CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

ENTRE ESQUERDA E DIREITA, NEGRO:
POLÍTICA, FILOSOFIA E ANCESTRALIDADE NA OBRA DE JORGE BEN JOR

Paulo Roberto dos Santos Bezerra Cruz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Orientador: Prof. Dr. Renan Ribeiro Moutinho

Rio de Janeiro
Agosto/2024

ENTRE ESQUERDA E DIREITA, NEGRO: POLÍTICA, FILOSOFIA E ANCESTRALIDADE NA OBRA DE JORGE BEN JOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Relações Étnico-Raciais, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título/certificado de Mestre em Relações Étnico-Raciais.

Paulo Roberto dos Santos Bezerra Cruz

Banca Examinadora:

_____

Presidente, Professor Dr. Renan Ribeiro Moutinho (CEFET/RJ - Orientador)

_____

Professor Dr. Roberto Carlos da Silva Borges (CEFET/RJ – Examinador interno)

_____

Professora Dra. Flavia Pinheiro Meireles (CEFET/RJ – Examinadora interna)

_____

Professor Dr. Deivison Mendes Faustino (UNIFESP – Examinador externo)

_____

Professora Dra. Renata Figueiredo Moraes (UERJ – Examinadora externa)

Rio de Janeiro
Agosto/2024

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do CEFET/RJ

C957 Cruz, Paulo Roberto dos Santos Bezerra
Entre esquerda e direita, negro: política, filosofia e ancestralidade na obra de Jorge Ben Jor / Paulo Roberto dos Santos Bezerra Cruz. — 2024.
109f. : il. color. , enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, 2024.
Bibliografia : f. 106-109
Orientador: Renan Ribeiro Moutinho

1. Negros - Política governamental. 2. Jor, Jorge Ben, 1942-. 3. Compositores negros. 4. Música popular - Aspectos sociais. I. Moutinho, Renan Ribeiro (Orient.). II. Título.

CDD 305.896081

Elaborada pela bibliotecária Tania Mello – CRB/7 nº 5507/04

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é fruto de dois anos de intenso engajamento e trabalho. Agradeço àqueles e àquelas que me apoiaram de perto ou à distância ao longo deste período.

A todos professores, professoras, funcionários e colegas do PPRER – Programa de Pós-graduação em Relações Étnico-Raciais do CEFET/RJ, pelas trocas de experiência e conhecimento; ao coletivo Iniciativa Preta, cujo curso preparatório me ajudou a abrir os caminhos dessa jornada; agradeço aos professores membros desta banca e, especialmente, ao Prof. Dr. Renan Ribeiro Moutinho, meu orientador, pelo direcionamento, parceria e gentileza a todo momento.

À minha família, em particular às matriarcas – minha mãe, Antonia, cuja perseverança ao longo de toda vida me inspirou a chegar até aqui; minha tia Bárbara, minha avó Maria e minha bisavó Maria Isabel, que conheci somente através de histórias, mas que, como todos e todas que vieram depois, pulsa também em minhas veias. Aos tios e tias na Bahia, pela receptividade e acolhimento em nosso quilombo ancestral; à cidade de Salvador, Baía de Todos os Santos, ilha de Itaparica e ao Recôncavo baiano, onde orgulhosamente estão minhas raízes, e a todos os amigos e todas as amigas que lá tenho.

Aos amigos com quem troquei – e a quem possivelmente entediei – durante o processo de escrita, e aos que me divertiram quando eu precisei espairecer, meu muito obrigado: Ana Dell'Aglio, Ana Dunlop, Antonio Boaventura, Ariane Oliveira, Claudia Sobral, Cleo Valentim, Cristiano Campos, por me apresentar à conexão entre Ben Jor e os Racionais MC's, Daniel Bezerra, Fabio Abreu, Fabio Meirelles, a turma do GEB, Haroldo Castro, Ian Nunes, João do Caminhão (meu primeiro incentivador nesse caminhar), Juliana Barros, Juliana Patrício, Julia Ventura, Maite Valentim, Marcela Silveira, Marcio Longo, Matheus Almeida, Nathalia Cardoso, pelo estímulo intelectual e pela gentileza, Patrícia Marques, *you are my sis*; Rafael Guerra, Rian Vaz, Rodolfo Leite, Ronald Canabarro, Susan Katz, Thales Cury e Zé Caetano.

A Sônia Rosa, Maneco Dias, Clarisse Rosa e Rui Rosa – obrigado por me acolherem como um membro da sua família estendida.

A Priscilla Moreira, por me ajudar a levantar quando estive vacilante, e a caminhar quando ainda não estava pronto para levantar voo, meu muitíssimo obrigado e um abraço carinhoso.

Agradeço a Karen Lamego, Janaína Nascimento e Sabrina Moraes, pelo tempo de qualidade, carinho e risadas dentro e fora de sala de aula. Compartilho este sucesso com vocês, agora e sempre!

Aos atores e atrizes, autores e autoras, cantores e cantoras, ensaístas, musicistas, artistas, pesquisadores e pesquisadoras que contribuíram direta ou indiretamente para este trabalho; em particular, claro, meu muito obrigado ao alquimista Jorge, o menino que voa, por trilhar um caminho tão importante para todos nós, sempre bonito e perseverante.

Dedico este trabalho, especialmente, à minha família urbana, sem a qual certamente nem este projeto nem minha vida teriam a mesma cor ou o mesmo som: Amy e Sheldon, meus maiores companheiros, pela doçura, pelo amor e pela presença; Ana Vainer, pelo constante carinho; Bianca Dantas, obrigado por tantas vezes aplacar minha energia caótica; Denise Ricardo, por ser amiga, irmã, líder de torcida, incentivadora e a voz do bom senso em momentos difíceis. Obrigado por ser e fazer mais por mim do que eu sou capaz de explicar em palavras; Vanessa (a Cris) Koiky, pela amizade de anos e por ter entrado no mestrado na mesma época que eu, obrigado pela comiseração, *wink wink.*

Para Igor Dias, obrigado pelos desafios constantes, parceria, amizade, cuidado e carinho, e por tudo que aprendi e sigo aprendo com você.

Para Gabriel Quintella, por tanto e por tudo, pela cura que você espalha.

Para Jerusa Moura, por me ajudar a enxergar encanto em outros e tantos lugares. Prometo continuar sorrido com os olhos enquanto puder abri-los.

Meu amor e meu muito obrigado a cada um de vocês.

EPÍGRAFE

“O que importa é o exercício da liberdade”

Saidiya Hartman

RESUMO

Entre esquerda e direita, negro: política, filosofia e ancestralidade na obra de Jorge Ben Jor

Esta dissertação tem por intuito aventar, a partir de uma perspectiva afrorreferenciada, como as lutas de classe e lutas de raça ao longo da história recente do Brasil estão não apenas intrinsecamente conectadas com, mas são, de fato, indivisíveis do cenário da política brasileira. Pretende-se demonstrar, a partir da pesquisa realizada, que estratégias de resistência ante ao racismo e ao epistemicídio neocolonial se dão não apenas no âmbito do confronto direto, mas perpassam também lugares de infiltração, sinuosidade, contradições, diálogos e até mesmo concessões. Ademais, a partir de um recorte temporal - em particular, a virada da década de 1960 para os anos de 1970 -, cultural e socioespacial da discografia de Jorge Ben Jor, fortemente centrada na vivência da comunidade negra do subúrbio carioca, este trabalho demonstra como os interesses políticos, a produção intelectual e as expressões culturais da negritude brasileira estiveram sempre à margem da dicotômica luta política entre as elites de esquerda e de direita no Brasil. Com isto, procura-se entender essa vivência dita "marginal" não como unicamente um fruto de tentativas de opressão e apagamento por parte das elites brancas e seus pactos narcísicos - perspectiva que tira da população negra a ação sobre sua própria participação na política brasileira, relegando-a a uma posição de passividade ante aviltantes tentativas de apartamento epistêmico perpetradas pela branquitude – e sim como uma marcação política proposital, onde as pautas delineadas pela negritude, pautadas pela luta contra a desigualdade racial, deliberadamente se contrapõem a propostas marcadas exclusivamente pelos embates ideológicos entre direita e esquerda. É a partir deste retrato, em diálogo com a obra de pensadores afro-indígenas como Leda Maria Martins, Antônio Bispo dos Santos, Ailton Krenak, Abdias Nascimento e Sueli Carneiro, entre outros, que este trabalho busca demarcar a existência de uma identidade política de negritude profundamente conectada ao cenário político brasileiro e ao mesmo tempo apartada da concepção do que é ou não é "política" a partir da perspectiva da branquidade.

Palavras-chave: negritude; tempo espiralar; música preta brasileira; lutas de classe; desigualdade racial.

ABSTRACT

Between left and right, black: politics, philosophy and ancestry in the work of Jorge Ben Jor

This dissertation aims to suggest, from an Afro-referenced perspective, how class struggles and race struggles throughout Brazil's recent history are not only intrinsically connected with, but principally indivisible from the Brazilian political scenario. The aim is to demonstrate that resistance strategies in the face of racism and neocolonial epistemicide occur not only in the context of direct confrontation, but also by means of permeation and infiltration, sinuosity, contradictions, dialogues and even concessions. By singling out a particular timeframe of Jorge Ben Jor's discography - in particular, the turn from the 1960s to the 1970s -, which was strongly centered in the cultural and social-spatial of Jorge Ben Jor's discography, strongly centered on the experience of the black community in the Rio suburbs, this work will seek to demonstrate how political interests, intellectual production and cultural expressions of Brazilian blackness have always been sidelined by the dichotomous political struggle between left-wing and right-wing elites in Brazil and how this came to be the chosen modus operandi of black political agents. With this, we seek to understand this so-called "marginal" experience not solely as a result of attempts at oppression and erasure of blackness by white elites and their narcissistic pacts - a perspective that deprives the black population of action over their own participation in Brazilian politics, relegating it to a position of passivity in the face of demeaning attempts at epistemic isolation perpetrated by whiteness - but rather as a purposeful political marking, where the agendas outlined by blackness, guided by the fight against racial inequality, deliberately oppose themselves to proposals marked exclusively by ideological clashes between right and left partisans. It is from this scenario, in dialogue with the work of Afro-indigenous thinkers such as Leda Maria Martins, Antonio Bispo dos Santos, Ailton Krenak, Abdias Nascimento and the aforementioned Sueli Carneiro, among others, that this work seeks to demarcate the existence of a political identity of blackness deeply connected to the Brazilian political scenario and at the same time separated from the conception of what is or is not "politics" from the perspective of whiteness.

Keywords: blackness; politics; ancestry; class struggles; racial inequality.

SUMÁRIO

Introdução 10
1- Nasci de um ventre livre no século XX **28**
1.1 - Olha que sol bonito, Charles 28
1.2 - Meus camaradinhas me respeitam 45
1.3 - Robin Hood dos morros 55
1.4 - Eu também sou um anjo 60
2- O tempo alfa é igual ao tempo ômega **70**
2.1 - O alquimista está chegando 70
2.2 - Eu quero ver o que vai acontecer 74
2.3 - Quanto tempo o tempo tem 82
3- A Conga está chamando **87**
3.1 - Vamos todos até lá 87
3.2 - Olha o menino 98
Salve Jorge: Considerações finais **102**
Referências 106

Introdução

Meu primeiro contato com a música de Jorge Ben Jor[1] se deu ainda na virada da década de 1980 para 1990, quando o cantor carioca, àquela altura já há quase três décadas no mercado, lançou *hits* como W/Brasil (1990) e Engenho de Dentro (1993), mais ou menos na mesma época em que adicionou o sufixo 'Jor' ao já conhecido 'Jorge Ben'. Eu então, entre os oito e dez anos de idade, não tinha nenhuma afinidade em particular com o cantor ou familiaridade com sua obra pregressa. Conhecia o que tocava nas FMs: além das duas canções já mencionadas, outros sucessos como Taj Mahal, Fio Maravilha, País Tropical e Bebete Vãobora eram "chicletes de rádio" - músicas que existiam há (muito) mais tempo do que eu, e que sempre "estiveram por aí", desde que nasci.

Em meio à pandemia global de COVID-19, retomei meu contato com sua música a partir de um lugar de curiosidade, pesquisa e auto-identificação. Foi neste momento de crise sanitária que comecei a questionar meu lugar enquanto homem preto e minha experiência social em relação a de outras pessoas pretas ao meu redor. Pretos e pobres, particularmente nortistas e nordestinos, eram as maiores vítimas do descaso e corrupção de um governo ultradireitista cujo único objetivo parecia ser a concentração de renda e poder e o extermínio da parcela mais vulnerável da população. Eu, apesar de negro, sou um sudestino de classe média. Um negro carioca de "segunda geração": venho de uma família quilombola da região de Itaparica, Bahia. Aos nove anos de idade, minha mãe deixou sua terra natal para trabalhar na capital baiana e de lá, aos quinze anos, migrou para o Rio de Janeiro. Nisto, me conecto a tantos outros negros brasileiros cujas famílias haviam migrado para os grandes centros urbanos da região sudeste nas gerações imediatamente anteriores; minha experiência difere da maioria, no entanto, em que minha mãe ascendeu socialmente antes do meu nascimento. Foi a primeira da família a completar o ensino superior e tornou-se funcionária pública logo depois. Eu nasci e cresci na Zona Sul do Rio de Janeiro, estudei em colégios particulares e tive livre acesso a lugares e experiências que são repetidamente interditados à comunidade negra brasileira.

[1] Para fins de uniformização de nomenclatura, ao longo deste trabalho utilizarei sempre o nome Jorge Ben Jor, independentemente da época da carreira do cantor a qual esteja fazendo referência, de modo a facilitar o entendimento do leitor.

Foi um momento de incômodo e inquietação. Enquanto me preparava para cursar o mestrado em Relações Étnico-Raciais no CEFET, retraçava mentalmente minha história de vida e buscava entender o meu lugar. Entendi que a minha experiência social era uma que não condizia com o que se esperava de indivíduos da minha cor. Eu tinha, àquela altura, uma vivência muito esbranquiçada para ser preto, e a pele muito preta para ocupar o espaço geográfico-social que ocupava e ocupo.

Esta inquietação me levou a questionar profundamente conceitos que se mostravam tão arraigados em mim que eu sequer havia sido capaz de percebê-los anteriormente. Tudo na minha experiência social parecia ter sido moldado pela experiência de vida majoritariamente branca que havia me cercado até então. Os gostos, as crenças, as inclinações políticas, os relacionamentos interpessoais e a forma como eu me colocava socialmente destoavam de tudo que parecia unir grande parte da comunidade negra.

A preleção meritocrática do esforço incessante e vitória pessoal ante adversidades “que sempre estiveram lá” ecoava na minha criação desde que eu era criança. Hoje entendo que isto fez e faz parte do discurso de mérito personalíssimo do qual se vale a elite branca para manter o status quo inalterado – pretos que conseguem furar a bolha de miséria, fome, insegurança alimentar, educacional e de saúde, assim o fazem porque se esforçaram. Não existe racismo no Brasil, já que estes negros – apesar de poucos – provam que as oportunidades existem em igual medida para toda a população.

Num momento em que milhares de pessoas perdiam suas vidas para o coronavírus e as mulheres pretas e pardas do norte e nordeste eram as mais afetadas, o discurso meritocrático da elite branca brasileira parecia não apenas ter se adensado, mas também encontrado eco e reprodução entre parte dessa “pseudo-aristocracia" negra, talvez impulsionada por uma vontade sobre-humana de se dissociar do perfil mais vulnerável, em uma espécie de super-desidentificação subjetiva. Lastimavelmente, este discurso permeou o cotidiano da minha vida familiar àquela altura, e exacerbou ainda mais as questões que então me angustiavam tão profundamente.

Novamente a dicotomia, ou melhor, o que eu percebia como o não-lugar da minha vivência se fazia presente. As pessoas que mais se pareciam comigo tinham o discurso mais oposto ao meu, e vice-versa. Sem uma rede de apoio preta com quem pudesse dividir as questões que me afligiam, me voltei às artes como forma de encontrar um diálogo entre semelhantes. O cinema, a literatura e principalmente a música vieram ao meu encontro e

resgate. Busquei em artistas, pensadores e políticos negros e negras, encarnados ou não, a conexão que ainda me faltava.

Dentre todos os trabalhos que descobri, duas autoras em particular me abriram os olhos para o processo de encantamento que se descortinaria brevemente diante de mim: uma, a psicóloga, professora e artista interdisciplinar portuguesa Grada Kilomba, cujo arrebatador *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* parecia levar ao papel uma série de minhas próprias experiências pessoais que eu sequer havia processado até então. Outra, a autora Ana Maria Gonçalves com seu épico *Um defeito de cor,* cuja personagem principal, em sua busca por ancestralidade e por futuros possíveis, reverberava minhas questões e vaticinava um porvir acadêmico que ainda embrionava em mim.

Grada Kilomba, em prefácio exclusivo à edição brasileira de sua obra, apontou em poucas palavras a principal diferença entre Portugal, onde nasceu, e Alemanha, onde decidiu radicar-se de modo a expandir suas possibilidades de sucesso profissional:

> Cheguei a Berlim, onde a história colonial alemã e a ditadura imperial fascista também deixaram marcas inimagináveis. E, no entanto, pareceu-me haver uma pequena diferença: enquanto eu vinha de um lugar de *negação*, ou até mesmo de glorificação da história colonial, estava agora num outro lugar onde a história provocava *culpa,* ou até mesmo *vergonha*. Este percurso de consciencialização coletiva, que começa com *negação - culpa – vergonha – reconhecimento - reparação*, não é de forma alguma um percurso moral, mas um percurso de responsabilização. A responsabilidade de criar novas configurações de poder e de conhecimento. (KILOMBA, 2019, p. 11).

A diferença apontada pela autora é evidente também quando se fala em Brasil, em diversos extratos da sociedade. Para mim, esta tentativa de negação e apagamento do passado colonial se evidenciou já durante meus anos de graduação, cursando Turismo em uma faculdade particular. Apesar dos quase quatrocentos anos de escravidão e dos cerca de quatro milhões de africanos desembarcados como escravos apenas na capital carioca, que amarga o título de maior porto escravocrata de todo o hemisfério ocidental, não havia no currículo qualquer menção à importância de se contar e preservar a história negra que se desenvolveu no Rio de Janeiro. Não apenas apagava-se a contribuição negra, mesmo que forçada, à formação da história da cidade e do país, como, paralelamente, exaltava-se símbolos da branquitude opressora: o orgulho imperial, a presença da família real por todos

os lados da cidade, palácios e palacetes, a europeização dos costumes, cotidiano e da paisagem urbana pareciam ser tudo que interessava.

Além do apagamento objetivo, tive de lidar, à época, com um de outra espécie, mais insidioso e subjetivo, e de consequências ainda mais nefastas, que chamo de epistemicídio neocolonial, isto é, a quase completa ausência de material produzido por intelectuais negros e negras disponível em ampla escala no meio acadêmico. Todos os meus anos de universidade foram influenciados e afetados por pensadores brancos, cuja forma de escrever, análises objetivas e subjetivas, e objetos de pesquisa dificilmente iam de encontro às lacunas que, apesar de não saber nomear, eu senti durante toda a minha formação.

Foi justamente o desejo de preencher essas lacunas, pautado não apenas pela necessidade objetiva de novos conhecimentos, mas – talvez principalmente – pela busca por epistemologias negras, que me levou a Jorge Ben Jor, numa espécie de encontro afetivo-epistêmico combinando história, música e ancestralidade. O intrínseco brilhantismo de sua musicalidade e poesia se descortinou para mim enquanto lia a edição comemorativa de 20 anos de lançamento do livro Verdade Tropical, de Caetano Veloso, uma das diversas leituras às quais me dediquei durante o período da pandemia. No livro, Veloso evidencia não apenas a conexão, mas o impacto direto das canções do compositor carioca em Gilberto Gil:

> Gil era um apaixonado por Jorge Ben desde a Bahia. Uma noite, cumprindo uma apresentação numa boate de Salvador, ele declarou que tinha deixado de compor e não cantaria mais nenhuma das suas composições, pois surgira um cara chamado Jorge Ben que fazia tudo o que ele achava que deveria fazer - e fez um show todo de canções de Jorge Ben (VELOSO, 2021, p. 212).

Lembro de ter ficado surpreso com essa declaração. Jamais havia pensado em Jorge Ben Jor como tendo muito de semelhante com os tropicalistas ou mesmo com seu conterrâneo Chico; suas músicas - ao menos as que eu conhecia - remetiam muito mais ao *soul* e ao *funk* estadunidenses do que aos primórdios da Bossa Nova e da Tropicália. Decidi explorar sua discografia e passei a estudá-la como quem estuda para uma prova.

Este exercício me levou a uma série de surpresas a cada nova constatação. Descobri que Ben Jor havia iniciado sua carreira consideravelmente antes daqueles que a mídia especializada tratava como “os grandes”: à época do lançamento do álbum Domingo (1967), primeiro registro fonográfico tanto de Caetano (que ainda assinava Velloso, com dois Ls) quanto de Gal, o *Babulina* (apelido de Ben Jor na infância) já havia lançado três

álbuns e acumulava sucessos como Mas Que Nada, Chove Chuva (ambas de 1963), Gabriela (1964), e Agora Ninguém Chora Mais (1965); que uma de suas canções, Si Manda (1967), nas palavras de Caetano Veloso, “capsulava todas as ambições” dos fundadores do tropicalismo e que, ao contrário do que muito de sua obra a partir do final da década de 1980 transparece, as canções gravadas na primeira metade de sua carreira haviam sido frequentemente afrorreferenciadas, discorrendo sobre temas como as mitologias e práticas religiosas de matriz africana, a exaltação da beleza negra (em particular da feminina) e o cotidiano das populações negras no contexto (sub)urbano do Rio de Janeiro.

O aspecto racializado da música de Ben Jor se evidenciara desde seus primeiros álbuns, com canções como *A tamba* (1963), *Capoeira* e *Jeitão de preto velho* (1964) e *Maria Conga* (1965) trazendo elementos das práticas e mitologias religiosas de matriz africana para o centro da então nascente Bossa Nova; Caetano Veloso, analisando a influência da obra de Jorge Ben Jor em Gil, declararia quase três décadas depois:

> [...] me parecia quase chocante que Gil [...] dissesse preferir abandonar tudo por causa de um músico infinitamente mais primário do que ele. [...] Atribuí-o em parte (e creio que não de todo erradamente) a razões raciais. Jorge Ben era não apenas o primeiro grande autor negro desde a bossa nova [...], mas era principalmente também o primeiro a fazer desse fato uma determinante estilística (VELOSO, 2021, p. 212).

Não cabe, neste trabalho, buscar analisar o que Caetano teria em mente ao se referir a Ben Jor como um “músico infinitamente mais primário” do que Gil; no entanto, esta afirmação do cantor baiano me remete a uma passagem do livro *Balanço afiado: estética e política em Jorge Ben*, de Allan da Rosa e Deivison Faustino, que afirmam: “tem nos incomodado ler alguns trabalhos acadêmicos sobre ele que o apresentam como rústico, instintivo, quase selvagem, até quando tentam elogiá-lo (...)” (DA ROSA e FAUSTINO, 2023, p. 250).

Mais do que as evidentes referências à negritude feitas por Ben Jor em suas letras, Caetano Veloso aponta, ainda, uma notada inovação na forma em que o artista carioca dedilhava seu violão, atribuindo sua técnica a conexões afrodiaspóricas que influenciavam a técnica do músico:

> Sua originalidade [...] nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana. [...] A imediata tematização da negritude [...] se traduzia na batida do violão e no fraseado meio afro, meio blues [...] (VELOSO, 2021, p. 213).

Para além da musicalidade e poesia, Ben Jor também expunha sua vinculação com o cotidiano da cultura negra através de características menos óbvias, porém também bastante presentes em sua obra. Uma dessas características é a prosódia de Ben Jor em algumas de suas canções mais antigas. O cantor tinha por hábito pronunciar a palavra "você" como "voxê" - como é o caso de Por Causa de Você, Menina (1963) -, inflexão comumente encontrada em terreiros de umbanda ou candomblé em conversas com as entidades conhecidas como *vovôs* e *vovós* (pretos e pretas velhas).

Cabe ressaltar que todo este processo de descobrimento das "minúcias pretas" na discografia do cantor se deu durante um período de grande reavaliação pessoal, momento no qual passei pelo meu próprio processo de racialização e reconsideração do meu lugar social. Encontrei não somente em sua música, mas também em sua persona pública (e na forma como esta era percebida pelo grande público) eco para diversas questões que também me atravessavam, em particular a dicotomia inerente à presença de corpos pretos em classes sociais majoritariamente dominadas pela branquidade.

À medida que ia me aprofundando nestas questões, segui buscando, paralelamente, outras leituras, análises, relatos e obras de ficção e não-ficção afrocentradas, tanto brasileiras quanto estrangeiras. Procurei me aproximar dos filmes de Jordan Peele, Spike Lee, e Tyler Perry; me dediquei à leitura das obras de Angela Davis, Alice Walker, Eliana Alves Cruz, Itamar Vieira Junior, James Baldwin e August Wilson. Interessei-me por Abdias Nascimento e o Teatro Experimental do Negro - particularmente a partir das vivências de Ruth de Souza e Lea Garcia; me dediquei a explorar as discografias de Cátia de França, Lia de Itamaracá, Elza Soares, Criolo, Emicida, Mateus Aleluia e Os Tincoãs, Alcione, Clementina de Jesus e uma infinidade de outros artistas afrobrasileiros; durante esta busca, senti a necessidade de experimentar a vivência negra sob um prisma para além daquele da dor, talvez pelo encantamento trazido pelo meu processo tardio de racialização e de resgate de minha própria história familiar, Foi daí que surgiu o primeiro embrião de uma pesquisa acadêmica que me conectasse ainda mais com a negritude: as expressões culturais afrodiaspóricas a partir de uma perspectiva brasileira, em particular durante a segunda metade do século XX. A opção pela música como o expoente artístico afrorreferenciado com o qual trabalharia durante minha pesquisa se deu naturalmente, visto meu vínculo natural mais profundo com esta do que com outras formas de arte. A partir daí, optei por trabalhar com a obra de um artista que se enquadrasse no perfil que mais me interessava - negro, brasileiro, contemporâneo (e ainda vivo até o

momento em que escrevo estas linhas), e cuja obra trouxesse para o *mainstream* a multiplicidade das experiências afrocentradas na contemporaneidade. Minha decisão em ter Jorge Ben Jor como sujeito de pesquisa foi resultado de uma série de particularidades que me liaram a ele, uma das principais sendo a minha percepção acerca de certa escassez acadêmica no que tange a trabalhos relacionados ao cantor carioca. Há uma quantidade notadamente inferior de verbetes, pesquisas e trabalhos acadêmicos dedicados à produção discográfica do cantor. Apenas a título de ilustração deste ponto, em pesquisa no google scholar, realizada em 03.10.2023, foram encontrados 26.900 resultados a respeito de Chico Buarque; 22.200 resultados sobre Caetano Veloso e aproximadamente 20.100 a respeito de Gilberto Gil. Sobre Jorge Ben (termo utilizado para que se incluísse resultados levando em conta seu nome antes e depois da alteração), constam pouco mais de 2.400 resultados[2].

Outrossim, algo que faz coro à minha abordagem às expressões culturais afrodiaspóricas através da música, a tendência de Ben Jor em "exaltar e celebrar a cultura negra sem tratar do racismo estruturante de nosso país" (BESSA, 2022), também é uma das principais razões que me levaram a tomá-lo como interlocutor e articulador de um pensamento afrorreferenciado, onde é a plenitude da experiência de vida do indivíduo negro – resguardadas todas suas vicissitudes no contexto das estruturas racistas da sociedade capitalista – que está ao centro, e não necessariamente – ou exclusivamente - a relação deste indivíduo com a branquidade.

