticas reunidas ali, de uma negritude cosmopolita e moderna do soul e uma estética estereotipada de africana tradicional. Se o verbo nessas canções diz “pouco” a respeito da raça, objetivamente, são os corpos que dizem muito.

A performance de “BR-3” carrega consigo os significados vinculados ao soul, um chamamento para a união dos negros em diáspora que, oriundo dos movimentos negros estadunidenses que protagonizaram a luta pelos Direitos Civis em seu país e, por conta de sua influência na geração de músicos, foi propagado através de canções e performances. O próprio lema “negro é lindo” (*black is beautiful*) vem dessas mobilizações. A inspiração que tocou Tony também tocou Jorge Ben. São elementos desse “discurso diferente” que, em ambos os casos, se manifesta “deslocado de um mundo logocêntrico” (idem, p. 380), com forte relação com o estilo, o corpo é transformado em tela:

Segundo, percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico — onde o domínio direto das modalidades culturais significou o domínio da escrita e, daí, a crítica da escrita (a crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita —, o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música. Terceiro, pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalho em nós mesmos como em telas de representação (HALL, 2013, pp. 380-1)

As mensagens de orgulho negro foram transmitidas, então, nessas telas de representação que foram os corpos dos 40 membros do coral de negros vestidos com roupas “esteticamente africanos” e protagonizando o *happening* que marcou a defesa de “Eu Também Quero Mocotó”. Na performance de Tony Tornado, encarnando com um sol dourado pintado em seu peito uma nova perspectiva da negritude em um país, protagonizou uma contundente mensagem de afirmação de sua identidade negra em um político e midiático que não era favorável a esses discursos.

As mensagens foram transmitidas, mas foram retaliadas justamente por serem consideradas uma ameaça para a segurança nacional. Tanto que, na edição posterior, a manifestação do punho cerrado, símbolo do orgulho negro, foi proibida no FIC, assim como roupas decotadas das mulheres participantes. Era também isso que o regime combatia. Se a expressão artística negra era enquadrada para ser contida, foi porque sua mensagem se chocou com a visão oficial do Brasil, tratado como o paraíso das três raças, livre de tensões raciais, que imperava desde as décadas anteriores.

A atuação de Tony Tornado como um artista comprometido com a questão racial nos mostra também que a raça já era tratada como um tema politizado desde aquele período. Recordando o estudo de Petrônio Domingues (2007) a respeito da trajetória dos movimentos negros brasileiros, relembramos que, o período da ditadura civil-militar foi marcado pela desarticulação de células atuantes.

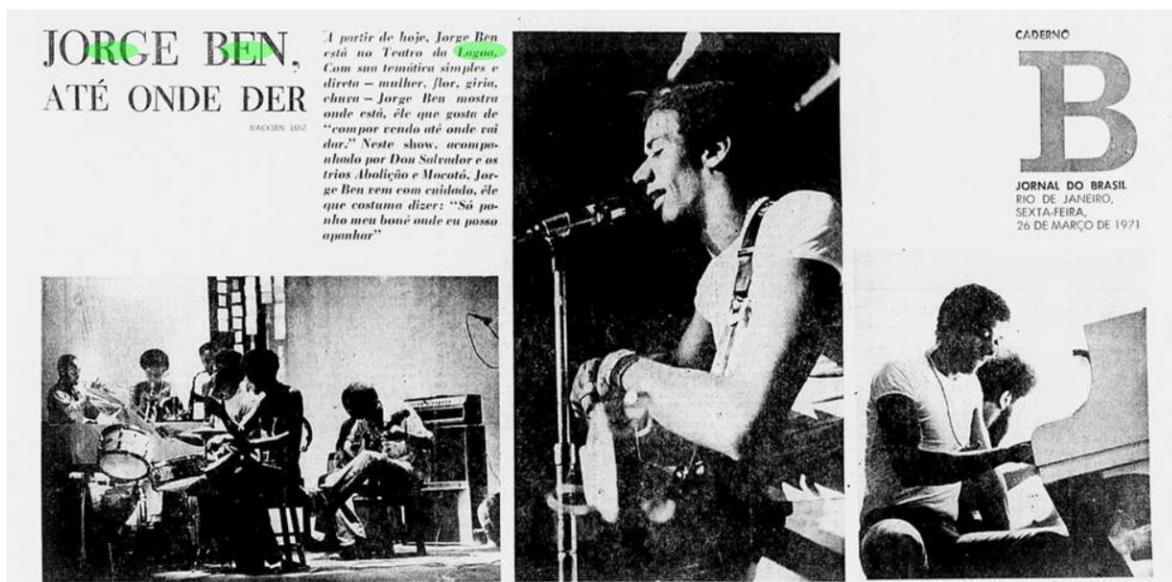
Além da desarticulação mencionada, Domingues (em diálogo com Lélia Gonzalez e Henrique Cunha Jr.) fala em desmantelamento do movimento no período. A acusação que vimos anteriormente atribuída a Tony Tornado de “importar” o “problema racial” dos EUA para o Brasil era prática comum nos discursos oficiais da ditadura civil militar e de seus agentes. Não é à toa que o autor sequer relaciona os anos entre 1964 e 1978 em seu quadro comparativo das fases do movimento.

Isso não significa, no entanto, que o Movimento Negro tenha permanecido estagnado e inoperante. O próprio autor relaciona iniciativas como a formação de Centros de Cultura, o surgimento de novos articuladores da imprensa negra e, especialmente, a efervescência do movimento *soul*, também conhecido como Black Rio. Contudo, é importante fazer uma ressalva: “Tais iniciativas, além de fragmentadas, não tinham um sentido político de enfrentamento com o regime. Só em 1978, com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU), tem de volta à cena política do país do movimento negro organizado” (DOMINGUES, 2007, p.112).

No início deste trabalho, questionamos se a questão racial era tratada como um tema politizado por artistas da música popular brasileira durante a ditadura — provocados pela declaração de Jorge Ben, em 1995, que “sempre foi apolítico” e por isso não sofreu represálias. Consideramos esse episódio do FIC de 1970 como um indício de que, sim, houve no Brasil artistas que politizaram a raça em sua atuação. E, nesse sentido, seguimos com Nilma Lino Gomes (2018) no que diz respeito ao caráter político e emancipatório das afirmações da identidade negra presentes nessas performances musicais. Compreendemos, junto com Hall (2013) que essas afirmações se dão pelo uso metafórico do repertório musical, no estilo e na transformação dos corpos negros em “telas de representação”.

É importante frisar que Tony e Erlon foram perseguidos após suas performances em decorrência de suas posturas e tiveram suas carreiras prejudicadas nos anos posteriores, como mencionamos acima. E igualmente importante é problematizar que Jorge Ben, envolvido com festival mesmo sem defender a sua composição, não foi afetado por esses acontecimentos, num momento em que se consolidava no cenário musical brasileiro como um *hitmaker* cujo sucesso estampado nos jornais extrapolava as fronteiras nacionais.

Figura 11 – Jorge Ben em ensaio para mais uma temporada no Rio de Janeiro, 1971



Fonte: Jornal do Brasil¹²¹

Ao contrário de Ben, Erlon e Tony não gozavam de tamanho prestígio artístico, midiático e comercial naquele momento. E, mais uma vez citando a declaração do compositor em 1995, agora no que diz respeito a não ter sido questionado pelo regime mesmo quando convocado a dar explicações. Talvez o que faltou a Erlon e Tony foi ter uma figura como André Midani, diretor de uma gravadora multinacional e apoiador da carreira, para negociar com os militares e proteger o artista das represálias.

Como veremos adiante, no encerramento deste capítulo, a participação de Jorge Ben nas duas edições derradeiras do FIC ficou marcada de forma semelhante. Por um lado, o sucesso de uma composição “fácil e bem popular” e, por outro lado, a acusações beneficiamento pelo FIC e a controvérsia de ter sido poupado das críticas que foram destinadas à intérprete de “Fio Maravilha”.

3.3.3 - 1971 e 1972: silêncio e sucesso no ocaso da Era de Ouro

Concluimos esse capítulo tratando das duas edições que encerram a chamada Era de Ouro dos festivais da canção, em 1971 e 1971, oportunidades em que o compositor concorreu com as canções “Porque É Proibido Pisar na Grama” e “Fio Maravilha”, respectivamente. Como enfatizado por Mello (2010) e representado em produções como o já citado documentário *Uma Noite Em 67* (2010), a memória da Era de Ouro dos festivais

¹²¹ MACKSEN, LUIZ. **Jorge Ben até onde der**. Jornal do Brasil, Caderno B, p. 1, 26 mar. 1971 ano 80, nº 290. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

foi construída tendo as canções de protesto como pilares de sua relevância cultural e política. No começo dos anos 1970, o fim da Era de Ouro foi marcado pela censura, boicote de artistas renomados e imbróglis políticos e midiáticos.

