



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

IASMIN DA CRUZ SANTOS

**DO NEGRO É LINDO (1971) AO NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA
(2002): A INFLUÊNCIA DE JORGE BEN JOR NAS OBRAS DE RACIONAIS MC'S**

SALVADOR

2025

IASMIN DA CRUZ SANTOS

**DO NEGRO É LINDO (1971) AO NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA
(2002): A INFLUÊNCIA DE JORGE BEN JOR NAS OBRAS DE RACIONAIS MC'S**

Monografia do Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr^a Ohana Boy Oliveira.

**SALVADOR
2025**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
COLEGIADO DO CURSO DE COMUNICAÇÃO**

Salvador, 28/01/2025

Ata de defesa pública de Trabalho de Conclusão de Curso

Nesta data, o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “**DO NEGRO É LINDO (1971) AO NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA (2002): A INFLUÊNCIA DE JORGE BEN JOR NAS OBRAS DE RACIONAIS MC’S**”, de autoria de Iasmin da Cruz Santos, sob orientação de Ohana Boy Oliveira, foi apresentado em sessão pública e avaliado pela comissão examinadora, composta por Juliana Freire Gutmann e Fabricio dos Santos Mota.

Com base em escala de notas de 0,0 (zero) a 10,0 (dez), considerando-se a média exigida para aprovação de 5,0 (cinco), de acordo com o Regulamento do Trabalho de Conclusão de Curso do Colegiado de Graduação da Faculdade de Comunicação e com o Regulamento de Ensino de Graduação e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, foram atribuídos ao referido TCC as seguintes notas:

Tabela de avaliação	Nota	Assinaturas
Examinador(a) 1	10,0	
Examinador(a) 2	10,0	
Orientador(a)	10,0	

Média final (valor numérico): 10

Média final (por extenso): dez

AGRADECIMENTOS

Há um provérbio iorubá que proclama: “Se posso colocar-me de pé, é porque minhas costas estão apoiadas em minhas ancestrais”. Nesse momento único e especial não poderia deixar de agradecer a benção e a proteção daqueles que construíram os caminhos para que eu pudesse chegar até aqui hoje, afinal, não é fácil e simples ser a primeira pessoa da família a ingressar na universidade.

Minha querida mãe, Maria Eunice dos Santos Gama, construiu um lar rígido e disciplinador, mas acima de tudo amoroso, fazendo sacrifícios na vida para proporcionar para mim as oportunidades que ela não teve e nunca sonhou que seria possível para alguém da nossa família. Obrigada por, mesmo não entendendo o porquê eu escolhi seguir os meus sonhos, me apoiar e confiar na minha capacidade. Junto à minha irmã Cida, elas me deram o apoio que conseguiram para que eu não sucumbisse ao longo desses quatro anos acadêmicos.

Dedico essa conquista à vó Isa, dona de toda alegria, otimismo e amor do mundo. Ela deixou esse mundo poucos dias antes da defesa deste trabalho, mas todo seu carinho e legado permanece vivo na vida de cada um que ela se fez presente.

Abraço e agradeço também a oportunidade de ter tido encontros tão afetuosos nesse espaço. Não tenho como não agradecer aos amigos pela parceria inquebrável, pelos choros compartilhados e pelas alegrias vividas dentro e fora da universidade. À Gláucia, Marcela, Breno, Jaquellyne, Ítalo, João Pedro, Matheus Vilas, Matheus Duarte, Brenda e Mariana: que felicidade termos nos cruzado pela vida.

Agradeço também à minha orientadora, Ohana Boy, por trazer sempre novas ideias às minhas discussões e por sanar com paciência, atenção e humanização as dúvidas e medos que foram surgindo ao longo da escrita desse projeto. Obrigada por seu incentivo e animação constante em ver este projeto tomando forma.

Por fim, agradeço também aos mestres que sempre estiveram presentes na

minha vida através das obras que me fizeram ter orgulho da minha identidade, da minha história e do que somos capazes de alcançar: Jorge Ben Jor e Racionais MC's. Vocês transformaram as vidas de muitas pessoas negras no Brasil.

EPÍGRAFE

“Minha música suburbana urbana com raízes africanas e oriental com ligeiro toque universal” — Jorge Ben Jor¹

E o risco que assumimos aqui é o ato de falar em todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (fans é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) que neste trabalho assumimos a nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.

Lélia Gonzalez²

¹ BEN JOR, Jorge. Irene Cara Mia. In: Sonsual [álbum]. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984.

² GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexism na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. p. 223-244.

RESUMO

O presente trabalho analisa a influência de Jorge Ben Jor nas obras do grupo Racionais MC's, abordando a arte como forma de resistência dos negros em diáspora e sua contribuição para a formação da negritude brasileira contemporânea. A pesquisa explora como o samba-rock de Ben Jor, com temas de resistência e negritude, se conecta com o Rap combativo dos Racionais, que retratam as dificuldades das periferias urbanas e o empoderamento negro. Utilizando os conceitos de identidade de Stuart Hall e as teorias de negritude de Kabengele Munanga, o estudo investiga as dimensões musicais, políticas e raciais dessas influências. A análise se concentra em dois períodos: os álbuns *Negro é Lindo* (1971) e *África Brasil* (1976) de Jorge Ben Jor, e *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002) dos Racionais MC's. O trabalho discute a relação entre as produções artísticas, destacando como o Rap dos Racionais construiu uma narrativa de resistência que retoma elementos presentes nas canções de Ben Jor e como ambos são referências de resistência e de afirmação da identidade negra no Brasil.

Palavras-chave: Negritude; Identidade; Jorge Ben Jor; Racionais Mc's; Estudos Culturais.

ABSTRACT

This paper analyzes the influence of Jorge Ben Jor on the works of the group Racionais MC's, addressing art as a form of resistance for blacks in diaspora and its contribution to the formation of contemporary Brazilian blackness. The research explores how Ben Jor's samba-rock, with themes of resistance and black identity, connects with the combative rap of Racionais, which portrays the struggles of urban peripheries and black empowerment. Using Stuart Hall's concepts of identity and Kabengele Munanga's theories of blackness, the study investigates the musical, political, and racial dimensions of these influences. The analysis focuses on two periods: the albums *Negro é Lindo* (1971) and *África Brasil* (1976) by Jorge Ben Jor, and *Sobrevivendo no Inferno* (1997) and *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002) by Racionais MC's. The paper discusses the relationship between the artistic productions, highlighting how Racionais' rap constructed a resistance narrative that draws on elements from Ben Jor's songs, and how both are references of resistance and affirmation of black identity in Brazil.

Keywords: Blackness; Identity; Jorge Ben Jor; Racionais MC's; Cultural Studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. DESVENDANDO A IDEIA DE CULTURA	12
1.1. EM BUSCA DA IDENTIDADE NEGRA NA CULTURA PÓS-MODERNA	14
1.2. O ATLÂNTICO NEGRO E A MUSICALIDADE NEGRA	18
2. JORGE BEN E SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA	21
2.1. A CRIAÇÃO DO SAMBA-ROCK NO CONTEXTO DITATORIAL	23
2.2. OS BAILES BLACK NA DÉCADA DE 1970	24
2.3. “ESSE NEGRO LINDO SOU EU”	27
2.4. O ÁFRICA BRASIL E A ÁFRICA NO BRASIL: A HERANÇA NO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO	32
3. O NEGRO DRAMA DOS RACIONAIS MC'S	37
3.1. A CHEGADA DO MOVIMENTO HIP-HOP NO BRASIL	37
3.2. AS INFLUÊNCIAS DE BEN JOR NO SOBREVIVENDO NO INFERNO (1997)	39
3.3. AS INFLUÊNCIAS DE BEN JOR NO NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA (2002)	43
4. CONCLUSÃO	47
5. ANEXOS	49
REFERÊNCIAS	54

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu do interesse pessoal em estudar sobre artistas que me formaram politicamente, mesmo sem eu perceber, e que estiveram presentes narrando várias fases da minha vida, das derrotas às vitórias. As canções, com críticas políticas, chegaram na minha vida muito antes de qualquer matéria que a escola ou a faculdade poderiam prover para mim.

Quando as dificuldades e as angústias provocadas pelo racismo, pela pobreza, por todas as mazelas que atravessavam (e travessam) a minha vida apareciam, eram Racionais Mc's que estava tocando na minha playlist verbalizando que qualquer pessoa negra nesse país, que passava por essas mesmas dificuldades, não poderia abaixar a cabeça e desistir de lutar.

Quando eu precisava de outra perspectiva, que me fizesse acreditar que ser uma pessoa negra não é apenas sofrimento, derrotas e traumas, era Jorge Ben Jor que cantava que:

[...] Só quero viver em paz e ser tratado de igual para igual,
Pois em troca do meu carinho, do meu amor,
Eu quero ser compreendido e considerado,
E se for possível, também amado,
Pois não importa o que eu tenho,
E sim o que eu possa fazer com que eu tenho,
Pois eu já não sou o que foram os meus irmãos,
Pois eu nasci de um ventre livre,
Nasci de um ventre livre do século XX,
Eu tenho fé, o amor e a fé no século XXI.³

Jorge Ben Jor e Racionais Mc's, artistas que pertencem a gerações diferentes, mas reivindicando os mesmos direitos com sonoridades distintas. No Brasil da década de 1960, as disputas político-ideológicas entraram nas letras das músicas em forma de protesto contra a ditadura civil-militar.

Em meio a esse cenário conturbado, surge no Rio de Janeiro a figura de um cantor e compositor negro que dialogava com todas as esferas da nova música que nascia. Esse músico que, nos anos de chumbo, cantava sobre as desigualdades, mas também cantava sobre as alegrias de estar com uma “nega”, torcendo pelo

³ BEN JOR, Jorge. Charles Jr. In: Fôrça Bruta [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1970.

Flamengo, falando sobre a beleza da negritude e como o povo preto merecia ser amado, admirado e respeitado, foi um dos responsáveis por oferecer uma narrativa diferente para o negro brasileiro.

25 anos depois, na zona sul paulistana, surgia um quarteto de rap independente, formado por Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue, além do DJ e produtor KL Jay. Esse grupo relatava a vida nas periferias das grandes cidades brasileiras, ressaltando o cotidiano marcado pelo racismo e pela violência policial do “negro drama”, mas também enaltecedo a cultura preta e a força da negritude, construindo um empoderamento periférico.

Ao ouvir a discografia de Racionais é possível reconhecer os samples que eles se apropriaram das músicas de Ben Jor. Logo no primeiro álbum de estúdio do grupo, o *Raio X do Brasil* (1993), na música de abertura “Fim de semana no Parque”⁴ é utilizado samples de duas músicas de Jorge Ben: “Frases” (1967)⁵ e “Domingas” (1969)⁶. Já no álbum mais famoso do grupo, o *Sobrevivendo no Inferno* (1997), os Racionais já iniciam cantando a música de Ben Jor, Jorge da Capadócia (1975)⁷, canção que é a musicalização de uma tradicional oração a São Jorge, um dos santos católicos também cultuado nas religiões de matrizes africanas.