Não menos importante, sua carioquice foi outro fator definidor no projeto desta pesquisa. Nascido na mesma cidade que eu, também em um bairro de classe média, Ben Jor traz em sua música situações com as quais eu conseguia facilmente me identificar, seja por também já tê-las vivido (como, por exemplo, as inúmeras canções em que traz à baila as experiências de terreiro) ou por acompanhá-las através do cotidiano das populações pretas da cidade - a violência policial, a marginalização de suburbanos e favelados e as disputas de poder que permeiam as relações entre branquidade e negritude. Achille Mbembe, em seu ensaio Necropolítica (2003), nos diz que

> O "estado de sítio" em si é uma instituição militar. Ele permite uma modalidade de crime que não faz distinção entre o inimigo interno e o externo. Populações inteiras são o alvo do soberano. As vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. O cotidiano é militarizado. É outorgada liberdade aos

[2] <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&lr=lang_pt&as_sdt=0%2C5&q=%22jorge+ben%22&btnG=&oq=>. Acesso em: 03.10.2023.

> comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar. (MBEMBE, 2003, p.138)

Neste contexto, a obra de um cantor negro carioca que retrata o cotidiano das populações subalternizadas e marginalizadas - em sua quase totalidade relegadas à condição de periféricas, vivendo em subúrbios e favelas dominados pelo chamado poder paralelo - em uma cidade onde quase 90% de todos os mortos em operações policiais no ano de 2022 eram indivíduos negros[3], Jorge Ben Jor nos traz uma dicotomia retórica bastante interessante, seja por meio de metáforas (O Homem Que Matou o Homem Que Matou o Homem Mau) ou de forma mais contundente (Charles, Anjo 45), em que relata não somente a opressão do necropoder mas também as formas de resistência e resiliência surgidas entre os indivíduos abandonados pelo Estado, fato que me parece merecedor de análise mais aprofundada.

Ante o exposto acima, a princípio, seria de surpreender que o próprio cantor tenha declarado seu material como “apolítico” em entrevista concedida ao programa Roda Viva, na TV Cultura, em 18 de dezembro de 1995[4]. Questionado pelo músico Skowa (que, curiosamente, viria a integrar o Trio Mocotó no lugar de Fritz Escovão a partir de 2003) a respeito das duas versões da canção Zumbi (a primeira lançada em 1974 no álbum A Tábua de Esmeralda, e a segunda, rebatizada de África Brasil, faixa-título do álbum em que foi lançada dois anos mais tarde), a princípio, tanto entrevistador quanto entrevistado parecem tergiversar do conteúdo racial da canção. Deixam de lado a letra da música, em particular os versos abaixo, para focarem em questões mais situacionais relacionadas à gravação do álbum.

[5]

[3] Disponível em <https://www.brasildefatorj.com.br/2022/11/17/uma-pessoa-negra-e-morta-pela-policia-a-cada-nove-horas-no-rio-de-janeiro-aponta-pesquisa>. Acesso em 16.04.2023.

[4] RODA VIVA. Jorge Ben Jor - 18/12/1995. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0&t=1233s>. Acesso em 15.04.2023.

[5] As músicas citadas neste trabalho poderão ser acessadas via QR Code apontando o celular para imagens como esta.

de um lado cana de açúcar
do outro, um imenso cafezal
ao centro, senhores sentados
vendo a colheita do algodão branco
sendo colhido por mãos negras

eu quero ver quando Zumbi chegar
o que vai acontecer
(Jorge Ben Jor – Zumbi, 1974)

É importante destacar que, apesar do óbvio conteúdo racial dos versos acima, é na - não menos importante, porém, no contexto da entrevista, acessória - musicalidade das duas versões que Ben Jor e seus entrevistadores parecem focar. A versão de 1976 é taxada de canção “sofrida e doída” - a única, segundo eles, da carreira do cantor.

Em seguida, um dos entrevistadores traz à baila um comentário de Caetano Veloso, que havia declarado adorar Jorge Ben Jor por sua forma de “sempre cantar músicas felizes e alegres”, e declara que o cantor havia “sofrido patrulha ideológica por não ser politicamente correto” (no sentido de não se posicionar abertamente contra a ditadura civil-militar que usurpou o poder entre 1964 e 1984), ao que Ben Jor responde “eu sempre fui um apolítico”.

É a esta declaração que me agarro ao postular a indagação central que norteia este trabalho: poderia a autodeclaração de apoliticidade do cantor ser entendida e estudada como uma estratégia afrorreferenciada de resistência e sobrevivência, quiçá compartilhada, de maneira articulada ou não, por outros artistas afrodiaspóricos que não se sentiam contemplados com as correntes e estratégias políticas de sua época? Nomes como Tony Tornado, e os coletivos Movimento Black Rio (liderado por Dom Filó) e Teatro Experimental do Negro (fundado por Abdias Nascimento) são apenas algumas das figuras mais proeminentes da cultura afrobrasileira a seguir estratégias similares. Construo esta proposição fazendo referência a considerações realizadas em pesquisa de Alexandre Reis dos Santos, que em sua dissertação de mestrado afirma que Jorge Ben Jor “mesmo compondo canções dotadas de um discurso crítico específico - a luta pela igualdade racial -, não foi visto ou retratado como um artista resistente” (SANTOS, 2014, pág. 16), para em seguida afirmar que “analisar a trajetória deste artista nos ajuda a entender o posicionamento dos atores sociais que não estavam nem totalmente no polo da “resistência” nem no da “cooptação” pela ditadura” (SANTOS, 2014, pág. 16).

Sueli Carneiro, em entrevista à revista Caros Amigos em fevereiro de 2000, ao ser indagada a respeito de polêmica racial envolvendo os ex-prefeitos de São Paulo Luiza Erundina (uma mulher branca da bancada esquerdista, prefeita pelo PT entre 1989 e 1992) e o direitista Celso Pitta, homem negro cuja candidatura foi alçada pelo PFL, elegendo-se prefeito entre 1996 e 2000, afirmou: “sabe, entre a esquerda e a direita, sei que continuo preta”. A partir desta provocação, convocar Jorge Ben Jor de modo a ilustrar o pensamento da filósofa e ativista paulista não é uma escolha arbitrária.

O cantor carioca, taxado de “apolítico” por ambos os polos do espectro político brasileiro, jamais se declarou abertamente de direita ou de esquerda; ao invés disso, concebeu canções que buscavam retratar o cotidiano do negro brasileiro. Ora ancestral (A Tamba), ora fora da lei (Charles Anjo 45), ora quase ufanista (País Tropical), a obra de Ben Jor transita toda a gama de experiências que compõem a vivência do negro brasileiro. Seu plano de fundo é o Rio de Janeiro: capital do Brasil colônia, império e república (além do próprio Império Português) por quase duzentos anos, e maior porto escravocrata do mundo, por onde passaram mais de um milhão de africanos escravizados num período de apenas quarenta anos, a segunda maior cidade do Brasil é um caldeirão de contradições socioeconômicas e raciais, um dos principais polos de difusão da arte e política afrodiaspórica brasileira e o local onde foram tomadas uma série de medidas que afetaram e afetam historicamente as vivências negras em nosso país. Ao retratar o imenso leque de possibilidades da negritude suburbana carioca, Ben Jor pinta um microcosmo que é um retrato das relações de raça, classe e política no Brasil.

A partir deste pensamento, proponho que, no contexto das disputas ideológicas e de poder das décadas de 1960 e 1970, Ben Jor e estes outros atores sociais que flutuavam entre resistência e cooptação traçavam, na verdade, uma estratégia de sobrevivência ante às opressões impostas pela branquidade, em ação em ambos os extremos do pêndulo político-sócio-racial da época.

Não busco, com isso, afirmar qualquer intencionalidade em sua fala; proponho, no entanto, que se uma leitura da luta antirracista como algo apartado do contexto comumente tido como “político” é possível somente devido à invisibilização e minorização do contingente negro brasileiro, ao se colocar neste não-lugar e declarar-se apolítico, Ben Jor, propositalmente ou não, reclama para si o espaço - ou a lacuna - e a liberdade para falar em nome dos seus, uma espécie de “re-cooptação” - ou contra-cooptação - das pautas identitárias sistematicamente ultrajadas e aviltadas pelo sistema dominante.

Afirmar, mesmo em 1995, que temáticas raciais antes, durante e depois do período da ditadura civil-militar não fazem parte do debate político nos parece datado e dissonante da realidade; dificilmente um artista do calibre e engajamento de Jorge Ben Jor se declararia, sem qualquer malícia, genuinamente “apolítico” quando consideramos, por exemplo, que o decorrer das duas primeiras décadas de sua carreira se deu ao longo dos anos mais aguerridos da ditadura, em que se testemunharam embates como a opressão às ações do Movimento Negro Unificado, fundado em 1978, a repressão aos bailes black do Rio de Janeiro, a perseguição a artistas como Tony Tornado e Elza Soares e a retórica do mito da democracia racial, ativamente chancelado e propagado pelo governo militar de modo a reprimir a discussão de raça no Brasil.

Embora oriundo de longa data e presente, conforme elencado acima, em diversos extratos da contracultura afrobrasileira, a proposta de uma política afro-indígena-quilombola parece apenas recentemente ter encontrado projeção, particularmente a partir de sua entrada nos salões da academia. Antônio Bispo dos Santos, em entrevista concedida à Folha de São Paulo por ocasião do lançamento de seu último livro publicado em vida, *A terra dá, a terra quer*, em maio de 2023, afirma que

> A direita e a esquerda são maquinistas que dirigem o mesmo trem colonialista. Escolher o vagão permite decidir os passageiros com quem você vai viajar. Mas a viagem é a mesma, vai para o mesmo caminho. É preciso uma mudança estrutural. Cabe a nós, quilombolas e indígenas, extrair tudo o que pudermos deste Estado para criar nossas próprias estruturas. (SANTOS, 2023)

Este pensamento faz eco àquilo que Abdias Nascimento, ainda em 1978, ano de publicação de sua seminal obra intitulada *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, nos ensina ao analisar a proposta do General Jaime Portela, chefe do então Gabinete Militar (atual Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República), de criar uma Comissão Geral de Inquérito Policial-Militar cujo objetivo seria reprimir protestos de pauta racial durante o governo Costa e Silva (1967-1969):

> A proposta Comissão Geral de Inquérito Policial-Militar evidencia o já mencionado propósito e objetivo de intimidar e silenciar a discussão pública do racismo e da discriminação racial. Uma estranha “democracia racial” que não permite reivindicações de direitos pelas vítimas da discriminação [...]. (NASCIMENTO, 1978, p. 95)

Logo, sugerir que as pautas raciais levantadas por Ben Jor em sua música possam ser analisadas à parte da situação política do país àquela ou em qualquer outra época parece ecoar o pensamento um tanto romantizado do escritor Paulo da Costa e Silva, mestre em comunicação e doutor em letras pela Pontífice Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC – Rio), que, em sua análise do álbum A Tábua de Esmeralda, publicada em livro de 2014, trata as canções de Ben Jor como uma mera forma de celebração ante às dificuldades, de total volição e responsabilidade do indivíduo, sem analisar as causas estruturais da desigualdade racial no Brasil. No capítulo intitulado *Jorge e a coragem*, o autor afirma que

> Muitas canções de Jorge Ben inspiram uma atitude de coragem diante da vida [...]. Através delas sentimos renovada nossa crença nas capacidades do indivíduo. “Ninguém precisa ser vítima da própria biografia” é o que parecem nos dizer muitas canções de Ben (SILVA, 2014, p. 95).

A proposição que indivíduos negros no contexto do Brasil contemporâneo têm a possibilidade de deixar de ser “vítimas da própria biografia” através de mera força de vontade e coragem é reforçada adiante no mesmo capítulo:

> 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. [...] À abolição legal, aquela de 1888, que libertou *na lei* os corpos dos escravos, faz-se necessária uma outra, ainda mais difícil e sofrida, capaz de englobar a totalidade da existência. É preciso, de certo modo, romper os grilhões do passado, do fio que religa o indivíduo a uma sombria herança histórica (SILVA, 2014, p.97).

Fica aparente na fala do pesquisador potente lacuna em relação à realidade da população preta e parda no Brasil, onde se registrou um aumento de 35% no número de casos de racismo entre 2021 e 2022 (particularmente no Rio de Janeiro, estado com o segundo maior número absoluto de casos em todo o território nacional, e uma variação positiva de 91% de queixas em relação a 2021), abstraindo-se as probabilidades de subnotificação[i]. Propor a necessidade de uma “segunda abolição”, capaz de romper grilhões que nos mantém unidos a uma “sombria herança histórica” demonstra-se tendencioso e falacioso em diversos aspectos.

Primeiramente, reproduz a ideologia meritocrática, isto é, que basta força de vontade e esforço individuais para que se supere a ordenação racista-capitalista que condiciona sistematicamente a população afrodiaspórica à margem da sociedade; em

segundo lugar, despersonaliza a responsabilidade deste sistema ao tratar a condição do negro brasileiro como sendo “tradicionalmente desfavorecida”, isto é, nega ao indivíduo negro o direito de rebelar-se contra a manutenção da ordem racista brasileira, tratando-a como uma condição quase irrefutável, natural (e não consequente de uma ordenação social) e inerente ao negro.

Por fim, interdita ao negro o direito de orgulhar-se de sua história. Mesmo pautada pelos vilipêndios e dramas do rapto e da escravização, dos açoites e estupros, das humilhações e assassinatos, pelas repetidas e documentadas tentativas de genocídio e eugenia sancionadas pelo governo, a nossa herança histórica está longe de poder ser taxada apenas de trágica.

Além dessas falhas de compreensão do cenário sócio-histórico da população negra brasileira, ocasionadas, suponho, se não por ausência de conhecimento historiográfico, certamente por ausência de bom senso, Paulo Costa e Silva comete também graves falhas analíticas em se tratando de Jorge Ben Jor, em particular ao falar do álbum A Tábua de Esmeralda, cuja peça central é a canção Zumbi. Se o artista carioca já tinha até então o hábito de se debruçar, mesmo que por vezes sinuosamente, sobre as injustiças sociais que atingem os membros da diáspora africana no Brasil, em Zumbi o cantor mergulha por inteiro num universo pautado pelo racismo estrutural, desumanização sistemática de seus “irmãos de cor” e clamor por reparação histórica a título de coletividade – certamente o que Ben Jor quer “ver quando zumbi chegar” não é a escalada individual da escada meritocrática.

Do mesmo modo, a herança negra sobre a qual escreve o compositor, se por vezes dolorida, nem de longe se mostra “sombria” ou algo a ser tratado como grilhões a serem rompidos. Acostumado a exaltar as belezas e os prazeres da vivência comunal negra, em A Tábua de Esmeralda não foi diferente. Com Menina Mulher da Pele Preta, Magnólia ou Eu Vou Torcer, entre tantas outras faixas do álbum, o cantor celebra constantemente a fisicalidade, sensualidade e *joie de vivre* do mero existir, no âmbito particular e também coletivo.

É prescindível apontar que, houvesse sido o livro que analisa o álbum escrito por um pesquisador negro, um estudo sobre A Tábua de Esmeralda provavelmente esmiuçaria tantos outros pormenores, desde suas letras e musicalidade às inspirações por trás de suas principais faixas, sob o prisma de um olhar racializado, tão ausente e que faz tanta falta à escrita de Paulo da Costa e Silva.

Vale evidenciar que este fenômeno - a ausência de uma reflexão racializada ante a tópicos de interesse direto da população negra – não é nada de novo, tampouco monopólio de pensadores conservadores. Mesmo os movimentos de esquerda durante o período da ditadura militar pareciam olvidar-se das pautas identitárias em suas lutas pelo retorno ao estado democrático de direito. Conforme o autor André Diniz em sua obra *Black Rio nos anos 70: a grande África Soul*,

> [...] os movimentos de esquerda e seus espectros políticos tinham dificuldade de perceber o preconceito enraizado em seus discursos inflamados pelo fim das desigualdades de classe, redenção de todos os males sociais. A questão étnica, de gênero e a questão das minorias eram pautas desconsideradas como se não estivessem relacionadas à ideia de superação de uma sociedade de classe. (DINIZ, 2022, p. 186).

Enxergar pautas identitárias como algo à parte da situação política de qualquer sociedade é, sugiro, fruto do desinteresse e desconhecimento de pesquisadores e cientistas políticos brancos na academia e a quase inexistência comparativa de pensadores negros dentro da academia, uma vez que o acesso às esferas superiores da estrutura educacional lhes foi sistematicamente negada ao longo da história não apenas no Brasil, mas em todo o mundo ocidental, impedindo que as comunidades negras se debruçassem sobre sua própria história, e pudessem oferecer novas perspectivas e contribuições ao debate acadêmico, cenário que começa a ser mudado mais dramaticamente com a aprovação da lei 12.711/2012, a Lei de Cotas, que beneficiou mais de 1,1 milhão de pessoas entre 2012 e 2022.

Trago como mais um exemplo da necessidade de termos acadêmicos e profissionais negros encarregados de suas próprias análises narrativas uma reportagem da jornalista Bianca Soares, também citada por André Diniz, em que a autora comentava a apresentação dos ‘Mestres do Soul’ na Virada Cultural de São Paulo em maio de 2016 para a Folha de São Paulo. Ao mencionar a apresentação de Tony Tornado, Bianca Soares afirma que

> Durante a apresentação, o cantor de 84 anos discursou contra o racismo. “Quando duas mãos se encontram, a sombra delas no chão é da mesma cor”, disse. Lincoln, elogiado pelo pai um par de vezes, seguiu o mesmo discurso de valorização da cultura negra. Atrás da dupla, **que não fez discurso político**, um telão piscava com a mensagem “Fora Temer” (SOARES, 2016. Grifo nosso).

Aqui, novamente, é possível identificar um descolamento entre aquilo que se entende por “discurso político” e “discurso antirracista”. Reforça-se a ideia de que o discurso antirracista deva ser lido como uma pauta à parte da situação política do país - a referência ao “Fora Temer” no telão é encaixada na análise de Bianca Soares como uma contrapartida à suposta ausência de discurso político na narrativa dos artistas, isto é, a política teria se feito presente durante a apresentação não nos discursos, mas nas palavras projetadas no telão.

A reivindicação de sermos os titulares de nossa própria narrativa, de modo a contrapor o racismo epistêmico que aparece “não apenas nas limitações ao acesso de negras e negros nas universidades, mas também quando o conhecimento produzido por eles é desconsiderado” (MATEUS, 2019), suscitou uma série de movimentos que têm contribuído para uma maior diversidade gnosiológica e relatos em primeira pessoa. Tais contribuições ajudam não apenas a oferecer novas narrativas, mas também a revisitar a dita história formal/oficial de modo a apontar e desfazer apagamentos e silenciamentos que excluíram a presença e contribuição das epistemologias negras à sociedade contemporânea. Mais uma vez ressalto a importância da arte afrorrefenciada e sua ação como uma espécie de “farol epistêmico” a partir do qual podemos identificar este movimento de reclame de narrativa e revisão da historiografia formal. Retorno a Abdias Nascimento, que nos ensina:

> A arte dos povos negros na diáspora objetifica o mundo que os rodeia, fornecendo-lhes uma imagem crítica desse mundo. E assim essa arte preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista (NASCIMENTO, 1978, p. 204).

Em diálogo com a citação acima, elenco a pesquisa qualitativa para investigar a temática selecionada para esta pesquisa. Especificamente, utilizarei as seguintes estratégias metodológicas neste trabalho: a) revisão de literatura (ALVES-MAZZOTTI, 1992); b) o levantamento bibliográfico (TRENTINI, M.; PAIM, L, 1999) em artigos, dissertações e teses afins ao tema aqui estudado; e c) análise documental (LÜDKE E ANDRÉ: 1986) em músicas, matérias jornalísticas e outros documentos, como materiais audiovisuais que possam contribuir para o corpus deste trabalho, que se dividirá em três partes.

No capítulo um, busco, utilizando canções gravadas entre 1969 e 1970, estabelecer uma conexão entre a obra do cantor, as relações de raça e as lutas de classe no Brasil, tomando, prioritariamente, a conjuntura social da cidade do Rio de Janeiro como exemplo, cuja importância sócio-histórica (maior porto escravocrata das Américas, e, ao logo de um período de quase dois séculos, capital da colônia, do império português, do império brasileiro e, por fim, da república brasileira) me permite tomá-lo como um retrato relativamente fiel da realidade brasileira à época, em particular da dita "franja marginal" conforme concebida por Clóvis Moura.

Neste capítulo, opto por trabalhar com as canções que compõem aquilo que chamo de "Trilogia Charles" - três faixas que trazem como protagonistas Charles e Charles Jr. – como vitrine do cotidiano da população preta carioca nas décadas após a abolição (e nos primeiros anos da ditadura civil-militar). Me valho também da célebre canção País Tropical de modo a ilustrar as contradições inerentes à condição do próprio Ben Jor, uma espécie de "corda-bamba social": um homem preto de situação financeira e prestígio relativamente elevados em comparação à maioria de seus irmãos de cor, cuja voz bradava ora em nome dos seus, ora em prol da diversão e consumo de um público majoritariamente branco; alguém concomitantemente célebre e adorado, mas também suscetível a críticas de todas as vertentes políticas possíveis, por não representar um ideal único e inquebrantável a nenhum dos lados da dicotomia esquerda-direita que dominava e ainda domina a política brasileira.

A seguir, busco esmiuçar mais a fundo essa suposta "contradição benjoriana", não apenas a partir das canções estudadas no primeiro capítulo, mas também por intermédio de outras canções de sua discografia, de modo a propor que esta dicotomia é, na verdade, uma estratégia de resistência em que, ao invés do confronto direto, Jorge Ben Jor opta por uma espécie de "infiltração epistemológica", levando para o seio dos agentes sociais brancos das classes dominantes as inquietações da franja marginal (sic Clovis Moura), majoritariamente negra.

Neste momento, trago conceitos de Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre – e subverto-os a partir da perspectiva contracolonial conforme postulada por Antônio Bispo dos Santos – para ilustrar como Jorge Ben Jor optou por uma forma "escorregadia" de resistência, uma forma de, como colocou Bispo ao se referir à necessidade de presença negra dentro da academia, "gorar os ovos" da colonialidade. Proponho que, a partir desta inserção no cotidiano cultural da branquitude, Jorge Ben Jor, visto como "apolítico" - isto é,

sem apresentar qualquer ameaça aparente ao status quo -, começa a erodir o pensamento racista de dentro para fora. Reforço que a ideia não é demonstrar *intencionalidade* em suas ações, apenas analisar sob outro prisma o contexto de difusão de sua obra entre as elites intelectuais brancas (em particular as sudestinas) durante o período da ditadura civil-militar.

Para concluir esta análise, buscarei, no terceiro capítulo, a partir do conteúdo desenvolvido nos capítulos anteriores, demonstrar como a temática do repertório benjoriano continua a se reatualizar, não sendo nem um retrato do passado, um relato do presente ou uma referência para o futuro, mas, fundamentalmente, representativa de uma relação simbiótica, espiralar e contínua das comunidades pan-afrodiaspóricas - tanto entre si quanto em relação a outras comunidades -, atemporal e, concomitantemente, constituinte do próprio tempo.

Ao longo desta dissertação, traçarei um paralelo entre as canções do artista e a obra da também carioca (apesar de há muito radicada em Belo Horizonte) ensaísta e poetisa Leda Maria Martins, em particular seu livro intitulado Performances do Tempo Espiralar: Poéticas do Corpo-Tela, onde a autora conceitua o tempo como passível de

> ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica (...) (MARTINS, 2022, p. 23).

Dialogo também com o pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, e sua concepção do tempo como sendo composto de começo, meio e começo (início-meio-início). Afirma o autor: “somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo” (BISPO, 2023, pág. 102).

Chamo à discussão, por fim, Ailton Krenak e seu conceito de futuro ancestral, em exercício daquilo que o próprio Nêgo Bispo chama de confluência (conceito a ser desenvolvido mais a fundo no segundo capítulo desta dissertação), isto é, o encontro das sabedorias indígenas e afrodiaspóricas de modo a enriquecer as filosofias contracoloniais. Krenak afirma, já nas primeiras linhas de seu livro Futuro Ancestral (2022) que

> Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui. Gosto de pensar que todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de

> jornada, mesmo que imemoráveis, já que a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta (KRENAK, 2022, p. 11).

Mister à filosofia desses três pensadores afropindorâmicos é a perspectiva do entrelace do tempo, em que a experimentação temporal se dá de maneira concomitante e não de forma sequencial, consequencial e finita, fazendo oposição à ideia de tempo-passado, tempo-presente e tempo-futuro. Neste sentido, pretendo demonstrar que a obra de Ben Jor pode ser entendida em íntima conexão ao pensamento de Martins, Bispo e Krenak, agindo como um expoente artístico de uma filosofia afrorreferenciada já há muito presente na cultura popular brasileira.

Ao longo de toda a dissertação, articulo tais pensamentos não somente com a obra de Jorge Ben Jor diretamente, mas também com produções acadêmicas voltadas a estudá-la, como as dissertações do já mencionado Alexandre Reis dos Santos, intitulada *Eu quero ver quando Zumbi chegar: política, negritude e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal Fluminense em 2014; de Luciana Xavier Oliveira, intitulada *O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia em 2008; e Alam D'Ávila dos Santos, intitulada *"Para animar a festa": a música de Jorge Ben Jor*, dissertação do programa de mestrado em Música, apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas; e livros de referência musical como *África brasil: um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver*, da jornalista e pesquisadora musical Kamille Viola, o também já citado *Black Rio nos anos 70: a grande África soul* do historiador André Diniz, e *Balanço afiado: estética e política em Jorge Ben*, de Allan da Rosa e Deivison Faustino.

Importante salientar que as discussões aqui apresentadas não tratam de uma "mudança de papéis" entre branquidade e negritude, uma vez que isto implicaria apenas em tirar o indivíduo negro da posição de objeto e transformá-lo em sujeito, mas o mantendo sob a perspectiva analítica do *status quo*; ao invés disso, e em linha com os estudos afrodiaspóricos decoloniais e contra-coloniais, proponho trazer ao centro da discussão uma perspectiva própria, informada pelas experiências individuais e coletivas e pelos conhecimentos ancestrais e tradicionais das comunidades afrodiaspóricas, chancelados pela academia ou não.

1- Nasci de um ventre livre no século XX

1.1 - Olha que sol bonito, Charles



Depois que o primeiro homem
Maravilhosamente pisou na lua
Eu me senti com direitos, com princípios
E dignidade de me libertar
Por isso, sem preconceitos eu canto
Eu canto a fantasia
Eu canto o amor, eu canto a alegria
Eu canto a fé, eu canto a paz
(Jorge Ben Jor - Take it easy my brother Charles, 1969)

O carioca Jorge Ben Jor, além de ser considerado um dos maiores nomes da música brasileira, é uma figura de status quase místico do nosso panteão musical. Avesso a entrevistas, sua vida pessoal está firmemente separada da persona pública, acessível à mídia e ao público exclusivamente através de sua arte. Informações - talvez intencionalmente – truncadas vão desde a suposta ascendência etíope pelo lado de sua mãe (cujo próprio nome, dado pelo cantor como sendo Silvia Duilio Saint Ben Zabella Lima de Menezes, é assunto de debate, conforme exposto no trecho abaixo), à data de seu nascimento, dada pelo cantor dá como sendo 22 de março de 1945, porém confirmada documentalmente pela jornalista Kamille Viola em 2020 como sendo seis anos antes:

> A autora deste livro, porém, encontrou uma certidão de nascimento de Jorge Lima de Menezes, filho de Augusto Lima de Menezes e Sebastiana Lima de Menezes, nascido em 22 de março de 1939. (...) o endereço de nascimento da criança (naquela época, muitos partos eram feitos em casa) é no Rio Comprido, bairro onde Jorge cresceu. São muitas as evidências de que seja mesmo o documento do artista. (VIOLA, 2020, p. 35)

O que facilmente passaria como um ato de vaidade e invenção biográfica no caso de artistas de menor sagacidade, assume um ar de intencionalidade e deboche quando se fala de Jorge Ben Jor. A vontade de separar a figura pública de sua vida privada necessariamente força público e imprensa a ouvir o que Jorge tem a dizer através de suas canções.

Enquanto cronista do cotidiano do subúrbio e da favela, Jorge Ben Jor convida o ouvinte a um mergulho de cabeça não apenas na rotina, mas também na subjetividade daqueles que habitam estes espaços, muitas vezes trazendo para o centro de suas canções os diálogos interiores de suas personagens.

Talvez pela forma como decide retratar a realidade afrodiaspórica no Rio de Janeiro, cheia de malemolência, celebração e alegria, porém também pontuando as injustiças sociais e institucionais que historicamente afetam a experiência humana dessa população, mesclando religiosidade, ciência, história e até mesmo alquimia, Jorge Ben Jor é tido como um porta-voz primordial do movimento afrofuturista brasileiro.