Em resposta aos acontecimentos de 1970 no FIC, um grupo de compositores anunciou boicote à edição seguinte, diante da "exorbitância, a intransigência e a drasticidade do Serviço de Censura"¹²². A iniciativa teve repercussão internacional que, como Mello (2010) aponta, atingiu a imagem positiva do país artificialmente construída através dos FIC durante a Ditadura. Alguns dos compositores foram intimados pelo Departamento da Ordem Política e Social (o DOPS) a prestar esclarecimentos de tal atitude considerada "antipatriótica".

O boicote desse grupo de artistas foi direcionado exclusivamente ao Festival Internacional da Canção organizado pela Rede Globo e não contra as demais competições semelhantes. A partir de nossa pesquisa documental identificamos a participação de alguns desses nomes em outras disputadas do período — a realização de festivais era algo comum no Brasil. Por exemplo, em janeiro daquele ano houve a Bienal do Samba¹²³ e em dezembro, no Rio de Janeiro, o Concurso Municipal de Marchinhas¹²⁴, duas outras competições que reuniram compositores da geração de Jorge e da anterior, alguns dos quais não participaram do FIC.

Jorge Ben não aderiu ao movimento, assim como Baden Powell, e participou da disputa em 1971 com a canção "É proibido pisar na grama", a qual defendeu pessoalmente na etapa eliminatória. Desclassificado da disputa, o compositor foi convidado para compor

¹²² Entre o grupo estavam: Paulinho da Viola, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Marcos Valle, Tom, Chico, Vinicius de Moraes e Sergio Ricardo. Rui Guerra, Capinam, Paulo Sergio Valle e Toquinho. Cinco outros compositores já haviam se recusado a participar: Ivan Lins, Baden Powell, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Dori Caymmi. **Chico, Tom Jobim e mais 10 saem do FIC contra a Censura**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, ano 81, nº139 p.10, 17 set 1971. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

¹²³ Trata-se da Bienal do Samba organizada pela TV Record, que reuniu, em S. Paulo, um grupo diverso de compositores destacados no cenário musical em diferentes gerações naquele ano: Paulinho da Viola, Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque, Elton Medeiros, Ivone Lara, Sinval Silva, Luís Bonfá, Martinho da Vila, Jorge Ben, Zé Keti, cartola, Carlos Lira e Baden Powell, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, João Gilberto. **II Bienal do Samba será em abril e terá 34 compositores**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 80, nº 254 30 jan.1971, p.10. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

¹²⁴ Entre os compositores que participaram do concurso de canções carnavalescas estiveram Caetano Veloso, Jards Macalé, Paulinho da Viola, Jorge Ben, Chacrinha, Silvio Santos e Jairzinho. Foram mais de mil inscrições naquela edição. **Paulinho da Viola, Caetano e Jairzinho concorrem como compositores carnavalescos**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 81, nº 203, 1 dez 1971, p.10. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

o júri da etapa internacional. Quando questionado sobre isso, sua resposta foi evasiva: afirmou não ler, não se envolver em política e que não fazia canções de protesto¹²⁵.

Assim, demarcou sua neutralidade e sua posição contrária às dos colegas que assinaram o boicote ao FIC, mas semelhante à de outros artistas de sua geração, como Baden Powell, os colegas da Jovem Guarda e muitos outros. Também identificamos que essa postura, declarada em setembro de 1972, condiz com a que declarou em 1995, na entrevista ao programa Roda Viva. Na ocasião, Jorge se declarou “apolítico” e afirmou que por esse motivo não foi negativamente afetado durante os anos de ditadura militar.

No ano seguinte, 1972, Jorge participou novamente, mesmo não subindo ao palco para defender “Fio Maravilha”. A exemplo do que ocorrera dois anos antes, a canção inscrita por Ben, “Fio Maravilha”, foi defendida por uma intérprete, Maria Alcina, mineira então iniciante na carreira musical, mas que foi tratada pelos jornais como a concorrente preferida do público. Em texto do Correio da Manhã, era descrita como favorita a canção feita por Ben “em homenagem ao crioulo doido do Flamengo¹²⁶”, no caso, o atacante Fio Maravilha. Novamente identificamos o uso do substantivo “crioulo” para se referir a um homem negro em algum texto jornalístico da época.

Apesar da dita preferência do público, as circunstâncias da classificação de “Fio Maravilha” geraram acusações de beneficiamento da canção (e da intérprete) antes mesmo da apresentação no palco do ginásio¹²⁷. A canção foi eleita a vencedora da “etapa nacional”, ao lado de “Diálogo”, composta por Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Se na edição de 1970 a prisão de Erlon Chaves ganhou as manchetes; em 1972 as atenções se voltaram para a escolha das duas canções vencedoras e para a dissolução do júri técnico.

Originalmente presidido por Nara Leão, o júri daquela edição foi destituído durante a competição e substituído por outro, formado exclusivamente por estrangeiros. A decisão foi tomada pela direção do FIC dias depois da publicação de uma entrevista em que Nara Leão criticava o regime e comentava a censura denunciada por outros compositores.

Assim o jornal noticiou os acontecimentos daquela noite:

¹²⁵ A declaração de Jorge, publicada em citação indireta pelo Jornal do Brasil. **O pá-tro-pi no flag**. Sem autoria. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 set 1972. Pág. 12, nº 150, ano 82. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

¹²⁶ Rio de Janeiro, Correio da Manhã, ano 72, nº 24.366, capa, 16 set 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

¹²⁷ Em nota publicada no Correio da Manhã, lemos uma entrevista com Nara Leão (então presidente do júri técnico do FIC) em que a cantora aponta que a preferência por “Fio Maravilha” não representava a visão do júri. Na mesma seção do jornal, há a informação de que um disco com “destaques” do festival já havia sido editado mesmo antes das apresentações e da divulgação dos resultados. **Nara explica quais são os pecados do FIC**. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Caderno, ano 72, nº 24378, 30 set 1972, p. 4. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

A final nacional do VII FIC foi marcada por muita confusão nos bastidores, com a invasão do próprio palco, tendo como pivô a saída de Alaíde Costa, a primeira a se apresentar, dando a impressão de que algum problema técnico a impedia de prosseguir. Tudo começou mesmo com Roberto Freire, que quis ler para o público a nota escrita pelo Júri Nacional, que não atuou ontem (CORREIO DA MANHÃ, 1972¹²⁸)

Um dos ex-membros do júri, Roberto Freire subiu ao palco para ler um manifesto escrito pelo grupo em denúncia da interferência na escolha das vencedoras. Ele foi retirado à força do palco e levado para os bastidores, onde um grupo de policiais o espancou. No texto censurado, apontavam que “Cabeça”, de Walter Franco, e “Nó na cana”, samba de Ari Cavaco e César Augusto seriam as escolhas do grupo, e não “Fio Maravilha” e “Diálogo”, composta por Baden Powell e Paulo César Pinheiro (MELLO, 2010).

O colunista Júlio Hungria, no Jornal do Brasil, lamentou que “Cabeça” não foi premiada, considerando que sua derrota seria a injusta diante da proposta anunciada do FIC de “renovação” da música popular. Além disso, o colunista escreveu que a vitória das composições de Jorge Ben e Baden Powell representava, por um lado, uma escolha previsível do festival e, por outro lado, uma valorização de uma música tipo-exportação, que “representaria” melhor o Brasil diante do olhar estrangeiro que assistiu ao concurso.

Os jurados, desgostosos ou não, foram substituídos, a grande televisão cumpriu o seu papel de censora da música popular e, no final, no lugar de Cabeça ou qualquer coisa um tanto mais expressiva, apareceu o previsto - Fio Maravilha e Diálogo. Para quem tivesse levado a sério a ressalva de Nara de que o FIC ao menos era "um veículo da renovação de valores" (dito na entrevista coletiva), o resultado teria sido uma surpresa — Jorge Ben e Baden Powell não são nomes assim tão novos que possam passar por valores renovadores da música popular brasileira. O espectador mais acostumado, no entanto, ao gênero, já poderia esperar o que aconteceu — o velho argumento do mercado internacional ("precisamos ter o Brasil bem representado lá fora") derrubou as perspectivas desenhadas nas votações prévias do júri deposto. Uma das vencedoras seria a Cabeça e a outra não seria Fio Maravilha, insinuação e exigência do alto comando do Festival (HUNGRIA, Júlio, 1972¹²⁹)

O colunista aponta que a música de Jorge Ben dialogava com os anseios da organização do FIC, que valorizava a criação de canções “internacionalizáveis” e priorizava a construção de uma imagem positiva do país mesmo em meio à ditadura — proposta que, aliás, é também mencionada por Mello (2010). Considerando o que discutimos sobre o momento que Jorge Ben vivia profissionalmente, é compreensível que sua figura fosse atrelada a tal proposta. Afinal, seu nome e o de Baden eram referências de música brasileira no exterior. Os únicos veteranos que permaneceram na disputa foram premiados.