Também na introdução do principal trabalho da maturidade dos Racionais, o *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002) recupera-se a letra de “Charles Junior”⁸, canção de Jorge Ben de 1970, na música “Vivão e vivendo”⁹. Outro exemplo é a música “Chove Chuva”¹⁰ que foi sampleada para construção da música “Tá na Chuva” (2009)¹¹. O rapper Mano Brown, integrante do grupo, é fã confesso de Jorge Ben e sempre ressalta a representatividade da negritude do cantor na construção da sua carreira.

Em uma entrevista com a jornalista e escritora Kamille Viola, em 2019, Brown conta que gostava do som dos artistas norte-americanos negros, mas não entendia as letras: “Contudo, eu entendia o que o Jorge falava”. Em 2010, Jorge Ben

⁴ RACIONAIS MC'S. Fim de semana no parque. In: Raio X do Brasil [álbum]. São Paulo: Zimbabwe, 1993.

⁵ BEN JOR, Jorge. Frases. In: O Bidú: Silêncio no Brooklin [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1967.

⁶ BEN JOR, Jorge. Domingas. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

⁷ BEN JOR, Jorge. Jorge da Capadocia. In: Solta o Pavão [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1975.

⁸ BEN JOR, Jorge. Charles Jr. In: Fôrça Bruta [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1970

⁹ RACIONAIS MC'S. Vivão e Vivendo. In: Nada como um Dia após o Outro Dia [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

¹⁰ BEN JOR. Jorge. Chove, chuva. In: Samba Esquema Novo [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1963.

¹¹ RACIONAIS MC'S. Tá na Chuva. In: Tá na Chuva [álbum]. São Paulo: Zimbabwe, 2009

regravou sua canção “Ponta de Lança Africano (Umbabarauma)”¹², a primeira faixa do álbum *África Brasil* (1976), com Mano Brown. Além disso, Mano Brown também homenageou seu ídolo nos nomes de seus filhos: seu filho mais velho se chama Jorge e sua filha Domênica, uma das variações que Ben Jor usa em suas músicas para falar de sua esposa Domingas.

Diante de inúmeras referências, é possível observar que são gerações diferentes, cantando sobre raça, reivindicando os mesmos direitos, mas sempre colocando o negro enquanto protagonista da sua própria história. Do samba-rock com orgulho racial ao rap com postura afrontosa e combativa. É sobre esse aspecto que essa proposta de monografia se voltará. Neste trabalho, analisarei de que forma se dá a influência de Jorge Ben Jor nas obras de Racionais Mc's e a partir disso refletir sobre as construções identitárias do povo negro brasileiro, utilizando o conceito de identidade e representação de Stuart Hall.

As questões referentes às identidades negras que foram encontradas nas obras dos dois artistas serão problematizadas sob a ótica dos Estudos Culturais, à luz do conceito de identidade discutido por Stuart Hall e das teorias de negritude desenvolvidas pelo antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga na obra Negritude: usos e sentidos (1986). Aqui, a ligação entre o samba-soul leve de Ben Jor e o rap duro dos Racionais serão apresentados a partir de letras das músicas, sonoridades como samples, entrevistas e documentários que ressaltem essa influência.

Como a obra de Jorge é muito vasta, optei por um recorte entre as décadas de 1960 e 1970, mais precisamente entre os discos “Negro é Lindo” de 1971 e “África Brasil” de 1976. Esse período foi selecionado por representar, de um lado, o momento em que estava se formando a MPB, e, de outro lado, a consolidação da estética musical do artista que tem na sua centralidade a identidade negra. Já a influência na construção das obras de Racionais será analisada a partir dos dois álbuns principais do grupo: o “Sobrevivendo no Inferno” (1997), e o “Nada Como Um Dia Após o Outro Dia” (2002).

Essa monografia está dividida em 3 capítulos. No primeiro capítulo discuto o conceito de cultura no contexto da pós-modernidade, e sua ligação com a identidade e a musicalidade negra. Em seguida, abordo as produções artísticas de Jorge Ben

¹² BEN JOR, Jorge; BROWN, Mano. Ponta de Lança africano (Umbabarauma). In: África Brasil [álbum]. 2010.

Jor durante o *boom* dos Bailes Black, sua inovação musical com o samba-rock e a importância de seus 2 principais álbuns que tem na centralidade a valorização da negritude diáspórica. Já no terceiro capítulo aponto como essas produções de Ben Jor influenciaram as 2 principais obras do grupo Racionais Mc's e as suas particularidades no movimento hip-hop na América Latina. Por fim, demonstrarei as conclusões dessa pesquisa árdua, apresentadas a partir das metodologias propostas.

1. DESVENDANDO A IDEIA DE CULTURA

Os primeiros teóricos a trabalharem com a cultura desenvolveram estudos a respeito da produção e das manifestações artísticas, principalmente as literárias. Foram estes que deram início a uma transformação que se refletiu no conceito de cultura, contribuindo para o aumento da importância deste nas ciências humanas e na sociologia, em particular.

Cultura é um termo com difícil definição, por conta das suas disputas políticas e simbólicas. Em “*The Uses of Literacy: Aspects os Working Class Life*” (HOGGART, 1957) desperta uma leitura “crítica prática” sobre a “cultura de massa”, analisando práticas culturais da classe trabalhadora buscando sentido nos significados e valores da vida comum desse grupo.

Em contraponto do que a escola de Frankfurt – principalmente Theodor W. Adorno, Max Horkheimer – propunha com postulações sobre a “alienação” das massas através da Indústria Cultural, Hoggart apresentou nos seus estudos as potencialidades de resistência das classes populares no processo de recepção de conteúdo midiático, principalmente artístico. Essa compreensão deixa de lado um caráter polarizado e determinista contido em um sistema dualista de “alta cultura dominante/baixa cultura dominada”, argumento ainda muito utilizado para desvalorizar as produções artísticas negras com o rap, o funk e suas composições a um status de “sem cultura”.

Raymond Williams, contemporâneo e colega de Hoggart, traçou a trajetória do que se entende como cultura desde o século XVIII e as transformações do seu conceito, analisando a história literária e conectando-a à investigação social. Ele comenta em “Cultura e Sociedade”, que a cultura:

Significara, primordialmente, “tendência de crescimento natural”, e, depois, por analogia, um processo de treinamento humano. Mas esse último emprego, que implicava, habitualmente, cultura de alguma coisa, alterou-se no século dezenove, no sentido de cultura como tal, bastante por si mesmo. Veio a significar, de começo, “um estado geral ou disposição do espírito”, em relação estreita com a concepção de perfeição humana. Depois passou a corresponder a “estado geral de desenvolvimento intelectual no conjunto da sociedade”. Mais tarde, correspondeu a “corpo geral das artes”. Mais tarde ainda, ao final do século, veio a indicar “todo um sistema de vida, no seu aspecto material, intelectual e espiritual. (WILLIAMS, 1969, p.18.)

Essas modificações na concepção de cultura conduziram um espaço no

meio das ciências sociais, do qual emergiu uma nova área de estudos e práticas intelectuais conhecidos como Estudos Culturais. Mesmo apresentando a cultura como o objeto central, defini-la não é o foco principal, pelo contrário, o estudo das práticas culturais não apresenta uma definição do conceito em questão, respeitando a sua complexidade.

Ao invés de uma ideia universal, os Estudos Culturais apresenta-se como uma área de convergência de interesse. Assim, uma definição de cultura útil a esse trabalho, se localiza no somatório de significados e descrições as quais as diversas sociedades imprimem seu sentido, refletindo as experiências comuns dos indivíduos que delas participam, sendo construída coletivamente, dentro dos seus limites.

Escolher essa vertente de análise implica em não atribuir ao cultural apenas o papel de reflexo ou vestígio do político, social ou econômico. Pelo contrário, é considerar a relevância das práticas, sentidos e valores, que emergem das diferenças entre indivíduos e grupos e pelos meios que estes lidam com o contexto social e histórico que estão inseridos (BARBERO, 1997).

Dessa forma, a cultura está ligada às representações individuais dos agentes, que articulam esferas da atividade humana, principalmente as maneiras que diferentes grupos sociais constroem os significados ao seu redor, como se colocam como indivíduos ativos, como se identificam e se distinguem, como forjam seu sentimento de pertencimento a lugares e como cultivam valores que permeiam sua experiência cotidiana (CERTEAU, 1994). Assim, manifesta as maneiras que indivíduos ou grupos afirmam e reafirmam as suas vivências e existência. As representações são responsáveis pela apreensão e estruturação da vida social. Logo, as representações culturais se esbarram no campo das disputas, tensões e conflitos.

Considerar que cultura envolve poder e consequentemente disputa política, leva em consideração que para isso ela produz e reproduz assimetrias e contradições nas capacidades e potencialidades dos indivíduos e grupos na definição e satisfação das suas necessidades. Isso é resultado de processos intimamente ligados à ordem social, como por exemplo, as formações de classe, estruturação racial, as divisões sexuais e de gênero, entre outras. A cultura do rap, por exemplo, não deixa de lado isso, pelo contrário, evidenciam tais conflitos de maneira mais direta e explícita possível (OLIVEIRA, 2015 e KELLNER, 2001).

Diante disso, nesse sistema cultural emergem novos sistemas simbólicos,

construindo identidades relacionadas aos padrões hegemônicos e também identidades combativas a esses padrões. Mas mesmo com uma homogeneidade cultural, promovida por um mercado e uma industrialização capitalista que tenta abranger todo o Ocidente¹³, a globalização produz diferentes resultados no mundo e consequentemente diferentes posições identitárias.

1.1. EM BUSCA DA IDENTIDADE NEGRA NA CULTURA PÓS-MODERNA

A concepção de sujeito da pós-modernidade, o sujeito pós-moderno, nas palavras de Stuart Hall (2006), está baseada no pensamento de que a identidade torna-se uma “celebração móvel”. O sujeito pós-moderno é um sujeito em constante mudança, composto de várias identidades e assumindo-as em diferentes momentos. Ou seja, o sujeito da pós-modernidade não é um sujeito de essência, acabado, finalizado em si mesmo, mas sim um sujeito que se constrói a cada interação e sociabilização:

O sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. E definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente (HALL, 2006, p. 2).

A identidade, de acordo com Hall, é maleável e construída com o decorrer do tempo e no ambiente. Toda identidade é uma construção simbólica. Por exemplo, a identidade não surge apenas por causa de fenótipos específicos a partir do momento que uma pessoa negra nasce. Ela é relacionada a historicidade desse grupo, na maneira como eles irão ser socializados, as particularidades da conjuntura e como as apresentarão em seu contexto cultural. A experiência identitária de ser negro no Brasil não é a mesma que nos Estados Unidos ou há 50 anos atrás. Elas são construídas e mutáveis, de acordo com seus contextos e relações sociais.