Os versos que abrem este capítulo, extraídos da canção *Take it easy my brother Charles*, sexta faixa do álbum *Jorge Ben,* de 1969, resumem em poucas linhas aquilo que o Afrofuturismo mais de duas décadas mais tarde se proporia a reivindicar: os futuros possíveis de uma diáspora negra pautada na liberdade, nos avanços científicos, na paz entre os povos e no fim dos preconceitos.

Em essência, o termo Afrofuturismo surge como fruto de entrevistas conduzidas pelo autor, jornalista e crítico cultural estadunidense Mark Dery em seu ensaio *Black to the Future - Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose*, de 1993 e publicado inicialmente em 1994 no compêndio *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*. Mark Dery, um acadêmico branco, entrevistou três pensadores negros notáveis e reconhecidos pela comunidade afrodiaspórica dos Estados Unidos: o filósofo Samuel R. Delany, o escritor e músico Gregory Tate e a socióloga Tricia Rose; ao longo destas conversas, a ausência de protagonistas negros em obras de ficção científica (a partir de um recorte estadunidense) torna-se uma das principais inquietações dos pensadores em questão.

Uma das razões propostas para esta ausência seria o reflexo da baixa expectativa de vida das populações negras vivendo sob o regime de opressão da branquidade: com a real possibilidade de morte iminente, a existência do indivíduo negro não era pensada como possível (ou relevante) no âmbito de uma ficção distópica onde a ciência e a tecnologia

ocidentais tivessem alterado substancialmente, e presumidamente para pior, as interações e vivências da humanidade.

O Afrofuturismo aparece então concebido da seguinte forma:

> A ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e aborda as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX - e, de forma mais geral, a significação afro-americana que se apropria de imagens de tecnologia e de um futuro protético aprimorado - pode, na falta de um melhor termo, ser chamado de "Afrofuturismo". A noção de Afrofuturismo dá origem a uma antinomia preocupante: pode uma comunidade cujo passado foi deliberadamente apagado e cujas energias foram posteriormente consumidas pela busca de vestígios legíveis de sua história, pode imaginar futuros possíveis? (T.do A.)[6]

Considerando os dados à vista, o Afrofuturismo pode ser definido, grosso modo, como sendo um movimento cultural, estético e político que, expandido de sua concepção inicial, vale-se na contemporaneidade da produção artística criada a partir das múltiplas perspectivas afrodiaspóricas “para construir narrativas de protagonismo negro por meio de sua identidade, ancestralidade e história” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2022).

Assim, sua expressão sociopolítica pode ser entendida como uma resposta – inicialmente de forma orgânica, não articulada – de membros da comunidade negra às diversas opressões que recaem sobre ela, inclusive para além do racismo - machismo, xenofobia, homofobia e marcadores de classe e gênero - e que tomam proporções ainda maiores quando aliadas aos marcadores de cor.

Exatos trinta anos depois das primeiras formulações conceituais sobre o Afrofuturismo, o cenário social que se apresenta parece, ao mesmo tempo, pouco ter mudado e ser completamente diferente. Pouco mudou no sentido das camadas de opressão impostas às populações negras a nível global. A necropolítica em ação é vista e vivida no dia a dia, particularmente, das classes ditas “mais baixas” da população: a vulnerabilidade social, alimentar e sanitária como parte de um projeto de eliminação sistemática dos indesejáveis. No entanto, apresenta-se de forma bastante diversa no que

[6]No original: Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture - and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future - might, for want of a better term, be called "Afrofuturism." The notion of Afrofuturism gives rise to a troubling antinomy: Can a community whose past has been deliberately rubbed out, and whose energies have subsequently been consumed by the search for legible traces of its history, imagine possible futures?

tange às formas de resistência, em particular após o surgimento dos conceitos de decolonialidade e contracolonialidade.

Isto posto, em decorrência dos estudos e materiais de leitura aos quais tive acesso nos últimos meses, comecei a sentir certa inquietação em relação à utilização do termo e conceito de Afrofuturismo, da forma em que foi concebido nos anos 1990. Primeiramente pelo recorte espacial em que o termo foi cunhado: apesar dos enredamentos naturais ocasionados pelas raízes comuns da diáspora, é necessário considerar que o Afrofuturismo surge como forma de atender às demandas da comunidade negra estadunidense. Isto significa dizer que, numa pirâmide social onde as escalas são estabelecidas não somente a partir de um recorte de cor, mas também de um recorte geográfico ocidentalizado, este movimento surge para atender às demandas daqueles que estão no "topo" entre as comunidades afrodiaspóricas: o norte global.

Apesar de terem a escravização e migração forçada de africanos como denominadores comuns, que, obviamente, engendram características similares no que tange às práticas históricas de subjugo e opressão e às reivindicações sociais contemporâneas, a presença negra nos Estados Unidos e no Brasil difere sobremaneira em diversos aspectos. A título de exemplo, ao falar sobre as distinções nas expressões de religiosidade afrodiaspóricas nos dois países, Abdias Nascimento, falando sobre o cenário brasileiro, nos ensina que

> As pressões culturais da sociedade dominante, a despeito de seus propósitos e esforços, não conseguiram, entretanto, suprimir a expressa herança espiritual do escravo na medida em que ocorreu nos Estados Unidos, onde apenas sobreviveram alguns elementos culturais (NASCIMENTO, 1978, p. 75).

Nascimento, através do Teatro Experimental do Negro e do capítulo intitulado "A bastardização da cultura afro-brasileira" em sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, publicada inicialmente em 1978, mesmo ano em que Jorge Ben Jor lançou o álbum *A banda do Zé Pretinho*, é um dos principais proponentes da ideia de arte e cultura afro-brasileiras, ressaltando as vicissitudes geradas a partir do cenário sócio-histórico-cultural-econômico do nosso país, em particular do eixo cultural Rio-São Paulo. Além do trecho supracitado, o autor também propõe que toda arte afrodiaspórica é, também, um fruto do contato forçado entre os povos africanos em diáspora e os invasores brancos no ocidente:

> Não é suficiente que a arte negra seja “a arte viva preservando as estruturas da África” (...). Pois se impõe a necessidade de incorporar à expressão tradicional africana novas formas, novos espaços e volumes, e outras aquisições técnicas e culturais válidas ao desenvolvimento da arte africana no seu atual ritmo de contemporaneidade. (NASCIMENTO, 1978, p. 75)

Consoante ao pensamento de Abdias Nascimento, uma análise da obra de Jorge Ben Jor sob a lente afrofuturista - conforme a definição de 1993, e levando em consideração seu recorte espaço-temporal - torna-se insuficiente por uma série de fatores. Inicialmente, é necessário considerar, os números absolutos: nos Estados Unidos, há pouco mais de 12% de negros[7], de uma população total de mais de 334 milhões de habitantes[8],segundo dados oficiais do censo realizado em 2020; no Brasil, o percentual de habitantes auto identificados como negros ou pardos é de mais de 56%, segundo dados de 2021. Ademais, devemos levar em consideração as particularidades socioeconômicas da população afrodiaspórica brasileira, assim como sua historicidade, uma vez que estas têm influência direta em seu meio social e, por conseguinte, em suas formas de expressão cultural.

Segundo dados do IBGE, ao final de 2021 existiam no Brasil quase 18 milhões de pessoas vivendo abaixo da linha da extrema pobreza. Isto significa afirmar que cerca de 9% da população nacional vive em situação de instabilidade social, insegurança econômica e alimentar, com uma renda per capita mensal de menos de R$168,00, com a proporção de brancos abaixo da linha da extrema pobreza sendo metade da proporção de pretos e pardos na mesma situação. Certamente não podemos pensar em coincidência ou falta de sorte como explicações para a nítida discrepância situacional entre brancos e pretos ou pardos vivendo abaixo da linha da miséria. Uma análise superficial a respeito da história social do Brasil desde os mais remotos tempos apontará, indubitavelmente, na direção não apenas de costumes sociais, mas também de políticas institucionais discriminatórias, criadas com o intuito de manter as populações não-brancas na base da pirâmide do processo capitalista, negando-lhes acesso a ferramentas de ascensão social e criando modelos de opressão que são reproduzidos até à contemporaneidade da sociedade brasileira.

---

[7] ￼>. Acesso em 20.08.2023

[8] Disponível em <https://www2.census.gov/programs-surveys/decennial/2020/data/apportionment/apportionment-2020-table02.pdf>. Acesso em 20.08.2023.

O sociólogo e historiador Clóvis Moura cunhou, ainda no início da década de 1980, o termo “franja marginal” para se referir à parcela negra da população que restou à margem do sistema após a abolição, que, junto ao processo de escravização, pode também ser apontada como um dos grandes motivos causantes de tamanha desigualdade, uma vez que não houve qualquer plano contingencial por parte do governo imperial para inserir esta recém-liberta e imensa parcela populacional no contexto da sociedade ruralista e capitalista brasileira da época. Pelo contrário, o que se pode observar é uma série de leis abertamente racistas, como o Código Criminal de 1890 e o Decreto Nº 145, de 1893 (que determinava a apreensão de “vadios, vagabundos e capoeiras”[9]), e outras que nitidamente beneficiavam a população branca no Brasil, como os subsídios governamentais - incluindo a doação de terras - para a vinda de lavradores europeus para o sul do país.

Segundo Moura, o Brasil, um país de posição secundária nas relações de capitalismo e neoimperialismo,

> necessitava de um contingente marginalizado bem mais compacto do que o exército industrial de reserva no seu modelo clássico europeu. Havia necessidade da existência de uma grande franja marginal capaz de forçar os baixos salários dos trabalhadores engajados no processo de trabalho. Essa franja foi ocupada pelos negros, gerando isto uma contradição suplementar. (MOURA, 1980, p. 133)

Esta “contradição suplementar” à qual o autor se refere, alia-se a outras que, em linhas gerais, estabelecem as dicotomias raciais que permeiam as relações sociais no Brasil. A principal delas, e que condiciona todas as outras, segundo Moura, é a que advém das relações entre o negro recém-saído da senzala e “as classes dominantes do Império, a classe senhorial insatisfeita e as estruturas de poder ainda ideologicamente escravistas”.

Moura se refere ao Brasil como uma economia baseada num modelo de “capitalismo dependente” (segundo o conceito de Florestan Fernandes), isto é, um modelo capitalista que se concretiza através da expropriação e de autocracia, conjugando crescimento econômico dependente com miséria e exclusão despóticas, além da ausência de direitos fora dos setores sociais dominantes.

É justamente no âmbito desta ausência de direitos fora das classes dominantes que se encontra a franja marginal, que, por sua vez, pode ser entendida como um exemplo

[9] Disponível em <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-145-11-julho-1893-540923-publicacaooriginal-42452-pl.html>. Acesso em 30.05.2023.

daquilo que Immanuel Wallerstein afirma ser uma engrenagem fundamental na manutenção do status quo do sistema capitalista contemporâneo. Segundo o sociólogo estadunidense, pensar o universalismo e teorias sociais excludentes como o racismo e o machismo como antagônicas é, num contexto capitalista, um equívoco. Em se tratando especificamente de racismo/xenofobia, Wallerstein nos diz que uma de suas consequências comportamentais básicas é a busca pela expulsão do Outro, do “bárbaro”: ao fazê-lo, a classe dominante é recompensada com a “pureza” do ambiente social, porém sofre a perda da força de trabalho (barata e desprestigiada) da classe repelida. Isto, de acordo com Wallerstein, é uma perda significativa no sistema capitalista, pautado pelo acúmulo de riqueza, talvez mais bem expressado pela equação: mão-de-obra barata + baixo custo de produção + concentração dos meios de produção = lucros altos.

A solução para este dilema, segundo o autor, se dá através da "etnicização" da força de trabalho, onde funções consideradas de menor prestígio - e, por conseguinte, de menor remuneração - são executadas por aqueles indivíduos classificados pelo racismo como inferiores social e intelectualmente. É aqui, nos diz ele, que o racismo

> fornece uma base não meritocrática para justificar a desigualdade. (...) Precisamente porque o racismo é antiuniversalista, em matéria de doutrina, é que ele ajuda a manter o capitalismo como sistema. Ele permite uma remuneração mais baixa, a um maior segmento da força de trabalho, bem mais baixa que aquela que poderia, em qualquer ocasião, ser justificada com base no mérito. (WALLERSTEIN, 2021, p. 71)

É precisamente a combinação dessa meritocracia com o capitalismo dependente e o já infame mito da “democracia real” brasileira que apresenta um dos maiores desafios à admissão aberta do racismo estrutural, estruturado e institucionalizado entranhado na sociedade brasileira - e seu consequente combate de forma igualmente estrutural; conforme apontado pelo professor Kabengele Munanga, em se tratando da percepção de racismo em sociedades onde as tensões raciais há muito permeiam e direcionam as relações sociais, o brasileiro, se questionado a respeito da existência do racismo no país, parece pouco disposto a confrontar seus próprios fantasmas quando comparado com países como Estados Unidos e África do Sul (aqui, reforçam-se outras diferenças entre os perfis identitários afrodiaspóricos e suas percepções, a depender do espaço geográfico onde tal análise é feita):

> A mesma questão feita a brasileiros pareceria inconveniente, incomodante e até perturbadora. Muitos, em comparação com norte-americanos e sul-africanos, não dariam respostas claras e diretas. Elas seriam ambíguas e fugitivas. Para muitos, ainda, o Brasil não é um país preconceituoso e racista, sendo a discriminação sofrida por negros e não brancos, em geral, apenas uma questão econômica ou de classe social, sem ligação com os mitos de superioridade e inferioridade raciais. Nesse sentido, os negros, indígenas e outros não brancos são discriminados por serem pobres. Em outros termos, negros e brancos pobres, negros e brancos de classe média ou negros e brancos ricos não se discriminam entre si, tendo em vista que pertencem a classes sociais iguais. (MUNANGA, 2017, p. 34)

Evidentemente, o discurso meritocrático por si só não seria capaz de esmorecer a determinação dos movimentos identitários e antirracistas por uma sociedade mais igualitária. É necessário levar em consideração - e aqui retorno a Clóvis Moura - que o processo de marginalização das populações socialmente periféricas não é apenas socioeconômico, mas também doutrinante e condicionante.

A mera existência de indivíduos negros que tenham conseguido “furar a bolha” dos privilégios da branquidade a despeito das adversidades é cooptada pelo sistema do capitalismo dependente como exemplo da suposta ausência de discriminação racial no país - se um único negro consegue ascender socialmente à condição de classe média ou alta, todos conseguem, desde que se esforcem o suficiente. A grande falácia nesta linha de raciocínio, amplamente difundida e entendida como real por boa parte da população brasileira (inclusive por pretos e pardos) é omitir como e por quê essas adversidades existem - ou a quem beneficiam.

A ubiquidade da miscigenação como caráter definidor do perfil racial da população brasileira acrescenta uma nova camada de complexidade às relações étnico-raciais no Brasil, particularmente no contexto do capitalismo dependente. Não seria de todo errôneo arriscar dizer que em muitos casos, seja por estratégias de sobrevivência ou seduzidos pela ideia de habitar “a bolha”, muitos indivíduos pretos e pardos em posição de proximidade com o ideal branco de sucesso socioeconômico se deixem seduzir pelo discurso meritocrático ou que até mesmo, em casos mais extremos, passem a reproduzi-lo. Este fenômeno, segundo Clóvis Moura, já era passível de identificação ainda nos tempos da escravização:

> A postura do escravo negro, por outro lado, variava de acordo com a posição que ele ocupava no sistema de estratificação da classe escrava. É evidente que uma mucama, um escravo doméstico, morando na casa-

> grande e sofrendo o impacto ideológico do pensamento dominante (escravocrata) e já previamente selecionado a partir da sua compra, não tinha o mesmo potencial revolucionário de um escravo do eito nos canaviais do Nordeste, na mineração em Minas Gerais, ou um escravo de ganho citadino. (MOURA, 1980, p. 131)

Da mesma forma, o professor Moura discorre sobre a atitude da nascente, àquela época, intelectualidade negra e suas formas de sobrevivência ainda no século XIX. Moura discorre sobre o surgimento daquilo que chama de “imprensa mulata” - periódicos voltados às questões de mobilidade social e preconceito enfrentado pelos pardos livres e libertos e a classifica como sendo de “caráter nacionalista, de um lado, porém não incorporando à sua mensagem ideológica a libertação dos escravos”. Em seguida, declara:

> O que queremos registrar aqui expressamente é que esta elite negra que se intitula mulata - termo etimologicamente pejorativo - já procura dar as costas à grande massa negra que constituía a escravaria do eito e passa a reivindicar soluções de problemas que diziam respeito aos homens livres. Há, portanto, uma fratura no comportamento do Negro no Brasil através dessa filosofia e política da mulataria. (MOURA, 1980, p. 128)

Ao passo que Moura utiliza este exemplo para denotar a estratégia dos pardos de se distanciarem da “causa negra” (em última instância, a abolição da escravidão, considerando que o período analisado no trecho acima é ainda a primeira metade do século XIX) como forma de marcarem uma identidade sociocultural própria, mais próxima da branquidade que da pretitude, a crítica do autor parece desconsiderar uma possível e subjetiva estratégia de sobrevivência inscrita no DNA social da parcela parda/liberta, isto é, marcar a separação entre si e os pretos/escravizados os tornaria passíveis de maior mobilidade econômica e cultural numa sociedade que os rejeitava abertamente pelo seu “defeito de cor”.

Se as táticas de opressão e subjugo de pretos e pardos, escravizados e libertos, africanos originários e descendentes, nos séculos XIX, XX e XXI vêm constantemente se reatualizando e tomando formas cada vez mais insidiosas e intrincadas no *corpus* social brasileiro, igualmente se remodelam e requalificam as técnicas de sobrevivência, estabelecendo uma espécie de queda de braço epistemológica simbiótica, onde momentos sócio-históricos de maior liberdade e iniciativas de inclusão social são confrontados com outros de ainda maior tirania e aviltamento (como, por exemplo, os governos de esquerda

entre 2003 e 2016 sendo seguidos pelos governos de ultradireita entre 2016-2022), e vice-versa.

Aqui, retorno à obra já citada de Wallerstein, que afirma, ao falar sobre o papel do racismo no condicionamento das populações periféricas, que “ele dá origem e constantemente recria comunidades sociais que, na realidade, socializam crianças para desempenharem papel apropriado (embora, é óbvio, também as socialize para formas de resistência)”. O que para Wallerstein é dado quase como uma reflexão tardia e passageira, torna-se o centro deste trabalho: o racismo tem como uma de suas consequências fomentar técnicas de sobrevivência e resistência contra si próprio.

Visto, no entanto, que a classe dominante possuía e possui a máquina do Estado a seu lado e não se furta usá-la sempre que possível, até recentemente foram poucas as instâncias em que técnicas de resistência, sobrevivência e enfrentamento foram analisadas sob a perspectiva (racializada) de uma resposta orgânica à práxis racista que domina a sociedade brasileira.

Bem verdade, Ben Jor não faz *em Take it easy my brother Charles* alusão direta aos preconceitos de cor e raça, porém uma análise perfunctória do tema da canção (e das outras faixas com as quais ela conversa diretamente) evidencia não somente a ancestralidade da personagem, mas também as circunstâncias do cotidiano social de um indivíduo vivendo no seio da franja marginal carioca na segunda metade do século XX.

Para o ouvinte casual, os versos de *Take it easy my brother Charles* podem soar menos complexos que os de outras composições no álbum. Duas frases são repetidas ao longo de toda a canção (“take it easy my brother Charles, take it easy meu irmão de cor”), num movimento que parece alternar-se entre molejo e anseio, entre aquietação e insistência; apenas duas outras estrofes completam a composição, o segundo dos quais já mencionado na abertura deste capítulo, em que o aspecto afrofuturista da obra do cantor se descortina tantos anos antes da instituição do Afrofuturismo como um movimento organizado.

São muitas as ocasiões em que a obra de Ben Jor e o Afrofuturismo são analisados como “primos-irmãos”. O professor Acauam Oliveira, por exemplo, define esta relação como “afrofuturismo periférico”, e nos diz que

> Jorge Ben se relaciona com essa ancestralidade como quem olha para frente, para o futuro, enxergando esse futuro a partir das lentes e das

> sabedorias de matriz africana, que (sic) ele tem contato desde criança (...). É a força dessa ancestralidade que está no cerne do projeto artístico do Jorge Ben, e que constrói uma imagem solar de uma herança negra positiva, forte bela e orgulhosa de suas origens. (OLIVEIRA, 2021)

Os versos de Take it easy my brother Charles parecem refletir com precisão a análise do professor Acauam Oliveira. Raramente belicoso, Ben Jor opta por voltar seu olhar a um futuro promissor de modo a denunciar um presente de opressão do qual urge se livrar. Ao longo de sua carreira, o progresso, os avanços tecnológicos, a alquimia e a profetização de um futuro em que "as conquistas científicas, espaciais, medicinais e a confraternização dos povos e a humildade de um rei serão as armas da vitória para a paz universal" são o centro de sua narrativa, que, concomitantemente, recusa-se a deixar de lado a ancestralidade compartilhada entre aqueles que ele representa.

Antes de falar especificamente sobre a personagem Charles e o cânone musical do qual faz parte, volto minha atenção ao álbum em que a canção aparece registrada em LP pela primeira vez. *Jorge Ben* é o sexto trabalho de estúdio do cantor, seu primeiro em dois anos, e marcou seu retorno à gravadora Philips, com a qual havia encerrado sua parceria profissional quatro anos antes. É considerado pela mídia especializada um reencontro com o sucesso após uma fase de ostracismo, particularmente após o lançamento de seu álbum anterior *O bidu: silêncio no Brooklin* (1967), em que o cantor foi "acusado" de deixar de lado o samba-bossa carioca que lhe era tão característico e afiliar-se à jovem guarda (o álbum, inteiramente gravado em São Paulo, conta com o acompanhamento da banda The Fevers e a participação de Erasmo Carlos, com quem compartilha a autoria de uma das faixas).

Esta "disputa" pelo som de Jorge entre o samba, a bossa nova, a jovem guarda e, posteriormente, também o *funk* e a *soul music* estadunidenses, aliás, é mais um episódio que denota assunto que, apesar de não ser central à temática desta dissertação, subjaz e permeia toda a pesquisa: a complexidade musical e a dificuldade de enquadrar a musicalidade (entendida como uma dimensão da experiência afrodiaspórica do artista) em um único rótulo ou categoria musical.

A retórica benjoriana por vezes extrapola os limites da composição. Em *Jorge Ben*, mesmo a identidade visual já evidencia quão intrínseca é sua visão artística: uma série de referências aos temas das canções denotam a complexidade e, por que não, a ousadia de todo o trabalho e, por isso, merece uma análise à parte. Pela primeira vez, a capa de um de seus álbuns não trazia uma foto do cantor; ao invés disso, uma multiforme pintura

(idealizada como um mural) do artista plástico Albery serve, ao mesmo tempo, como apresentação e complemento às canções do álbum, como se a obra de Ben Jor exigisse tamanha dedicação que não apenas a – atenta - audição, mas também a visão fosse intimada a fazer parte da experiência.



Figura 1 – Capa do álbum *Jorge Ben,* de 1969
Fonte: Universal Music Store (2023)

A imagem parece evocar uma representação pictórica dos já corriqueiros temas mais trabalhados em suas canções, novamente presentes em várias das onze faixas que compõem o álbum: a boemia, as odes de amor às mulheres (desde duas faixas dedicadas à sua esposa e musa – Domingas e Cadê Teresa, a uma tropicalista e talvez inesperada, porém tipicamente benjoriana, homenagem a Jane Fonda no filme Barbarella), o futebol e o suingue do “malandro” carioca podem ser identificados com alguma facilidade na ilustração de capa.

A relevância desta capa é tamanha que, em março de 2024, em celebração aos 85 anos de vida do cantor (e 55 de lançamento do álbum), o Instagram oficial do time do

Flamengo – equipe de coração do cantor, e cujo brasão aparece em destaque, centralizado na pintura da capa – rendeu-lhe homenagem reproduzindo a imagem com o jogador Gabriel Barbosa no lugar de Ben Jor.



Figura 2 – Gabriel Barbosa em reprodução da capa do álbum *Jorge Ben*
Fonte: Instagram (2024)

No contexto da capa do álbum, é justamente a representação do próprio artista que chama mais atenção. Centralizado e em escala bastante superior às outras imagens presentes na ilustração, sua efígie traz uma série de características aparentemente contraditórias: seu semblante é sereno e suas mãos delicadas, de traços quase femininos, agarram-se a um violão que traz seu nome; seu olhar, no entanto, voltado diretamente ao observador que o encara, parece mais desafiador que convidativo. Mais paciente que plácido, parece se antecipar às celebres linhas da canção Zumbi, que só se tornariam conhecidas do público cinco anos mais tarde e desafiar o observador como quem diz “eu quero ver o que vai acontecer quando Zumbi chegar”. O torso nu tampado pelo violão remete a um escravizado amarrado ao pelourinho; em ambos os pulsos, grilhões quebrados

simbolizam aquela que parece ser a principal preocupação do artista carioca neste álbum: a redenção - ou libertação - do povo negro periférico.

Se cada uma das ilustrações da capa faz alusão temática a alguma faixa ou passagem do álbum, a representação do cantor pode ser compreendida, em alguma medida, como sendo uma alusão ao próprio Charles, um homem negro que não apenas busca, mas exige, em presença e atitude, reparação pelo que foi imposto a seus antepassados.

É com esta imagem que se inicia a viagem musical daquilo que chamo de “trilogia Charles” - um trio de canções (divido em dois álbuns) que traz como personagens principais dois indivíduos de nome Charles: o primeiro, cujo epíteto é “o anjo 45”, é descrito por Ben Jor como o “Robin Hood dos morros”, em alusão ao lendário ladrão-justiceiro do folclore inglês, que roubava dos ricos para dar aos pobres, sem manter qualquer riqueza para si. O segundo é Charles Jr., epônimo da canção incluída no álbum *Fôrça bruta*, de 1970, presumivelmente filho do primeiro.

Charles “o anjo” é o protagonista de duas das três canções: a já mencionada *Take it easy my brother Charles* e *Charles, anjo 45*, ambas do álbum de 1969. Charles é um homem negro - na faixa que inicia a trilogia, Ben Jor se refere a ele como “meu irmão de cor” - e morador de um inominado morro carioca. O autor começa a narrativa de Charles pedindo a ele que “tenha calma” diante de uma situação cujos pormenores não são detalhados. Mesmo sem explicitá-los, a canção conota as tensões sociais e raciais que marcam a vivência preta-periférica pedindo a seu irmão de cor que se mantenha tranquilo pois ele, o narrador, já se sente “com direitos, com princípios e dignidade de me libertar”, indicando que a situação tensionante seria possivelmente um embate entre Charles (ou alguém a quem ele acudiu, possivelmente o próprio autor) e as forças de repressão, provavelmente policiais, do sistema racista.

A melodia e instrumentação da canção são, em si próprias, elementos adicionais à narrativa de seus versos, e quiçá mais exemplo de como técnicas de sobrevivência ante a táticas de opressão se multiplicam, se combinam e se espraiam entre os povos pan-africanos do mundo ocidental. Ostensivamente inspirada no *funk* e no *soul* estadunidenses, ritmos associados aos movimentos pelos direitos civis naquele *país, Take it easy my brother Charles* indica (inclusive, talvez não à toa, com seu título e letra parcialmente em inglês) uma aproximação temática com o *Civil Rights Movement* num momento em que os movimentos negros no Brasil operavam na clandestinidade devido à repressão política

imposta pela ditadura civil-militar, como indicado anteriormente pelas citações de Abdias Nascimento.