¹²⁸ "Fio" e "Diálogo" vencem depois de muita confusão. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Caderno. Ano 72, nº 24379, p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

¹²⁹ HUNGRIA, Julio. **Depois da farsa**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 82, nº 166, 3 out 1972, p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

Após a realização do FIC daquele ano, não encontramos nos jornais que verificamos quaisquer declarações do compositor a respeito dos acontecimentos tanto de 1970 quanto de 1972. Nas colunas da crítica especializada, mesmo em momentos em que os jornalistas questionaram o ocorrido (como o próprio Hungria na citação acima), não houve qualquer menção aos casos do FIC sendo atrelados ao nome de Jorge Ben. Ao final daquele ano, a atenção dos jornais se voltou para o lançamento de seu álbum “Ben” (também conhecido como “O Circo”) e para a participação do compositor em uma coletânea de regravações de sambas-enredos¹³⁰.

Figura 12 – Jorge Ben participa de apresentação de escola de samba em Paris, 1971



Fonte: Correio da Manhã¹³¹

Ao longo deste capítulo, dedicamos este espaço para tratar especificamente da participação de Jorge Ben nessas edições do FIC porque, em primeiro lugar, consideramos relevantes para responder a um questionamento que norteia este estudo: quais os sentidos atrelados ao “político” e ao “apolítico” nos discursos de artistas da música popular naquele momento histórico do país. Ao contextualizar esses acontecimentos e assim situar o artista em meio a essas disputas, é possível ir além do que simplesmente dizer que ser “politizado” naquele contexto era criar “canções de protesto” como as que se tornaram símbolos da Era de Ouro dos festivais.

¹³⁰ Jorge participa de coletânea Os Maiores Sambas-Enredo de todos os tempos - Vol. II ao lado de Elis Regina, Ivan Lins, MPB-4, Claudete Soares, Simonal e Nara Leão. CABERNITE, Hermano. **Música Pop**. Correio da Manhã, anexo, p.3, 21 dez 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

¹³¹ BONIFÁCIO, Aroldo. Samba Enlouquece elite parisiense. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1 cada, ano 70, ed 24.138, p. 10. 20 dez 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Vemos a partir dos exemplos de Tony Tornado e de Jorge Ben nos FIC que havia diferentes abordagens de “ser negro” presentes na música da época marcadas pelo que chamamos de afirmação da Negritude a partir de nossa leitura de Gomes (2018) e de Hall (2013). E, resgatando a ideia das encruzilhadas com a qual Martins (1997) trabalha, podemos falar em afirmações da negritude na canção popular feitas por esses artistas e dos riscos aos quais estava exposta qualquer figura pública que se tornasse alvo dos agentes da ditadura e de seus apoiadores civis.

Uma delas relacionamos a Tony, de enfrentamento à ideologia racista do regime que negava a existência de um “problema racial” no Brasil em função do mito da democracia racial. Por assumir essa postura, Tony foi vítima de vigilância e prejudicado em sua carreira artística, como tratamos anteriormente (ALVES E GIORGI, 2020). A outra abordagem relacionamos Jorge Ben. Igualmente presente em suas canções e performances do período está a afirmação positiva da Negritude que ele compõe retratando figuras negras como agentes de si e de seu destino (como argumenta Silva, 2014), seja figuras públicas como o atleta Cassius Marcellus Clay (Mohamed Ali) ou a sua mãe (em “Crioula”).

Interpretar que a participação desses dois homens negros significa adesão ao projeto político que o festival encarnava seria um equívoco, uma forma anacrônica de leitura sobre a qual nos alerta Rancière (2011), como discutimos no segundo capítulo. Os festivais, por coincidirem com esse momento histórico, se tornam palco das disputas em torno das formas de representação da cultura popular e de comentários a respeito da realidade nacional presentes na música brasileira, algo que tratamos anteriormente a partir de Tinhorão (2010) e Sovik (2018). Os festivais também foram palco de uma disputa pela hegemonia cultural: as imagens “festivas e alegres” meticulosamente construídas pela TV em contraste com a realidade de um regime ditatorial que perseguia, censurava e matava opositores com o apoio de empresários e representantes de entidades civis.

É verdade que o espetáculo foi produzido aos moldes da censura, o regime usava de seus artifícios e ameaças para interferir nesse retrato e reivindicar para si a conquista, como agiu em relação ao tricampeonato mundial de futebol. Porém, mesmo sob censura, esses dois artistas se utilizaram de suas performances, das poesias que interpretaram e do uso metafórico da linguagem musical para apresentar uma outra perspectiva de mundo, que, naquele contexto, dizia respeito a uma forma de retratar os sujeitos negros fora de um enquadramento de sujeição, inferiorização e, inclusive, de tristeza.

Atualmente, podemos dizer que a questão racial é politizada no Brasil. Como bem escreve Gomes (2018), esse é um tema presente e comum porque o nível do debate racial no Brasil contemporâneo é herdeiro das conquistas do Movimento Negro das últimas décadas,

seja no ponto de vista institucional (como o reconhecimento e a criminalização do racismo, as leis de cotas raciais e a obrigatoriedade do ensino das culturas africanas e afro-brasileiras no país), intelectual ou cultural. E esta pesquisa de pós-graduação em Comunicação e Cultura que desenvolvemos é também um fruto da luta negra brasileira.

Ao longo da pesquisa, percebemos que o sentido racial das falas e ações do artista se constroem muitas vezes nas entrelinhas e são transmitidos pelo seu próprio corpo, em sua performance nos palcos, pelo estilo, pelos toques e ritmos de suas canções, que traziam à tona questões invisibilizadas. Como o fizeram outros artistas negros de seu tempo, que se equilibravam no desafio de se manter em meio à ditadura, quando a questão racial era silenciada e o racismo negado. Agiram conforme o seu tempo tornou capaz.

E vemos no exemplo desses dois artistas que, nos cruzos e conflitos de seu tempo, havia mais de uma possibilidade de ação artística negra: combativa ou celebratória, ambas afirmativas da identidade negra. A forma como Jorge Ben tratou da Negritude em suas canções e em suas declarações foi distinta da escolhida por Tony Tornado. Contudo, entre os dois somente Tony Tornado sofreu represálias políticas e econômicas por seu posicionamento afirmativo e crítico em relação à Negritude no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Na capa do seu álbum de 1969, Jorge Ben é retratado com correntes quebradas em seus pulsos, uma contundente representação de libertação negra. Mais do que criar representações visuais e estéticas da Negritude afirmativa, Jorge também reconhecia o “problema racial” naquele momento. Como em uma entrevista da época do lançamento deste disco em que afirmou que a canção “Take it easy my brother Charles” foi escrita como “uma música de libertação, sobre o problema racial¹³²”.

Uma única frase, de um artista conhecido por ser breve em suas declarações diante da imprensa. A falta de declarações mais contundentes de Jorge Ben em relação ao a questões raciais e ao racismo no Brasil não significa que a imprensa não tratasse do tema e muito menos que artistas da época não dessem declarações a respeito disso. Como vemos, Simonal¹³³ foi entrevistado sobre essa questão.