¹³ A escolha de usar o termo "Ocidente" neste trabalho parte de uma perspectiva que considera o Brasil como um país influenciado por valores, práticas e estruturas socioculturais derivados de tradições coloniais e eurocêntricas. No entanto, há debates acadêmicos que problematizam essa categorização, destacando o Brasil como parte do Sul Global, com especificidades que o diferenciam do que tradicionalmente se entende por "Ocidente". Para aprofundar essa discussão: QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Revista Sociedade e Estado, 2000.

A reconfiguração de uma identidade atravessa diferentes esferas, narrativas e percursos temporais. No Brasil, o próprio Movimento Negro Unificado (MNU)¹⁴ foi um exemplo de construção de contra-narrativas, tirando a identidade negra da construção simbólica de branqueamento e re-configurando para um resgate das ancestralidades africanas.

Observar atentamente esses aspectos, compreendendo-os enquanto contra-lugares de atuação, é relevante no sentido de analisar a construção de uma identidade baseada em parâmetros e demandas diferentes dos moldados pela hegemonia discursiva. Segundo Hall:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão (HALL, 2006, p. 109).

Assim, o efeito discursivo, material e política das contra-narrativas contribuem para a elaboração de outras formas de identidade. O que ocorre, por exemplo, nas obras de Jorge Ben Jor e Racionais MC's é justamente esse processo. As canções desses artistas rompem as narrativas fixadas pela branquitude, re-configurando as identidades negras a partir de outra perspectiva, colocando o negro como protagonista da sua história e questionando a lógica ocidentalizada.

No Brasil, o racismo estrutural caracteriza-se como um dos principais organizadores das desigualdades materiais e simbólicas existentes no país, orientando modos de pensar, agir e interagir de grande parcela da população (ALMEIDA, 2019). Ou seja, ele se manifesta com uma função social específica: a estratificação racial e a reprodução do privilégio do grupo racial branco por meio de processos econômicos, culturais, políticos e psicológicos.

Reconhecer-se e colocar-se como negro, em uma sociedade racista como a brasileira, ainda é um processo frequentemente negado por boa parte da população negra do país. A dificuldade de aceitar-se – e ainda mais de orgulhar-se – ocorre

¹⁴ O Movimento Negro Unificado (MNU) é uma organização social fundada no Brasil em 1978, com o objetivo de lutar contra o racismo e a discriminação racial, promovendo a valorização da cultura negra e o fortalecimento da identidade afro-brasileira. O MNU surgiu em um contexto de repressão política da ditadura militar, mas também em resposta à necessidade de um movimento negro unificado que fosse capaz de enfrentar a opressão racial no país. O movimento tem sido fundamental na formação de um ativismo negro contemporâneo no Brasil, influenciando tanto a luta por igualdade racial quanto as discussões sobre a identidade negra no contexto nacional.

pelo fato de que quase tudo que é associado às palavras negro e preto, e, óbvio, à cultura dessa população, sempre são postos em graus de conotações negativas.

Para a teórica Neuza Santos Souza, em *Tornar-se Negro* (1983), ser negro é:

[...] tomar consciência do processo ideológico que, através de um discurso mítico acerca de si, engendra uma estrutura de desconhecimento que o aprisiona numa imagem alienada, na qual se reconhece. Ser negro é tomar posse dessa consciência e criar uma nova consciência que reassegure o respeito às diferenças e que reafirme uma dignidade alheia a qualquer nível de exploração. Assim, ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro” (SOUZA, 1983, p.77).

Assim, o racismo reduz o negro a um ser homogeneizado e esvaziado, estereotipando o sujeito negro a um único perfil, seja na música, na dança, nos gostos e em seus discursos. Como se a compreensão da negritude de um indivíduo negro fosse a de todos os outros e como se a pluralidade fosse um direito apenas das pessoas brancas.

O conceito de negritude nasce, segundo Kabengele Munanga (1988), ainda na época da colonização do continente africano pela Europa, a partir do momento em que o negro percebe que não é visto apenas como diferente por conta de características fenotípicas, mas também é tratado como uma raça diferente, uma subespécie humana. Para Munanga:

A negritude nasce de um sentimento de frustração dos intelectuais negros por não terem encontrado no humanismo ocidental todas as dimensões de sua personalidade. Nesse sentido, é uma reação, uma defesa do perfil cultural do negro. Representa um protesto contra a atitude do europeu em querer ignorar outra realidade que não a dele, uma recusa da assimilação colonial, uma rejeição política, um conjunto de valores do mundo negro, que devem ser reencontrados, defendidos e mesmo repensados. Resumindo, trata-se primeiro de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros, para depois defender sua unidade através de uma política de contra-aculturação, ou seja, desalienação autêntica. (MUNANGA, 2012, p. 63).

Desse modo, o autor defende que negritude é a posição do negro ter orgulho de ser quem é, reconhecer a desigualdade que o permeia, ressignificando-a como “uma operação para desintoxicação semântica e de constituição de um novo lugar de inteligibilidade da relação consigo, com os outros e com o mundo”.

A negritude traz a ideia de recusa ao embranquecimento cultural e de retorno às suas raízes. Sua finalidade, conforme Munanga (1986, p.44), é a

afirmação e a reabilitação da identidade cultural, da personalidade própria dos povos negros.

Aceitando-se, o negro afirma-se cultural, moral, física e psiquicamente. Ele se reivindica com paixão, a mesma paixão que o fazia admirar e assimilar o branco. Ele assumirá a cor negada e verá nela traços de beleza e de feitura como qualquer ser humano “normal” (MUNANGA, 1986, p. 32).

A aceitação consciente de uma corporeidade negra, em que os atores insistem em realçar traços que a sociedade racista repudia, faz parte de um processo de autoconscientização que busca desarticular as marcas persistentes da escravidão do corpo discriminado. Com a afirmação Beniana do “Negro é lindo, negro é amigo, negro também é filho de Deus”¹⁵ ou o “Amo minha raça, luto pela cor, o que quer que eu faça é por nós, por amor”¹⁶, de Mano Brown, são realçados os detalhes que o racismo repudia.

Posto isso, as contribuições teóricas de Munanga na pesquisa auxiliam a análise de como é representada a negritude brasileira nessas obras musicais e quais as compreensões do negro sobre si, seu lugar no mundo moderno e dos outros indivíduos, mas não como processo e produto acabados.

O discurso sobre a identidade, produzido pela burguesia e a elite intelectual do país e influenciado pelas teorias raciais europeias e norte-americanas, começa a se estabelecer quando o Brasil deixa de ser colônia e passa a se constituir em uma nação, com a supressão do sistema escravocrata, em 1888.

Nesse contexto, o principal impasse para os pensadores foi colocar os ex-escravizados negros como cidadãos. Os negros foram considerados os principais símbolos de degradação e atraso do país. A solução para isso, segundo Munanga (1986, p. 56), seria a proposta eugenista que visava não só o branqueamento nacional – de forma biológica, através da miscigenação – mas também o estabelecimento de uma cultura unificada, através da hegemonia cultural em conformidade com os padrões europeus. Segundo Muniz Sodré, nesse período:

[...] a ‘intelectualidade’ se recusava a valorizar o negro porque o negro era o escravo e o escravo era o trabalho, a camada inferior da população. A classe dominante repudiava essa face africana, escondia essa face como se escondem as mazelas, as coisas inconfiáveis, as máculas (SODRÉ, 1999, p. 15).

¹⁵ BEN JOR, Jorge. Negro é lindo. In: *Negro é lindo* [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

¹⁶ RACIONAIS MC'S. Jesus chorou. In: *Nada como um Dia após o Outro Dia* [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

Assim, buscou-se unificar diferentes identidades presentes nessa “identidade nacional”, em construção, seguindo o ideário de branquitude. O que se almejou foi o embranquecimento físico e cultural do povo brasileiro, formado majoritariamente por pretos e pardos, para extinguir as raízes negras na construção do Brasil.

Essa questão permeia também o campo artístico, no que tange a exportação de cantores como representação de um brasileiro universal. Jorge Ben passou por esse processo, principalmente quando é colocado como símbolo de brasiliade tropical, e não de negritudes. Suas obras no exterior são classificadas como uma essência de Brasil que, apesar das mazelas e de seu passado sofrido, celebra a sua história com muito orgulho e festividades.

Já quando discorro sobre Racionais e hip-hop não quero enquadrar como um estilo musical, mas toda uma cultura potente que perpassa a música, a dança, a arte e a moda. Vale ressaltar que nesse tópico são enfatizados os aspectos contextuais e geracionais, pois a cultura hip-hop que nasceu em Nova York na década de 1970 não se configura da mesma forma no Brasil dos anos 1990 até hoje.

Logo, o rap, estilo que faz parte desse cenário de cultura marginalizada do hip-hop, nasce também como uma forma de protesto e resistência contra-hegemônica na indústria cultural. Nas palavras de Muniz Sodré (1998, p. 7): “[...] a resistência é um efeito da heterogeneidade cultural num mesmo território político”.

Classificações racistas como “música de favelado”, “música de periferia” e “música de bandidos” foram empregadas com frequência em relação a essas produções musicais feitas fora dos cânones aceitos pela mídia e crítica musical. Podemos pensar também nessa configuração que envolveu o samba (gênero musical inicial de Jorge Ben Jor), para analisar como esses dois gêneros de artistas negros se influenciaram através de gerações e são também o resultado de uma construção ancestral diaspórica.

1.2. O ATLÂNTICO NEGRO E A MUSICALIDADE NEGRA

O conceito de diáspora, segundo Paul Gilroy (2012), indica uma opção para se compreender as identidades “deslocadas” e o que foi produzido a partir disso.

[...] o conceito de diáspora pode oferecer alternativas reais para a inflexível disciplina do parentesco primordial e a fraternidade pré-política e automática. A popular imagem de nações, raças ou grupos étnicos naturais, espontaneamente dotados de coleções intercambiáveis de corpos ordenados que expressam

e reproduzem culturas absolutamente distintas é firmemente rejeitada. Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorialmente fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (GILROY, 2012, p. 18.)

O processo de retirada e escravização desses corpos, em um primeiro momento generalizou os povos desse continente, retirando algumas das especificidades e diferenças, assim, algumas de suas matrizes de identificação. Stuart Hall (2006), acrescentando reflexões ao conceito de Gilroy apresenta outras contribuições, indicando que a cultura negra é diaspórica também por se estabelecer de maneira contraditória, uma vez que em cada contexto diferente no mundo, negros e negras criam estratégias de identificação baseadas nas condições reais vividas por estes, ou seja, condicionadas e condicionantes de um certo habitus e estratégias que apesar de se diferirem, tendem a ter muitas coisas em comum. E isso se reflete na cultura e na musicalidade. Ritmos como o samba, o jazz, o blues, a Bossa Nova (em alguma medida) são movimentos ligados à manifestações e resistência das identidades, culturas e particularidades dos escravizados em diáspora nas sociedades americanas.

Neste sentido, Paul Gilroy cunhou o conceito de *Atlântico negro* como uma abordagem para analisar as complexas relações que se dão no âmbito das culturas negras interligadas pelo Oceano Atlântico, pensada a partir das suas influências mescladas pelos fluxos transnacionais e o que elas resultam em comum, durante a escravidão e atualmente sob a globalização.