A ordem das faixas no disco tampouco parece ser meramente casual. *Take It Easy My Brother Charles* é a canção que abre o lado B, ao passo que *Charles, Anjo 45* é a que o fecha, encerrando o álbum. Além dessas duas faixas, o lado B traz também *Descobri que sou um anjo*, canção que pode ser interpretada de diversas maneiras. Ao passo que, numa leitura mais perfunctória, aparenta ser uma canção sobre o fim de um amor não correspondido, também é possível compreendê-la sob o prisma de uma resposta coletiva ao racismo, em que o eu lírico toma ares de coletividade, personificando e dando voz à negritude diante da branquidade opressora:



Não, comigo não, comigo nunca mais
As coisas agora vão mudar
Pois até um cego pode ver
Que eu não sou o que você diz
Por isso eu não vou mais
Curvar minha cabeça
E nem beijar os seus pés porque
Pois eu descobri que sou um anjo
(Jorge Ben Jor – Descobri que sou um anjo, 1969)

Não à toa, o mote “descobri que sou um anjo” reaparece em Charles Jr., canção a ser visitada mais à frente neste trabalho, e em *Porque é proibido pisar na grama*, do álbum *Negro é lindo,* de 1971. A conexão de Ben Jor com o *civl rights movement* fica ainda mais evidenciada neste álbum, cujo título faz referência ao movimento cultural estadunidense *black is beautiful*, e que, além da faixa-título, traz também a canção *Cassius Marcelo Clay*, nome de batismo do lutador Muhammad Ali, um ícone da resistência negra naquele país. Além de Ben Jor, dois dos outros grandes difusores do movimento *black is beautiful* (cujo marco inicial é tido como um desfile de moda afrocentrado em 1962, no Harlem, em Nova

York,[10] e que ganhou corpo internacionalmente ao longo dos anos 1960 e 1970 a partir dos escritos do sul-africano Steve Biko) no Brasil foram o já mencionado Movimento Black Rio e o cantor Tony Tornado, ambos fortemente patrulhados pela ditadura civil-militar nas décadas de 1960 e 1970.

Retornando a Charles, cabe aqui ressaltar que o próprio Ben Jor, como seria de se esperar, jamais revelou a real inspiração por trás da personagem. Em sua entrevista ao programa Roda Viva, responde evasivamente que se inspirou em um “malandro carioca” que conheceu, que usava uma arma de calibre .45 e que “era um anjo, porque quando ele chegava, tudo ficava bem”. Sua resposta parece propositalmente aberta, sem que traga à conversa qualquer indicativo de uma real identidade que o tenha inspirado a compor a canção.

Outras interpretações especulam que Charles, Anjo 45 tenha sido composta em homenagem ao ex-militar e guerrilheiro Avelino Capitani, como relatado pela jornalista Patrícia Pasquini em obituário da Folha de São Paulo na ocasião da morte de Capitani, em setembro de 2022:

> Avelino foi preso, fugiu e fez treinamento de guerra em Cuba. Voltou ao Brasil na clandestinidade e participou da Guerrilha do Caparaó. Acabou capturado e mandado para a prisão, no Rio de Janeiro, de onde fugiu em 1969. (...) Ficou conhecido como Anjo Loiro ou "Charles, Anjo 45" —nome da música de Jorge Ben, lançada em 1969, para homenageá-lo. (PASQUINI, 2022)

O historiador Flávio Luís Rodrigues, em sua tese de doutorado intitulada *Marinheiros contra a ditadura brasileira: AMFNB, prisão, guerrilha - Nacionalismo e revolução?,* reafirma, após extensa pesquisa bibliográfica, entrevistas e levantamento documental, a asserção que Capitani seria o verdadeiro Charles, porém ressaltando que "Jorge Ben Jor, depois que Charles “voltou”, nunca confirmou que a música fazia referência a Capitani, muito provavelmente por causa dos tempos sombrios da ditadura” (RODRIGUES, 2017, p. 339).

Aqui, novamente, chamo à atenção a real possibilidade de estarmos diante da ação de uma furtiva técnica de resistência e sobrevivência da comunidade afrobrasileira. O discurso dissidente benjoriano se faz através ora de metáforas, ora de códigos; ora por

[10] https://www.bbc.com/culture/article/20200730-the-birth-of-the-black-is-beautiful-movement

intermédio de personagens inventadas, ora a partir das inúmeras combinações entre ancestralidade e (afro)futurismos.

Seja qual for o método pontual de sua escolha, uma coisa é quase sempre certa – Ben Jor não apenas permite, mas insiste que sua música fale por si e, assim, seja interpretada e reinterpretada, reinventada e recontada por seus interlocutores. Ao optar por não encarcerar sua poesia no claustro de uma definição dada, o cantor carioca possibilita que novas narrativas se formem a partir da sua, oralizando seus racontos, transmutando-as indubitavelmente em narrativas mais enriquecidas e engrandecidas pelas possibilidades interpretativas que se ensejam, da forma que faziam nossos ancestrais. Como nos aponta Leda Maria Martins,

> A filosofia africana leva em conta toda a gama de conhecimentos da performance oral como significativa para a inscrição das experiências de temporalidade e para sua elaboração epistêmica. A palavra oraliturizada se inscreve no corpo e em suas escansões. E produz conhecimento. (MARTINS, 2022, p. 32)

É no âmbito dessas narrativas possíveis que a maioria das canções do álbum *Jorge Ben* ganha vida. O lado A do trabalho traz cinco canções, quatro das quais são possíveis homenagens às mulheres da vida do cantor. Criola, a faixa de abertura, é dedicada à sua mãe, “filha de nobres africanos, que por um descuido geográfico nasceu no Brasil, num dia de carnaval”, enquanto as duas faixas seguintes, *Domingas* e *Cadê Teresa*, podem ser interpretadas como declarações de amor à sua companheira, Domingas Terezinha (a “nêga Teresa” de *País tropical*); Barbarella é uma ode tropicalista à sensualidade da mulher, inspirada no filme homônimo, de 1968.

É *País tropical*, a faixa que fecha o lado A do disco, no entanto, que merece maior destaque. Como elencado a seguir, a canção - carro-chefe comercial do disco - foi polarizadora nas reações que suscitou à época de seu lançamento, dado o momento político que o país atravessa no final da década de 1960. Farei a seguir um breve desvio da trilogia Charles para dedicar algumas linhas a esta canção, mais especificamente às acusações de ufanismo recebidas por seu primeiro intérprete, Wilson Simonal – uma figura admitidamente controversa –, e por Jorge Ben Jor na condição de autor.

1.2 - Meus camaradinhas me respeitam



Moro num país tropical, abençoado por Deus
E bonito por natureza, mas que beleza
Em fevereiro tem carnaval
Tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo
Tenho uma nêga chamada Teresa
(Wilson Simonal – País tropical, 1969)

Apesar de ser uma canção autoral, Jorge Ben Jor não foi o primeiro artista a gravar *País tropical*. Alguns meses antes do lançamento do álbum *Jorge Ben*, em novembro de 1969, o cantor Wilson Simonal lançou às rádios brasileiras sua própria versão, em agosto do mesmo ano (uma terceira versão seria lançada ainda em dezembro de 1969, em álbum de Gal Costa, gravada por ela, Caetano Veloso e Gilberto Gil).

A versão de Simonal tornou-se um enorme sucesso e gerou, segundo o autor da canção, seu único atrito com os órgãos de censura da ditadura civil-militar. Segundo Ben Jor, em sua entrevista ao programa Roda Vida da TV Cultura (1995), os censores teriam acreditado que o jeito de cantar algumas palavras da canção pela metade - “mo – num – pa-tro-pi" - seria um código subversivo, uma espécie de mensagem truncada que somente aqueles a quem ela se destinava seriam capazes de entender.

País tropical e Wilson Simonal parecem ter sido uma combinação – explosiva – feita sob medida para ambas as vertentes políticas em conflito à época. De um lado, a ditadura civil-militar viu-se diante de uma espécie de hino ufanista ressaltando as belezas e alegrias de um país cujo recrudescimento das forças repressoras havia sido institucionalizado pelo AI-5, decretado menos de um ano antes; do outro, a esquerda revolucionária encontrou na faixa um bode expiatório cultural, um símbolo da ubiquidade da opressão intelectual

imposta por um regime que tentava, a todo custo, fabricar a ideia de um país unido e sem conflitos aparentes.

Entre um e outro polo, estava Wilson Simonal, uma das figuras mais controversas do período, cujo papel sociopolítico durante a ditadura jamais foi pacificado: ora acusado de delator e colaborador do regime opressor, ora visto como bode expiatório de um sistema que necessitava forjar culpados, a situação precária do cantor foi sumarizada pelo pesquisador Gustavo Alves Alonso Ferreira em sua dissertação de mestrado, intitulada *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, na qual afirma que

> Simonal passou a ser conhecido como “dedo-duro” quando a memória da resistência à ditadura foi forjada. Em 1971, num episódio controverso, o cantor foi acusado de ser informante do DOPS. Se o cantor de fato adulou o regime, ele não estava sozinho. Sua conduta apologética, longe de representar uma exceção, era regra no meio musical. No entanto, a memória acerca do meio musical parece polarizar todas as ofensas e descrédito nele. Ele é o bode expiatório social da memória da resistência, e sofreu por anos com o silêncio das esquerdas e direitas. (FERREIRA, 2007, p. 7.)

No ano seguinte ao lançamento da canção, Wilson Simonal acompanhou a seleção brasileira de futebol (integrando oficialmente a delegação brasileira) à Copa do Mundo disputada no México em 1970, onde a *canarinho* viria a se sagrar tricampeã, tendo *País tropical* como trilha sonora. Consciente ou inconscientemente, Simonal e Ben Jor – em companhia de Pelé, grande astro da seleção brasileira àquela altura – contribuíram para uma das maiores vitrines da suposta democracia racial brasileira: um cantor e um compositor negros entoando loas em clima ufanista a um estado-nação que se sagrava campeão do mundo num dos esportes mais populares do século XX, e pelos pés de um futebolista negro (todos retintos)! Como imaginar que pudesse haver racismo em um país que propiciava tantas oportunidades de sucesso à sua população afrodiaspórica?



Figura 3 – Pelé e Wilson Simonal, com a camisa da seleção brasileira, durante a Copa do Mundo
Fonte: Reprodução/capa da Revista Fatos e Fotos (1970).

Elevada à condição de fenômeno cultural, *País tropical* persiste, em retrospecto, como um dos mais polarizadores fenômenos da carreira de Jorge Ben Jor, e se em alguma medida a polêmica causada no cenário político da virada da década de 1970 parece ter sido olvidada, a canção nada perdeu de sua popularidade desde então, sendo interpretada por diversos nomes de peso da música brasileira e internacional, como Ivete Sangalo, Seu Jorge, Daniela Mercury, Paulinho Moska, Alexandre Pires e Shakira, além das três versões já mencionadas neste trabalho. Curiosamente, o próprio Ben Jor, em mais um episódio notável de como a faixa pode ser associada a uma ideia de orgulho nacionalista, cantou *País tropical* na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016.

Voltemos a 1969. No que tange às críticas ao suposto ufanismo na canção de Ben Jor e seu percebido não-posicionamento contra o regime militar e contra o racismo dentro

das lutas de classe – ao contrário do que fizeram, respectivamente, Gilberto Gil e Tony Tornado, por exemplo -, trago como exemplo a reação do cantor e humorista Juca Chaves, um homem branco e de esquerda, poucos meses após o lançamento das duas versões mais conhecidas da canção.

Exilado na Europa, Chaves – conhecido por seu “humor satírico” respondeu a Ben Jor e Simonal com *Paris tropical*, canção de sua própria autoria, e cujo próprio título já fazia alusão à composição de Jorge. A letra da canção, prenhe de passagens racistas e classistas, é um perfeito exemplo de como a esquerda brasileira, mesmo em oposição ao regime de ditadura civil-militar, em muito reproduzia o comportamento da direita no que concerne preconceitos de cor, raça e classe:



Alô Brasil, alô Simonal
Moro e namoro em Paris tropical
Alô Brasil, alô Simonal
Moro e namoro em Paris tropical

Tereza é empregadinha, eu sou seu patrão
Vendi meu Fusca e o meu violão
Tenho um Jaguar, só ouço Bach
Eu como estrogonofe em lugar de feijão
Mas que Patropi nada, isto é que é um vidão!

Alô Brasil, alô Jorge Ben
Eu vou de metrô, você vai de trem
Alô Brasil, alô Jorge Ben
Eu vou de metrô, você vai de trem

Paris não tem Flamengo, nem Pelé e Tostão
Aqui Brigitte joga em qualquer posição
Francês é o meu esporte do qual sou um fã
Faço do Moulin Rouge o meu Maracanã
Que futebol, que nada! Bom mesmo é o can-can!

Alô Brasil, alô meu Pelé
Eu bebo champanhe, você bebe café

Alô Brasil, alô meu Pelé
Eu bebo champanhe, você bebe café
(Juca Chaves – Paris Tropical, 1970)

Importante salientar como os marcadores de raça e classe são amplamente utilizados por Juca Chaves – filho de um imigrante austríaco radicado no Brasil – tanto para "satirizar" o posicionamento (ou ausência deste) de Ben Jor e Simonal, quanto para criticar o teor da canção, passível de cooptação pelo regime militar. Nem mesmo Pelé, que sequer é citado na música original, escapa ao fel destilado pelo humorista.

A afronta racista da sátira de Juca Chaves começa já nos elementos pré-textuais da faixa composta pelo próprio comediante. Como se no intuito de adicionar injúria à difamação, música e melodia são um arremedo sônico do samba funk e do soul das canções de Wilson Simonal e Tony Tornado em particular, em nítida investida contra a comunidade negra do fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 que buscava se estabelecer politicamente através de uma identidade cultural própria, acusada de *estrangeirista* tanto pela direita conservadora quanto pela esquerda liberal devido ao seu posicionamento de busca por uma espécie de integração pan-africanista para além das fronteiras cartográficas.

Aposta aos versos da canção de Chaves, a melodia *soul* torna-se paródia de si mesma e exacerba ainda mais a sensação de escárnio perpetrado por ele em sua resposta eurocêntrica e elitista, carregada de racismo e classismo. A "nêga Tereza[11]" de Ben Jor torna-se a "empregadinha" preta para o patrão branco representado por Juca Chaves; fusca e violão são substituídos por Jaguar e Bach – aqui, o racismo toma característica também musical, onde o samba-rock de Ben Jor e o funk soul de Simonal são relegados à condição de inferiores ante as peças clássicas do compositor alemão -, e o principal meio de transporte que liga a região central do Rio de Janeiro aos subúrbios da cidade, o trem, é comparado negativamente ao metrô parisiense.

[11] Vale a ressalva que Domingas Terezinha, esposa do cantor e musa inspiradora de diversas de suas composições, como Domingas, Cadê Tereza, Maria Domingas, Dumingaz, Terezinha e tantas outras, é uma mulher branca. O cantor aparentemente se refere a ela como "nêga" em uma demonstração de afetividade e não como um retrato da realidade de cor da esposa; isto posto, a intencionalidade de Juca Chaves ao tratar a personagem nêga Tereza como "empregadinha" não deixa dúvidas a respeito da racialização da narrativa deste último.
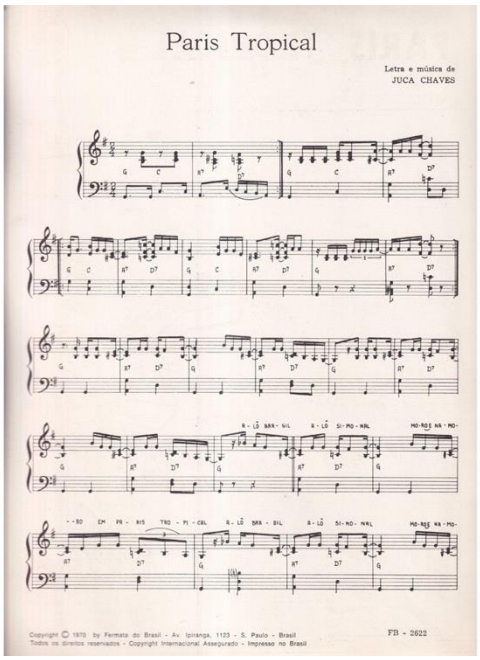


Figura 4 – partitura de Paris Tropical (1970)

Fonte: Musimed

A todo momento a dicotomia aparente é: negro = ruim vs. branco = bom. O Maracanã com seu futebol (esporte popular e, consequentemente, acessível às populações mais pobres – isto é, mais pretas) perde para o Moulin Rouge e seu can-can. Pelé é driblado por Brigitte Bardot e até mesmo o café (preto) é menosprezado em favor do transparente champanhe francês.

Surpreende constatar que Ben Jor, sabidamente avesso a polêmicas, tenha decidido responder às provocações de Chaves através de não apenas uma ou duas, mas três canções-resposta. A primeira delas (e a que mais explicitamente se trata de uma resposta a Juca Chaves), foi, assim como *País tropical*, gravada primeiramente por Wilson Simonal e em seguida pelo próprio compositor. Simonal grava sua versão como um funk soul sob o título de *Resposta*, enquanto Ben Jor a lançaria como um samba, com o nome de *Aleluia, Aleluia (E Ainda Tem Mais).* A letra desta canção pode ser facilmente interpretada como uma resposta literal e direta a Juca Chaves:



Quem dera que Paris fosse tropical
Que tivesse uma nêga Tereza
Com muita alegria e carnaval
Aleluia, aleluia

(...)
Eu não sou um orgulhoso
Nem tão pouco um despeitado
Mas o que eu não gosto é de ser subestimado
Pois eu sou um amante
Um amante do meu país
Eu sei onde é meu lugar
Eu sei onde meto o meu nariz
(Jorge Ben Jor – Aleluia, Aleluia (E Ainda Tem Mais), 1970)

Condizente com a irreverência e malandragem que são marcas registradas da prosódia do compositor, a versão de Ben Jor traz versos falados declamados ao fim da canção (e que não constam na versão de Simonal) onde afirma “eu prefiro ser um durão aqui dentro do que ser bicão lá fora. Eu falo em nome de Edson Arantes do Nascimento, do meu ídolo Simonal, minha nêga Tereza e em nome da rapaziada do Trio Mocotó”. Por fim, o cantor retoma *País tropical* e, em verdadeiro exercício de malemolência (e, quiçá, velado desafio aos censores militares, que já haviam implicado com esta técnica naquela canção), voltar ao início da canção cantando somente a primeira sílaba de cada palavra, referenciando o imbróglio causado pelo *patropi*.

Aqui, faço nova referência a Gustavo Ferreira e sua dissertação sobre Simonal, na qual, analisando a letra de *País tropical* e *Resposta*, afirma:

> Embora pareçam ingênuas, tanto Resposta quanto País Tropical possuem um ponto em comum: ambas fazem apologia ao homem comum, de “mentalidade mediana”, que pode “não ser um band leader/ mas lá em casa [s]eus camaradinhas [o] respeitam”. Por “mentalidade mediana” o compositor não queria dizer pouco inteligente, mas um pensamento comum, hegemônico entre os populares. Jorge Ben parece captar muito mais a essência a alma do brasileiro do que qualquer outro compositor. O sujeito comum cantado por Simonal estava empolgado com o discurso

> nacionalista do governo, amante da natureza, das festas e do esporte do país, e que não leva desaforo para casa. (FERREIRA, 2007, p. 188-189.)

A segunda e terceira canções-resposta compostas por Ben Jor são as faixas *Brasil*, e*u fico*, gravada por Simonal e *Cosa nostra,* gravada por Jorge. As letras de ambas as canções são ainda mais contundentes que os versos de *Resposta*/*Aleluia, aleluia* e, de maneira atípica para composições do cantor, deixam pouco espaço para amplas interpretações de seu teor:



Este é o meu Brasil
Cheio de riquezas mil
Este é o meu Brasil
Futuro e progresso do ano dois mil
Quem não gostar e for do contra
Que vá pra...
(Wilson Simonal – Brasil, eu fico, 1970)



E se você quiser
Dar um presente lindo para seu amigo
Ou mesmo que seja para seu inimigo
E que esteja no exterior falando mal da gente
(...)
Dizendo que eu só namoro empregadinha
E que eu sou duro e só ando de trem
Mas o que vai, vai, e o que vem, vem

(...)

É cosa nostra, é. É cosa nostra
Esse swing é cosa nostra
Esse swing é cosa nostra
(Jorge Ben Jor – Cosa Nostra, 1970)

Ao analisar os versos destas canções, três são os traços que, particularmente, saltam aos ouvidos de interlocutores mais atentos. O primeiro, como já mencionado, é a pouca amplitude interpretativa dos textos: as canções parecem ter destinatário certo, com nome completo e endereço. O segundo é a exasperação com a qual Ben Jor parece escrever suas linhas. O cantor demonstra estar nitidamente aborrecido com as críticas de Juca Chaves, ao ponto de sentir a necessidade de responder à altura.

Por fim, no entanto, percebe-se a característica mais presente de Ben Jor enquanto compositor (e, talvez, a única que, textualmente, integre esta outra tríade de canções ao léxico discográfico do cantor): a malemolência e malandragem típicas do mundo benjoriano. Não é difícil imaginar aonde o compositor deseja que vão aqueles que são “do contra” à sua noção de futuro e progresso dos anos dois mil, ou quem estaria prestes a receber pelos correios um pacote de swing cosa nostra enquanto difama Jorge e sua trupe desde o exterior.

As três composições foram lançadas em relativo curto espaço de tempo, sem o mesmo sucesso de *País tropical*, mas atraindo suficiente burburinho a ponto de fazer com que Juca Chaves fizesse, ainda no ano de 1970, um aceno conciliatório na direção dos dois cantores – apesar de manter-se firmemente no espectro do sarcasmo satírico - com a faixa *Take Me Back to Piauí* (composta como uma bossa *doo-wop*), em que canta:



Adeus Paris tropical
Adeus Brigitte Bardot
O champanhe me fez mal

Caviar já me enjoou
Simonal que estava certo na razão do patropi
Eu também que sou esperto, vou viver no Piauí
(Juca Chaves – Take Me Back to Piauí, 1970)

Essa suposta tentativa de conciliação por parte de Juca Chaves não esconde, no entanto, uma última alfinetada não apenas em Simonal, mas também em Ben Jor e Tony Tornado: o último verso da música diz “aleluia, aleluia, vou morrer na BR-3", em alusão a canções dos dois artistas.

É nítido que há um subtexto racializante nas comparações feitas por Juca Chaves em sua canção; não parece inimaginável que este tenha sido o posicionamento de grande parte da esquerda brasileira durante o período da ditadura. Em coluna recém-publicada no portal do Intercept Brasil, o historiador e doutor em sociologia Lucas Pedretti, ao falar sobre a perseguição sofrida por Tony Tornado e os idealizadores dos bailes *soul* no Rio de Janeiro durante os anos 1970, afirma que

> (...) a incapacidade de enxergar agência e autonomia por parte dos negros e negras não era uma exclusividade dos militares e da direita. Parte significativa das esquerdas não havia compreendido também o que acontecia naquela década. (...) [havia] uma leitura corrente na esquerda que, no fundo, compartilhava da ideia de que havia algo de positivo na forma que as relações raciais haviam se desenvolvido historicamente no Brasil. (PEDRETTI, 2023)

Apesar de não estar diretamente relacionada ao episódio em tela, a fala de Pedretti reforça o que há muito tempo os movimentos negros de resistência já sabem: historicamente, lutas de classe e lutas de raça não apenas não caminham lado a lado no Brasil como, com bastante frequência, sequer coexistem de modo a articular suas disputas contra, por exemplo, a ditadura civil-militar entre 1964 e 1984.

Faço, em fechamento a este tópico, nova referência ao autor André Diniz que magistralmente resume o que o episódio acima exposto exemplifica:

> (...) havia certo clima de “benevolência” com a ascensão desses atores negros. Uma permissão “cristã” para os seus sucessos. (...) O primeiro deslize público, fora dos cânones reservados para os negros, seria redimensionado à quintessência. É como se a sociedade fosse um jacaré, silencioso, observador, até complacente com sua presa. Um predador que atura a presa enquanto esta lhe serve de entretenimento, diversão, mas, no primeiro “vacilo” cometido por ela, no primeiro tropeço, vira um almoço

> ou um jantar suculento comido com prazer pelo *establishment*. (DINIZ, 2022, p. 186)

Chaves é o exemplo perfeito da atitude da esquerda branca em relação a agentes negros no contexto da política brasileira dos anos 1960 e 1970, conforme descrito por André Diniz: o complacente jacaré que ao menor sinal de desagravo tentou devorar sua presa. Para nossa sorte (e azar de Juca Chaves), no entanto, foi a malandragem carioca de Jorge Ben Jor que terminou por “jantá-lo” afinal.

1.3 - Robin Hood dos morros

Retomemos então nossa análise da trilogia que é o ponto central deste capítulo: após sermos apresentados à personagem principal desta “fábula da marginalidade” (saliento que utilizo o termo “marginal” baseado no conceito de franja marginal de Clóvis Moura, já perscrutado anteriormente) na faixa *Take it easy my brother Charles*, reencontramos nosso protagonista na canção que encerra o lado B do álbum *Jorge Ben*. *Charles, anjo 45* traz à baila maiores detalhes a respeito da vida daquele que nos é apresentado como uma espécie de "anti-herói”, o “Robin Hood dos morros”, que, no contexto do restante do álbum, faz da canção anterior uma espécie de prólogo a este que se torna o clímax da história, dando à primeira um novo sentido interpretativo quando auscultada em retrospecto. Neste ato central, entendemos que Charles e sua comunidade vivem numa lógica própria de sobrevivência, justiça e percepção de certo e errado, numa nítida alusão às comunidades periféricas cariocas, majoritariamente à margem do sistema. A posição de destaque do protagonista dentro de sua sociedade e a repressão que ele enfrenta diante de uma estrutura social que não só o marginaliza por meio do racismo, mas também o criminaliza por meio do sistema legal enviesado, são evidenciadas logo no início 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
Foi sem querer tirar férias numa colônia penal
(Jorge Ben Jor – Charles, Anjo 45, 1969)

Logo em seguida, Ben Jor afirma que a prisão de Charles trouxe malefícios à comunidade onde vivia, pois, sem ele “malandros otários deitaram na sopa” e “o morro que era do céu, sem nosso Charles um inferno virou”. A canção atinge seu ápice quando o narrador idealiza o retorno de Charles ao morro:

Nosso Charles vai voltar
Paz, alegria geral
Todo morro vai sambar, antecipando o carnaval
Vai ter batucada, uma missa em ação de graças
Vai ter feijoada, whisky com cerveja e outras milongas mais
Muitas queimas de fogos e saraivada de balas pro ar
Pra quando nosso Charles voltar
E o morro inteiro feliz assim vai cantar
(Jorge Ben Jor – Charles, Anjo 45, 1969)

Numa aparente mistura entre desejo e materialização, o ritmo da composição acelera-se e um longo trecho instrumental, guiado por cuícas, apitos e tamborins, beirando um frenesi extasiado, marca o retorno do Robin Hood dos morros à sua comunidade: o mediador das contendas do morro, aquele que mantém a paz e o equilíbrio nos lugares onde a justiça formal institucionalizada só chega com o objetivo de sufocar a existência, está de volta em seu lugar.

Novamente, os elementos textuais e pré-textuais se combinam de modo a levar o ouvinte em uma viagem musical para dentro do universo benjoriano, uma das grandes

qualidades de Jorge Ben Jor enquanto compositor. À explosão sonora que indica o retorno de Charles à sua comunidade (que, descrito apenas em tempo futuro nos versos acima, sem que haja, textualmente, sua concretização em tempo presente) segue-se o epílogo da canção, em que Ben Jor afeta rouquidão, como quem gastou toda a voz após uma celebração alvoroçada pelo retorno de seu amigo e protetor comunal.

O contador desta história, talvez num ato que exemplifica uma espécie de "malandragem narrativa benjoriana", não se propõe a escarafunchar os pormenores da atuação de seu amigo Charles no morro. Nada se sabe a respeito das atividades que resultam na proteção dos fracos e oprimidos, ou que lhe rendem o apelido de "Robin Hood dos morros". Para o narrador, pouco importa se Charles é considerado um contraventor *no asfalto*, isto é, ante à formalidade da lei (branca); em seu morro, ele é um herói. Esta é uma das grandes "sacadas" de Ben Jor – uma que é constantemente utilizada em todo seu corpo discográfico: cabe ao ouvinte formar suas próprias opiniões e chegar a suas próprias conclusões a respeito das personagens e narrativas criadas pelo cantor. Por não se preocupar em oferecer a seu público uma história "fechada", Ben Jor nos convida a embarcar em uma viagem musical onde é a jornada, e não o destino, que se torna o foco principal de sua obra.