Situar Jorge Ben em uma encruzilhada da música popular brasileira é uma forma que propomos para acrescentar ao estudo de sua trajetória biográfica a dimensão do encontro e do conflito que marca a sua atuação. A colaboração com artistas de diferentes nichos musicais, mas também de diferentes gerações e origens geográficas. As suas participações em eventos comerciais, feiras industriais e shows beneficentes; lado a lado com a sua

¹³² Coluna Gente, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 7, ano 79, nº 133, 10 set 1969. Acesso em 13 nov 2023. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

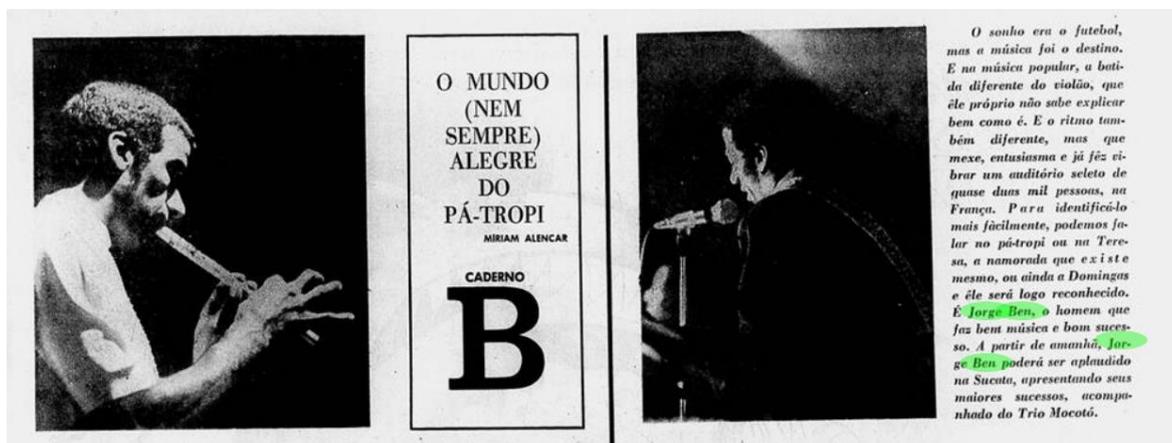
¹³³ Correio da Manhã, Anexo, p.3, ano 70, nº 23.817, 4 dez 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

inserção no mercado europeu e estadunidense como um representante de seu país, seja na excursão em 1965, seja no MIDEM, em 1970.

O conflito que havia em sua relação com o movimento da Bossa Nova e que levou ao seu rompimento, em 1965. E conflitos com a crítica musical da época, que valorizava alguns aspectos de sua canção (como o ritmo e a melodia) em detrimento da poética; que reconhecia suas conquistas no mercado fonográfico ao passo que questionava a sua capacidade de evolução.

Da perspectiva da encruzilhada também tratamos das escolhas pessoais e políticas do artista de forma não-dualista, interpretando que as suas declarações e ações podem designar sentidos mais complexos. E pensando para além de dicotomias — como bom e ruim, certo ou errado, adesista ou crítico — é possível compreender tanto suas escolhas pessoais e artísticas quanto os caminhos da afirmação da negritude e de sua identidade.

Figura 13 – Capa do Caderno B, 1970



O sonho era o futebol, mas a música foi o destino. É na música popular, a botida diferente do violão, que ele próprio não sabe explicar bem como é. E o ritmo também diferente, mas que mexe, entusiasmo e já fez vibrar um auditório seletivo de quase duas mil pessoas, na França. Para identificá-lo mais facilmente, podemos falar no pá-tropi ou na Teresa, a namorada que existe mesmo, ou ainda a Domingas e ele será logo reconhecido. É Jorge Ben, o homem que faz bent música e bom sucesso. A partir de amanhã, Jorge Ben poderá ser aplaudido na Sucatu, apresentando seus maiores sucessos, acompanhado do Trio Mocotó.

Fonte: Jornal do Brasil¹³⁴

¹³⁴ ALENCAR, Miriam. **O mundo (nem sempre) alegre do Pá-tropi**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, p.1, 22 mar. 1970, ano 79, nº 295. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

Conclusão

A afirmação da negritude na obra de Jorge Ben

Ao longo deste trabalho buscamos tratar de uma questão principal: o que significa Jorge Ben dizer que “sempre foi apolítico”? Assim, argumentamos que uma resposta possível para esse questionamento se sustenta em três pilares: o levantamento de sua trajetória biográfica até 1972; uma análise de sua atuação no cenário musical brasileiro no período e, por fim, um estudo a respeito da trajetória do Movimento Negro no Brasil com foco no próprio percurso de politização da identidade negra.

Dessa forma, buscamos desenvolver a argumentação criando uma relação entre a trajetória do Movimento Negro brasileiro — no que diz respeito à evolução de suas pautas e reivindicações — e as experiências individuais de Jorge Ben. No caso, experiências narradas por ele mesmo em entrevistas ou por relatos jornalísticos da época em que os acontecimentos se deram. Se assim o fizemos, foi por considerar que a simples construção de uma narrativa acerca das ações de Jorge não seria o suficiente para compreender a questão da politização da identidade negra no período entre os anos 1960 e 1970.

Com a referência metodológica do biográfico comunicacional (Sacramento, 2011 e 2014), entendemos que a negação da política ou afirmação da Negritude possíveis de se identificar na trajetória do compositor diriam respeito a uma produção coletiva de um tempo, ou seja, da forma como aquela geração da população negra brasileira lidou, reagiu e respondeu às grandes questões do período, como a ditadura civil-militar e a mobilização pela igualdade racial. Por outro lado, questionamos se as canções e performances de Jorge Ben de fato produziram sentidos “apolíticos”, tendo como referência o que Janotti Junior (2006, 2008) aponta a respeito da produção de sentidos na música popular massiva, relacionando a performance, a produção musical e o encontro entre a canção e seus ouvintes.

Na relação que estabelecemos entre essas duas abordagens metodológicas, compreendemos que a produção de sentidos deve considerar o contexto histórico em que ocorre, tratando da obra de um artista como parte da produção coletiva de seu tempo. Sendo assim, a própria perspectiva política a respeito das canções e performances de Jorge Ben está atrelada às formas com que diferentes gerações brasileiras trataram da identidade racial como um fator político.

Desenvolvemos nossa argumentação a partir da seguinte hipótese de pesquisa: a afirmação da Negritude na canção de Jorge Ben surge em um determinado momento de sua carreira, posterior ao seu rompimento com a Bossa Nova e que coincide com a sua afirmação

no mercado fonográfico como um artista brasileiro de referência nacional e internacional. Jorge foi alvo de uma inferiorização de bases racistas, enfatizada por discursos da crítica especializada que, embora elogiasse seu talento para criar melodias e ritmos, subestimou sua capacidade poética e intelectual, como demonstrado no capítulo III, nos primeiros anos de sua carreira, quando esteve envolvido com o movimento da Bossa Nova. Após o rompimento, Jorge se relacionou com outros movimentos artísticos (a Jovem Guarda e a Tropicália), conquistou espaço no mercado internacional de discos, o que coincide com uma postura de destacar em seus trabalhos e performances a sua identidade negra de forma positiva e emancipatória.

Figura 14 – Retrato de Jorge Ben, 1970



Fonte: Correio da Manhã¹³⁵

A partir de nossa pesquisa documental, buscamos reunir relatos jornalísticos que atestam como os fatos que evocamos ao longo da pesquisa foram registrados no momento de seu acontecimento e com que termos as ações de Jorge Ben foram descritas pela voz de profissionais da imprensa do período. Colunistas como Juvenal Portela, Carlos Imperial e Fernando Luiz escreveram que faltava a Ben a qualidade da lírica poética e que ele não deveria interpretar as próprias composições em seus álbuns. Além disso, Imperial e Portela afirmaram, entre 1965 e 1966, que Ben estava fadado ao ostracismo, após o lançamento considerado malsucedido de *Ben* (Philips, 1965) e *O Bidu ou Silêncio no Brooklin* (Artistas

¹³⁵ Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Jornal de Serviço, ano 69, nº 23.596, p. 1, 20 mar. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Unidos, 1966). A partir de relatos contemporâneos, como os podcasts, foi possível identificar algumas das leituras que são hoje produzidas a respeito de sua obra artística, embora essas produções não se dediquem a realizar uma contextualização histórica dos acontecimentos.

Sendo assim, no primeiro capítulo nos dedicamos ao tema das questões raciais conforme debatidas no contexto brasileiro, com destaque para os temas da raça, do racismo, da branquitude e da Negritude. Propomos na primeira seção deste capítulo um diálogo entre os autores Kabengele Munanga (1990, 2019), Leda Maria Martinis (1997), Aimé Césaire (2010) e Maria Aparecida Bento (2002), que nos forneceram importantes apontamentos epistemológicos sobre as questões raciais brasileiras e a respeito do movimento internacional da Negritude, de seus fundamentos e motivações. Sobre o Movimento Negro Brasileiro, discutimos sua trajetória no século XX a partir de Domingues (2007), que propôs uma divisão histórica em quatro etapas, e Gomes (2018), no que diz respeito à perspectiva da resignificação afirmativa da identidade negra.