Gilroy apresenta a produção musical negra diaspórica como o mais forte meio e prática de expressão de uma contracultura, um contradiscorso racial, enfatizando essa enquanto “arte performática”. Aqui, o sociólogo atribui importância, portanto, à análise não apenas do discurso falado, textual, mas também, e principalmente, da *performance musical*, que seria particularmente desenvolvida nas culturas negras atlânticas.

Para ele a experiência comum do Atlântico Negro é baseada na memória. O Atlântico Negro é uma articulação do passado, enraizada no sofrimento e na forma como as pessoas lidam com essa dor. E para ele, a melhor forma de expressão desse sofrimento era a música. No entanto, a música era mais do que apenas uma

maneira de transformar a dor em prazer e mais do que uma reação à opressão. A música também carregava uma mensagem, um significado intelectual. Conforme o autor:

O topos de indizibilidade produzido a partir de experiências dos escravos com o terror racial e reiteradamente representado em avaliações feitas no século XIX sobre música escrava tem outras importantes implicações. Ele pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes de consciência humana. O poder e o significado da música no âmbito do Atlântico negro têm crescido em proporção inversa ao limitado poder expressivo da língua [...] É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era freqüentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação/polifonia lingüística e semântica surgem em meio a prolongada batalha entre senhores e escravos. Esse conflito decididamente moderno foi resultado de circunstâncias em que a língua perdeu parte de seu referencial e de sua relação privilegiada com os conceitos" (GILROY, 2012, p. 160).

Desta forma, utilizando o conceito de Atlântico Negro, somos desafiados a questionar as noções de nacional e internacional, local e global, de origens e diáspora, criador e influência para repensar as relações em todo o oceano e trazer para as narrativas (e análises) mais da história de África e seus reflexos na musicalidade negra brasileira.

Esse conceito contribuirá para observarmos como as obras de Jorge Ben Jor e Racionais MC's, a partir de seus períodos e singularidades históricas, expressaram seus contra-discursos, inverteram valores e estigmas racistas e fomentaram o processo de reconfiguração da identidade negra brasileira. Assim, no próximo capítulo, abordarei a trajetória artística de Jorge Ben Jor, analisando alguns momentos relevantes de sua carreira e principais obras.

2. JORGE BEN E SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Nascido em 1942, quando a capital do país, na época o Rio de Janeiro, parecia magnetizar o potencial de urbanização nacional, Jorge Duílio Lima Menezes, conhecido popularmente como Jorge Ben ou Jorge Ben Jor, integrava a população negra que habitava o bairro de Madureira, zona norte carioca. Seu pai, Augusto Menezes, estivador e feirante, e sua mãe, Silvia Saint Ben de Lima são apontados no programa televisivo “Roda Viva” (1995)¹⁷ como alguns dos responsáveis pelo seu aprendizado musical.

Com seu pai — também pandeirista, cantor e compositor carnavalesco — ele aprendeu a gostar das escolas de samba: “O meu pai me levou pela primeira vez na Salgueiro para ver, eu gostei, era uma coisa diferente. Eu sempre gostei de percussão e a primeira vez que eu vi um maestro de escola de samba, eu achei incrível”, diz Jor Ben durante o programa.

Nesse contexto de referências musicais, o cantor insere a música do rádio — ouvia desde o samba de Ataulfo Alves ao baião de Luiz Gonzaga —, os aprendizados do seminário onde estudou, e a música africana apresentada pela mãe, filha de etíopes: “(...) eu ouvi muita música etíope através da minha mãe, com batuques dos parentes. Eu era menino, criança, e ouvia o som, eles falavam numa língua que eu não entendia e um batuque, isso foi misturando tudo”.

Some-se a este “caldeirão de referências musicais”, os grandes ídolos do cantor: João Gilberto — que no fim dos anos 1950 tornava-se notável pela mistura que fez entre samba e jazz, denominada de bossa nova — e Little Richards, cantor e pianista negro de rock estadunidense.

Renato Santoro Rezende (2012) afirma em sua análise das duas décadas iniciais da carreira de Jorge Ben Jor que, no período correspondente aos anos de 1960, no cenário musical brasileiro a Bossa Nova estava se consolidando enquanto manifestação moderna que aspirava reconhecimento e prestígio, composta pelo trabalho de artistas da Jovem Guarda inspirados pelo rock internacional e a proposta de ampla articulação do Tropicalismo.

¹⁷ O Roda Viva é um programa de entrevistas brasileiro, exibido originalmente pela TV Cultura desde 1986. Focado em discussões culturais, políticas e sociais, o programa se destaca pela sua abordagem crítica e aprofundada, trazendo convidados de diversas áreas, como artistas, intelectuais, políticos e outros personagens relevantes. O formato é marcado por uma roda de jornalistas e especialistas que fazem perguntas ao entrevistado, proporcionando uma conversa dinâmica e instigante sobre temas variados.

O autor também afirma que o desejo inicial de Jorge era seguir a carreira esportiva como jogador de futebol, temática essa que faria parte de suas grandes composições anos depois. No entanto, o sonho foi interrompido pela convocação para servir ao exército, sendo sob essa circunstância que recebeu, como presente de sua mãe, um violão, instrumento que aprendeu a tocar sozinho e que viria a ser uma das principais características de sua identidade como artista. Logo depois da saída do exército, o músico passou a se apresentar em bares de Copacabana, quando foi descoberto por um diretor artístico da gravadora Philips, em 1963, o que deu início à sua carreira musical.

No estudo feito sobre a produção de Jorge Ben, Rezende (2012) localiza a obra do músico dentro das mudanças ocorridas na indústria musical, localizando seus trabalhos em algumas fases e dividindo-as de acordo com as referências de maior força em cada álbum. O autor observa que a carreira do artista começou com muita influência da bossa nova de João Gilberto, com três álbuns lançados nos anos de 1963 e 1964: Samba esquema, Sacundin Ben Samba e Ben é Samba Bom. No primeiro deles, Jorge Ben Jor dialoga com o ritmo de João Gilberto, como um recurso de modernização do samba.

De acordo com Rezende (2012), a raiz de Jorge Ben sempre esteve ligada ao samba e, a partir dessa base, o artista fluiu por outros ritmos, como rock, soul e funk estadunidense e por outros ritmos de origem afro. Essa pluralidade musical de Ben Jor gera discussões até hoje sobre em qual gênero musical a sua discografia se encaixa. A indefinição acerca do estilo musical a qual Jorge Ben se filaria é uma constante até mesmo no discurso do próprio cantor que, em entrevista ao programa televisivo Roda Viva, diz que sua música é “uma mistura; fui misturando”. O hibridismo estético — que define a singularidade de sua obra — já é a sua marca, mas em enquadramento musical Ben Jor é visto como o grande expoente do Samba-rock, que será apresentado mais à frente.

Atualmente, a discografia do artista conta com mais de 54 álbuns ao longo de seus 50 anos de carreira. Em sua trajetória, Jorge Ben sempre reverenciou a cultura e a beleza da negritude, reivindicou melhorias para a população negra, falou sobre o amor, Brasil, alquimia, futebol, espiritualidade, liberdade e em todas essas esferas sempre colocava o negro enquanto protagonista da sua própria história.

2.1. A CRIAÇÃO DO SAMBA-ROCK NO CONTEXTO DITATORIAL

O gênero samba-rock é originário dos bailes da periferia de São Paulo do final da década de 1950, onde começaram a surgir DJs que alternavam, no seu repertório, sambas e rocks. Esse termo se fundamenta, principalmente, na dança executada pelo público desses bailes, que desempenhava uma coreografia que misturava influências do rockabilly com a marcação do samba.

O primeiro músico, que se tem registro, que começou a usar o termo samba-rock foi Jackson do Pandeiro, na música “Chiclete com banana”¹⁸ (Gordurinha e Almira Castilha) de 1959 (OLIVEIRA, 2006: 7). Contudo, já em 1957, o violonista Bola Sete trazia na ficha técnica do disco *E Aqui Está o Bola Sete* uma menção ao samba-rock como gênero musical, na faixa ¹⁹“Bacará”.

A musicóloga Luciana Xavier argumenta que “estruturalmente, o samba-rock é a denominação dada ao samba interpretado à base de guitarra, no estilo popularizado por vários artistas, cujo ícone foi Jorge Ben Jor” (OLIVEIRA, 2006, p. 5). A autora também caracteriza o samba-rock pelo deslocamento da acentuação rítmica, no qual o compasso binário do samba passa por um processo de adaptação para o compasso quaternário (mais ligado a influência da música pop). Além disso, é frequente o uso de arranjos de metais semelhantes aos dos grupos de soul music estadunidenses.

Em um momento da história em que eram entendidas como canções políticas somente aquelas que questionavam explicitamente o aparato ditatorial, Jorge expressava outra demanda também política: a afirmação da negritude e a luta pela igualdade. Paradoxalmente, em uma sociedade que era oriunda de um processo escravocrata racista, um artista negro clamava: “só quero viver em paz e ser tratado de igual pra igual”. No país da suposta “democracia racial”, ideia propalada e reforçada pelos órgãos da ditadura, a igualdade ainda não havia chegado, ou como apontavam os movimentos negros, ainda não havia se concretizado uma “autêntica democracia”.

Ao mesmo tempo que Jorge Ben era visto como um representante da negritude na MPB, ele também estava dentro da “zona cinzenta”, assumindo posturas variadas durante a época da ditadura por cantar sobre a alegria de morar

¹⁸ GORDURINHA; ALMIRA CASTILHO. Chiclete com Banana. 1959.

¹⁹ SETE, Bola. Baccara. In: Aqui Está o Bola Sete [álbum]. Rio de Janeiro: Odeon, 1957.

em um *País Tropical*²⁰ nos anos 1970. A memória da escravidão, a África idealizada e afirmação de sua negritude são características constantes em sua obra, mas o artista nunca fez nenhuma declaração sobre não apoiar o regime.

Ao transitar por diversas correntes estéticas da música brasileira, Jorge manteve estas temáticas: a experiência do ser negro foi uma constante e se aprofundou na década de 1970, quando as referências à negritude na época ainda eram poucas. Entre um polo e outro há uma infinidade de estratégias que os sujeitos do período lançaram mão.

Como disse Ziraldo sobre o caso Erlon Chaves, “quem quer ser aceito não pode berrar”²¹. Sob esta perspectiva, Jorge nunca “berrou”. Como apontou Michael Hanchard (2001), muitas vezes os ativistas da reivindicação da igualdade racial eram vistos como ligados ao comunismo, impatriotas ou “uma ameaça ao patrimônio nacional”²². O cantor tinha consciência de até onde poderia ou deveria ir. Como diz em uma de suas canções: “eu só ponho meu chapéu onde eu possa apanhar”.

Considerado o quinto artista brasileiro mais importante e influente no cenário musical pela revista *Rolling Stone* – o único negro entre os cinco primeiros –, no fim das contas Jorge Ben chegou a um lugar de grande destaque na música brasileira. O chapéu dele está num lugar bem alto, onde realmente poucos podem alcançar.