Se no âmbito da arte afrobrasileira o impacto de Jorge Ben Jor e suas letras reverbera em grande escala até hoje, *Charles, anjo 45* é possivelmente uma de suas músicas de maior influência, tanto musical quanto sócio-politicamente. Além de ter sido regravada por nomes como, além de Caetano, Gal Costa, Sandra de Sá, Olodum e Paralamas do Sucesso, a personagem Charles tornou-se uma espécie de personificação da comunidade negra brasileira, representando anseios, reivindicações e esperança de todo um povo. Da MPB ao rap, de Carlinhos Brown a Mano Brown, Charles parece ter se tornado uma entidade ubíqua da expressão cultural afrodiaspórica brasileira.

A título de exemplo, cito as canções *Miami maculelê* (Gal Costa, em incursão pela música eletrônica e pelo funk carioca), *Anjo 45* (do grupo de rap paulistano 509-E) e *Charles Ilê* (axé de Carlinhos Brown e Ilê Aiyê, também gravada por Daniela Mercury). A primeira faz referência direta à canção de Ben Jor através dos versos abaixo:



E se alguém me perguntar
O que foi que aconteceu
Eu responderei então
“Na verdade, o malandro sou eu”
São Dimas, Robin Hood e o anjo 45
Todos dançando comigo
(Gal Costa – Miami Maculelê, 2011)

A canção de Gal, cuja letra é de Caetano Veloso, traz referências não somente a Jorge Ben Jor por intermédio do anjo 45, mas também a Paulinho da Viola, através de citação direta da canção *Conversa de malandro,* de 1965. A citação a São Dimas tampouco aparece por acaso: no catolicismo, Dimas é o “bom ladrão” e santo protetor dos presos e das penitenciárias. O malandro, São Dimas, Robin Hood e o anjo 45, “todos dançam” com a narradora da canção, em forte alusão não só à contemporânea marginalização, por alguns setores da dita “elite cultural”, formada em sua maioria por intelectuais brancos de esquerda, do funk carioca, ritmo que permeia a canção, mas também do samba em tempos passados, presente na canção por meio da citação a Paulinho da Viola.

O anjo 45 aparece também em canção homônima do grupo de rap paulistano 509-E, lançada em 2022:



Anjo 45 é liderança na quebrada
É considerado um cara de palavra

Aprendeu a lei com os malandros mais velhos
Nos barracos de tábua ergueu seu castelo
Entre becos e vielas sujos de terra
A senzala de ontem hoje é a favela
(509-E – Anjo 45, 2022)

Novamente vemos um exemplo da espiralaridade da criação de Jorge Ben Jor. Charles é transposto do subúrbio carioca para a periferia da maior cidade do Brasil; o morro do Rio de Janeiro se converte na quebrada periférica de São Paulo, e a distância geográfica é encurtada pela similaridade do contexto geopolítico das comunidades negras brasileiras: a senzala do passado desemboca na favela do presente e a tirania da elite branca segue sendo contestada e enfrentada pelos movimentos de resistência. Além de *Anjo 45*, o grupo 509-B faz alusão à luta histórica deste Charles coletivo em outra canção, *Oitavo anjo*, que cita diretamente a canção *Porque é proibido pisar na grama* de 1971.

Seria falho, no entanto, imaginar que a influência de Ben Jor e de Charles se restringe apenas ao eixo Rio-São Paulo; também na Bahia Charles emerge, novamente transmogrificado pelo profícuo xamanismo cultural da diáspora afrobrasileira:



É o amor, quem quiser que siga
A verdade, a luz e a vida
Negra é a luz, negra é a luz
O fundamento canta
O barro preto levanta
Bença vovó, Jeje, Nagô
Salamaleikum, Charles
Salamaleikum, Charles
Salamaleikum, Salamaleikum
(Carlinhos Brown, Ilê Aiyê – Charles Ilê, 2015)

Com o Ilê Aiyê nos vemos diante de um Charles ancestralizado e em comunhão com os antepassados, preconizando amor, luz e vida. Aqui, Charles aparece em sintonia com a multiplicidade pan-africana que compõe a diáspora no Brasil: dos jejes aos nagôs

aos negros muçulmanos da costa oriental da África, cuja herança no Brasil é fortemente sentida na região de Salvador, representados pela saudação *salamaleikum* (do árabe as-salāmu ʿalaykum - “que a paz esteja contigo”), Charles é um e é todos, é “realeza” e “beleza negra” em um único ente.

Estes três exemplos, dentre tantos outros, nos mostram como Jorge Ben Jor criou uma espécie de “entidade” musical, um ser que transcende a fisicalidade, dotado de uma transmutabilidade alimentada pelo coletivo, que habita, ocupa e transfigura os mais variados espaços, tempos e estilos musicais, transitando coerentemente entre o samba, o funk, o axé e o rap, entre o momento presente, a ancestralidade e os futuros possíveis, todos inextricavelmente enredados entre si.

1.4 - Eu também sou um anjo

Em se tratando de futuros possíveis, o último episódio musical da trilogia Charles traz à baila uma nova narrativa. Neste ponto, a história protagonizada por Charles dá um salto temporal, e apresenta ao ouvinte não somente uma nova personagem, mas uma nova geração, propositalmente sem relevar, insinuar ou fazer qualquer alusão a um desfecho ao episódio anterior. Charles Jr., o filho “do anjo”, aparece pela primeira vez em 1970 em faixa do mesmo nome, e traz consigo uma narrativa esperançosa, cuja perspectiva fixada no futuro está fortemente ancorada no orgulho de sua narrativa ancestral, talvez como própria consequência da luta de seu pai (e, aqui, a figura paterna pode significar toda uma geração inconformada com as táticas de opressão, que lutou para que as gerações futuras pudessem ter o panorama de um futuro melhor). “Eu me chamo Charles Jr., eu também sou um anjo” entoa o narrador nos versos de abertura da canção, indicando nitidamente o parentesco com o protagonista das canções anteriores. Em seguida, no entanto, marca a diferença entre si (a sua geração) e seu pai (as gerações anteriores):



Pois eu já não sou o que foram os meus irmãos
Pois eu nasci de um ventre livre
Nasci de um ventre livre no século XX
Eu tenho pé, e o amor e a fé no século XXI
Onde as conquistas científicas, espaciais, medicinais
E a confraternização dos povos e a humildade de um Rei
Serão as armas da vitória para a paz universal
E o Mundo todo vai ouvir e o Mundo todo vai saber
Que eu me chamo Charles Junior
Eu também sou um Anjo
(Jorge Ben Jor – Charles Jr., 1970)

A retórica de Charles Jr., que difere em muito das duas canções anteriores, traz consigo a chance de imaginar futuros possíveis para pretos e pardos com os pés, o amor e a fé no século XXI. O legado da escravização, que havia levado Charles “o anjo” à marginalidade é convertido, otimistamente, em orgulho sócio-histórico-racial para o filho - sem que a narrativa incorra em romantização ou glorificação das atividades marginais do pai.

O embrião desta narrativa, isto é, imaginar futuros possíveis para as comunidades afrodiaspóricas, quase utópicos, pautados na liberdade, no amor ao próximo e no uso das sabedorias e avanços tecnológicos para o bem comum, é bastante similar à concepção de Afrofuturismo conforme “oficialmente” cunhado mais de vinte anos após o lançamento da música de Ben Jor.

O que o cantor carioca faz para imaginar tais futuros é colocar as adversidades das comunidades afrodiaspóricas nas periferias e nos morros cariocas sob uma lupa, subvertendo as narrativas tradicionais e dando aos historicamente silenciados o lugar de sujeito de fala, tratando de marginalização e não de marginalidade.

Assim como em *Charles, anjo 45*, a estrutura musical de *Charles Jr.* abrange elementos não-textuais que imbuem a canção de outras camadas de compreensão que vão além da narrativa explicitada por sua prosa; como sói acontecer no universo benjoriano, o

autor oferece a seu público a oportunidade de subjetivizar e reoperacionalizar a narrativa da canção a partir de interpretações próprias.

Dividida em três seções musicais distintas ao longo de seis minutos de duração, *Charles Jr.* começa com um extenso solo de violão, que aos poucos passa a ser acompanhado de cordas, vocalizes e a instrumentação do Trio Mocotó[12], que acompanhou o cantor durante parte de sua carreira. O tempo, em princípio lento, acelera à medida que os outros elementos vão sendo adicionados à canção; um apito estrategicamente (e dissidentemente presente ao longo de toda a faixa) denota a "partida": o trem está ganhando velocidade e saindo da estação.

A segunda parte da canção é onde os elementos textuais se fazem presentes, e onde o cantor – novamente fazendo uso de seu instrumento vocal de modo a *interpretar* a canção, não apenas cantá-la – brada orgulhosamente: "eu me chamo Charles Jr., eu também sou um anjo!". Ao longo deste trecho, Ben Jor discorre sobre as expectativas e convicções deste novo Charles, ancoradas na esperança de um futuro em que prevalecerá "a vitória da paz universal". A marcação compassada de todo este segundo trecho evoca um trem em pleno movimento, seguindo viagem em direção a um destino desconhecido.

À uma abrupta quebra rítmica e um breve retorno à frase musical da introdução, segue-se um novo solo de violão, e a marcação da bateria indica que o trem de Charles Jr. faz uma curta parada e logo seguirá viagem: marcada pela sua terceira e última virada, o fim da jornada é, na verdade, um recomeço. Repetem-se melodia e texto do início da segunda parte e o narrador novamente evoca: *eu me chamo Charles Jr., eu também sou um anjo!*

Cabe ressaltar que a narrativa da canção, de fato, não tem "fim". Sua história retorna ao início e a canção acaba em *fade out*, com Ben Jor ainda entoando sua epopeia afrofuturista de dentro de seu trem à medida que o volume vai diminuindo e a faixa se encerra. A opção pelo fade out após o narrador retornar ao início de sua prosa, mais que negar o fim como a parte mais importante da viagem, nega a sua própria existência - a

[12] Formado por Fritz Escovão, João Parahyba e Nereu Gargalo em 1968 e ainda na ativa, o Trio Mocotó serviu de banda de apoio para importantes nomes da música afrobrasileira, como Cartola e Clementina de Jesus. É, junto a Jorge Ben Jor, creditado como um dos precursores do samba-rock. Acompanhou o cantor carioca nos álbuns *Jorge Ben* (1969), e *Fôrça bruta* (1970), além de ter participado das gravações originais de *A tonga da mironga do kabuletê* (Toquinho e Vinícius de Moraes) e *Construção* (Chico Buarque).

narrativa é uma de início-meio-início, conforme ecoado no pensamento de Antônio Bispo dos Santos, já mencionado anteriormente.

Em se tratando dos elementos não-textuais da canção, muito pode ser dito a respeito da escolha do trem como metáfora para o desenvolvimento da canção. Inventada em 1802, a locomotiva a vapor é, ironicamente, ao mesmo tempo, um dos grandes símbolos da modernidade e progresso do mundo ocidental – um dos temas mais frequentes da discografia de Jorge Ben Jor – e da suposta superioridade intelectual, civilizatória e tecnológica das nações europeias em relação a outros povos tidos como “atrasados”, em particular os dos continentes africano e americano, justificativa frequente para a escravização e extermínio desses povos desde o século XVI.

Além disso, como meio de transporte, o trem é um símbolo de confiabilidade: robusto, de tamanho formidável, capaz de vencer grandes distâncias independentemente de terreno, clima e obstáculos, é uma perfeita metáfora para o que Jorge Ben Jor pretende descrever em sua música: um homem (efígie de um povo, o povo negro) que visa obstinadamente ser reconhecido como anjo (sem a .45).

Aqui, novamente, é possível fazer uma aproximação entre a música de Ben Jor e uma espécie de “proto-afrofuturismo”, isto é, as vivências futuras enriquecidas pela igualdade social, avanços tecnológicos, culturais, filosóficos e sociais, mote que é retomado pelo autor em diversos outros momentos de sua carreira, como em *O Amante Vigilante Africano*, de 1989 ou *Abenção Mamãe, Abenção Papai*, de 1985, que incorpora elementos da letra de *Charles Jr.* (por sua vez, entendida como uma sequência à canção Charles, Anjo 45, de 1969).

Cabe aqui ressaltar, ainda na temática das técnicas de sobrevivência, algumas das que foram utilizadas pelo próprio Jorge Ben Jor diante do instável cenário sócio-político do Brasil na virada da década de 1970: com a censura forçando ao exílio uma série de artistas como Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso, e perseguindo a tantos outros em território nacional, como Elza Soares e Tony Tornado, o compositor carioca parece ter passado relativamente “ileso” ao escrutínio dos órgãos censores da ditadura civil-militar.

Um dos motivos alegados pelo próprio cantor para que sua obra tivesse passado comparativamente despercebida aos olhos dos censores é que ele, em suas próprias palavras, e conforme mencionado anteriormente, “sempre foi apolítico”. O que pode parecer, em retrospecto, uma espécie de alienação sociocultural ou desconhecimento capazes de fazer com que se separe questões raciais do cenário político brasileiro, pode,

no entanto, ser enxergado também como uma estratégia de sobrevivência quando levadas em conta todas as referências apresentadas neste trabalho.

Ao se declarar apolítico e abster-se de se posicionar a favor deste ou daquele lado no embate entre esquerda radical e direita conservadora, Jorge Ben Jor conseguiu, em relativa paz, continuar cantando o cotidiano dos pretos e pardos de sua época. Entre os anos de 1963 (quando lançou seu primeiro álbum) e 1984 (ano da redemocratização da política brasileira) foram mais de duas décadas evocando a religiosidade (‘A Tamba’, ‘Maria Conga’, ‘Jeitão de Preto Velho’), musicalidade e danças (‘Capoeira’, ‘Mas Que Nada’), costumes ancestrais (‘O Rei Chegou, Viva o Rei’, ‘Domingo 23’), relações de afeto intrarraciais (‘Menina Mulher da Pele Preta’, Que Nêga é Essa?’), ícones dos movimentos sociais alçados ao status de heróis negros (‘Zumbi’, ‘Xica da Silva’) e os milhões de anônimos neles participantes e diretamente por eles afetados (‘Negro É Lindo’ e a própria trilogia Charles).

É aqui, então, que o compositor carioca se torna “*meta*”, isto é, transcendental: as técnicas furtivas, discretas, e por vezes clandestinas de resistência do povo preto que Ben Jor canta em suas canções mais politizadas são, quiçá, as mesmas das quais ele mesmo se valeu para escapar de uma possível perseguição e resposta opressora da ordenança política durante os anos de chumbo da política brasileira.

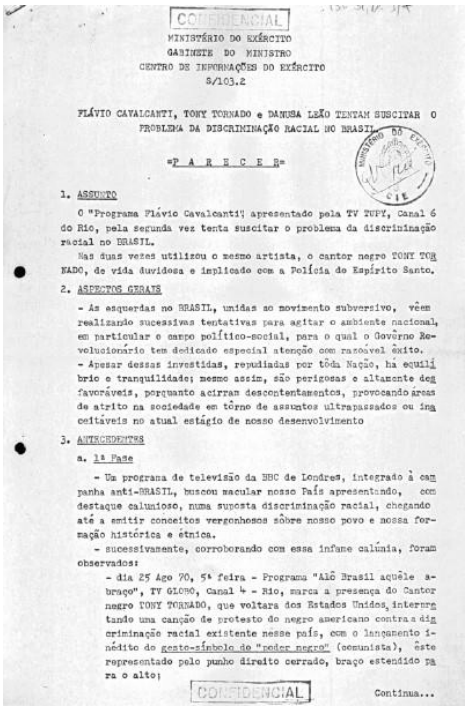
Essa capacidade de esgueirar-se pelas frestas mais estreitas, de evadir-se de situações potencialmente ameaçadoras à sua sobrevivência e seguir reivindicando maior equidade social é uma característica muito distinta das populações afrodiaspóricas no Brasil contemporâneo, país onde, até hoje, a franja marginal de Clóvis Moura é composta majoritariamente de pretos e pardos quando não esquecidos, ativamente perseguidos pela necropolítica do Estado racista.

Jorge Ben Jor se torna, então, uma espécie de personificação do “homem cordial” de Sergio Buarque de Hollanda, conceito descrito em sua obra Raízes do Brasil, publicado pela primeira vez em 1936, menos de 50 anos depois da abolição da escravidão no Brasil. Segundo o próprio autor, o conceito de homem cordial foi amplamente mal utilizado por seus contemporâneos; tanto, que ele mesmo sentiu necessidade de escrever um texto elucidatório em adendo à segunda edição da obra, e em carta-resposta publicada em 1948 (posteriormente incorporada a edições subsequentes da obra). Atenhamo-nos então ao conceito-chave do autor, em suas próprias palavras:

> Não pareceria necessário reiterar o que já está implícito no texto, isto é, que a palavra “cordial” há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico, se não tivesse sido contrariamente interpretada em obra recente de autoria do sr. Cassiano Ricardo onde se fala no homem cordial dos aperitivos e das “cordiais saudações” (...). Cumpre ainda acrescentar que essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de concórdia. A inimizade bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração, procedem, assim, da esfera do íntimo (...). A amizade, desde que abandona o âmbito circunscrito pelos sentimentos privados ou íntimos, passa a ser, quando muito, benevolência, posto que a imprecisão vocabular admita maior extensão do conceito. Assim como a inimizade, sendo pública ou política, não cordial, se chamará mais precisamente hostilidade. (HOLLANDA, 2016, p. 100)

Ao tratar a cordialidade como um conceito que pode ser abrangente tanto de sentimentos de concórdia quanto de inimizade, Sérgio Buarque de Hollanda abre uma outra porta para a compreensão do mundo benjoriano. O “apolítico” e “não-engajado” Ben Jor se torna o cordial, infiltrando-se no seio do conservadorismo branco em seu período mais autocrático.

Jorge Ben Jor, propositalmente ou não, vale-se genialmente da cordialidade presente em sua música e prosódia para, no auge do propagandismo do mito da democracia racial, visto como questão de segurança nacional, voar abaixo do radar dos militares e espraiar reivindicações de justiça social e igualdade racial de forma ímpar no cenário político da época. A título de comparação, o já mencionado Tony Tornado, por exemplo, foi tema de um dossiê de 1971 em que era acusado de, durante o VI Festival Nacional da Canção, “espalhar infame calúnia” de “suposta discriminação racial”, parte de uma “campanha anti-Brasil" com o objetivo de desestruturar o ambiente nacional e, em última análise, a ditadura civil-militar:



CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
GABINETE DO MINISTRO
CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO
S/103.2

FLÁVIO CAVALCANTI, TONY TORNADO e DANUSA LEÃO TENTAM SUSCITAR O PROBLEMA DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL NO BRASIL.

=P A R E C E R=

1. ASSUNTO

O "Programa Flávio Cavalcanti" apresentado pela TV TUPY, Canal 6 do Rio, pela segunda vez tenta suscitar o problema da discriminação racial no BRASIL.

Nas duas vezes utilizou o mesmo artista, o cantor negro TONY TORNADO, de vida duvidosa e implicado com a Polícia do Espírito Santo.

2. ASPECTOS GERAIS

- As esquerdas no BRASIL, unidas ao movimento subversivo, vêm realizando sucessivas tentativas para agitar o ambiente nacional, em particular o campo político-social, para o qual o Govêrno Revolucionário tem dedicado especial atenção com razoável êxito.
- Apesar dessas investidas, repudiadas por tôda Nação, há equilíbrio e tranquilidade; mesmo assim, são perigosas e altamente desfavoráveis, porquanto acirram descontentamentos, provocando áreas de atrito na sociedade em tôrno de assuntos ultrapassados ou ina ceitáveis no atual estágio de nosso desenvolvimento

3. ANTECEDENTES

a. 1ª Fase

- Um programa de televisão da BBC de Londres, integrado à campanha anti-BRASIL, buscou macular nosso País apresentando, com destaque caluniose, numa suposta discriminação racial, chegando até a emitir conceitos vergonhosos sôbre nosso povo e nossa formação histórica e étnica.
- sucessivamente, corroborando com essa infame calúnia, foram observados:
  - dia 25 Ago 70, 5ª feira - Programa "Alô Brasil aquêle abraço", TV GLOBO, Canal 4 - Rio, marca a presença do Cantor negro TONY TORNADO, que voltara dos Estados Unidos, interpretando uma canção de protesto do negro americano contra a discriminação racial existente nesse país, com o lançamento inédito do gesto-símbolo de "poder negro" (comunista), êste representado pelo punho direito cerrado, braço estendido para o alto;

CONFIDENCIAL

Continua...

Figura 5: Informação nº 890 do Ministério do Exército, 1971
Fonte: The Intercept (2023)

Curioso notar que a ligação de Tornado (qualificado no cabeçalho do relatório como “negro de vida duvidosa”) com o movimento negro estadunidense, representada pelo “punho direito cerrado, braço estendido para o alto”, é tida como sendo de inclinações comunistas, uma espécie de “espionagem social”, em que a questão racial é uma mera ferramenta a ser utilizada como mote para desestruturar a estabilidade política brasileira. Tony Tornado foi preso pelo governo militar assim que desceu do palco. Ressalto aqui que, se por um lado é notável como a luta racial no Brasil não era enxergada como legítima pelo governo (e, como é possível notar através de alguns dos exemplos citados anteriormente, tampouco por grande parte dos movimentos de esquerda), explica-se em parte, por outro lado, o porquê de Jorge Ben Jor pouco ter sido importunado pelos militares enquanto produzia materiais como, além da trilogia Charles, os álbuns *Negro é lindo* (1971), *A tábua de esmeralda* (1974) e *África Brasil* (1976), em que a temática racial é questão seminal.

A posição de Ben Jor, espremido entre Direita e Esquerda e transitando entre camadas sociais diversas com quase inigualável desenvoltura, pode também ser vista, mutatis mutandis, como sintomática de uma característica social brasileira que – quiçá erroneamente – levou Gilberto Freyre a supor a existência de uma "democratização" das

relações de raça no Brasil, fruto de um processo escravagista "abrandado" onde a demarcação entre vencedores e vencidos se dá de forma menos *preto-no-branco* que em outras sociedades escravocratas.

Ao postular a existência daquilo que chama de "zonas de confraternização entre vencedores e vencidos", onde as relações de poder teriam se tornado menos marcadas e menos violentas com o passar do tempo, Freyre entende que

> O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. (FREYRE, 1933, p.15)

Decerto, Gilberto Freyre nem de longe sonhava se referir, em 1933, a um agente político-cultural negro e a forma como sua música atingia as populações brancas, pardas e negras de um país de dimensões continentais afundado num conflito ideológico que levara ao assassínio da doutrina democrática e ao escamoteio do poder político do cidadão comum; no entanto, é a interseção por ele apontada que interessa a esta pesquisa: ao propor que a miscigenação agiu "poderosamente no sentido da democratização social no Brasil" (FREYRE, 1933, p.15) o autor cria, mesmo que inadvertidamente, o mito fundante da democracia racial brasileira, aprimorado meticulosamente pelo *establishment* brasileiro a partir da Era Vargas, e que culmina durante os anos da ditadura civil-militar, momento em que também a carreira de Jorge Ben Jor atinge o ápice de seu sucesso comercial e crítico.

É nesta interseção, na combinação entre a democracia racial e o homem cordial, que Ben Jor encontra seu esconderijo, seu "nicho apolítico". Sob a falácia da democracia racial, firmemente fincado no solo da cordialidade e valendo-se da tentativa de despolitização - ou melhor, do projeto de esvaziamento político - de suas narrativas cantadas, Jorge Ben Jor despontou como um dos maiores prepostos da cultura afrobrasileira das décadas de 1960 e 1970.

Talvez nenhuma música da discografia de Ben Jor exemplifique tão bem como sua "cordialidade" o permitiu acesso narrativo a lugares interditados a outros artistas como *Charles, anjo 45*. Caetano Veloso, por exemplo, gravou a música antes mesmo desta ser lançada pelo cantor carioca, porém, em um exemplo de "autocensura", a própria Philips, gravadora de ambos os artistas, optou por engavetar a versão de Caetano, por medo de

que o governo militar a entendesse como uma provocação política ao regime (a versão de Ben Jor foi lançada meses à frente, no mesmo ano, sem grandes problemas):

> Uma canção muito significativa desse período foi *Charles anjo 45,* de Jorge Ben, que eu lancei, a gravação de lançamento dessa música é na minha voz. A gravadora guardou porque eu fui preso. (...) segurou porque pareceria estranho a minha voz aparecer no rádio falando de um preso que deveria ser solto, um cara que todo mundo adorava na favela, no morro... (...) Só foi lançada depois que nós fomos para o exílio (VELOSO, 2020)

Em sua já mencionada entrevista ao Roda Viva, Jorge Ben corrobora a informação do amigo, dando sua contribuição a respeito do episódio:

> Realmente, no *Charles, anjo 45* ele teve problema, como eu tive problema também com outra música, *Mano Caetano*, que a Maria Bethânia gravou. *"Lá vem o mano, o mano Caetano, ele vem sorrindo, ele vem cantando, ele vem feliz, pois ele vem voltando"*. Aí também acharam que a gente estava preparando a volta do Caetano (BEN JOR,1995, 21 min 21 s)

Curioso notar como Jorge Ben Jor, neste episódio, consegue se esgueirar pelas frestas da censura durante um dos períodos mais notoriamente avessos à liberdade de expressão no Brasil: Caetano Veloso, um agente notoriamente “politizado” (dentro daquilo que se entendia por “política” à época, isto é, a disputa ideológica entre a esquerda comunista/socialista e a direita capitalista neoliberal) sofrera pressão tanto como intérprete, quanto como tema de canções do compositor carioca ao passo que este último parece passar ao largo das moléstias da censura.

A cordialidade de Jorge Ben Jor parece ser uma faca de dois gumes quando analisada historicamente. Por um lado, o manteve relativamente incólume ao longo dos anos da ditadura civil-militar, permitindo-lhe a liberdade artística que rendeu alguns dos frutos mais suculentos da música brasileira. Por outro lado, transformou o cantor em “alvo” de críticas dos setores mais radicalizados do embate esquerda-direita devido ao seu não-posicionamento de forma aberta.

Ao longo deste capítulo, tentei demonstrar como a taxação de seu posicionamento como uma suposta apatia política ou colaboracionismo epistemológico com o regime opressor nada mais é do que ausência de compreensão sobre e interesse em outras formas de luta, onde a raça, não a classe, toma precedente e se torna a diretriz de uma retórica

interessada em promover uma verdadeira democracia racial, que, indubitavelmente, transborda e se multiplica em outros patamares democráticos.

A seguir, apontarei como o posicionamento artístico de Jorge Ben Jor pode ser entendido como exemplo de uma filosofia afro-indígena de espiralaridade e continuidade do tempo para além do corpo material, e como esta conexão entre a arte benjoriana e as sabedorias ancestrais afro-indígenas se concatenam e se aglutinam de modo a transbordar, inspirar, reforçar e retroalimentar posicionamentos políticos contemporâneos que se negam a operar dentro ou a partir da dicotomia direita-esquerda, trazendo a luta pelo fim da desigualdade racial e do racismo para o centro do debate político brasileiro no século XXI.

2- O tempo alfa é igual ao tempo ômega

2.1 - O alquimista está chegando

Certa vez em uma aula de literatura brasileira, ouvi uma professora dizer que o que diferenciava o ser humano dos outros animais seria a consciência de sua mortalidade. “Já nascemos com uma espada afiada apontada em direção às nossas cabeças”, disse. Me pareceu curioso que este diferencial entre humanos e outras espécies de animais, a dita “racionalidade”, vestisse naquela aula a roupagem da percepção da passagem do tempo e da finitude do corpo-matéria. Talvez, pensei, fosse por isso que tantos de nossos movimentos artístico-culturais têm em seu cerne conceitual alguma espécie de relação com balizas temporais: começo e recomeço (Renascimento), resgate do passado (os movimentos ‘Neo-’ na arquitetura do início do século XX) ou anseio pelo futuro (o Futurismo conforme idealizado por Marinetti ainda em 1909).

Claro, toda essa elucubração se deu num momento em que a ocidentalidade sócio-histórico-intelectual dominava o meu raciocínio e minhas reflexões; não me parecia cabível ou sequer plausível refletir acerca de outras relações com o tempo que não aquela que já me era conhecida (a realidade do corpo-matéria): o que existia de factual era: nascemos, crescemos, nos desenvolvemos, envelhecemos e morremos. Imaginar outras possíveis concepções de relações tempo-espaço para além do palpável não era algo que despontava em meu horizonte epistemológico.