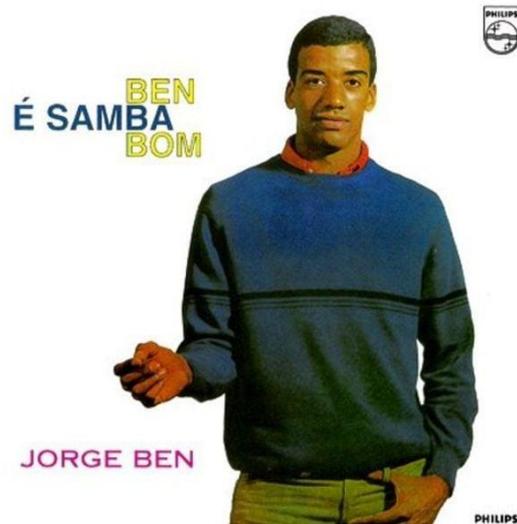
Considerando essas referências, entendemos que a produção artística de Jorge Ben no período que analisamos, ou seja, suas canções performances, se aproximam pautas do movimento negro sobretudo por dois aspectos. Em primeiro lugar, a poética e as performances de Jorge rompem com as representações inferiorizantes e limitantes do povo negro brasileiro, sustentadas pela ideologia racista e do embranquecimento que se disseminaram no Brasil nas primeiras décadas da República, como discutimos a partir de Munanga (2019). Além disso, a própria assunção de sua identidade negra, de sua herança cultural e religiosa e o resgate histórico das tradições negras que formaram a cultura brasileira.

No conjunto de sua obra, observamos que o *texto negro* (REIS, 2014) se manifesta de forma menos evidente durante o início da carreira e, disco após disco, torna-se mais comum e, principalmente, mais atrelada ao conceito de seus álbuns, como o caso de *África Brasil* (1976), mas que surge antes em canções como “Take it easy my brother Charles” (1969), “Cassius Marcellus Clay” (1970), “Negro é lindo” (1971), por exemplo. Cantar o negro, em Jorge Ben, é também cantar a cultura negra, aspecto de sua obra poética que nos fizeram questionar em que medida é possível interpretar um diálogo de sua obra com os princípios da Negritude, movimento internacional artístico e político que marcou o século XX. Esse é um fazer político, segundo a definição de afirmação da Negritude e de atuação emancipatória do Movimento Negro de Gomes (2018).

Entendemos que a emergência do “texto negro” também é percebida na identidade visual de seus trabalhos. São referências estéticas, de estilo; transformam o seu corpo em

uma tela de representação (como posto por HALL, 2013) e comunicam uma outra perspectiva da identidade negra: orgulhosa, ativa, assumindo outros padrões de beleza, reivindicando um outro lugar no mundo para o povo negro.

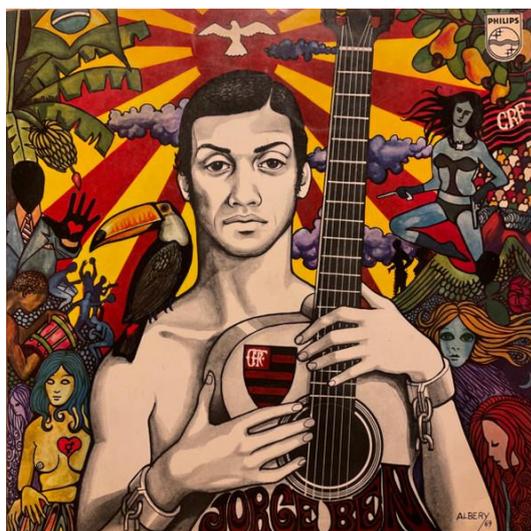
Figura 15 – Capa do álbum “Ben é Samba Bom” (Philips, 1964)



Fonte: Discogs

Nas capas dos seus primeiros cinco álbuns, por exemplo, temos fotografias do artista em postura contida e polida, um tanto formal, vestindo suéteres, camisas polo e calças jeans, uma proposta de vincular a sua figura à estética da Bossa Nova. É em Jorge Ben (1969) que se observa uma mudança na identidade visual e gráfica das capas do disco e as representações de figuras negras ou de elementos da cultura popular, incluindo das tradições religiosas. E na capa do álbum *Ben* (Philips, 1972) temos uma representação igualmente marcante, um retrato do artista em plano geral, destacando os volumosos cabelos *black power* e as icônicas roupas brancas, tonalidade comum às suas performances até os dias de hoje.

Figura 16 – Capa do álbum *Jorge Ben* (Philips, 1969)



Fonte: Discogs

No segundo capítulo nos dedicamos a discutir a trajetória biográfica de Jorge Ben. Vimos que a sua trajetória é marcada por movimentos de sua família entre bairros distintos da cidade do Rio de Janeiro. Nascido em Madureira, criou-se no Rio Comprido e, ao final da adolescência, transferiu-se para Copacabana, habitando diferentes contextos culturais e sociais, transitando entre diferentes ambientes e realidades, ocupando uma posição nessa encruzilhada. Já sua formação intelectual e ideológica se deu em uma posição semelhante. Se os lanços ancestrais de sua família com o G.R.E.S Acadêmicos do Salgueiro foram mantidos e valorizados por Jorge em suas declarações e performances artísticas, a formação adquirida no tradicional Seminário São José expandiu seus horizontes intelectuais e abriu as portas para um novo universo de relações pessoais que o garantiram acesso a espaços antes distantes.

O pontapé inicial de sua carreira artística, no Beco das Garrafas, foi possibilitado pelas relações pessoais que ele desenvolveu em atividades de lazer na praia, após sua mudança para Copacabana. Das amizades criadas através do futebol amador surgiu o ingresso para o restrito círculo da Bossa Nova, movimento com o qual se associou nos primeiros anos de vida musical. De forma semelhante, as relações que estabeleceu com a Turma da Tijuca de Erasmo Carlos e Tim Maia garantiram a sobrevivência na cena artística no período de transição após o seu rompimento com a Bossa Nova.

Pensamos essas questões biográficas do ponto de vista do capital cultural, segundo Bourdieu (2006), podemos concluir que as possibilidades de atuação no cenário artístico inventadas por Jorge Ben nos anos 1960 surgiram a partir das relações pessoais com figuras influentes do meio artístico, seja artistas, seja produtores como André Midani.

Eis a primeira aplicação que fizemos do conceito de encruzilhada, conforme desenvolvido por Martins (1997): para localizar Jorge Ben como um sujeito que cresce em lugares-entre no que diz respeito à vida cultural e à posição que sua família ocupou socialmente, graças à condição financeira de seu pai e de seu irmão, permitindo ao jovem Jorge uma educação formal em uma instituição renomada e o acesso a bens culturais diversos, inclusive a artigos musicais importados. Por conta dessa formação cultural e social nas encruzilhadas, ele teve contato com o samba, o jongo, o rock and roll, o jazz, mas também a filosofia escolástica, o canto gregoriano, as bases da percepção musical e a alquimia.

Uma ilusão biográfica surge na avaliação da trajetória de Jorge Ben, se imaginarmos que o seu caminho rumo ao estrelado foi uma linha reta, uma progressão geométrica de sucessos e *happenings* enfileirados em uma vida inteiramente dedicada à música. Como tentamos evidenciar ao longo deste estudo, a sua infância e juventude não foram dedicadas ao estudo e prática musical, embora houvesse, sim, a proximidade com essas expressões artísticas, graças a seus pais e seus amigos da Turma da Tijuca. A música surge como uma possibilidade ocasional, à revelia da vontade de seus pais.

Tampouco a sua trajetória foi marcada pelo sucesso constante. Como demonstramos, há ao menos um período de três anos em que os seus lançamentos não tiveram o desempenho comercial esperado pela imprensa e por sua gravadora. Em 1965, após o “insucesso” de *Big Ben* (Philips), Jorge foi demitido da *major* multinacional e afastou-se dos programas de TV. Foi esse o único momento de sua carreira em que fez parte do catálogo de uma gravadora independente, a Artistas Associadas, pela qual lançou “O Bidu” (1967), que foi tratado por alguns críticos como sinal de seu declínio artístico. O seu retorno aos holofotes aconteceu justamente a partir de 1968, quando se aproximou dos tropicalistas e retornou à gravadora Philips.

No terceiro capítulo tratamos de desenvolver a ideia de Jorge Ben como situado em uma encruzilhada no que diz respeito ao capital cultural que acumulou em sua trajetória biográfica por ter sido membro de uma família que transitou em diferentes bairros do Rio de Janeiro e por ter acessado espaços de formação tanto tradicionais quanto associados a manifestações da cultura popular. Por outro lado, argumentamos que, após o rompimento com a Bossa Nova, Jorge se posicionou em um lugar-entre as tendências musicais de seu tempo, embora tenhamos destacado a sua aproximação com a Tropicália.