2.2. OS BAILES BLACK NA DÉCADA DE 1970

Nas décadas de 1970 e 1980 a cultura de Bailes Black foram fundamentais para a autoestima e autoconhecimento da comunidade negra, espaços estes de sociabilidade e formação que resistiram ao longo de mais de três décadas e possibilitaram o acesso ao conhecimento sobre a cultura negra nacional, para além dos estereótipos, estigmas e a violência, sendo narrados a partir da musicalidade preta. Aqui, as obras de Jorge Ben estavam tocando embalando as noites dançantes da juventude negra que tinha esses bailes como espaço de valorização da raça.

²⁰ BEN JOR, Jorge. *País Tropical*. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

²¹ ZIRALDO. In: *O Pasquim [Jornal]*, Edição n. 72, 1970.

²² O medo do comunismo ou impatriotismo foi um pensamento trazido dos Estados Unidos (EUA) e que teve muita influencia no Brasil. Sob o contexto Raça, a influência dos Panteras Negras no Brasil, especialmente durante a Ditadura Militar, foi significativa e as repercussões desse movimento também tocaram o campo da música e da cultura. A perseguição e a repressão ao Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos tiveram reflexos no Brasil com os movimentos brasileiros. Seu legado alcançou o Movimento Negro Unificado (MNU) no Brasil, onde conceitos como autonomia política e econômica para a comunidade negra.

Luciana Oliveira (2018) aponta que, no Rio de Janeiro da década de 1970, a emergência de novos discursos sobre ser negro veio com a forte influência da Black Music no Brasil. As narrativas, principalmente importadas da cultura estadunidense, se distanciavam da realidade da negritude imposto no país e representavam outras possibilidades para além dos estereótipos que não davam conta dos anseios e projeções da população negra brasileira. Assim, nascia uma nova expressão dos subúrbios cariocas, a Black Rio, responsável por traduzir o lema Black is Beautiful (Negro é lindo) através de bailes, danças, cabelos, roupas e expressões comportamentais.

A autora observa que os espaços mais afastados, principalmente os bairros da zona norte da cidade, viram o nascimento desse movimento como uma alternativa de lazer e consumo para quem não conseguia acessar os lugares de maior prestígio da burguesia carioca nos bairros da zona sul. Ela indica sentidos de compreensão de um “caráter aglutinador em torno do lazer, que assumia status político, mas não no sentido convencional; e a sua face comunicativa, que fez da cena um espaço de materialização dos processos de mediação e globalização cultural (OLIVEIRA, 2018, p. 23). Segundo sua pesquisa, a primeira vez que o nome Black Rio apareceu foi sendo citado em uma reportagem de 1976 do Jornal do Brasil feita pela jornalista Lena Fries, depois de conhecer os bailes black da cidade.

Com a intenção de revelar elementos e atores que fizeram parte do surgimento da Black Rio, Braga (2016) apresenta algumas possíveis versões, mas afirma a relevância e centralidade da música tocada nos discos de vinil para o estabelecimento da cena. A soul music fazia parte de um repertório de novidades na rádio, nos sons de discotecários e equipes de som com as quais a juventude negra se identificava com o ritmo e estilo proposto. O autor indica “a formação de um campo artístico de produção e consumo de discos que é produto de um contexto social e histórico próprio relacionado com outros contextos nacionais e transnacionais” (BRAGA, 2016, p. 57).

Assim, os bailes black se estabeleceram não apenas enquanto festas dos finais de semana que reuniam jovens, mas também como locais que acionavam formas de sociabilidade por meio dos discos de vinis, da exposição de múltiplas referências e do desenvolvimento de uma consciência racial combativa. Estilo e postura conferiam um lugar no debate cultural, na cadeia de consumo de bens e informação.

Os frequentadores dos bailes na época estavam contestando a percepção nacional sobre negritude, pautada por um projeto de integração reducionista, baseado na ideia da democracia racial, e desmascarando as desigualdades. Sobre o efeito desses bailes, Oliveira (2018) afirma:

“[...] a vitalidade e a potência política da cena black se remetiam mais à constituição de um horizonte geral de expectativas geradas nos processos de mediação que tornaram os bailes espaços de partilha de experiência e reconfigurações identitárias por meio do estilo e novas estratégias culturais.” (OLIVEIRA, 2018, p. 23).

Sem ignorar o encontro de subjetividades, nesse cenário de Black Rio foram acolhidas questões pertinentes a população negra que a política institucional não foi capaz de fazer e, mesmo como alternativa não organizadamente política no sentido partidário, o consumo de bens culturais preencheu uma lacuna de discussão e representação das expectativas dos jovens negros.

No trabalho sobre agrupamentos juvenis em torno da produção e consumo de rock alternativo no Rio de Janeiro, Freire Filho e Fernandes mencionam que “o significado político das cenas residiria na possibilidade de elas articularem os interesses (definidos por gostos e prazeres) que, na percepção dos seus participantes, não são contemplados pelas instâncias decisórias da sociedade” (FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 9).

A cena Black Rio impactou a cidade de forma expressiva na disputa por novos significados. O conjunto de práticas culturais e comunicativas articuladas pela experiência sonora promoveu manifestações coletivas de gosto, distinção e lazer, além da efetivação de ideais em estilos de vida e nas performances desempenhadas na esfera pública. Os bailes foram, especialmente, espaços compartilhados de experiências sensíveis e subjetivas, relações afetivas e que deram sentido ao consumo de bens culturais e simbólicos. Os jovens frequentadores dos bailes falavam através, além da música que consumiam, de suas roupas, cabelos e posturas sobre o que viam de si próprios e de que maneira gostariam de ser vistos.

Esses bailes proporcionavam uma experiência de maior liberdade criativa, onde tudo podia ser estéticamente misturado para trazer um ar de modernidade ao visual, com óculos escuros, coletes, gravatas borboletas, suspensórios, brilho e chapéus. Havia, ainda, espaço para elementos da cultura africana, como batas, estampas e calças coloridas, assim como acessórios de madeira, feitos com contas e o uso de turbantes.

Se vestir bem com roupas diferentes e chamativas, muitas vezes peças sofisticadas como terno e gravata, fazia com que esses jovens negros se sentissem parte de um grupo não marginalizado. Abdias do Nascimento (2016), ao citar sobre o racismo na sociedade brasileira, explica um processo discriminatório com traços sofisticados e afirma que, mesmo com a Lei Afonso Arinos²³, de 1951, a exclusão da população negra se manteve operante.

Até 1950, a discriminação em empregos era uma prática corrente [...]. Em geral, os anúncios procurando empregados se publicavam com a explícita advertência: “não se aceitam pessoas de cor”. [...] Depois da lei, os anúncios se tornaram mais sofisticados que antes: requerem agora “pessoas de boa aparência”. Basta substituir “boa aparência” por “branco” para obter a verdadeira significação do eufemismo. Com lei, ou sem lei, a discriminação contra o negro permanece: difusa, mas ativa (NASCIMENTO, 2016, p. 76).

Diante disso, as diversas manifestações de vivências diáspóricas estavam impressas na moda dos bailes black. Não se tratava apenas de distinção estética e expressão criativa, mas também da contestação de relações de poder e de construção de um espaço material e simbólico de valorização da identidade negra, de suas pluralidades, de participação social e autoafirmação de um outro ideal de beleza.

Utilizando a abordagem discursiva esboçada por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (2012), ali estava sendo consideradas, através de formas musicais negras que emergem no Brasil moderno, características peculiares da política cultural da diáspora africana, de forma que as artes negras são associações “não tão como negociações mas engajadas em diversas lutas de emancipação dos povos negros” (GILROY, 2012, p. 59). Segundo Gilroy a história do ambiente cultural chamada Atlântico negro justamente “propicia um meio de reexaminar os problemas da nacionalidade, posicionamento, identidade e memória histórica” (GILROY, 2012, p. 59).

2.3. “ESSE NEGRO LINDO SOU EU”

No audiodocumentário *Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jor* (2012)

²³ A Lei Afonso Arinos, promulgada em 1951, foi a primeira legislação brasileira a tipificar o racismo como crime, representando um marco na luta contra a discriminação racial no Brasil. Sua implementação visou combater a discriminação racial em espaços públicos e privados, sendo um importante passo na conquista dos direitos civis para a população negra. A lei recebeu o nome do deputado Afonso Arinos, que foi responsável pela sua proposta.

Fred Coelho traz uma informação que é relevante para esta pesquisa: “A letra de ‘Negro é Lindo’ para um jovem que é negro no Brasil deve ser um bálsamo. ‘Encontrei alguém aqui que fala que eu tenho que ter orgulho da minha raça e da minha cor’, como o Mano Brown canta ‘orgulho pela raça, orgulho pela cor’”.

Ao tratar da experiência do negro, Frantz Fanon (2008) narra a vivência de um sujeito objeto, como será detalhado adiante, no contato com o outro branco:

O negro é uma besta, o negro é mau, o negro é malicioso, o negro é feio; olhe, um negro, faz frio, o negro treme, negro treme porque sente frio o menino treme porque tem medo do negro, o negro treme de frio, aquele frio de torcer os ossos, o belo menino treme porque acha que o negro treme de raiva, o menino branco corre para os braços da mãe: mamãe, o negro vai me comer (FANON, 2008, p. 94).

O autor esclarece uma dificuldade de compreensão do que é o ser negro em uma sociedade colonizada, pois o “[...] negro já não precisa ser negro, mas precisa sê-lo diante do branco” (FANON, 2008, p. 91). Contrário a essa fixação de um negro universal, Fanon afirma que “[..] a experiência do negro é ambígua, pois não existe um negro, mas sim negros” (FANON, 2008, p. 113).

Assim, considerando essa pluralidade presente na cultura negra e as suas variações nas sociedades pós-modernas, Jorge Ben trouxe composições em seu álbum *Negro é Lindo* (1971), reivindicando essa humanidade que foi negada às pessoas negras nas discussões sobre autoafirmação identitária, representação e afetividade. Com o nomeação de “*Negro é Lindo*”, Ben Jor se refere ao negro enquanto a figura de um indivíduo com características físicas que o atribuem beleza, e que correspondem, com possibilidade de variação, a traços como tom de pele escura, cabelo crespo, nariz largo e lábios grossos.

É provável também que Jorge Ben Jor tenha se referido exclusivamente a um homem negro, não só pelo uso das palavras no gênero masculino, mas, por tratar também de outras figuras correspondentes, sendo essas o preto velho e o filho campeão. Outra pontuação importante é o fato de que o nome do disco é uma tradução do lema “Black is beautiful”, referência estadunidense trazida ao Brasil com os bailes black e com as lutas internacionais de emancipação do povo preto.

Sobre esse lema, que também nomeia a sexta música do álbum, infere-se a contraposição ao estigma da relação de traços negróides a feiura e sua inferiorização em detrimento do padrão de beleza branco e europeu. Como o subtópico anterior mostra, a expressão estética foi uma camada significativa dos

Bailes Black no reforço e valorização da beleza negra como formas de recusa aos estereótipos racistas. A liberdade criativa na produção visual, como mostra Oliveira (2018), estava conectada à performance e diferenciação na esfera pública.