A partir do meu contato com a musicalidade de Jorge Ben Jor, observei novas formas de compreensão da experiência humana, destoantes de grande parte das correntes filosóficas ocidentais, e que propõem maneiras diversas de conceber a existência. Em particular, a forma como o conceito de tempo é operacionalizada pela filosofia afro-indígena e como essa outra “chave” epistemológica se fez presente na obra do cantor carioca se tornaram de particular interesse a mim.

A partir dos pensamentos de Leda Maria Martins (cuja obra *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* tornou-se seminal para meu entendimento não apenas de outros tipos de relação entre corpo, *corpus* e tempo, mas de outras formas de compreender o tempo em si, desapegadas da estruturação passado-presente-futuro), Antônio Bispo dos Santos, cujos saberes quilombolas e contracoloniais representam modos de vida operantes

fora do sistema imperialista, neocolonial e capitalista que domina a vivência ocidental, e Ailton Krenak (em particular sua obra *Futuro Ancestral*, de 2022); traço um paralelo entre as gnoses indígenas e quilombolas – entendendo, a todo momento, tratar-se de uma série de similaridades filosóficas, e não de uma comparação ou hierarquização de conhecimentos – em contrapartida ao pensamento colonizado.

Como uma espécie de síntese-exemplo desta comunhão de filosofias, a obra de Jorge Ben Jor chega ao século XXI, convertida organicamente – e, talvez, contraintuitivamente – em um relevante expoente artístico do pensamento afro-indígena, capaz de mesclar conceitos, trançá-los e transmutá-los, acrescentando novas camadas à cosmovisão contracolonial. O repertório benjoriano torna-se, por assim dizer, um *ouroboros*[13] epistemológico: ao mesmo tempo que ganha novas camadas de significado em decorrência da expansão da contracolonialidade, é também fonte de nutrição deste pensamento, servindo de inspiração e guia para vivências negras cada vez mais fortalecidas.



Figura 6: Ouroboros
Fonte: Dicionário de símbolos (2024)

Curiosamente, o ouroboros é um dos símbolos mais eminentes da alquimia, teoria científica estudada a fundo por Jorge, e que é tema, em maior ou menor centralidade, de três de seus álbuns mais bem-sucedidos da década de 1970: *A tábua de esmeralda* (1974),

[13] do grego Οὐροβόρος, que significa 'que consome a cauda'; símbolo da antiguidade ilustrado por uma serpente que morde a própria cauda. Possui vários significados, dentre os quais o infinito, a autofecundação, a continuidade e a constante renovação. É símbolo de grande importância na Alquimia.

Solta o pavão (1975) e *África Brasil* (1976). O primeiro destes é o onde o tema aparece com mais força, inclusive em sua capa, com imagens extraídas do livro *Le livre des figures hiéroglyphiques*, publicado em 1612 e atribuído ao alquimista francês Nicolas Flamel (e onde serpentes figuram proeminentemente).



Figura 7: Capa do álbum *A tábua de esmeralda*, 1974
Fonte: Universal Music store (2023)

Não posso deixar de notar com certa ironia poética que tenha sido a alquimia, chamada pela Encyclopedia Britannica de “pseudociência” do mundo antigo, reavivada na Europa medieval por pensadores em sua maioria franco-germânicos, que tenha influenciado um dos álbuns mais basilares da discografia de Jorge Ben Jor. Nele, o cantor carioca desafia a lógica cognitiva e torna-se (mais uma vez) inclassificável. Ao invés de tomá-la como (pseudo)ciência, estuda a alquimia como uma filosofia de vida; apresenta ao ouvinte, de uma só tacada, Nicolas Flamel, Hermes Trismegisto e Zumbi dos Palmares, criando sua própria alquimia cultural; trata deuses como astronautas e astronautas como deuses, em referência ao livro homônimo do autor suíço Erich von Däniken (cujo título original em alemão traduz-se, curiosamente, em “memórias do futuro”, engrossando o caldo conceitual da espiralaridade temporal tão esmiuçada nesta pesquisa); combina a religiosidade afrodiaspórica com o cristianismo e o futurismo com a alquimia; distende,

espirala e flexiona o tempo de acordo com sua vontade e necessidade, e nos presenteia com uma das obras mais ímpares de toda a música brasileira. Em um ato de pura metafísica, Ben Jor torna-se o próprio alquimista, transformando os metais brutos que compõem os elementos presentes em *A tábua de esmeralda* em um *corpus* musical de ouro maciço.

Se antes deste álbum o olhar futurista de Ben Jor já era evidente, aqui ele se torna inegavelmente ostensivo. No entanto, o futurismo benjoriano não é apenas voltado ao porvir - é, como desenvolvido no capítulo anterior, também um futurismo *afro*, isto é, impregnado de temporalidades diversas, concomitantes e interseccionadas. Este aspecto é evidenciado já a partir da faixa que abre o álbum, *Os alquimistas estão chegando os alquimistas*. Aqui percebe-se um nítido intuito de transpor as barreiras do tempo e do espaço, não só a partir de seu título à primeira vista redundante ou de seu refrão em ciranda, mas principalmente pela transposição temporal de seu tema. Os alquimistas não estão no passado nem no futuro. De fato, nem sequer estão no presente. Estão sempre *chegando*, habitando um lugar de homeostase gerundiada, sendo sentidos e aguardados, em constante movimento, porém escapando à palpabilidade do concreto.

Os alquimistas de Ben Jor, assim como ele mesmo, são etéreos; em verdade, a letra da canção parece descrever a postura que o próprio artista tomou para si em relação à mídia desde muito cedo em sua carreira, reforçando a pergunta: seria o próprio Jorge Ben Jor um alquimista (ou um deus astronauta rememorando o futuro)?



Eles são discretos e silenciosos
Moram bem longe dos homens
Escolhem com carinho
A hora e o tempo
Do seu precioso trabalho
São pacientes, assíduos e perseverantes
(Jorge Ben Jor – Os alquimistas estão chegando os alquimistas, 1974)

Se em grande parte *A tábua de esmeralda* é um trabalho voltado a ruminações filosóficas e espirituais, seus pensares etéreos não impedem que a veia política do cantor se faça presente ao longo do álbum. Assim como em instâncias anteriores, não é somente através da prosa que a política negra de Jorge Ben Jor se faz presente. Em uma faixa como *Brother* (cantada inteiramente em inglês), por exemplo, evidencia-se uma conexão afrodiaspórica entre o cantor brasileiro e o rastafarianismo jamaicano através da clara influência do rocksteady e do reggae na melodia da canção (É interessante notar que *A tábua de esmeralda* foi lançado menos de um ano depois do álbum *Burnin'*, de Bob Marley and the Wailers, considerado um clássico do reggae, que conta com as faixas *I shot the sheriff* e *Get up, stand up).* Como de costume, Ben Jor instiga seu público a explorar as mensagens não-verbais de suas canções e, concomitantemente, reforça laços que nos conectam a outras comunidades da diáspora, tornando-se um expoente da negritude no Brasil.

2.2 - Eu quero ver o que vai acontecer



Eu quero ver
Quando Zumbi chegar
O que vai acontecer
Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi quem manda
(Jorge Ben Jor – Zumbi, 1974)

No âmbito da comunicação verbal, no entanto, poucas canções da discografia do cantor são tão diretas como *Zumbi*. Em típica forma benjoriana, parece contraditório que uma canção de forte teor histórico, racializada e denunciante da escravização que

corrompeu e depravou a sociedade brasileira por tanto tempo, faça parte de um álbum tão ensaístico e místico como *A tábua de esmeralda*; lembremos, no entanto, que falamos de um alquimista musical: Ben Jor consegue irmanar Zumbi a Paracelso e Hermes Trismegisto de maneira harmoniosa, porém sem permitir que a canção se dilua e se perca entre as outras faixas do álbum.

Tematicamente, *Zumbi* é, antes de tudo, um reclame. Ben Jor traz ao centro da discussão aquilo que a ditadura civil-militar se recusava a admitir (e costumeiramente impedia que fosse demandado): o racismo à brasileira é uma consequência direta da escravização dos milhões de africanos trazidos à revelia ao país, da forma como a lei áurea os lançou à própria sorte sem qualquer iniciativa de reparação e das inúmeras leis segregacionistas e punitivas criadas para manter a população negra em condição de mera sobrevivência, subjugada à elite branca, institucionalizando a discriminação racial como um dos pilares sociais do nosso país.

Ao abrir a canção citando alguns dos conglomerados étnicos mais extirpadas de suas terras natais no processo de escravização e que, consequentemente, mais se fizeram presentes na construção da sociedade brasileira contemporânea (Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda e Mina), Ben Jor referencia as famosas imagens do pintor alemão Johann Moritz Rugendas, que retratou estes povos em seu livro *Malerische Reise in Brasilien* (lançado no Brasil como *Viagem pitoresca ao Brasil*) gestado durante sua participação na Expedição Langsdorff.[14]

[14] Expedição naturalista organizada pelo cônsul russo no Brasil, que percorreu mais de 16 mil quilômetros entre 1824 e 1829 registrando a natureza e cotidiano da vida social do país, inclusive os escravizados.

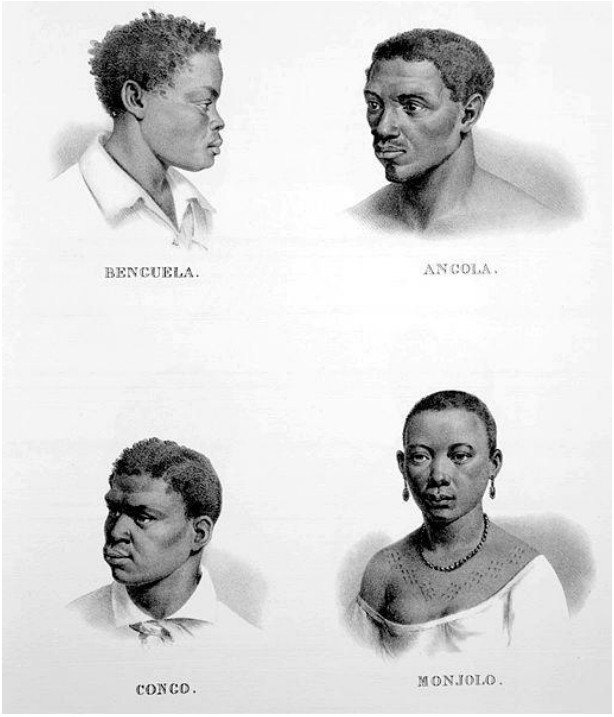


Figura 8: Etnias Benguela, Angola, Congo e Monjolo
Fonte: Wikipedia

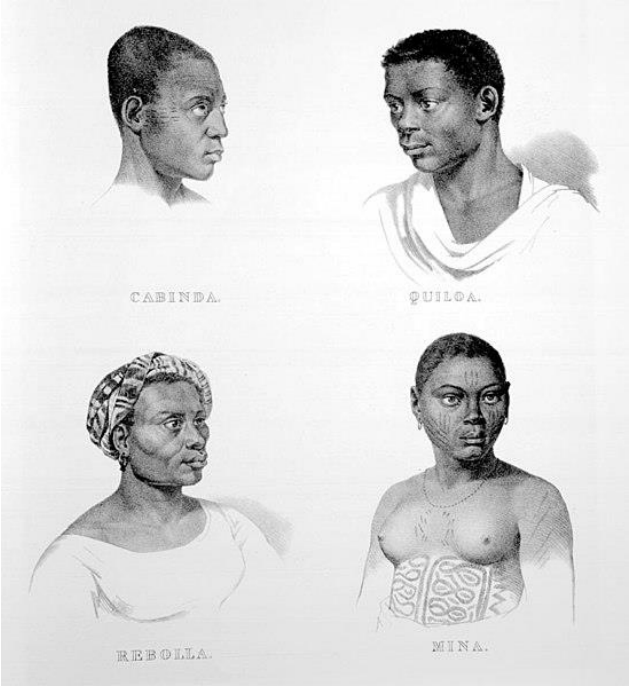


Figura 9: Etnias Cabinda, Quiloa, Rebolo e Mina
Fonte: Wikipedia

A “lista de chamada” que abre a canção parece não apenas elencar estas etnias, mas convocá-las de modo a que prestem atenção à história que o cantor está prestes a narrar. O alquimista carioca mais uma vez entrelaça e redistribui tempos, sujeitos e assuntos. Seu intuito parece não ser apenas relatar a história de nossos ancestrais pan-africanos, mas também manifestá-los a partir de um passado (não tão) distante, e presentificá-los a partir de sua convocação.

Não seria impertinente afirmar que, liricamente, *Zumbi* descortina-se quase como uma invocação, um chamamento ancestral à batalha. Com seus brados de “eu quero ver” em compasso quaternário, a canção soa como um grito de guerra capaz de dobrar o tempo-espaço, uma exigência por reparação ante às injúrias sofridas pelos nossos antepassados, um chamado tão profundamente intenso que se torna capaz de corporificá-los no tempo presente.

Ben Jor converte-se, de certo modo, no próprio Zumbi: o líder negro que convoca e comanda os seus guerreiros na luta por uma sociedade mais equânime. Narrador e sujeito, “senhor das guerras”, Zumbi é também o “senhor das demandas”, verso que não pode passar despercebido em uma análise prosódica da canção. Em consonância à típica forma benjoriana, aqui jaz um subtexto “secreto”: nas religiões afro-brasileiras, o rei das demandas é Ogum, o orixá guerreiro, sincretizado no catolicismo com ninguém menos que São Jorge.

É mister reforçar que esta canção prenhe de racialidade, revolta e revolução, vem à tona em 1974, aniversário de dez anos da ditadura civil-militar no Brasil, que, conquanto desse seus primeiros sinais de enfraquecimento, ainda era uma ameaça àquilo que taxasse de “discurso subversivo”. Ben Jor novamente se vale amplamente das ferramentas descritas no capítulo anterior (sua fama de “cordial” e “apolítico”, principalmente) para infiltrar o discurso antirracista entre as camadas mais conservadoras da sociedade.

O “homem cordial” benjoriano se faz presente em *Zumbi* através de sua composição musical. Talvez pressentindo que fosse natural que o ouvinte enxergasse o tema da canção como um possível confronto ao status quo racista da estrutura social brasileira, Ben Jor cria uma melodia intrínseca, porém, de certo modo, “palatável”. O tempo médio, o violão de nylon, os instrumentos de corda, o refinado coro masculino e a performance vocal do cantor, reminiscente de seus primeiros álbuns, fortemente influenciados pela Bossa Nova, conferem à canção uma sonoridade “de tons mais acústicos e sofisticados” (OLIVEIRA,

2012) e cumprem duplo objetivo: homogeneízam a sonoridade da canção em relação ao restante do álbum e conferem um tom suave ao produto final. Para ouvidos menos atentos, *Zumbi* é apenas a rememoração de um passado escravagista já superado pelo país tropical.

Radicalmente distinta é a versão de 1976, rebatizada de *África Brasil (Zumbi*), que deu nome ao álbum lançado naquele mesmo ano (álbum que também conta com *Xica da Silva*, trilha sonora do filme de Cacá Diegues, com Zezé Motta no papel principal). Luciana Oliveira, analisando a sonoridade mais agressiva da segunda versão, nos diz que

> A voz de Ben Jor surge rascante, como um grito de alerta ("Eu quero ver o que vai acontecer/Quando Zumbi chegar"), em que o trecho "eu quero ver" é repetido três vezes, reforçando o tom raivoso de ameaça que permeará a entoação seguinte da ponte (...) Durante a faixa, o canto assume contornos figurativos pelo tom declamatório e discursivo, alienado do percurso melódico e rítmico da canção. (OLIVEIRA, 2012, p. 169)

Em seguida, a autora traz uma observação a respeito da forma como Ben Jor exercita a circularidade melódica nesta versão da canção, conferindo resultado semelhante ao que ocorre com Charles Jr.:

> Quando a ponte é entoada novamente, há um movimento cíclico de repetição dos versos da estrofe, onde não se percebe o começo nem o fim de cada trecho. As orações subordinadas "eu quero ver", "o que vai acontecer" e "quando Zumbi chegar" têm suas localizações alteradas no verso, aparecendo ora no começo, ora no final da sentença, repetidas desordenadamente. (OLIVEIRA, 2012, p. 169)

Ao passo que a análise de Luciana Oliveira trata da estrutura musical da canção, valho-me do trecho acima para reforçar a forma como Ben Jor "brinca" com o tempo (tanto musical como enquanto paradigma físico e social), e como essa liberalidade de tratá-lo de forma não linear consoa com o pensamento filosófico afro-indígena dos autores citados neste capítulo. Na mesma canção, Zumbi é prenunciado (eu quero ver o que **vai acontecer** quando Zumbi **chegar**) e é ato contínuo (quando Zumbi **chega**, é Zumbi quem **manda**).

Novamente, a configuração do tempo particionado em passado, presente e futuro, torna-se insuficiente para dar cabo da narrativa de Ben Jor. Zumbi, mais que uma figura histórica, é entidade, coletividade e ancestralidade; como afirma Leda Maria Martins,

> A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro. (MARTINS, 2022, p. 63)

O Zumbi de Jorge Ben Jor, homem-entidade coletivo, existe, assim, em dimensões temporais intraduzíveis e inclassificáveis sob os significadores da filosofia euro-ocidental. Em mais um indício da conexão entre o universo benjoriano e as filosofias afrodiaspóricas, aponto para o escritor e filósofo queniano John Samuel Mbiti, que em sua obra *African religions and philosophy* (1969), descreve os conceitos de micro-tempo e macro-tempo a partir de duas palavras em Swahili, S*asa* e Z*amani*, respectivamente:

> Sasa é, em verdade, uma extensão do momento-agora, esticado a um futuro próximo e para o passado ilimitado (ou Zamani) (...). Sasa é em si próprio uma dimensão temporal completa, com seu próprio futuro a curto prazo, um presente dinâmico e um passado experimentado. Podemos chamá-lo de Micro-Tempo (...). Zamani não se limita àquilo que em inglês é chamado de passado. Também tem seu próprio passado, presente e futuro, mas em uma escala mais ampla. Podemos chamá-lo de Macro-Tempo. Zamani se sobrepõe a Sasa e os dois são inseparáveis. (MBITI, 1969, p. 28-29)[15]

Zumbi existe no Sasa e no Zamani, cada um com seu passado, presente e futuro, e, portanto, é absolutamente natural que esta figura “histórica”, ou seja, do passado (na concepção ocidental) “passeie” entre tempos verbais do presente e do futuro sem que isto denote qualquer incongruência.

A fim de cimentar este ponto, chamo também à conversa Ailton Krenak e Antônio Bispo dos Santos. Interessei-me particularmente pelas proposições destes dois autores visto que ambos preconizam uma vivência própria, contracolonial, existindo (nem sempre pacificamente) em paralelo ao mundo ocidentalizado, porém em um outro plano de compreensão e experiência. Ao passo que Krenak propõe o futuro ancestral, onde a

[15] No original: Sasa is really an experiential extension of the Now-moment stretched into the short future and into the unlimited past (or Zamani). Sasa is in itself a complete or full time dimension, with its own short future, a dynamic present, and an experienced past. We might call it the Micro-Time (Little-Time). Zamani is not limited to what in English is called the past. It also has its own "past," "present" and "future," but on a wider scale. We might call it the Macro-Time (Big Time). Zamani overlaps with Sasa and the two are not separable.

ancestralidade é a própria Terra, Bispo fala de um constante recomeço, apontando que “somos da circularidade: começo, meio e começo. As nossas vidas não têm fim. A geração avó é o começo, a geração mãe é o meio e a geração neta é o começo de novo” (SANTOS, 2023, p. 102). De maneira similar, Krenak indica que “se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui” (KRENAK, 2021, p. 11). Parece-me pertinente apontar as similaridades destes pensamentos, inclusive, ao tomarmos como base outra fala do próprio Bispo, em que ele conceitua confluência e transfluência. Segundo ele,

> Os povos são trazidos da África para cá e confluem com os povos indígenas pela cosmologia. E mesmo sem falarmos a língua deles, mesmo sem nunca termos nos vistos antes, pelos modos de fazer e jeitos de se comportar, nós nos entendemos. (...) Nós africanos e indígenas confluímos pela cosmologia e nos entendemos. (SANTOS, 2019, p.28)

O autor completa seu pensamento, assim como Krenak, trazendo a imagem do rio para a discussão, de modo a conceituar epistemologicamente a Confluência: “Como um rio de água doce no Brasil conflui com um rio de água doce no continente africano? Pela chuva! A água doce evapora aqui e, para evitar se tornar salgada no mar, caminha pelas nuvens e cai na África. Isso é a composição da confluência.” (SANTOS, 2019, p. 31)

É através deste sistema de confluência e transfluência que os pensamentos indígenas e quilombolas se aglutinam num modo “afropindorâmico” de vida que difere da ordenação colonizada do mundo ocidental não apenas em suas práticas, mas também no cerne daquilo que compõe sua filosofia.

Leda Maria Martins outrossim reforça a compreensão do tempo-espaço a partir de um outro prisma, que, conquanto afrocentrado em sua narrativa, não se restringe tão somente às filosofias afrodiaspóricas (conforme verificado acima):

> (...) o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica (...). Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. (MARTINS, 2021, p. 23)

Curioso que sua obra surge a partir de um projeto de pesquisa voltado não diretamente para os estudos afro-brasileiros, mas para a semiótica, e engloba também a

própria performance não somente como registro de conhecimentos, mas também como interlocutor da relação entre corporeidade e temporalidade:

> Em última instância, proponho como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos esses emoldurados por uma certa cosmopercepção e filosofia. (MARTINS, 2021, p. 23)

É justamente aqui, no encontro entre performance, musicalidade, cosmopercepção (conceito também abordado tanto por Bispo quanto por Krenak) e filosofia que estes autores dialogam com Jorge Ben Jor e boa parte de sua produção artística. Tomo como exemplo a inscrição da religiosidade afrodiaspórica em diversas de suas músicas, particularmente a forma como as entidades da umbanda e do candomblé coexistem em primeiro plano com as personagens corporificadas de suas canções, para ilustrar outro ponto da obra de Leda Maria Martins:

> Canal da força vital, a ontologia na concepção ancestral africana inclui, no mesmo círculo fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anelos de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. (MARTINS, 2021, p. 24)

Mais uma vez, o Zumbi benjoriano não apenas faz eco, mas também serve de epítome do pensamento contracolonial que representa. Na condição de redentor do povo negro, inscrevemos sua presença a partir dos parâmetros da filosofia afropindorâmica. Seu devir não é um retorno, simplesmente porque ele nunca se foi. Zumbi é e está, existe perene no Sasa e Zamani, empoderado pelo moto-contínuo das espirais do tempo. Uma acepção muito diferente daquela que o cristianismo monoteísta traz sobre o retorno de Jesus e o dito juízo final:

> O juízo final terá lugar quando acontecer a vinda gloriosa de Cristo. Só o Pai sabe o dia e a hora, só Ele decide sobre a sua vinda. Pelo seu Filho Jesus Cristo. Ele pronunciará então a sua palavra definitiva sobre toda a história. Nós ficaremos a saber o sentido último de toda a obra da criação e de toda a economia da salvação, e compreenderemos os caminhos admiráveis pelos quais a sua providência tudo terá conduzido para o seu

> fim último. O Juízo final revelará como a justiça de Deus triunfa de todas as injustiças cometidas pelas suas criaturas e como o seu amor é mais forte do que a morte. (Catecismo da igreja católica, p. 257)

Conforme o dogma da própria igreja católica, o redentor cristão traz consigo o julgamento e o ponto final de todas as coisas: após seu retorno, tudo cessa. Escolhidos são arrebatados ao reino dos céus e condenados atirados ao inferno em perdição eterna. De certa forma, o juízo final do cristianismo denota, como o próprio nome diz, o fim do próprio tempo. Passa a existir somente a eternidade, etérea, inefável e inexorável. Em clara contradição ao pensamento afro-indígena, o raciocínio cristão ocidental pressupõe o infinito a partir da cessão de todo o tempo. Nada poderia ser mais distante daquilo que preconizam as filosofias ancestrais.

2.3 - Quanto tempo o tempo tem



O tempo alfa é igual ao tempo ômega
O tempo ômega é igual ao tempo alfa
O tempo perguntou ao tempo
Quanto tempo o tempo tem
O tempo respondeu pro tempo
Que tem o mesmo tempo que o tempo tem
(Jorge Ben Jor – Turba Philosophorum, 2004)

O ano de 2004 marcou o trigésimo aniversário do lançamento do álbum *A tábua de esmeralda*. Marcou, também, o retorno de Jorge Ben Jor à cena musical, com o lançamento de *Reactivus amor est (turba philosophorum)* seu primeiro álbum de inéditas em quase uma década (seu último álbum de estúdio havia sido *Homo sapiens*, lançado em 1995). Apesar da pouca relevância comercial, o cantor mais uma vez provou continuar sendo um dos compositores mais intrigantes da música brasileira.

Deste álbum, nos interessa particularmente a faixa-título citada acima, onde Ben Jor cria uma espécie de síntese da filosofia alquímica e da influência que esta teve ao longo de sua carreira. Ao cantar frases como "o que está em cima é como o que está embaixo" (em referência ao princípio hermético da correspondência) o cantor não apenas cita a alquimia diretamente, mas também se autorreferencia, incorporando à canção trechos de outras faixas mais antigas, como *Hermes trismegisto* e *Velhos, flores, criancinhas e cachorros*. O próprio título da canção é uma referência ao *turba philosophorum*, conhecido em português como *Assembleia dos filósofos*, considerando um dos textos mais antigos da alquimia, supostamente escrito por volta do ano 900.

Com a mesma irreverência de sempre, Ben Jor se vale de uma cantiga infantil para trazer ao centro de sua canção um questionamento que há muito intriga e instiga pensadores, filósofos, sociólogos, religiosos, físicos e estudiosos de todas as áreas do conhecimento: é possível saber o que é o tempo, compreendê-lo e, talvez mais importante ainda, dobrá-lo à vontade humana? Assim como em *Charles, anjo 45*, *Charles Jr.* e tantos outros momentos de sua carreira, Jorge Ben Jor não responde às perguntas que postula. A tautologia lógica da cantiga infantil incorporada por ele em sua canção novamente delega ao ouvinte a responsabilidade de chegar às suas próprias conclusões. Parece dizer simplesmente: o tempo é aquilo que é, seja isto o que for.

O "pulo do gato", no entanto, está justamente em discernir a partir de *quem* este tempo "é", ou seja, é possível determinar ontologicamente o que é o tempo, considerando que cada um de nós o experimenta de forma diferente? Novamente, e como já apontado anteriormente através dos pensamentos de Bispo, Krenak e Martins, parece nítido que as sabedorias, filosofias, e epistemologias afropindorâmicas se relacionam com o conceito de tempo de uma forma bastante diferente daquela proposta pelo pensamento euro-ocidental.

Faço aqui referência ao documentário *Quanto tempo o tempo tem*, dos cineastas brasileiros Adriana L. Dutra e Walter Carvalho, lançado em 2015, e ao qual tive acesso apenas recentemente, instigado a assisti-lo a partir da feliz coincidência entre o título do filme e a canção de Ben Jor. O documentário, apresentado segundo sua sinopse oficial como "uma investigação sobre as principais linhas de nossa consciência sobre o passar das horas, um questionamento sobre a falta de tempo no mundo contemporâneo e uma reflexão sobre civilização e o futuro da existência humana", parece estar inteiramente pautado na utilização do tempo como um *commodity* da vida contemporânea. Aqui, o tempo

nada mais é que uma ferramenta para a utilização humana, cuja disponibilidade, ou seja, a forma como a humanidade (ocidental) o percebe, vem se tornando cada vez mais escassa.

Um dos pontos que mais chama atenção na forma como o documentário é pensado é a total ausência de entrevistados não-brancos ajudando a compor uma interpretação epistemológica do conceito de tempo; entre líderes espirituais, escritores, filósofos, cosmólgos, professores e especialistas em genética e tecnologia, todos os quinze entrevistados (assim como a diretora, coautores e produtores) são brancos, com especial ênfase ao domínio epistemológico do norte global, com a participação de pensadores franceses, italianos e estadunidenses compondo metade do corpo de entrevistados. A todo momento, é a experiência ontológica ocidentalizada em relação ao tempo que está em evidência, em detrimento de outros saberes e escolas de pensamento operando para além dos grilhões da doutrina ocidental.