Quando discutimos a relação de Jorge Ben com a cena musical de seu tempo, o fizemos também a partir da noção de encruzilhada. No caso, a interpretação do material recolhido em nossa pesquisa documental nos levou a sugerir um outro lugar-entre: as

tendências musicais de seu tempo. Um compositor que criou parcerias com artistas da Tropicália, Jovem Guarda, do Samba, do Samba-Canção e oriundos dos círculos universitários, grupo que passou a ser identificado com a classificação *MPB*. Por eles Jorge foi reconhecido como criador de canções valorizadas, expoente da música brasileira diante do olhar estrangeiro e artista cuja linguagem e performances se destacaram no período, como pudemos medir a partir das declarações de seus pares a seu respeito publicadas nos jornais.

Em relação a essa posição-encruzilhada, também consideramos a própria postura de Jorge em relação a uma das tendências de seu tempo, a utilização da canção popular como plataforma para discutir a “situação nacional”, como bem posto por Sovik (2018). Compreendemos que a contribuição de Jorge para essa prática de seu tempo se encontra com o próprio estágio de desenvolvimento do Movimento Negro durante os primeiros anos de ditadura civil-militar, quando as manifestações culturais negras tiveram relevância nas discussões raciais, num contexto em que as organizações políticas se desmobilizaram.

Sendo assim, a canção “Negro é lindo” é um emblema: alinhada com os discursos dos movimentos da Negritude no Brasil e no exterior, influenciado pelo legado da luta pelos movimentos civis nos EUA (daí o lema *black is beautiful*) e transfigurado em um discurso brasileiro, com linguagens e referências culturais nacionais. Se afirmamos que se trata de um emblema é porque identificamos nessa canção elementos que caracterizam o que chamamos de afirmação da Negritude na poética de Jorge Ben. Em primeiro lugar, a valorização da própria beleza negra sob uma tradução e reinterpretação do lema estadunidense "black is beautiful". O negro descrito por Jorge é o povo que também é "filho de Deus" e, por isso, merece a dignidade, merece o dom da vida e da longevidade para "ver meu filho nascer e crescer e ser um campeão sem prejudicar ninguém".

Por outro lado, a canção reivindica a identidade do "todo o povo de Angola", uma identidade que remete à tradição dos povos bantu oriundos da região que hoje representa territórios da Angola e do Congo. É do arcabouço cultural milenar dos bantu, ancestrais dos negros brasileiros, que surgem essas referências. Como a própria tradição de reverência aos pretos velhos. Ben reverencia e convoca os pretos velhos a cantarem também que "negro é lindo".

E, por fim, destacamos o verso "negro é amor", um amor que, aqui, associamos à ideia de amar a Negritude como resistência política que mencionamos no primeiro capítulo da dissertação (HOOKS, 2019). No contexto brasileiro em que imperava o mito da democracia racial e persistia o legado das políticas de embranquecimento, afirmar que “negro é amor” significa romper com as amarras da autonegação e do auto ódio que são representadas, na trajetória de Ben, pelas críticas que questionaram sua qualidade artística e

poética, pelo racismo religioso que o chamava de “macumbeiro da Bossa-Nova”, pelas afirmações de que sua carreira estaria condenada. A essas ofensas Jorge respondeu não pela negação de sua identidade ou de sua fé e sua cultura, mas com a afirmação.

Também nos dedicamos a analisar a sua participação nos Festivais Internacionais da Canção organizados pela Rede Globo de televisão após o AI-5, momento em que suas canções tiveram melhor desempenho nessas disputas. Se destacamos os festivais da canção, foi por causa de sua relevância artística, comercial e política para aquela geração, mas também porque esses eventos são reconhecidos na contemporaneidade como importantes acontecimentos musicais no período ditatorial.

Jorge Ben teve destaque nas edições do FIC realizadas sob o intenso controle e vigilância da censura, após o AI-5, quando os interesses comerciais da indústria fonográfica e televisiva encontraram eco nos interesses políticos do regime o que diz respeito a Transmissão de uma imagem positiva do Brasil para o exterior. Como um artista que a época ocupava uma posição de destaque no mercado, inclusive os louros do sucesso diante da crítica musical, a participação de Jorge representou um resquício de credibilidade artística a disputa, quando outros expoentes de sua geração boicotaram o evento.

No entanto, isso não significa que a participação de Jorge nos festivais tenha sido livre de contradições ou livre de atritos com os interesses que sustentavam a realização dos FIC. Como vimos nos casos de Erlon Chaves e Toni Tornado, as manifestações negras foram realizadas sob estrita vigilância e, quando desagradaram o olhar dos agentes da ditadura, foram severamente punidas. As punições sofridas por esses dois artistas evidenciam que, embora não vinculados a movimentos organizados de resistência à ditadura, artistas negros estavam sujeitos a boicotes e campanhas de difamação porque se manifestavam a favor de uma visão da realidade social do povo negro que ia de encontro a visão oficial a respeito os conflitos raciais na sociedade brasileira do período e da própria existência do racismo.

Não pretendemos estabelecer aqui uma relação de hierarquia entre essas diferentes manifestações artísticas desses três homens negros nessa ocasião. Pelo contrário, buscamos colocá-los em perspectiva, considerando que as suas performances se encontravam no que diz respeito à manifestação de uma outra visão da negritude: celebratória, orgulhosa de suas raízes, crítica em relação ao mito da democracia racial e, por isso, esses artistas atuaram como “negros em movimento”, recordando aqui uma definição de Gomes (2018).

No entanto, é preciso problematizar o quanto a posição que cada um deles ocupava no cenário musical garantia uma proteção da censura e de tais campanhas de difamação, como as que sofreu Toni Tornado. Jorge Ben foi mais do que um compositor de grandes sucessos da época, mas um artista prestigiado entre o elenco de uma gravadora multinacional

em atuação no Brasil. Considerando até mesmo a sua declaração ao programa roda viva em 1995, quando afirmou que não teve que lidar pessoalmente com todas as demandas da censura, podemos concluir que esse status que ele conquistou no mercado fonográfico e o prestígio diante do público, de seus pares e da mídia colaborou para o fato de que Jorge bem não sofreu represálias como os seus colegas Toni Tornado e Erlon Chaves.

Esse foi o caminho que trilhamos para argumentar a favor da tese de que há nas canções e performances de Jorge Ben uma afirmação positiva e emancipatória da Negritude, em consonância com os objetivos e discursos do Movimento Negro brasileiro e do movimento internacional da Negritude. Por dedicar-se a, primeiramente, assumir a sua identidade negra mesmo após ter sido vítima de um estereótipo (o do “macumbeiro da Bossa Nova) que, propulsionado pelo conjunto de críticas negativas na imprensa entre 1963 e 1965, questionou a sua capacidade lírica e intelectual. No Brasil contemporâneo, o racismo religioso é reconhecido e há mecanismos legais para proporcionar sua denúncia e combate. E, além disso, o mito da democracia racial foi desvelado a partir da mobilização do Movimento Negro e da produção científica de pensadores e pensadoras que se dedicaram a problematizar essa questão, como vimos em Munanga (2019), Domingues (2007) e Gomes (2018).

É, sim, possível interpretar a produção de Jorge Ben por outra perspectiva, tendo os estudos raciais como base e, por outro lado, a partir das próprias produções acadêmicas e jornalísticas que encontramos no Brasil nos últimos dezesseis anos e que se ocuparam de interpretar e analisar a sua obra justamente pelo viés racial. As próprias interpretações de sua obra desenvolvidas por produções contemporâneas, como as que citamos ao longo do trabalho, argumentam a favor da hipótese de que as canções e performances de Jorge produzem sentido de afirmação emancipatória da Negritude.

O que buscamos enfatizar ao longo da pesquisa, contribuindo para as discussões acadêmicas a respeito da trajetória de vida e obra artística de Jorge Ben, é que a compreensão dos sentidos de sua música deve ser acompanhada da noção de seu percurso biográfica, num contexto histórico em que oficialmente se negava o racismo no Brasil e, mais que isso, punia-se penalmente aqueles acusados de provocarem “ódio racial”, ou seja, os que denunciaram a existência da opressão e reivindicaram a igualdade racial. Por esse motivo, a análise da sua postura política no contexto da ditadura militar deve considerar que a sua reivindicação política se situava na dimensão da luta pela dignidade do povo negro e pela igualdade racial. Jorge, assim como Toni Tornado, Erlon Chaves, Gilberto Gil, Milton Nascimento e outros, foi um negro em movimento (GOMES, 2018) porque estabeleceu em sua arte uma plataforma para disseminação de discursos de afirmação da identidade negra, de

reivindicação da consciência histórica, de valorização da capacidade intelectual, de reconhecimento da beleza e assunção do direito ao amor e ao sonho.