As condições da produção de *Negro É Lindo* podem ser vistas sob o mesmo contexto histórico e social dos bailes e sob emprego de estratégias visuais e simbólicas para reivindicar novos espaços e significados para a negritude dentro do jogo de representações. Isso permite inferir que, no campo dos significados, o objetivo de Jorge Ben Jor com o trecho “negro é lindo” foi o de combater a beleza atribuída apenas ao ideal de branquitude e de afirmar a autoestima e identidade negras. Em um cenário de representações estereotipadas, a recepção da canção tem o propósito de encaminhar seus ouvintes ao reconhecimento da própria beleza.

Além da autoafirmação através da beleza, Ben Jor percorre em sua composição o tema da afetividade com o trecho “negro é amor, negro é amigo,” e, na apresentação desses valores, insere emotionalidade na vida dos homens negros. Em busca dos significados que produziram um sentido global para este trecho, e tendo em vista dinâmicas das relações raciais expostas neste trabalho, fica novamente visível a contestação do negro estereotipado, dessa vez pela reafirmação de suas emoções. No momento em que testemunha a amizade e o amor, Jorge Ben Jor segue os passos de bell hooks (2001), no que diz respeito à importância do afeto na vida dos homens negros, e mostra sua predileção pela emoção.

Nesse álbum, essa associação positiva da negritude não se limita apenas a isso. Ela também está explícita na exaltação a beleza da mulher negra, na defesa da igualdade racial e símbolos que valorizem a autoestima dos sujeitos negros, homenageando figuras como Cassius Marcellus Clay, mais conhecido como Muhamad Ali:

*Cassius Marcellus Clay
herói do século vinte sucessor de Batman
Sucessor de Batman, Capitão América e Super Man
Cassius Marcellus Clay, o primeiro
Tem a cadência
De uma escola de samba
E o 4-3-4 de um time de futebol
Salve Narciso Negro, salve Muhamad Ali, salve Eighty Brother,
Salve king Clay
O eterno campeão na realidade um ídolo mundial
Tem a postura da estátua da liberdade
E a altura do Empire State*

*Salve Cassius Marcellus Clay
Soul brother, soul boxer, soul.*²⁴

Cassius Marcellus Clay, boxeador estadunidense da categoria dos pesos pesados, chegou ao estrelato nos anos 1960, ao se tornar campeão mundial em sua categoria. Inicialmente, Clay não era bem recebido pelo público e pela imprensa, sendo retratado como arrogante e falastrão, mas também por ter declarações radicais referentes às lutas de libertação do povo negro.

Clay causou grande comoção ao assumir o nome islâmico de Mohammed Ali e fazia questão de ser chamado assim, alegando ser o seu nome de batismo um nome de “escravo”. Ativo militante pelos direitos civis dos negros estadunidenses, ele tinha um discurso radical, influenciado por Malcolm X.

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

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

Ben coloca o atleta como um de seus heróis do século XX, destacando o seu papel na luta contra o mal: o racismo. E seguindo com referências a Zambi, ao Preto Velho, Dandara e falando ao final da canção em Mbundu, temos um sinal bastante explícito de respeito de Ben Jor a herança africana e as lutas históricas do povo negro brasileiro declaradas no álbum *Negro É Lindo*.

Dentro de suas composições nesse álbum, Jorge Ben também apresenta a existencial e questionadora “*Porque é Proibido Pisar na Grama*”²⁵. Essa oração é uma auto-referência da faixa do álbum *Jorge Ben* (1969). Ele, como todo grande poeta, utilizou imagens, signos recorrentes em suas composições, ora citando

²⁴ BEN JOR, Jorge. Cassius Marcellus Clay. In: *Negro é Lindo* [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

²⁵ BEN JOR, Jorge. Porque é proibido pisar na grama. In: *Negro é lindo* [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

trechos de suas próprias músicas ora buscando continuações temáticas e aqui temos uma prova desse último procedimento: “*Descobri que além de ser um anjo, eu tenho cinco inimigos*”.

Se na faixa de 1969, o eu lírico afirmava sua auto estima e recusava o retorno de um relacionamento que lhe fez mal, em “*Porque é Proibido Pisar na Gramma*” temos um diálogo interno do eu lírico, onde o mesmo levanta questões e toma consciência de suas necessidades afetivas, principalmente enquanto uma pessoa negra e seu preterimento afetivo e material.

Uma pergunta fundamental para as existências urbanas, um ato natural de querer estar com os pés em contato com a terra, mas que também está diretamente associada à necessidade de carinho, de diálogo com o outro, de subsistência e garantias de dignidade presente e futura para a população negra.

Outra característica desse disco foi as composições de Ben Jor e a adoração ao amor de mulheres negras. Aqui, “*Cigana*”²⁶ traz um tom mais brejeiro, de elogios doces, promessas de amor e de espera, mesclado com o andamento cadenciado e os *backing vocals* femininos de fundo. Já em “*Zula*”²⁷ ele faz referências às mulheres de origem Zulu. Os zulus eram um povo étnico sul-africano que resistiu à invasão imperialista britânica e bôer no século XIX, mas nessa canção Ben traz à órbita os afetos que uma mulher negra diaspórica merece receber.

E como acima citado, Jorge Ben tem uma farta quantidade de canções de afirmação racial e seria de se esperar que num disco que se chama *Negro é Lindo*, tivéssemos apenas variações sobre o mesmo tema. Na explosão rítmica de “*Comanche*”²⁸, nome que referencia a aldeia indígena da América do Norte, nos leva a pensar as alianças históricas de resistência feitas em diáspora entre povos indígenas e negros. Em 1974, três anos após o lançamento deste disco, seria fundado um dos clássicos blocos de povos indígenas do Carnaval de Salvador com o nome *Comanches do Pelô*, o que nos mostra um certa sincronicidade e identidade na forma de homens e mulheres negras brasileiras se espelharem nas lutas e resistência de povos originários contra a colonização.

A ginga de Jorge Ben por si só já era um ato político, por quebrar os paradigmas estéticos do cantor tradicional daquele contexto, em plena ditadura

²⁶ BEN JOR, Jorge. Cigana. In: *Negro é lindo* [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

²⁷ BEN JOR, Jorge. Zula. In: *Negro é lindo* [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

²⁸ BEN JOR, Jorge. Comanche. In: *Negro é lindo* [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971.

militar, ainda mais saudando a ancestralidade afro-diaspórica. Hoje sabemos, o quanto os censores estavam de olho nas manifestações estéticas das periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo, nos bailes black, por conta de suas afirmações de negritude, que eram vistas como aproximações com o movimento *Black Panther*. O Partido dos Panteras Negras fundado no ano de 1966 por Bobby Seale e Huey Newton, já era uma realidade contestatória no mundo nos anos 1970, com filiais na Argélia por exemplo.

Com o *Negro é Lindo* (1971), Jorge Ben aprofunda o seu próprio trabalho de afirmação da negritude e de amplificação da discussão sobre afetividade, referências e sensibilidade. A tríplice formada por Jorge Ben, Trio Mocotó & Arthur Verocai conseguiram produzir um disco onde a preocupação com a criação está a serviço de uma forte noção de entendimento do que a experiência de ser negro no Brasil para além do sofrimento. A interlocução de Jorge com outros sujeitos que, tal como ele próprio, afirmam a sua negritude não se restringiu aos Estados Unidos, mas percorre na busca de suas raízes, em direção às raízes da Mãe África.

2.4. O ÁFRICA BRASIL E A ÁFRICA NO BRASIL: A HERANÇA NO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO

Em 1976, Jorge Ben lança o *África Brasil*, mais um de seus álbuns em que a exaltação da negritude está na base da construção da sua sonoridade, referências e letras, onde o compositor navega no passado pela tradição das influências árabes e africanas e sua relação com a diáspora. Não por acaso está presente neste disco canções como *Xica da Silva*, *Cavaleiro do Cavalo Imaculado* e *Ponta de Lança africano (Umbabarauma)*.

Em 2010, uma nova versão de *Umbabarauma* foi lançada em parceria com Mano Brown para a Copa do Mundo FIFA na África do Sul. “*Umbabarauma homem gol/ tererê, tererê, tererê, homem gol*”, uma canção dedicada em homenagem a um jogador de futebol africano chamado Umbabarauma. Aqui, Jorge Ben deixa as pistas do sentimento de uma identificação autobiográfica nas composições do *África Brasil*, uma intenção étnica de assimilar figuras proeminentes de África na cultura brasileira.

Junto com a música, os produtores lançaram o “*Umbabarauma – O Documentário*” relatando sobre o processo criativo desta regravação. Neste, Jorge explica o motivo de ter dado este nome ao álbum²⁹:

“Eu participei de um festival na Argélia e [...] participei várias vezes de festival da juventude e eu ficava assim intrigado porque eu era o único músico brasileiro a ser chamado num festival de música africana. Eles falavam que gostavam do meu estilo de tocar, do suingue da música, da maneira de tocar o violão e a guitarra, porque era tudo percussivo e eu era convidado por isso e eu quis fazer essa homenagem... Esse disco”. (BEN JOR, Jorge, 2010).

Em uma publicação do Jornal O Globo, em 12/03/1974, há registros que o artista ganhou de presente da gravadora, em seus 10 anos de carreira, uma viagem ao continente africano, mais especificamente à Etiópia, “para conhecer seus parentes”. Em 1970, ele já dizia que pretendia viajar para “pesquisar” ritmos etíopes. Esta ancestralidade etíope aparece sendo citada em diversas de suas composições, como em *Criola*, onde Jorge diz que sua mãe é “filha de nobres africanos”. O próprio nome que o cantor decide usar em sua carreira artística também evidencia esta intenção de reverenciar seus ancestrais: Jorge Ben é a inversão do nome de seu avô etíope, Ben Jorge, como declarou à *Revista do Rádio* em 1963.

A ancestralidade africana, essa ideia de “Mãe África”, é evocada constantemente por ele e ressoa de modo mais forte na produção deste álbum. É importante ressaltar que, quando se refere à Etiópia, terra de sua mãe, Jorge está se referindo a um país com características únicas naquele continente. Este foi o único país africano a combater com sucesso o ataque de uma nação europeia no final do século XIX.

Naquele contexto, em que as invasões imperialistas vigoravam, os Estados do norte global se lançavam ao continente africano em busca de territórios onde pudessem ter um mercado consumidor exclusivo e ao mesmo tempo garantir o fornecimento de matérias primas. Desta forma, enquanto o continente negro encontrava-se “loteado” entre países como Bélgica, França, Inglaterra, entre outros, a Etiópia conseguiu resistir e vencer uma invasão italiana ao seu território.

Outra referência africana nesse álbum traz à luz a figura de Xica da Silva, escravizada que virou rainha durante o século XVIII no Brasil:

Xica da, Xica da, Xica da Xica da Silva, a Negra!...
Xica da Silva
A Negra! A Negra! De escrava a amante Mulher!
Mulher do fidalgo tratador João Fernandes
Ai! Ai! Ai! [...]