Em uma das falas iniciais do filme, o filósofo e escritor francês André Comte-Sponville afirma que “o tempo é o passado, o presente e o futuro. Mas o passado não existe mais, pois já passou, nem o futuro, pois ainda não aconteceu; o presente só é tempo enquanto não cessa de, em instante a instante, se anular”, pensamento que está diametralmente em oposição ao que propõem pensadores como John Mbiti, cujos conceitos de Sasa e Zamani foram explorados anteriormente nesta pesquisa.

Como sói acontecer em um trabalho pautado pelo pensamento eurocêntrico colonialista, a *evolução* (neste caso, da percepção e relação com o tempo) torna-se uma das maiores preocupações. O próprio roteiro parece seguir a estrutura de passado-presente-futuro de tempo linear e setorizado; a primeira parte do filme trata da “descoberta” do tempo a partir de uma perspectiva etnocêntrica. Daí, passa a ruminar sobre as dificuldades da fruição do tempo no presente e as preocupações com o tempo futuro a partir dos avanços medicinais e tecnológicos vindouros. Outro dos entrevistados, o também francês Francis Wolff afirma que “as primeiras civilizações não sabiam medir o tempo” (WOLFF, 2015) porque balizavam sua percepção a partir das estações do ano e posições das estrelas, isto é, a partir do ano solar, e que foi somente com o advento de instrumentos de medição de tempo utilizados na Grécia antiga que a humanidade se libertou desta espécie de rudimentarismo ontológico e passou a se relacionar com o tempo de uma forma menos primitiva. Um discurso evolutivo e, sabemos, muito parecido com o utilizado pelos colonialistas dos séculos XVI e XVII para justificar a invasão e conquista dos povos africanos e ameríndios.

Cabe ressaltar uma interessante observação feita pelo - também francês - filósofo Thierry Paquot a respeito das múltiplas formas de experienciar o tempo antes deste ser “domado” pela intelectualidade:

> As pessoas não viviam todos no mesmo tempo. Um camponês que vinha do campo para vender seus frutos e legumes vivia no ritmo sazonal do seu trabalho agrícola enquanto o padre que vivia na cidade tinha o ritmo de sua liturgia e o soldado tinha o da ordem e sua manutenção. Havia uma enorme diversidade de horários (Thierry Paquot, 2015, 10 min 20 s)

À fala de Paquot complementa-se a do físico e cosmólogo brasileiro Luiz Alberto Oliveira que, ao descrever a invenção do relógio mecânico, afirma que “surge a ideia de que o tempo é uma sucessão de pedaços iguais (...) e daí o dia passa a ter 24 horas fixas; é a hora do nascer do sol e do pôr do sol que muda. Então o homem se liberta do sol” (OLIVEIRA, 2015, 10 min 52 s). É bastante significativo que, num trabalho que explora a relação contemporânea entre tempo e a raça humana, é o “afastamento” entre intelectualidade e natureza que toma protagonismo. Percebi-me particularmente impactado com esta última colocação do entrevistado: *o homem* ***se liberta*** *do sol*, como se a intrínseca relação do humano com a natureza fosse algo a se superar. Como se o humano não *fosse* natureza. Tal colocação remeteu-me de imediato ao pensamento quilombola de Antônio Bispo dos Santos, seus conceitos de saberes orgânicos e sintéticos e de cosmofobia no mundo ocidental:

> (...) o humanismo passou a ser um sistema, um reino desconectado do reino animal. Dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofobia. (SANTOS, 2023, p. 19)

Mais uma vez evidenciam-se aqui diferentes perspectivas a respeito do tempo. Ao passo que, no ocidente, o conceito de tempo transita entre ser uma ferramenta utilizada a nosso favor e, enquanto algoz que nos empurra ao derradeiro fim, algo a ser domado, conquistado e vencido, as filosofias afropindorâmicas e afrodiaspóricas concebem uma compreensão relacional entre humanidade, tempo, espaço e natureza; isto permite que se perceba o tempo como uma espiral, espiral esta, inclusive, que pode ser mobilizada, remodelada e ressignificada pela própria influência da humanidade, em particular no

contexto social. Em recente entrevista ao programa Roda Viva durante passagem pelo Brasil, Grada Kilomba descreve seu interesse enquanto artista como sendo alimentar em seu público a vontade de entender

> (...) o que significa esta história? Por que a história é contada assim? A história é passado ou é presente? Entender algo que vem também das diásporas: o tempo não é fragmentado. O tempo não é linear. Isto também é uma construção da história colonial: há um passado, há um presente e há um futuro. E no pensamento africano e de muitas outras diásporas, o tempo coexiste. Eu não posso estar no presente sem a história do passado, o meu presente é futurista, ultrapassa o presente. É uma complexidade de tempos, e isso nos ajuda a compreender a história. (...) a única forma de podermos habitar o presente é compreender que não podemos separar o passado do presente para desenhar o futuro. Este exercício é fundamental. (KILOMBA, 2024)

Não é difícil conectar esta fala de Grada Kilomba à retórica musical de Jorge Ben Jor, naquilo em que o cantor também se propõe a instigar no ouvinte, como visto anteriormente, uma espécie de curiosidade narrativa: suas canções nos trazem pontos-chave e balizas; traçados de histórias, personagens que se confundem entre mitologia, ficção e realidade, e que transitam - mas que nunca se confundem - entre diversos tempos e espaços, mas deixando sempre aberta ao ouvinte a chance de inferir, adicionar e modificar seus contos, criando toda uma quimera afrodiaspórica a engrossar o caldo da ancestralidade.

3- A Conga está chamando

3.1 - Vamos todos até lá



A conga está chamando
Vamos todos até lá
Pois a tamba está tocando
Hoje nós vamos sambar
Depois que se foi o nosso rei nagô
Ninguém jamais fez samba
Ninguém jamais cantou
Um lamento ou uma canção de amor
(Jorge Ben Jor – A tamba, 1963)

Em julho de 2020, ainda na curva ascendente de contaminação e mortes causadas pela pandemia de COVID-19, o cineasta e roteirista Dodô Azevedo publicou na Folha de São Paulo o conto Adúmáadán, que, em iorubá, significa “negro e lindo”. A história, passada num futuro distópico não muito distante, em 2032, traz como protagonistas o racismo institucionalizado, a desinformação promovida pela máquina estatal, a manipulação de dados e fatos pelos órgãos governamentais, o totalitarismo fascista e um vírus assassino que, irrefreado, passara a coexistir cotidianamente com uma sociedade altamente isolada e estratificada. Além destes, uma outra figura desponta como protagonista e fio condutor dessa história. Seu nome é Jorge Ben Jor.

Ambientado num Brasil onde a pandemia não foi controlada e em que o governo totalitário da época das fake news usurpou o poder a perder de vista, o conto de Dodô Azevedo narra o cotidiano de Ben Jor, permanentemente isolado no Copacabana Palace, enquanto observa a situação - ou melhor, a ausência - de seus irmãos de cor no mundo lá fora; Jorge não via negros na praia, não via negros em fotografias e pinturas, tampouco os

via em jogos do Flamengo. Seguia sendo o único morador-hóspede do “castelinho”, sob vigia constante das forças do governo, até que recebia um recado:

> (...) acordou com um ensurdecedor barulho de pássaros. Como se milhares de gaivotas estivessem, em grupo, sobrevoando o Copacabana Palace. Ele pulou da cama, vestiu seu traje, e foi ao terraço ver. Não eram pássaros. Eram pipas. Milhares de gaivotas de papel. Vinham dos morros da região. Pavão-pavãozinho, Cantagalo, Tabajaras, Cabritos, Babilônia, Chapéu Mangueira. (...) Ainda tentando entender, Jorge agachou-se e pegou uma delas. “Estamos vivos” escrito à mão, estava em uma pipa. Em outra: “Estamos aqui". Em outra: “Não estamos infectados". Em outra: “A favela resiste". Em outra: “Charles anjo 45”. Em outra: “Favelas expulsaram o vírus em 2021”. Em outra: “O negro é lindo”. Em outra: “Não nos deixam sair”. Em outra: “Agricultura celeste”. Em outra: “Somos pacientes, assíduos e perseverantes”. (AZEVEDO, 2020)

A partir daí, descortina-se um plano surreal: Jorge Ben Jor, amparado pela sabedoria alquímica de Paracelso e pela estratégia dos aquilombados dos morros cariocas, cria uma fórmula que o permite trocar de corpo/pele com o presidente do país, tornando-se branco:

> A única coisa que achava ruim no plano dos aquilombados sobreviventes que lhe enviaram as pipas era ter que pré-ocupar um corpo de um branco. Para Jorge Ben Jor, ser negro era uma alegria. Mas salvar os seus também era. Amanhã seria um novo dia (AZEVEDO, 2020)

O conto de Dodô Azevedo chega até nós como uma fortuita e contundente síntese de parte do que se analisou nesta pesquisa até o momento. Jorge Ben Jor, agora personagem em um conto decididamente afrofuturista, literalmente *muda de cor* para se infiltrar nos mais altos patamares da direita conservadora cujos desmandes assolam um país em escombros; ao mesmo tempo, é o Zumbi contemporâneo, por fora branco, mas *negro e lindo*, indo ao socorro dos seus irmãos de cor e os libertando dos grilhões de uma espécie de “*apartheid* informal".



Figura 10: Ilustração de Adams Carvalho para o conto Adúmáadán
Fonte: Folha de São Paulo

Tratar Jorge Ben Jor como um “mutante epistemológico”, capaz de transitar entre os discursos de negritude e os espaços autorizados pela elite dominante com, aparentemente, pouco ou nenhum esforço - e, a partir daí *gorar os ovos* da colonialidade e da branquitude - não soará incoerente àqueles familiares com sua trajetória artístico-política; de fato, esta porosidade é, como já visto, uma das principais características de sua narrativa artística. Talvez o êxito desta estratégia se dê, ao menos em parte, à já mencionada “cordialidade” benjoriana. Entre reforma e revolução, entre ataque e infiltração, entre confronto e conversa, as escolhas estilísticas do cantor carioca são claras. A *malandragem* do artista carioca o permitiu evocar mensagens de união e orgulho negro, para além das mazelas da escravidão, sem necessariamente explicitar uma parte culpada (talvez por entender que não era sequer preciso); sua preocupação jaz mais na plenitude da existência presente e futura do que na ruminação do passado – que em nenhum momento é esquecido ou negado, pelo contrário: torna-se uma fonte histórica de orgulho e aprendizado.

Como um dos primeiros artistas brasileiros a utilizar o discurso "proto-afrofuturista" em sua música, Jorge Ben Jor está na base da MPB - música preta brasileira, conceitualizada pelo historiador Guilherme Botelho como algo que

> (...) aporta consigo não somente os elementos de composição musical que classifica gênero ou cultura, (mas) também possui historicidade que desvela as tensões raciais na dinâmica cultural brasileira. O marcador racial “preta" no epicentro do termo contrapõe o "popular". Ou seja, são diferentes concepções de assimilação do diverso com distintos protagonismos. (BOTELHO, 2023)

A partir deste pensamento, e dos exemplos analisados nos capítulos anteriores, proponho que existe na obra de Jorge Ben Jor uma característica cognitiva, manifesta ou não, de construir uma ponte epistêmica que busca conectar, intercomunicar e cimentar a existência de uma *comunidade* negra e diaspórica, para além dos limites daquilo que se entende como identidade nacional, muitas vezes forjada a partir de narrativas sintéticas de um Estado que não apenas desconsidera e desampara, mas que, muitas vezes, age ativamente no intuito de definhar aqueles que considera indesejáveis ao seu projeto de nação.

Faço, neste ponto, nova menção ao pensamento de Grada Kilomba, que, ainda em entrevista ao programa Roda Viva, afirma que

> Eu não estou interessada em representar uma nação. Estou interessada em questionar o que é uma nação, sabendo que a nação vem de um processo colonial (...). Quais são os corpos, como o meu, que atravessam várias diásporas, e onde é que nós nos localizamos nessa nação, ou como [se localizam] muitos outros corpos que pertencem a Nações[16] ou territórios que vão para além da noção de nação e de país? A mim, pessoalmente, o que é interessante é desmembrar e entender de onde vêm estas construções, que estão intimamente ligadas a uma história de violência; uma história colonial, [e] portanto, que não devem ser repetidas com simplicidade, e por isso, talvez, artistas e pensadores pensam e veem-se para além da noção de nação, de país ou de nacionalidade (KILOMBA, 2024, 12 min 03 s)

É notável como a fala da artista portuguesa parece combinar-se harmoniosamente à forma como Ben Jor conduz sua prosódia, em particular durante o período da ditadura civil-militar. Jorge torna-se “apolítico” ao passar longe das disputas deste Estado-nação chamado Brasil; sua política, sua luta e seu interesse estão, assim como nos mostra Kilomba, em questionar quem é incluído no conceito de nação e quem está apto a

[16] Neste contexto, Kilomba utiliza “nação” como forma de identificar um povo, por isso opto por grafar o vocábulo com letra maiúscula, de modo a diferenciá-lo do contexto ocidental de nação como correspondente a Estado.

representá-la, algo que podemos depreender, particularmente, a partir de *Charles, anjo 45*, como visto no capítulo um.

Em complemento a esta análise, trago aqui duas canções ainda do início de sua carreira de modo a reforçar a hipótese de uma identidade marcadamente negra da narrativa benjoriana, baseada em e mais conectada a uma ancestralidade cultural que ultrapassa o marcador nacional. A primeira delas é *A tamba*, cujas linhas abrem este capítulo, lançada em 1963, como parte do álbum de estreia de Jorge, *Samba esquema novo.* A sonoridade da faixa, assim como as outras onze que compõem o álbum, faz jus ao nome do long-play: incorpora elementos do samba, da bossa nova, mas também, e principalmente, de uma musicalidade afrodiaspórica que temperaria boa parte de suas composições. Esse "samba misto de maracatu, samba de preto velho, samba de preto tu" chocaria e confundiria os críticos da época:



DISCOTECA

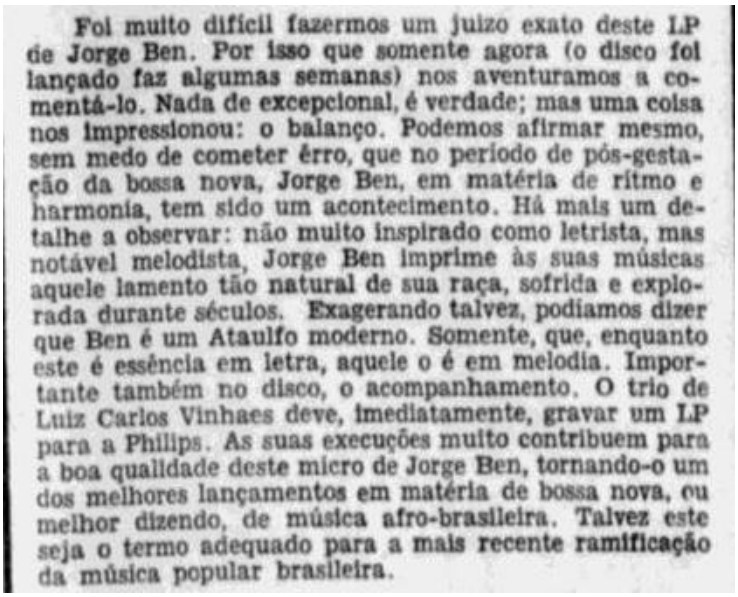
CLARIBALTE PASSOS

Jorge Ben: a Afro-Música Em Ritmo de Samba!

Curioso, sem dúvida, o LP de estréia do cantor e compositor Jorge Ben. Os vários temas de suas produções musicais estão cingidos à influência do folclóre de origem negra. Há sambas que apresentam, inclusive, a terminologia fetichista numa forma de interpretação da liturgia africana como "Balança Pema", "Uála Uálalá" e "A Tamba". São, por essa mesma circunstância, aquêles que impõem a mensagem religiosa do autor. A forma de execução — quando está ao violão — assim como a marcação do ritmo enseja a lembrança dos atabaques. Daí considerarmos, — embora dentro dessa primeira tentativa do jovem artista — o seu empenho em reproduzir, na temática de seus melhores sambas, a estranha beleza do ritmo e da música de procedência africana que herdou de seus ancestrais etíopes. Portanto, não estamos diante de "bossa nova" ou apenas um prosseguimento da moderna linha do samba brasileiro atual, discutido, mas ganhando terreno no exterior. Há, ainda, três outras composições de mérito: "Mas, que nada!", "Rosa, Menina Rosa" e "Por causa de você, menina." Jorge Ben e sua música, na verdade, vão revolucionar o mundo do disco nacional, em estilo próprio, boa dicção, não sendo um imitador de ninguém. "SAMBA ESQUEMA NOVO", disco da Phillips, é o título do Lp que lança o môço iniciante. Está diante do tribunal do povo e o tempo se encarregará do "veredictum." — C.P.

Figura 11: Crítica ao álbum Samba esquema novo, publicada no jornal Correio da Manhã em 29/09/1963

Fonte: Hemeroteca digital brasileira



Foi muito difícil fazermos um juizo exato deste LP de Jorge Ben. Por isso que somente agora (o disco foi lançado faz algumas semanas) nos aventuramos a comentá-lo. Nada de excepcional, é verdade; mas uma coisa nos impressionou: o balanço. Podemos afirmar mesmo, sem medo de cometer êrro, que no período de pós-gestação da bossa nova, Jorge Ben, em matéria de ritmo e harmonia, tem sido um acontecimento. Há mais um detalhe a observar: não muito inspirado como letrista, mas notável melodista, Jorge Ben imprime às suas músicas aquele lamento tão natural de sua raça, sofrida e explorada durante séculos. Exagerando talvez, podíamos dizer que Ben é um Ataulfo moderno. Somente, que, enquanto este é essência em letra, aquele o é em melodia. Importante também no disco, o acompanhamento. O trio de Luiz Carlos Vinhaes deve, imediatamente, gravar um LP para a Philips. As suas execuções muito contribuem para a boa qualidade deste micro de Jorge Ben, tornando-o um dos melhores lançamentos em matéria de bossa nova, ou melhor dizendo, de música afro-brasileira. Talvez este seja o termo adequado para a mais recente ramificação da música popular brasileira.

Figura 12: Crítica ao álbum Samba esquema novo, publicada no jornal A Tribuna em 10/11/1963
Fonte: Hemeroteca digital brasileira

Me permito, aqui, uma breve tangente de modo a analisar os artigos ilustrados acima, contemporâneos ao lançamento do álbum. Ao passo que tanto o artigo publicado no Correio da Manhã (periódico publicado no Rio de Janeiro) quanto o do jornal A Tribuna (São Paulo) tratam a questão racial na obra de Jorge Ben Jor como uma característica determinante de sua música, nenhuma das duas publicações faz questão de esconder o racismo cultural de seus jornalistas, lugar-comum em qualquer publicação da imprensa da época. Ao passo que Claribalte Passos se refere a uma “terminologia fetichista numa forma de interpretação da liturgia africana” (PASSOS, 1963) e à “influência do *folclore de origem negra*” (idem, grifo nosso), João Magalhães, do periódico paulistano, vai ainda mais longe: ao ensaiar uma - medíocre - análise musical do álbum, afirma que Ben Jor “imprime às suas músicas aquele lamento *tão natural* de sua raça, sofrida e explorada durante séculos” (MAGALHÃES, 1963, grifo nosso). Fica nítido, em ambos os artigos, o posicionamento da elite intelectual das até hoje duas maiores metrópoles brasileiras: os negros não têm cultura, têm folclore e fetiche; a realidade histórica da escravização é substituída por uma condição natural dos negros enquanto sofredores explorados.

Também é curioso notar a pouca atenção dada pelos críticos às letras de Ben Jor. Elogiosos quanto às inovações rítmicas e melódicas trazidas pelo cantor, Magalhães chega a dizer que o álbum não é “nada excepcional” e que Ben Jor é “não muito inspirado como

letrista". Em uma terceira crítica, o jornalista Fernando Luiz da Revista do Rádio chega a dizer que: "o LP Samba Esquema Nôvo, com Jorge Ben, não é tão bom como se esperava. Tem realmente muita bossa o rapaz, mas como letrista é fraquíssimo" (LUIZ, 1964).

Evidente que Jorge aprimorou sua prosa com o passar do tempo, porém afirmar categoricamente que seus versos são fraquíssimos nos parece um despautério desmedido, ou melhor, fruto de uma falta de vontade de ouvir verdadeiramente aquilo que um artista negro teria a *dizer*: sua musicalidade, visceral, corpórea, física, folclorizada e fetichizada é o que importa para o entretenimento da branquidade. A prosódia é descartável e, assim, dispensada, desimportante, sem consequência para o cânone musical de uma elite racista e alienada à condição do negro brasileiro.

Ao contrário do que declaram os jornalistas acima mencionados, defendo que subtextos riquíssimos entremeiam as faixas de *Samba esquema novo*, tanto poeticamente quanto musicalmente. Vejamos *A tamba*: seu arranjo ostensivamente bossanovista, atravessado por um solo de piano jazzista, casa-se harmoniosamente com referências afrodiaspóricas, a começar com Maria Conga (também título de uma canção de seu quarto álbum), uma *preta velha* da umbanda, entidade de sabedoria, benzedeira e curandeira. Tida como uma figura histórica no entorno da Baía de Guanabara, teria sido capturada e embarcada para o Brasil na região do Congo, posteriormente escapando de seu cativeiro em uma fazenda de café e fundando uma comunidade quilombola em Magé (que existe até hoje e leva seu nome). Independentemente da exatidão desses fatos, é certo que Maria Conga tornou-se uma das entidades mais respeitadas da umbanda e do candomblé. Uma convocação em seu nome certamente chamaria a atenção daqueles que entendem a simbologia e sua importância para as religiões de matriz africana no Brasil.

A escolha de um instrumento de percussão como arauto da convocação de Conga tampouco parece casual. Os tambores e atabaques são instrumentos de primeira grandeza na diáspora, centrais à experiência ontológica tanto da musicalidade quanto da religiosidade a partir de uma raiz africana, visto que nos rituais religiosos da umbanda e do candomblé é o rufar dos tambores que marca todo o cerimonial, sendo possível saber, inclusive, quais orixás estão sendo evocados a partir de sua marcação rítmica.

Cabe salientar, mais uma vez, aquilo que parece escapar à compreensão dos críticos mencionados acima. Ben Jor é sabidamente mestre também em codificar mensagens não-verbais em suas canções, e com *Samba esquema novo* não foi diferente. Em *A tamba* são três os momentos em que os vocalizes tornam-se o centro da narrativa da

canção. Logo após a estrofe introdutória, que representa a convocação de Maria Conga, irrompe um *ê iê iê, ê iê iá* cadenciado e quase macambúzio, talvez simbolizando a aglomeração dos conclamados para o ritual que se aproxima. Em seguida, Ben Jor revela o motivo do chamado: é necessário voltar a sambar. Num segundo momento, o cantor estende longa e melancolicamente as sílabas finais de “nagô”, “cantou” e “amor”, sustentando-as como um queixume que, em seguida, cede lugar a ululações agudas responsáveis por uma “quebra” melódica na lamentação, levando a estrutura musical de volta ao *ê iê iê*. Musicalmente, *A tamba* se desvela como um ritual cíclico, tal qual uma dança em louvação a um orixá.

Impressiona a forma como o compositor sobrepõe camadas de compreensão na canção. *Hoje nós vamos sambar,* apesar de soar como um convite alegre à celebração, torna-se, precisamente, *um lamento ou uma canção de amor* quando combinado com a melodia melancólica dos vocalizes e da instrumentação minimalista da faixa (que, curiosamente, não evidencia em nada o toque dos tambores).

Por fim, chamo à atenção a utilização do termo *nagô* na canção de Jorge Ben Jor. Segundo Nei Lopes, Nagô é o “Nome pelo qual se tornaram conhecidos no Brasil os africanos provenientes da Iorubalândia” (LOPES, 2011); em essência, um “rei nagô” seria, então, uma figura cuja existência é possível tão somente no contexto brasileiro, uma vez que este termo surge a partir do contato dos iorubás escravizados com a realidade social do Brasil. Esta marcação benjoriana de uma realeza afrodiaspórica brasileira seria revisitada em outros momentos da carreira do cantor, e, sugiro, de maneira bastante intencional, como veremos a seguir.

A tamba está tocando
Um novo príncipe está nascendo
Está até chovendo, mas é um bom sinal
É um futuro rei pra combater o mal
É um futuro rei pra combater o mal

Hoje vai ter festa no gongá
Vai sambar Aruan
Vai sambar Inaná
Vai sambar Ogã
Vai sambar Obá Obá
(Jorge Ben Jor – Nascimento de um príncipe africano, 1967)

Em 1967, Jorge Ben Jor lançou um de seus álbuns menos conhecidos. Gravado enquanto o artista residia em São Paulo, dividindo moradia com Erasmo Carlos (que co-assina a autoria de uma das faixas do disco), e lançado por uma gravadora independente, *O bidu: silêncio no Brooklin* é, sem dúvidas, um álbum anômalo na discografia do cantor. Ben Jor foi acusado, em particular pela crítica carioca, de "flertar" com a Jovem Guarda e de produzir um álbum bastante aquém de seus trabalhos anteriores (curiosamente, é neste álbum que está a faixa *Si manda*, que, como vimos ainda na introdução deste trabalho quase fez Gilberto Gil abandonar a carreira, segundo Caetano Veloso).

Para fins desta pesquisa, no entanto, é das entranhas desta "anomalia" que trago à luz uma conexão direta com o disco de estreia do cantor. Trata-se da faixa *Nascimento de um príncipe africano*, onde o toque da tamba novamente volta à cena. Como não poderia deixar de ser, Ben Jor mais uma vez subverte a relação tempo-espaço: é impossível afirmar se a faixa de 1967 se trata de uma continuação da história iniciada com *A tamba* ou se serve como um prólogo dela. Ao passo que na faixa de 1963 o tocar da tamba representa uma lamentação pela partida do rei nagô, aqui simboliza a celebração pelo nascimento de um príncipe africano.

Torna-se praticamente impossível não traçar uma conexão entre momentos e personagens das duas canções ao se analisar o conteúdo poético de ambas as faixas: nascimento/príncipe; partida/rei, ligados pela tamba (música) e pelo samba (dança), que marcam momentos de grande destaque (um rito de passagem) numa comunidade. É preciso reforçar que em *A tamba* Ben Jor não fala em momento algum de morte/término: o rei nagô simplesmente *se foi*. A utilização do verbo *ir* denota a possibilidade de um retorno, de uma nova chegada. Estamos diante, novamente, do começo-meio-começo de Antônio Bispo dos Santos: Não sabemos se o ancestral rei nagô partiu e agora um novo príncipe africano chega para tomar seu lugar, se o príncipe que "está nascendo", o "futuro rei", é, na verdade, o mesmo rei já partido enxergado a partir de uma outra perspectiva/espiral do tempo, ou se o antigo rei nagô vem retornando por intermédio de uma nova corporificação.

A festa no gongá – o altar do terreiro – é marcada novamente pelo samba, desta vez indiscutivelmente alegre: os versos, os vocalizes de Ben Jor e a melodia e instrumentação da canção não deixam dúvidas a respeito do caráter celebratório da situação descrita pelo cantor. O príncipe africano chegou “para combater o mal” (seria este príncipe Charles o anjo?), e o nascimento do futuro rei deve ser celebrado à altura. Musicalmente, o flerte do compositor com a Jovem Guarda em *Nascimento de um príncipe africano*, apesar de fortemente aproximado ao iê iê iê de Roberto e Erasmo, mantém uma identidade própria e marcadamente afrodiaspórica: assim como em *A tamba,* um piano com raízes na música negra permeia a canção. Enquanto na faixa de 1963 era o jazz que aparecia por entre a bossa subvertida pelos acordes atípicos de Ben Jor, aqui é o blues que mostra sua cara ao longo da obra, por intermédio de um piano que acompanha toda a canção.