Afinal, Amaral (2020), Viola (2022), Reis (2014), Rogero (2020), Da Rosa e Faustino (2023) são unânimes em argumentar a favor da contribuição de Jorge Ben em criar narrativas positivas a respeito da Negritude, por resgatar a importância de figuras históricas (nesse caso, especialmente em um período posterior ao que analisamos), por retratar a mulher negra de forma positiva (o que ainda carece de atenção crítica) e, assim, o enxergam como um artista representativo da negritude no país.

A produção desses sentidos de afirmação da Negritude se dá através de sua lírica, das características plásticas de suas canções — a sua forma de utilizar o violão, a escolha estética pelo uso de toques de tambor oriundos das culturas de terreiro, as escolhas visuais de seu figurino e da identidade visual de seus álbuns — nas estratégias de promoção de seus trabalhos desenvolvidas na época, como sua aproximação com estéticas da *soul music*.

No entanto, considerando a história em movimento mencionada por Sacramento (2011), consideramos que há uma valorização contemporânea dos discursos de afirmação da Negritude nas canções de Jorge Ben que identificamos nos estudos recentes sobre sua obra, mas não nos textos críticos e reportagens publicadas há sessenta anos. Se observamos isso, considerando a própria história do Movimento Negro, é porque houve também um processo de politização e ressignificação da identidade negra no Brasil, que teve na unificação dos Movimentos Negros da década de 1970 um ponto de inflexão.

Ou seja, as mensagens produzidas por Ben ecoaram no tempo e, no encontro com ouvintes contemporâneos — que vivem em momento histórico em que no Brasil se discute as questões raciais em outros termos, em que o racismo é não apenas reconhecido oficialmente pelo Estado como criminalizado — a sua potência emancipatória como discursos de afirmação da Negritude é compreendida e reconhecida, diferentemente do que aconteceu no passado. A compreensão se dá de forma dialética. O entendimento se encontra nas encruzilhadas. A leitura racializada da obra de Jorge Ben é um fruto das conquistas políticas do Movimento Negro brasileiro, assim como a minha própria presença em uma instituição como a UFRJ como estudante cotista para realizar uma pesquisa de mestrado em Comunicação Social voltada para os estudos da Negritude.

Referências bibliográficas

ALVES, Amanda Palomo; GIORGI, Maria Cristina. **Tony Tornado, racismo e construções discursivas de um corpo negro em tempos de ditadura (1970-1972)**. Tempo & Argumento, v. 12, n. 31, Florianópolis, 2020

AMARAL, Marcos Henrique. **Jorge Ben: tradutor do Brasil**. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Nacional de Brasília, Brasília. 2020

ATTALI, Jacques. **Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música**. 1a ed. Siglo XXI Editores, Madri 1995.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Iray Carone, Maria Aparecida Bento (org.). Petrópolis-RJ, Vozes, 2002 (pp.25-58)

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Os três estados do capital cultural**. Escritos de Educação/ Maria Alice e Afrânio Catani (org.). Petrópolis: Vozes, 1999, 2ªed. pp 71-79

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, tradução da introdução Gênese Andrade. 4ª ed. 7. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a Negritude**. Aimé Césaire; Carlos Moore (org.). Ana Maria Gini Madeira (trad.). Belo Horizonte, Nandyala, 2010

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos**. Revista Tempo, vol. 12, nº 23, 2007

FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador: sabores construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2ª reimp, 2018

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediações culturais**. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende... et al. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Mídia, Memória & Celebidades**. 2ª ed. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo, Elefante, 2019.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia**. Comunicação Mídia E Consumo, 3(7), 31–47. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.18568/cmc.v3i7.69>

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Por uma análise midiática da música popular massiva. Uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais**. E-Compós (Brasília), vol.1, 2006 <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/84/84>

JORGE BEN (Jorge Duílio Lima Menezes). In: **DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro, Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/jorge-benior/>

JORGE BEN JOR. Memória Roda Viva. São Paulo, TV Cultura, 18 dez 1995. Programa de TV. Transcrição. Disponível em: https://rodaviva.fapesp.br/materia/66/entrevistados/jorge_ben_jor_1995.htm, acesso em 21/06/2023

LIMA, Tatiana Rodrigues. **Manguebeat - da cena ao álbum: performances midiáticas de Mundo Livre S/A e Chico Science e Nação Zumbi**. Dissertação, Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA, Salvador. 2007

LLANOS, Carlos Fernando Elias. **Violão e identidade nacional: a "moral" do instrumento**. Ribeirão Preto, Revista Tulha, v. 2, nº2, p. 227-250, 2016

MARIANO, José. **Do mestiço à negra dor silenciada: o silêncio na literatura afro-brasileira**. Em Tese, v.28, nº3. Belo Horizonte, 2022

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997

MELLO, Zuza Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985**. São Paulo: Ed. 32, 1998

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo, 2010: Ed. 34

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Hermenêutica-dialética como caminho de pensamento social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira (org.). **Caminhos do Pensamento: epistemologia e método** [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2002.

MINAYO, Cecília de Souza. O desafio da Pesquisa Social. In: DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Org. Suely Ferreira Deslandes, Romeu Gomes, Maria Cecília de Souza Minayo. Petrópolis: Vozes, 2013

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 10ª ed. São Paulo Hucitec, 2007

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. —2ª edição — Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral De Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. 3ª ed. – 1. Reimp – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

MUNANGA, Kabengele. **Negritude Afro-Brasileira: perspectivas e dificuldades**. Revista de Antropologia, vol. 33, pp. 109-117. 1990

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5ª ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2019

NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. **"Para Animar a Festa" A Música de Jorge Ben Jor**. Dissertação: (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

NEGUS, Keith. **Music genres and corporate cultures**. 1ª ed Routledge: Londres, 1999

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor**. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação Social e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2008

OLIVETTO, Washington. W/Cast: Jorge Ben Jor. Youtube, 5 jan. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IKYapfy3sc>. Acesso em 04/08/2023

RAMOS, Jarbas Siqueira. **Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de interseção**. Anais X Reunião Científica ABRACE, v.20, n. 1, 2019

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011

REIS, Alexandre. **Eu quero ver quando Zumbi chegar: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben** (1963-1976). Niterói, UFF. Programa de Pós-Graduação em História, 2014

ROGERO, Tiago. **Chove Chuva**. Rio de Janeiro: Rádio Novelo, ago. 2022. Podcast. Disponível em: <https://projetoquerino.com.br/podcast-item/chove-chuva/>. Acesso em: 22/06-23

SACRAMENTO, Igor. Muito mais que apenas um subversivo: questões para uma análise da trajetória artística de Dias Gomes. In: BARBOSA, Marialva; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (org.). **Comunicação e História: partilhas teóricas**. Florianópolis: Insular, 2011.

SACRAMENTO, Igor. **A biografia do ponto de vista comunicacional**. Matrizes, v.8. nº2, jul-dez/2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i2p153-173>

SILVA, Paulo da Costa e. **A tábua de esmeralda: e a pequena renascença de Jorge Ben/** 1a ed. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014

SILVA, Paulo da Costa e. **Imbatível ao extremo**. Paulo da Costa e Silva. Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles, 04/10/2012. Podcast. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor>. Acesso em 22/06/2023

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. 2ª reimp. Petrópolis, Vozes, 2017

SOVIK, Liv. **Tropicália Rex: música popular e cultura brasileira**. 1a ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2018

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2ª ed. São Paulo, Ed. 34, 2010

VIOLA, Kamille. **África Brasil: um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver**. São Paulo, Edições SESC, 2020

Hemerografia

ALENCAR, Miriam. **O mundo (nem sempre) alegre do Pá-tropi**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, p.1, 22 mar 1970, ano 79, nº 295. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

ALZER, Celio. **Festival não teve nada de nôvo na segunda noite**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 16, ano 79, nº149 28 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Brasil escolhe hoje à noite sua música para o Festival. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 16, ano 79, nº149 28 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

BONIFÁCIO, Aroldo. **Samba Enlouquece elite parisiense**. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1 cad., ano 70, ed 24.138, p. 10. 20 dez 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