²⁹ BEN JOR, Jorge, In: Umbabarauma – O Documentário. Direção: Felipe Briso. NSW. São Paulo: 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ke22Ftv9z_c&t=198s.

*A imperatriz do Tijuco A dona de Diamantina Morava com a
 corte
 Cercada de belas mucamas... Num castelo
 Na Chácara, na Palha De arquitetura
 Sólida e requintada Onde tinha até
 Um lago artificial
 E uma luxuosa galera Que seu amor
 João Fernandes, o tratador Mandou fazer, só para ela
 Ai! Ai! Ai! [...]
 Muito rica e invejada Temida e odiada
 Pois com as suas perucas Cada uma de uma cor...
 Joias, roupas exóticas Das Índias, Lisboa e Paris A negra era
 obrigada
 A ser recebida
 Como uma grande senhora Da corte
 Do Reis Luís! Da corte
 Do Reis Luís!"³⁰*

Aqui, Xica da Silva é caracterizada como “*a imperatriz do Tijuco/Dona de Diamantina*”, como uma mulher que estava no topo da hierarquia social e que, com suas perucas e vestidos luxuosos vindos das grandes capitais metropolitanas, afirmava o seu status. Na imagem construída pelo artista, Xica da Silva fazia questão de se colocar como uma grande senhora e ser recebida como tal. Ao mesmo tempo, Ben reforça a identidade racial da personagem: “*a negra, a negra*”. Ao fazer isso, Ben está ressaltando a agência desta personagem em buscar sua ascensão social: “*De escrava a amante/ Mulher/ Do fidalgo tratador João Fernandes*”.

O fato de uma negra alcançando uma posição de grande destaque chocava a sociedade da época e por isso Ben a descreve como “*temida e odiada*”. A rejeição a Xica da Silva também é mostrada na obra do cineasta Cacá Diegues (1976)³¹, pois, a maioria da população da época, achava uma vergonha a maior autoridade local, o representante da coroa portuguesa, se relacionar com uma mulher negra, assumir isso publicamente e ainda reforçar o status da mesma ao viabilizar lhe os recursos para se apresentar como uma grande senhora.

Assim é com Xica da Silva e com o Preto Velho que virou padrinho de sinhá. Embora acione uma memória da escravidão, o mais importante para Ben é transmitir uma mensagem de empoderamento e de esperança, como o aviso que faz ao menino que nasceu de “*ventre livre*” e vai poder ser feliz e estudar, sendo então

³⁰ BEN JOR, Jorge. Xica da Silva, a Negra. In: África Brasil [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1976

³¹ O filme Xica da Silva (1976), dirigido pelo cineasta Cacá Diegues, retrata a trajetória da escrava homônima que viveu no Arraial do Tijuco, atual Diamantina, em Minas Gerais, no século XVIII. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXPRIlrQWc0>

possível vencer as barreiras sociais e raciais.

Nesse sentido, a partir da visão do reprocessamento do conceito de cultura, Sanches (2000) disserta a importância do disco na medida em que se refere à sua íntima relação com o tempo. “África Brasil é o mais pródigo de seus discos na prática de auto-reprocessamento, em pós-moderna vivência de presente contínuo” (SANCHES, 2000, p. 189). Jorge Ben parece resgatar a herança brasileira, em *África Brasil*, ao procurar suas origens na identidade cultural, moldando o caminho que liga o continente africano à América do Sul para despertar a viagem do navio negreiro no tempo, no espaço e a evocação do orgulho de suas origens.

O processo de colonização e escravização de africanos, vindos de povos que nem sequer compartilhavam a mesma língua, remetem a uma ancestralidade na criação de Jorge Ben que chega a recordar a etnia dos escravizados na faixa que passa a assumir o mesmo nome do álbum. Antes chamada de “Zumbi”, a letra passa a assumir o nome “África Brasil (Zumbi)”³²: “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Capinda, Mina/ Quiloa, Rebolo”.

A letra ganha uma releitura ousada, com arranjos requintados junto ao vocal enérgico e combativo de Jorge, como uma canção protesto dedicada ao principal líder da comunidade do Quilombo dos Palmares, em uma versão aprimorada da música original já gravada no disco *A Tábua de Esmralda* em 1974. É também nessa década que a guitarra elétrica de Jorge Ben consolida o disco *África Brasil* na união de gêneros e técnicas da música afro-brasileira com a música negra norte-americana.

Como nos lembra Stuart Hall, a identidade cultural deve ser pensada como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em construção. E que se constroi a partir de referenciais coletivos, baseadas na história comum e nos padrões de cultura partilhados. Esta operação de busca do passado ou de o “redescobrir”, em geral tende a ter um quadro referencial pouco refratário a mudanças, desta forma sujeitos como Jorge Ben tendem a buscar o passado grandioso do Império Etíope e também a louvar modelos idealizados do que seriam os africanos, como a construção que Jorge faz de Zumbi ou até mesmo do ligeiramente africanizado São Jorge, caracterizado como “Leão do Império/Príncipe de toda África”.

Para Hall (2011), as identidades não são uma simples operação de

³² BEN JOR, Jorge. África Brasil (Zumbi). In: África Brasil [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1976

“recuperar o passado” a fim de garantir uma percepção do grupo acerca de si mesmo. Elas são sobretudo os nomes que o indivíduo ou o grupo dão às posições que tomam frente às narrativas do passado. Tal passado vai sendo reconstruído atendendo às necessidades do presente. Assim, quando Jorge reverencia e valoriza a sua ascendência etíope, trata-se de uma posição política de afirmar a sua identidade com um sujeito negro orgulhoso de um passado nobre e valoroso, que vai além dos registros historiográficos ocidentais em que o negro só começa a existir a partir da escravidão.

Após essa breve recuperação de alguns pontos da trajetória de Jorge Ben Jor, a partir de alguns álbuns, veremos no próximo capítulo como as produções de Ben Jor influenciaram, 20 anos depois, as obras de Racionais MC's na cena do rap nacional.

3. O NEGRO DRAMA DOS RACIONAIS MC'S

Neste capítulo, abordaremos a expressão do "negro drama" nos álbuns *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002), do grupo Racionais MC's, explorando como as questões sociais e raciais ganham voz e força nesse movimento musical. O RAP, como forma de resistência e expressão das periferias brasileiras, traz consigo um retrato vívido da violência policial, do racismo estrutural e da luta pela afirmação da identidade negra.

O conceito de "negro drama", que permeia as letras de Racionais, reflete uma vivência cotidiana marcada por essas mazelas sociais, mas também carrega uma forte mensagem de resistência e empoderamento. A influência de Jorge Ben Jor nesse contexto se revela como um ponto de intersecção entre gerações e sonoridades distintas. Enquanto Ben Jor, no auge da década de 1960 e 1970, trouxe ao Brasil um samba-rock que valorizava a negritude e a cultura afro-brasileira, os Racionais MC's, em sua estética do rap, transformaram essa narrativa, adaptando-a ao cenário das periferias urbanas, mas mantendo a centralidade da luta racial.

As canções de Jorge Ben Jor, que celebravam a identidade negra com um espírito irreverente e combativo, serviram como um alicerce para os Racionais, que, através de samples e referências diretas, fizeram da obra de Ben Jor um pilar de sua própria produção musical.

Ao analisarmos esses álbuns de Racionais, será possível identificar como as influências de Ben Jor se entrelaçam com as lutas contemporâneas dos jovens das periferias, criando uma continuidade na busca por reconhecimento e valorização da cultura negra. Neste capítulo, vamos refletir sobre como a contribuição cultural de Jorge Ben Jor se conecta com o movimento hip-hop no Brasil, proporcionando um diálogo entre a música popular brasileira de resistência e o rap como forma de expressão do povo negro, destacando a forma como ambos os artistas refletem e reivindicam a identidade negra no contexto brasileiro.

3.1. A CHEGADA DO MOVIMENTO HIP-HOP NO BRASIL

Historicamente, o Hip Hop, enquanto cultura urbana, nasceu na periferia de Nova York (EUA), entre as comunidades caribenhas, em especial jamaicanas, afro-americanas e latino-americanas na década de 1970. O contexto social era de

violência e criminalidade nesses bairros³³, e a única forma de lazer e contestação possível para os jovens era nas ruas com a música, poesia, dança e na pintura. O movimento só começou a ser notado por executivos da música a partir dos anos 1980 e a partir daí começou a ser comercializado para toda a diáspora negra mundial, servindo como resistência, estilo e produzindo novos símbolos culturais da negritude.

A viagem de sucesso do hip-hop pelo mundo desembarcou no Brasil no início da década de 80 também, em São Paulo, principalmente através do *breaking* nos metrôs da cidade. Grupos de periferia passaram então a se encontrar na Galeria 24 de Maio e na estação São Bento do metrô para escutar as músicas vindas do Bronx (EUA), acompanhados de novos passos de dança. Os primeiros frequentadores do local foram os dançarinos de breaking, e alguns dos maiores precursores do estilo foram nomes que até hoje causam impacto na cena, como Nelson Triunfo e Thaíde. Nesse período, o rap ainda era considerado um estilo musical violento e de favelado, por conta de sua origem.

No início da década de 1990, os bailes black abrem suas portas para apresentações de grupos de rap que àquela altura ganhavam destaque nas ruas. Os Racionais MC's se destacam em meio a maioria deles por se propor a "contar a realidade das ruas". Em geral, os rappers existentes até aquele momento visavam apenas à diversão, prezavam pela leveza em suas letras e apresentavam brincadeiras de duplo sentido e exaltação às qualidades do MC que cantasse. Mesmo muito criticado por abordar o preconceito racial e a miséria da periferia em suas canções de maneira tão explícita e crua, os Racionais MC's não mudaram sua postura de se colocar como uma via de informação e de denúncia, adotando e valorizando o quinto elemento do Hip-hop: a conscientização.

O hip-hop é formado então por quatro elementos performáticos: DJ, MC, Breaking e Grafitti (HOBSBAWM, 2009). Mas há um quinto elemento que serve como base: a consciência e a postura ética. O break é a dança de passos robóticos,

³³ A referência ao contexto de violência e criminalidade nos bairros de Nova York onde o Hip Hop nasceu, faz alusão à realidade de muitos bairros urbanos com alta concentração de imigrantes, majoritariamente negros e latinos, que, historicamente, não receberam a devida atenção do Estado em termos de políticas públicas básicas, como saúde, educação e infraestrutura. Esse cenário de negligência estatal se assemelha à realidade das favelas, comunidades e periferias do Brasil, onde a presença do Estado é muitas vezes marcada pela repressão, principalmente através da violência policial. Exemplos disso incluem a criminalização de movimentos culturais, como o funk no Rio de Janeiro, que, apesar de ser uma importante forma de expressão e resistência cultural, enfrenta constantes tentativas de censura e repressão por parte das autoridades.

quebrados e, quando realizada em equipe, sincronizados. O grafite é a pintura, normalmente feita com tinta spray aplicada nos muros, prédios e espaços da cidade, repassando frases de impacto ou desenhos que remetem a alguma crítica. O DJ (disc-jóquei) e o rapper ou MC (mestre de cerimônias), aquele que canta ou declama as letras sobre as bases eletrônicas criadas e tocadas ao vivo pelo DJ. A junção dos dois últimos elementos resulta na parte musical do Hip Hop: o rap, abreviação de *rhythm and poetry*, “ritmo e poesia”, do inglês.