Além das afromusicalidades presentes em ambas as faixas e do modo como Ben Jor evoca os orixás e rituais da diáspora africana a fim de estabelecer uma identidade cultural relativamente partilhada pela comunidade negra brasileira, é a presença de uma *afrostocracia* que mais nos interessa no âmbito desta análise. Assim como os anjos, reis, rainhas, príncipes e princesas africanos e africanas são figuras ubíquas na obra do cantor. Para além de uma elocubração quimérica, proponho uma intencionalidade de uso dessas figuras no *corpus* benjoriano. De maneira mais óbvia, podemos asseverar que exista, desde os tempos da escravização, uma necessidade coletiva e subjetiva de resgate do orgulho de ser negro; a evocação de passados (e antepassados) ilustres, neste caso membros de uma nobreza ancestral, cumpre papel importante neste processo.

Há quem critique este chamamento à aristocracia como forma de obstar os efeitos negativos do processo escravizatório na autoestima dos descendentes em diáspora, isto é, sem uma ascendência considerada nobre, ficaria justificada a captura de milhões de indivíduos arrancados de suas terras? Será a reivindicação e reafirmação das estruturas de poder e estratificação social a única (ou a melhor) forma de reafirmar a humanidade daqueles tratados, até hoje, como descartáveis? Estes questionamentos são magistralmente ilustrados pela fala da autora estadunidense Saidiya Hartman em seu livro *Perder a mãe: uma jornada pela rota atlântica da escravidão*, publicado originalmente em 2007 (e traduzido para o Português por José Luiz Pereira da Costa em 2021):

> (...) viajei a Gana em busca dos descartáveis e dos derrotados. Eu não tinha ido para contemplar as maravilhas da civilização africana ou para me orgulhar da corte real dos Ashantis, ou admirar os grandes estados que colheram cativos e os venderam como escravos. Eu não tinha nostalgia de origens aristocráticas. Ao contrário, buscava os plebeus, os migrantes teimosos e coagidos que criaram uma cultura nova no mundo hostil das Américas, e que se recriaram, dando luz a possibilidades a partir da despossessão. (HARTMAN, 2007)

Neste momento, no entanto, não nos cabe adentrar a seara da discussão filosófica ensejada pelo uso de motes de nobreza no processo de reivindicação do orgulho negro; o fato indiscutível é que este uso é frequente, praticamente onipresente, e, em se tratando de Ben Jor, recorrente.

No que tange à retórica benjoriana, todavia, para além de um anseio de nobreza e distinção, proponho que a constante utilização de figuras régias em sua música é, também, fruto de um processo histórico pouco conhecido e muito particular à realidade do Brasil, onde Nações africanas coexistiram de forma relativamente pacífica – que não significa dizer que coexistiram de maneira igualitária – com o Estado brasileiro. Em seu artigo *Negra nobreza: reis, rainhas e a aristocracia no imaginário negro*, o antropólogo Reinaldo da Silva Soares nos ensina que

> O advento do regime escravocrata no Brasil ocasionou a deportação de membros de elites africanas – prisioneiros de guerra – vendidos como escravos, que tentaram reconstruir na diáspora suas formações políticas e religiosas. O caso do príncipe Obá II talvez seja o mais emblemático: negro liberto, veterano da Guerra do Paraguai e filho de monarcas africanos, se autointitulada rei africano. (...) Obá era recebido, frequentemente, por D. Pedro II, a quem prestava reverências. Por sua vez, o imperador tratava-o como um monarca legítimo. Além de Obá, outros reis africanos desterrados continuaram a ser tratados como tais, apesar da escravidão. Sendo assim, a monarquia oficial convivia com realezas “paralelas” e reinados fictícios constituídos nas festas populares. (SOARES, 2006)

Como exemplo das festas populares que reproduziam, mesmo que temporariamente, reinados africanos em território brasileiro, Soares traz o congado – também abordado na obra de Leda Maria Martins – e discorre sobre o caráter também simbólico destes reinados diaspóricos:

> O mês de março era marcado pela eleição do rei e da rainha do Congo, que podiam ser escravos ou homens livres, e exerciam uma ascendência ritualística sobre seus súditos; dessa forma, ao menos no nível simbólico,

> conseguiam debochar dos senhores. (...) as festas e a eleição dos reis do Congo proporcionavam aos negros o sentimento de pertencimento a um grupo. Reverenciando seus reis e santos peculiares, os negros inventaram uma nação muito específica que se comunicava com o Brasil da monarquia, de origem europeia. (...) Enquanto as elites estavam preocupadas em consolidar a unidade nacional através da figura do rei como o grande líder nacional, nas festas o povo reverenciava um rei mítico, religioso e atemporal. (SOARES, 2006)

Novamente vemos em xeque, tanto de maneira objetiva e concreta quanto de forma subjetiva e ontológica, o conceito de nação diante das estratégias de resistência, sobrevivência e reinvenção das Nações africanas que se encontraram forçosamente em solo brasileiro. Visto que até mesmo o monarca brasileiro parecia reconhecer a autoridade de um rei negro e, consequentemente, a existência de um reinado africano dentro do Brasil, imaginar uma diáspora que exista para além da nação, e que seja fortemente amparada pela mítica da nobreza e da aristocracia, não é um contrassenso.

Através de sua obra, Jorge Ben Jor constrói uma “liturgia diaspórica” cultural que evoca, espiralarmente, a presentificação continuada desses reinados a partir dos descendentes daquelas Nações. Sua tamba toca não só para o príncipe africano e para o rei nagô, sejam estes a mesma figura ou não, mas também para os orixás que os protegem (e a quem cultuam), e para o negro contemporâneo, descendente desta nobreza ancestral cuja existência é composta de um constante *ser*, *estar* e *retornar*, mesmo quando se fala da partida, visto que, entre Orum e Aiyê, quem parte de algum lugar, chega a – e existe em – outro.

3.2 - Olha o menino

Eu sou um homem sincero
Porque nasci cresci e vivo livre
Eu sou um homem sincero
Que quero morrer, nascer e viver livre

(Jorge Ben Jor – Frases, 1967)

Não é segredo que o tráfico de africanos escravizados ao Brasil engendrou para além da despossessão objetiva, também uma subjetiva de milhões de indivíduos. Pessoas eram não apenas arrancadas de suas terras e Nações, mas também muitas vezes forçadas a conviver com, e equiparadas a, membros de povos inimigos em seus novos espaços no continente americano. Aquilo que fazia de uns e outros povos aliados ou rivais em África cai por terra ao serem todos transportados como cativos ao ocidente. As velhas birras, inimizades, disputas e guerras são substituídas em prol de um objetivo comum, a sobrevivência, e ante um inimigo comum, os europeus e a elite escravocrata do *novo mundo*.

Uma das consequências dessa recombinação de fatores sociais no contexto da vivência escravizada nas Américas é, sem dúvida, a ressignificação de referências sociais, culturais, religiosas e políticas, que, conquanto tenha se dado, talvez. de forma mais orgânica que organizada tornou-se um dos pilares da identidade cultural negra no ocidente. Segundo Saidiya Hartman,

> (...) escravizados africanos sustentaram, reformaram e abandonaram costumes, comportamentos e tendências do Velho Mundo. Criaram uma nova língua a partir das línguas que conheceram e das que lhes foram impostas. Dançaram as danças antigas com novos propósitos. Construíram assentamentos como aqueles em que viveram, mas com novos materiais. Lembraram e renomearam antigas divindades e inventaram e adotaram novas. Clivagem – a separação em relação ao Velho Mundo e o apego a ele – deu origem não apenas à despossessão, mas também a um novo conjunto de possibilidades. (HARTMAN, 2007)

A partir da fala de Hartman podemos inferir dois pontos: o primeiro, assim como já apontado por intermédio da fala de Grada Kilomba e do artigo de Reinaldo da Silva Soares anteriormente, é que a anomalia da escravização desembocou em um novo conceito de Nação, independente do Estado, inventado a partir da necessidade e operacionalizado, num primeiro momento, como estratégia de sobrevivência dos escravizados. O segundo é que, para além da sobrevivência, as novas vivências tornaram-se também uma nova forma de se criar e compreender a ancestralidade africana, agora existindo em diáspora e por ela inevitavelmente influenciada.

É nessa ancestralidade diaspórica, em que a espiral do tempo se reatualiza e adiciona cada vez mais camadas filosóficas e epistemológicas, que Jorge Ben Jor parece

ter encontrado seu lar. Em uma canção como *Frases (Olha o menino)* (1967), trata de temas que viriam a balizar seu próximo trabalho, o álbum *Jorge Ben* (1969), já analisado no primeiro capítulo deste trabalho. Os versos que abrem esta seção e que, efetivamente, encerram esta pesquisa, são o paroxismo da narrativa benjoriana.

Em apenas quatro linhas, vemos a efígie dos tópicos abordados neste trabalho: da política à ancestralidade por intermédio da filosofia, passando pelas espirais do tempo, pelas confluências do pensamento afropindorâmico e pelo afrofuturismo, o menino/homem de Ben Jor nasceu, cresceu e vive livre, e quer morrer, (re)nascer e viver novamente livre. Através deste menino, que pode ser um rei nagô, um anjo, um Robin Hood dos morros, uma preta velha, um príncipe africano, um alquimista, Zumbi dos Palmares, Xica da Silva, um *brother*, uma menina mulher da pele preta ou Ogum, Jorge Ben Jor consegue, através de sua obra, construir e narrar uma espécie de “epopeia da negritude”.

O tempo espiralar novamente se faz presente a partir do polinômio nascer-crescer-viver-morrer, instrumentalizado de maneira duplamente não-sequencial: além de não obedecer à construção “lógica” da biologia, tampouco acata a temporalidade da cosmovisão ocidental. Verbos e conjugações se interpõem sem a obrigatoriedade de aquiescer a qualquer linearidade. A retidão de caráter e a liberdade ("sou um homem sincero que quero morrer, nascer e viver livre”), costumeiramente temas sobrelevados na obra de Ben Jor, caminham mais uma vez de mãos dadas, denotando a crença numa relação de causa e efeito entre elas: de certo modo, Ben Jor nos diz que a verdadeira liberdade depende de mais do que apenas a lei dos homens (facilmente subvertida); ser livre requer presença de espírito, honestidade, integridade e honradez, características que jamais serão apagadas pelo cativeiro ou pela memória dele.

A conexão inerente entre liberdade e integridade é uma que Ben Jor nunca abandonou. Ainda em seu álbum mais recente de canções inéditas, lançado em 2007, é marcante a forma como o cantor reforça a intrínseca vinculação desses conceitos, e como as espirais do tempo não são capazes de arrefecer o desejo pela hombridade espiritual, social e cultural:



Na passagem dos anos
Convertidos em tempos
Convertidos em séculos
Não foram suficientes
Para que o sonho de tantos
Ficassem abandonados de vez

Novas mentes, novos rumos
Vai um homem se envolvendo
Vai um homem aprendendo
Vai um homem ascendendo
Vai um homem enriquecendo

Pois no domínio das leis naturais
O homem é um espírito eterno
O homem é um arquetipal eterno
(Jorge Ben Jor – Gama Gush, 2007)

O “homem espírito eterno” é prova cabal da plenitude subjetiva a qual o cantor acredita estar destinada a humanidade. É esta a mensagem que está no cerne do discurso político de Jorge Ben Jor. Um discurso de libertação através do estudo e do aprendizado, da beleza e da alegria de ser quem se é. Não que este discurso proponha tão somente um bem-estar superficial que obste a compreensão das tensões histórico-político-culturais que complexificam as relações de raça e classe no Brasil. Pelo contrário; da beleza e do orgulho, germina o empoderamento; do estudo e do aprendizado, novas epistemologias surgem; daí, brotam os futuros possíveis, cantados por Jorge Ben Jor desde 1963. E com malícia.

Salve Jorge: Considerações finais

Realizar um estudo tendo em conta a obra e o posicionamento de Jorge Ben Jor como exemplo sociopolítico-cultural das diversas estratégias de resistência da comunidade afro-brasileira engajada no contexto político nacional durante os anos da ditadura civil-militar é, sem dúvida, uma proposta ambiciosa. Não somente pela simples magnitude desta empreitada, afinal, trata-se de um repertório construído ao longo de quase quarenta e cinco anos (se considerarmos os anos de 1963 a 2007, quando o artista lançou seu último álbum de inéditas), mas também pelo contexto social em que tal repertório se cria. O Brasil, profunda e unicamente afetado em suas relações de raça e classe por conceitos e costumes como miscigenação, passabilidade, colorismo, democracia racial e cordialidade dos trópicos, requer um olhar cauteloso e responsável.

Ao longo desta pesquisa, me vi diante de cenários que me forçaram a desconstruir as próprias bases do que eu tencionava investigar. Vários dos questionamentos que surgiram durante este processo continuam sem resposta. Como é possível entender – ou mesmo propor – uma "política negra brasileira" sem antes questionar o que é o Brasil, isto é, podemos entender que o Estado é também uma *nação*? E, em se tratando de direitos políticos, participação social e processos decisórios que venham a afetar o cotidiano de toda uma geração, quem pode ser considerado, verdadeiramente, um *cidadão*? Podemos falar de uma *nação negra*, que extrapola os limites de qualquer Estado e cria sua própria rede afrorreferenciada de ícones sociais, culturais, políticos e acadêmicos? O que significa ser *negro/afrobrasileiro* em um país que institucionaliza táticas de apagamento, engendrando o epistemicídio neocolonial cujo objetivo é depreciar a contribuição e a importância dos milhões de escravizados africanos trazidos forçosamente ao Brasil e de seus descendentes até o tempo presente, tornando-os figuras passivas, meros coadjuvantes em sua própria história?

"Ser afro-americano é ser africano sem qualquer memória e americano sem qualquer privilégio". Esta frase atribuída ao escritor negro estadunidense James Baldwin me acompanhou insistentemente durante todo meu processo de escrita. Não seria difícil substituir "americano" por "brasileiro" sem alterar em nada seu sentido lógico. Pensei em tê-la como mote determinante em uma subseção deste trabalho, porém não consegui, subjetivamente, sentar-me frente a frente com Baldwin sem me render a algum tipo de

angústia existencial (uma questão também enfrentada diante de Saidiya Hartman, cuja obra abordo no capítulo três, e cuja frase “eu também sou o pós-vida da escravidão” teve similar efeito sobre mim).

Pendulando entre realismo e pessimismo, optei pela esperança, tão presente e marcante na música de Jorge Ben Jor. Isto não significa dizer que ele em sua obra ou eu nesta pesquisa tenhamos voltado as costas às questões determinantes das relações de classe e raça no Brasil. Apesar de ter sido duramente criticado durante os anos da ditadura civil-militar pela esquerda intelectual branca, como vimos no capítulo um, tratar Jorge Ben Jor como ufanista ou deslumbrado meramente por sua escolha artística de tratar a negritude como uma das “armas da vitória para a paz universal” é reducionista e descuidado. A obstinada esperança de que Ben Jor imbui sua música, isto é, o seu “proto-afrofuturismo”, como proponho ao fim do primeiro capítulo, é, em si próprio, uma das inúmeras estratégias de sobrevivência e resistência da negritude diante de séculos de opressão branca.

Estamos diante de um artista que, ainda na década de 1960, cantava o orgulho em ser negro e olhares futuristas, e que mesclava motes filosóficos, crenças sincretizadas baseadas nas religiões “de branco” (cristianismo) e “de preto” (entidades da umbanda e do candomblé) e fé nos avanços científicos como forma de propor um porvir onde todos seriam livres e a igualdade se espraiaria por todos os corpos, independentemente de origem, credo ou cor. Certamente, como visto ainda na introdução deste trabalho, olhares chumbados e ouvidos moucos rapidamente atribuíram à narrativa benjoriana uma qualidade individualista e meritocrática, quase alienada, propondo simplesmente um rompimento com o passado escravagista brasileiro e uma “virada de chave” social dependente tão somente de força de vontade e alegria de viver; quanto a este tipo de observação, cabe aqui um questionamento – tratar-se-ia de um erro crasso de análise perpetrado por uma academia majoritariamente branca, incapaz de alcançar as minúcias do pensamento de Ben Jor, ou o já tradicional falseamento epistemológico por ela operado como forma de manutenção do status quo da branquitude como “dona” de narrativas negras?

Claro, a já notada permeabilidade de Jorge Ben Jor em nada facilita uma análise determinante, visto que, c.q.d., são muitas as frentes epistemológicas com a qual o artista trabalha. Ao passo que suas canções fogem do vício do *enigmático*, isto é, podem facilmente ser apreciadas em um nível mais manifesto de compreensão, também é possível perscrutá-las de modo a atingir outros níveis de entendimento conferindo-lhes novos

sentidos e apondo-lhes outras camadas cognitivas. Ouso dizer, no entanto, que um pesquisador bem familiarizado com as epistemologias de negritude teria poucas dificuldades em entender esta “sacada”. A narrativa benjoriana, de certo modo, ecoa uma espécie de “maleabilidade teorética” das culturas negras, onde quase nenhum conceito é verdadeiramente fechado, e as noções de si, de outrem e do mundo ao redor são constantemente permeados e reatualizados de maneira situacional, sem que isto traga qualquer prejuízo à construção de um macro-pensamento filosófico e gnosiológico negro.

Foi a partir desta percepção que optei por trabalhar com a obra de Jorge Ben Jor através de três olhares, de modo a demonstrar como ela é, de fato, um importante expoente do pensamento sociocultural e filosófico afrobrasileiro no século XX: política, filosofia e ancestralidade. Me parece evidente que essas três correntes são indivisíveis e indissolúveis no âmbito dos estudos de negritude e contracolonialidade – a política negra é prenhe de ancestralidade; ancestralidade esta que se reatualiza e expande a todo momento e torna-se uma filosofia de vida para muitos da comunidade afrodiaspórica, que por sua vez transformam esta filosofia em sua forma de fazer política no mundo contemporâneo.

De fato, o que mais me interessou na obra de Jorge Ben Jor e nas obras que optei por utilizar como fonte para esta pesquisa foi a intrínseca conexão entre política e ancestralidade, a *cosmovisão*, conforme nos ensina Antônio Bispo dos Santos. A cosmovisão benjoriana é aguerridamente otimista, de confiança recalcitrante em futuros ostensivamente positivos, como se não houvesse chances de qualquer outra realidade senão uma que convergisse a um ponto comum de convivência entre os povos, nações e Nações.

Esperançoso, Jorge Ben Jor embebe sua musicalidade e sua narrativa em camadas de doçura, alegria, gentileza, conciliação e celebração – salvo raros momentos, como visto durante a análise de *África Brasil* (*Zumbi)* – que não eram (e que, em alguma medida, até hoje não são) vistas como características tipicamente pertinentes a um discurso politizado de empoderamento. Talvez por isso mesmo, Ben Jor, apesar de amplamente estudado e apontado como referência por inúmeros artistas negros enquanto músico e compositor, tenha sido relegado por tanto tempo à condição de agente político secundário pela academia tradicional no que tange aos estudos de raça e classe no Brasil.

Cabe aqui ressaltar que a *academia tradicional* brasileira a qual me refiro é axiomaticamente branca, cujos ovos vêm sendo gorados por pesquisadores como os que

tanto contribuíram à realização deste trabalho, mas que ainda é retratada como fonte indisputável de conhecimento.

Com esta pesquisa, busquei contribuir, ainda que modestamente, com a germinação de novas sementes acadêmicas. Ao pensar Jorge Ben Jor como detentor de uma narrativa profundamente politizada, de primeira grandeza nos discursos de negritude afrobrasileira, acabei por ter acesso a toda uma gama de referências, questionamentos, ponderações e ensinamentos que, indubitavelmente, me modificaram enquanto acadêmico, como pessoa e na forma com que me relaciono com a minha negritude. Eis aí, afinal, o poder maior da ancestralidade. Salve Jorge.

Referências

Academia Brasileira de Letras [s.d.]. Disponível em <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/afrofuturismo>. Acesso em 06 jul. 2023

AZEVEDO, Dodô. Jorge Ben Jor lidera revolta contra totalitarismo distópico. **Folha de São Paulo**, 18/07/2020. Disponível em < https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/jorge-ben-jor-lidera-revolta-contra-totalitarismo-em-conto-distopico.shtml>. Acesso em 19.05.2024.

BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. **Raça, nação e classe: as identidades ambíguas**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2021, p. 71.

BESSA, João Vitor. O heroísmo negro cantado por Jorge Ben Jor: uma análise midiática da música popular massiva, 2022. Disponível em <https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2022/resumo/0709202200255662c8f544f0d43>. Acesso em: 21.08.2023

BOTELHO, Guilherme. Música Preta Brasileira: um conceito histórico e/ou rótulo musical? **Portal Geledés**, 08/02/2023. Disponível em <https://www.geledes.org.br/musica-preta-brasileira-um-conceito-historico-e-ou-rotulo-musical/>. Acesso em 20.05.2024.

CAVALLINI, Marta. Proporção de pretos e pardos entre os pobres chega ao dobro em relação aos brancos, mostra o IBGE. **G1**, 2022. Disponível em < https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/11/11/proporcao-de-pobres-pretos-e-pardos-chega-ao-dobro-em-relacao-aos-brancos-mostra-o-ibge.ghtml>. Acesso em 30.05.2023.

Catecismo da igreja católica: edição típica vaticana. Libreria Editrice Vaticana: Vaticano, 2005, p.257.

DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70: a grande África Soul**. Numa: Rio de Janeiro, 2022, p. 186

DERY, M. The South Atlantic Quarterly. **Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. Durham**, Carolina do Norte, v. 92, n. 4, p. 179-222, 1993.

Encyclopedia Britannica [s.d.]. Disponível em <https://www.britannica.com/summary/alchemy>. Acesso em 20 abr. 2024

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) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007, p. 7.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **17º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2023. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/07/anuario-2023.pdf. Acesso em 11.09.2023

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Global editora: Recife, 2003, p.15,

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. Elefante: São Paulo, 2019, p.148.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1ª ed. Companhia das Letras: São Paulo, 2022, p. 11.

LUIZ, Fernando. Discos na RR. **Revista do Rádio**, Rio de Janeiro, 1964. Disponível em < https://memoria.bn.gov.br/pdf/144428/per144428_1964_00747.pdf >. Acesso em 02.06.2024.

MAGALHÃES, João. Música popular. **A Tribuna**, São Paulo, 10.11.1963. Disponível em < https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=153931_04&pesq=%22Samba%20esquema%20novo%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=36631 >. Acesso em 01.06.2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATEUS, Felipe. Racismo no mundo acadêmico: um tema para se discutir na universidade. **Jornal da Unicamp**, 2019. Disponível em <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/11/19/racismo-no-mundo-academico-um-tema-para-se-discutir-na-universidade>. Acesso em 16.04.2023

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, nº32, p.123-151. Dezembro de 2016. Disponível em <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>. Acesso em 15.04.2023 >

MOORE, Carlos. Negro Sou, Negro Ficarei! Prefácio. In: Césaire, A. Discurso Sobre a Negritude. Belo Horizonte: Nandyala, 2010, p. 8 e 9.https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2019/11/19/racismo-no-mundo-academico-um-tema-para-se-discutir-na-universidade

MOURA, Clóvis. Escravismo, Colonialismo, Imperialismo e Racismo. In: CONGRESSO DE CULTURA NEGRA DAS AMÉRICAS, 2., 1980, Cidade do Panamá.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 90.

MUNANGA, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: KON, N. M.; SILVA, M. L.; ABUD. C.C., Orgs. O RACISMO E O NEGRO NO BRASIL: questões para a psicanálise. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.34.

NARCISO EM FÉRIAS: O single que seria lançado (Charles, Anjo 45). Caetano Veloso. Podcast. Disponível em: < https://open.spotify.com/episode/4G7B5jrWW0SOVMzhMijXJc?si=MHIdgPU0T0uevtqSclkZbg >. Acesso em: 07.04.2024.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: **processo de um racismo mascarado**. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, Acauam. **Afrofuturismo periférico de Jorge Ben**. YouTube, 15.03.2021. Disponível em < https://www.youtube.com/https://www.youtube.com/watch?v=HlLa0Bb63ng >. Acesso em: 24.03.2024.

OLIVEIRA, Luciana. África Brasil (1976): uma análise midiática do álbum de Jorge Ben Jor. *In*: **Contemporânea | comunicação e cultura**, vol.10, n.01, p. 158 – 174, junho 2012. Disponível em < https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5820/4362 >. Acesso em 21.04.2024.

PASQUINI, Patrícia. Mortes: Revolucionário, dedicou-se ao bom combate e à defesa da democracia. **Folha de São Paulo**, 2022. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/09/mortes-revolucionario-dedicou-se-ao-bom-combate-e-a-defesa-da-democracia.shtml> Acesso em 29.03.2024.

PASSOS, Claribalte. Jorge Ben: a afro-música em ritmo de samba! **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 29.09.1963. Disponível em: < https://memoria.bn.gov.br/pdf/089842/per089842_1963_21623.pdf >. Acesso em 01.06.2024.

PEDRETTI, Lucas. Documentos mostram como a ditadura negou o racismo – e o mesmo argumento é usado até hoje. **Intercept Brasil**, 2023. Disponível em: < https://www.intercept.com.br/2023/10/03/documentos-mostram-como-a-ditadura-negou-o-racismo-e-o-mesmo-argumento-e-usado-ate-hoje/ >. Acesso em: 05.10.2023.

QUANTO tempo o tempo tem. Direção: Adriana L. Dutra, Walter Carvalho. Produção: Alessandra Alli. Inffinito Filmes, 2015.

RODA VIVA. Grada Kilomba13/05/2024. YouTube, 2024. Disponível em: < https://www.youtube.com/live/up-F2Pzf0LY?si=ZRn4Mqkz2DzWfZ7y>. Acesso em 18.04.2024.

RODA VIVA. Jorge Ben Jor - 18/12/1995. YouTube, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0&t=1233s>. Acesso em 15.04.2023.

RODRIGUES, Flávio Luís. **Marinheiros contra a ditadura brasileira: AMFNB, prisão, guerrilha - Nacionalismo e revolução?**. 2017. Tese (doutorado em História Social) - Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SANTOS, Alexandre Reis dos. **Eu quero ver quando Zumbi chegar: Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben Jor (1963-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014, p. 16.

SANTOS, Antonio Bispo dos. As fronteiras entre o saber orgânico e o saber sintético. *In*: OLIVA, Anderson Ribeiro; CHAVES, Marjorie Nogueira; FILICE, Renísia Cristina Garcia; NASCIMENTO, Wanderson Flor do (*org.).* **Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019, p. 23-35.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. 1ª ed. Ubu: São Paulo, 2023, p. 102.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Esquerda e direita dirigem o mesmo trem colonialista, diz quilombola Antônio Bispo. [Entrevista cedida a] Marina Lourenço. **Folha de São Paulo**, São Paulo, maio, 2023. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2023/05/esquerda-e-direita-dirigem-o-mesmo-trem-colonialista-diz-quilombola-antonio-bispo.shtml >. Acesso em 23.04.2024.

SILVA, Paulo da Costa e. **A Tábua de esmeralda e a pequena renascença de Jorge Ben.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014, p. 95-97

SILVEIRA, Daniel. Extrema pobreza bate recorde no Brasil em dois anos de pandemia, diz IBGE. G1, 2022. Disponível em <https://g1.globo.com/economia/noticia/2022/12/02/extrema-pobreza-bate-recorde-no-brasil-em-dois-anos-de-pandemia-diz-ibge.ghtml>. Acesso em 30.05.2023

SOARES, Bianca. **Em palco dos mestres da Soul, Tony Tornado discursa contra o racismo**. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 de maio de 2016. Ilustrada. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1773902-em-palco-dos-mestres-da-soul-tony-tornado-discursa-contra-o-racismo.shtml>. Acesso em: 07.08.2023.

SOARES, João Pedro. Como a ditadura militar reforçou o racismo no Brasil. DW Brasil, 2022. Disponível em <https://www.dw.com/pt-br/como-a-ditadura-militar-reforçou-o-racismo-no-brasil/a-61355841>. Acesso em 30.05.2023

SOARES, Reinaldo da Silva. Negra nobreza: reis, rainhas e a aristocracia no imaginário negro. **Revista USP**, São Paulo, n.69, p. 92-103, março/maio 2006.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. pág. 212.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. pág. 213.https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf

VIOLA, Kamille. **África Brasil: um dia Jorge Ben voou para toda a gente ver**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020. e-PUB.