CAMPOS, GILSE. **O canto livre de Gal**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 79, nº 226, 27 dez 1970, p.2. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

CABERNITE, Hermano. **Música Pop**. Correio da Manhã, anexo, p.3, 21 dez 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

CAVALCANTI, Flávio. Correio da Manhã, Anexo, p. 13 set 1970. Ano 70, nº 23 474. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

CHATAIGNIER, Gilda. **Zunzunzun**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 74, nº 92, p.10 19 abr. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 30/08/2023

Chico, Tom Jobim e mais 10 saem do FIC contra a Censura. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, ano 81, nº139 p.10, 17 set 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Classificação de Jorge Ben causa tumulto no Festival. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Caderno, ano 70, nº 23.686, 4 jul 1970, p.4. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 14/11/2023

Correio da Manhã, Anexo, p.3, ano 70, nº 23.817, 4 dez 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

DANTAS, Carlos. **O Bom som de Ben**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 2º Caderno, p. 3, Ano 68, nº. 23.445, 20 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Diretor do MIDEM levará a Cannes artistas do Rio. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 33, ano 79, nº 125. 31 ago. 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Elis pensa em sair do Brasil. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Cad. p 10, ano 79, nº 31, 14 mai. 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Erlon Chaves diz que "show" foi dos produtores. Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº 175, 28 out 1970 p. 7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Escolas que vão passar. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p.5, ano 78, nº266, 16 fev. 1969.

Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04/03/2024

EVANGELISTA, Ronaldo. **Arquivos de Ben Jor viram CD de inéditas**. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 mai. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200712.htm>. Acesso em 10/08/2023

FIC escolhe à noite a representante brasileira. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº 167, 19 out 1970, p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

"Fio" e "Diálogo" vencem depois de muita confusão. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Caderno. Ano 72, nº 24379, p.3. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

GENTE, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 7, ano 79, nº 133, 10 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

GENTE. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Cad. p. 9; Ano 66 (LXVI), nº 22. 688. 23 mar 1967 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

GENTE. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 79, nº 155, p.7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

GENTE, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 7, ano 79, nº 133, 10 set 1969. Acesso em 13 nov 2023. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

HUNGRIA, Julio. **Depois da farsa**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 82, nº 166, 3 out 1972, p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

HUNGRIA, Júlio. **Jorge Ben novamente na Europa**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2. Ano 90, nº26, 8 mai. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

HUNGRIA, Julio. **Na música popular o êxodo de talentos quase interrompeu o processo**. Jornal do Brasil, Caderno B, Coluna Julio Hungria. Rio de Janeiro, ano 79, n 229 01 jan. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/08/2023

II Bial do Samba será em abril e terá 34 compositores. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 80, nº 254 30 jan. 1971, p.10. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

IMPERIAL, Carlos. **O mundo é dos brotos**. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 11, Ed. 733. 23 out 1963. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

IMPERIAL, Carlos. **O mundo é dos brotos**. Rio de Janeiro: Revista do Rádio, Ed. 744, ano 11. 21 dez 1963. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

Informe JB. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 80, nº 58 p.12. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Intelectuais e Artistas pela Liberdade. Correio da Manhã, 1º Caderno. 30 mai. 1965. Ano 64, nº 22,131. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/12/2023

IVAN, Mauro, Discos Populares. **Claudette, Peter and Gordon, sucessos e o clássico Jobim**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã 5º Cad., p.2. Ano 66, nº 22, 749, 4 jun. 1967. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Jorge Ben agita o mundo artístico. Revista do Rádio, 28 set 1963, Ano XVI, ed. 732. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 02 fev. 2024

Jorge Ben assegura que "Mocotó" é sério. Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº 173, 25 out 1970, p.5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Jorge Ben descansa enquanto não estreia programa na TV. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 fev. 1970, 1º Caderno, p. 10, ano 79, nº 261. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

Jorge Ben é ovacionado em Cannes. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p. 10. Ano 89, nº 246. 22 jan. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

Jorge Ben tem dólar com suas músicas. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 3º Caderno, p.2. Ano LXVII (68), nº 23 111. 13 ago. 1968 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Jorge Ben: Lisboa antes do festival. Rio de Janeiro, Correio da Manhã - 21 mai. 1970 anexo 1 cad. p 7 - n 23648. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Jorge Ben: "Mocotó" é tudo o que eu sentia. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Anexo, p. 3, ano 70, nº 23 783, 26 out 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Jorge Ben: "Mulher, Só Toda De Branco". Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Revista de Domingo, ano 81. nº 21, p.6. 2 mai. 1971 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 08/11/2023

Jorge Ben: como, onde e quando. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, caderno B, p. 5. Ano 89, nº125. 31 ago. 1969 Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10/09/2023

JÚNIOR, Edgar Carvalho. **Clubes.** Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Classificados, p.7, ano 80 nº 304, 01 abr. 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 04/03/2024

Jurado acha que evolução afasta o público. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 79, nº 141, p.13. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

LARQUÊ, Luiz Gonzaga. **Eliana Pittman corre o mundo.** Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B., ano 80, nº 4, 12 abr. 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

LUIZ, Fernando. **Discos na RR.** Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 12, Ed. 747. 11 jan. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

LUIZ, Fernando. **Discos na RR.** Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 12, Ed. 761, p.37. 18 abr. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

LUIZ, Fernando. **Discos na RR.** Rio de Janeiro: Revista do Rádio, ano 12, Ed. 751. 8 fev. 1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

LUIZ, Fernando. **Discos na RR.** Rio de Janeiro, Revista do Rádio, 11 jan. 1964, ano XVII, nº 747. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/12/2023

MACKSEN, LUIZ. **Jorge Ben até onde der.** Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, p. 1, ano 80, nº 290. 26 mar 1971. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

MOON, SCARLET. **Jorge Ben: "Onde é que você vai, Speed?"**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 9 nov 1972. Anexo, p. 1.

MOREIRA, Celia. **A mutante Rita Lee**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 80, nº 123, 28 ago. 1970, p.1. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Na bossa de Wanda. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Feminino, p.5. Ano 65, nº 22,320, 9 jan. 1966. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Nara explica quais são os pecados do FIC. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 1º Caderno, ano 72, nº 24378, 30 set 1972, p. 4. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Nota. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, ano 72, nº 24.366, capa, 16 set 1972. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Novo milionário do disco Jorge Ben desabafa Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Ano XVII, ed 763 p.6 e 7. 1 mai. 1964. Disponível em <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 09/12/2023

O pá-tro-pi no flag. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 17 set 1972. Pág. 12, nº 150, ano 82. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

O sucé de Jor na Euró. Jornal do Brasil, 28 jan. 1970, Caderno B, p. 1, ano 80, nº 251. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> . Acesso em: 30/08/2023

OLIVEIRA, José Carlos. **Sem mocotó estamos fritos**. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil. Caderno B. p.8. Ano 80 nº 171. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Os Mutantes voltam dos EUA e comentam o sucesso de Roberto Carlos e Jorge Ben. Jornal do Brasil, Primeiro, p. 13, ano 78, nº 288, 17 mar 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

Paulinho da Viola, Caetano e Jairzinho concorrem como compositores carnavalescos. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, ano 81, nº 203, 1 dez 1971, p.10. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

PEÇANHA, Oziel. **Sucata na Onda**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 5º Caderno, p.1. Ano 68, nº 23.452 28 set 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Piccione é fascinado no samba. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, Ano 80, nº170, 22 dez 1970, p. 5. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

PORTELLA, Juvenal. **Discos Populares**. Cad. B, Ano 75, nº 199, p.2. 26 ago. 1965. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 14/11/2023

Revista do Rádio, 28 set 1963, Ano XVI, ed. 732. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 02 fev. 2024

SANCHES, Pedro Alexandre. **O homem Patropi**. Revista Trip, vol. 183 10 nov. 2009. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-homem-patropi>. Acesso em 09/08/2023

Sem título. Rio de Janeiro, Revista do Rádio, capa, ed. 853, 22 jan. 1966. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20/01/2024

Sem título. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Jornal de Serviço ed. 23.495, Capa, 18 nov 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Sem título. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, Caderno B, p. 2, Ano 77, 22 09 1968. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

Sem título. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, Jornal de Serviço, ano 69, nº 23.596, p. 1, 20 mar 1970. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/11/2023

Sergio Mendes, do bom e do melhor. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, Caderno B, ano 79, nº 47, 2 jul 1969, p.7. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 13 nov 2023

Simonal diz como vai participar do IV FIC. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1º Caderno, p. 10, ano 79, nº 98, 31 jul 1969. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 30/08/2023