Já o quinto elemento comprehende principalmente a valorização da ascendência étnica negra, o conhecimento histórico de sua luta e herança cultural e o combate ao preconceito racial e econômico. Os cinco elementos completam-se, fundem-se e influenciam-se mutuamente, mas também podem se manifestar de forma independente.

As representações das dificuldades enfrentadas pelo cidadão que historicamente foi guetificado, deixado à margem da sociedade, cuja solução para a vida muitas vezes passa pelo crime, pelo esporte ou pela música, estão narradas nos discos dos Racionais como forma de evocação à causa do negro no Brasil não apenas como denúncia, mas, como meio de conscientização e politização de seus pares.

Como disse Conceição Evaristo (2005), “Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança.” A escrevivência (cunhada por Conceição) dos Racionais se manifesta nesses autorretratos musicais. A vingança, aqui, pode ser enxergada como o movimento de exaltação da negritude e suas culturas, propondo contrariar as estatísticas traçadas desde 1530, data de início da escravização de pessoas negras no Brasil.

Sintetizando brevemente a carreira dos Racionais, podemos dizer que sua trajetória se inicia em... O grupo é formado por Mano Brown, KL Jay... Aqui é importante fazer uma compilação de informações sobre o grupo, quantos discos lançados, quantos anos de carreira, quantas turnês etc. O documentário do Netflix pode ser uma fonte importante e você já analisou no trabalho da disciplina de Estudos de Produtos Comunicacionais. Porque antes de fazer sua análise, uma pessoa que não conhece Racionais, precisa ter noção do que você tá debatendo, certo?

3.2. AS INFLUÊNCIAS DE BEN JOR NO SOBREVIVENDO NO INFERNO (1997)

O ano era 1997. O Brasil carregava o título de país com o terceiro maior índice de homicídios do continente americano. O desemprego atingia uma taxa de mais de 30%. No Capão Redondo, bairro do extremo sul paulistano, um morador tinha 12 vezes mais chances de ser assassinado do que em qualquer outro lugar.

Nesse mesmo ano, uma crônica sonora sobre um cotidiano cercado de tiros, barulho de sirenes das viaturas da polícia e racismo era lançada. O *Sobrevivendo no Inferno*, álbum composto de doze faixas, declamava sem rodeios, direto e cruentamente, como uma rajada de metralhadora, a realidade dos moradores da periferia de São Paulo. Esse não foi o álbum de lançamento dos Racionais, mas foi a partir dele que o grupo foi projetado, divulgado e alcançou sucesso no panorama da música e da cultura brasileira da década.

As faixas mais conhecidas trazem letras com narrativas fortes, não apenas de elucidação, para explicitar o estrago que racismo faz com a vida de uma pessoa negra, mas também de humanização do “primo preto”³⁴. Os exemplos são *Diário de um Detento* e *Capítulo 4, Versículo 3*. O procedimento nas duas faixas é o do eu lírico ser colocado como protagonista da história e também como um “bandido” carregado pelo sentimento de revolta ao sistema.

A letra de “*Diário de um Detento*”³⁵ foi escrita por Mano Brown em parceria com Josemir Prado, ex-detento sobrevivente da chacina do Carandiru³⁶, onde 111 detentos foram assassinados com a ação da Polícia Militar na Casa de Detenção de São Paulo em 1992. Por meio do ponto de vista interno de um presidiário, a música narra os acontecimentos que antecedem e que precedem a chacina, finalizando o relato como um sobrevivente e com uma construção literária sem repetição de

³⁴ Primo Preto, rapper e DJ da cena de hip hop paulistana, é conhecido por sua atuação como produtor de eventos e sua presença marcante nas produções dos Racionais MC's. No monólogo inicial da música "Capítulo 4, Versículo 3", ele apresenta dados que destacam as desigualdades raciais no Brasil, abordando o impacto do racismo no sistema educacional e na violência policial. Na canção, Primo Preto representava um sobrevivente do “inferno”, o Brasil da década de 90 para as pessoas negras.

³⁵ RACIONAIS MC'S. *Diário de um Detento*. In: *Sobrevivendo no Inferno* [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

³⁶ VARELLA, Drauzio. Estação Carandiru. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. O livro inspirou o filme lançado em 2003, dirigido por Hector Babenco, que retrata o cotidiano dos presos e os eventos que levaram ao Massacre do Carandiru. A produção marcou época ao abordar a brutalidade no sistema carcerário brasileiro e a vulnerabilidade da população encarcerada. Para mais informações: <https://drauziovarella.uol.com.br/videos/trabalho-no-carandiru-e-o-impacto-do-massacre/>

versos denunciando a insalubridade e o racismo do sistema penitenciário brasileiro.

Já em *Capítulo 4, Versículo 3*, título de recorte bíblico, a referência não é apenas religiosa. Iniciando com um monólogo assertivo e trazendo dados sobre os efeitos do racismo na violência policial e no acesso às universidades, a canção sugere que um “criminoso malvado” invade um local e tem a intenção de abalar a sua estrutura. A sua arma são as palavras, sua sobrevivência é o que desestrutura os paradigmas e o seu alvo é a sociedade racista que traça o seu futuro apenas para o crime ou a morte. Não por acaso, um dos versos afirma que esse é o “*efeito colateral que o seu sistema fez*”.

A continuação do álbum prossegue fazendo alusões à estética bíblica. O professor Acauam Silvério de Oliveira, escritor do prefácio do livro de transcrição do álbum homônimo *Sobrevivendo no Inferno* (2018) reflete que a decisão do quarteto em aderir a essa referência cristã é a reverberação do contexto em que o disco foi criado. Em meio a violência urbana, repressão policial, desigualdades e “preconceitos” nas “quebradas” de São Paulo nos anos 1980 e 1990, houve também um crescimento significativo de igrejas neopentecostais.

Construído de forma litúrgica, as faixas seguem o roteiro de um culto de uma igreja evangélica. A abertura começa com os cânticos de louvor (*Jorge da Capadócia*), consecutivo da leitura de Gênesis (*Gênesis*), vindo a leitura dos Salmos (*Capítulo 4, Versículo 3*), os testemunhos (*Tô Ouvindo Alguém me Chamar e Rapaz Comum*) e seguido de relatos de milagres (*Diário de um Detento*). Para concluir, chega a tentação do diabo (*Qual Mentira Vou Acreditar?*) e o momento de esperança, fé nas vitórias e contemplação (*Mágico de Oz e Fórmula Mágica da Paz*). O disco, em sua estética, traz uma cruz em sua capa preta e com detalhes dourados, assim como a maioria das bíblias cristãs, além de citar o Salmo 23, capítulo 3: “refrigera a minha alma e guia-me pelo caminho da justiça”.

Contudo, mesmo trazendo do início ao fim as alusões ao cristianismo, o álbum não se limita religiosamente apenas aí. Nada é tão simples. E é a partir disso que se apresenta a pluralidade referencial religiosa do grupo e principalmente fica evidente a influência de Jorge Ben Jor na construção desse disco e na carreira dos Racionais.

A primeira faixa do disco, “*Jorge da Capadócia*” dos Racionais é uma música de Jorge Ben (devoto do santo)³⁷, do disco *Solta o Pavão* (1975) e foi regravada pelo

grupo para ser a abertura do álbum. E ela não foi escolhida por acaso. Diferente da versão original, a faixa inicia com um "ogunhê", saudação a Ogum, orixá das religiões de matrizes africanas, como candomblé e umbanda.

Porém, Ogum é associado no catolicismo com São Jorge, o Jorge da Capadócia, santo guerreiro montado em um cavalo, vencendo um dragão, sendo a resistência e proteção contra as adversidades enfrentadas no cotidiano. Assim, essa regravação presente no *Sobrevivendo no Inferno* simboliza o sincretismo religioso no Brasil, também retratado nas demais canções de Jorge Ben, e também simboliza o caráter conflituoso que as religiões expressam, onde a religião imposta pelo colonizador não se apresenta mais no seu molde clássico.

É importante também lembrar que Mano Brown e Ice Blue começaram a nutrir um interesse pela música a partir do terreiro de candomblé frequentado por suas mães. “Quando meu pai, que era trompetista e pintor de parede, morreu, minha mãe chapou e a mulher do pai de santo me amamentou. A família do Brown também foi acolhida nesse terreiro”, relatou Blue a Revista Rolling Stone em 2013.

Já Mano Brown, em uma entrevista à MTV em 1997, na época do lançamento, confessou que: “A ideia do Jorge da Capadócia foi minha. Eu sonhei com a música do Isaac Hayes e com a música do Jorge Ben em cima. Eu já gostava da música e era a música que estava faltando no disco. Faltava uma coisa mais íntima, religiosa, de proteção, da nossa origem, principalmente minha e do Ice Blue, ligado ao candomblé. E Ogum é o orixá da guerra, que abre o caminho, a primeira música é pra abrir caminho, além de homenagear o Jorge Ben, que sou fã”.

Outra referência explícita a Ben Jor e as suas afirmações líricas da fé está presente em *Fórmula Mágica da Paz*³⁸, penúltima faixa do disco. Trazendo um teor ético-político, a faixa debate sobre a busca dessa fórmula mágica, sendo interpretada como a busca por alternativas e saídas tanto do crime como do trabalho precarizado, característica marcante de uma realidade socioeconômica hierarquizada racialmente como a brasileira.

Buscar a Fórmula Mágica da Paz é procurar sentido para uma existência

³⁷ Jorge Ben Jor é conhecido por sua devoção a São Jorge e todo ano, em 23 de abril, o cantor radicionalmente canta a música "Jorge da Capadócia" no bairro de Quintino, Rio de Janeiro, onde ele nasceu e cresceu. A icônica musicalização de uma oração ao santo. Este momento é considerado uma marca registrada de sua carreira e reflete a conexão entre sua arte e sua espiritualidade.

³⁸ RACIONAIS MC'S. *Fórmula Mágica da Paz*. In: *Sobrevivendo no Inferno* [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

dura e repleta de adversidades materiais e simbólicas experimentadas pelo negro brasileiro. É buscar a possibilidade de ter uma vida digna e com direitos, direitos esses arrancados pela desumanização do racismo. É poder ter uma visão de futuro que vai além do sofrimento, da miséria e do ódio por não ter tido acesso ao básico. Assim como Jorge Ben falava lá no *Negro é Lindo* (1971) na faixa *Porque é Proibido Pisar na Gramma* “Preciso de uma casa para minha velhice/ porém preciso de dinheiro pra fazer investimento/ Preciso às vezes ser durão/ Pois eu sou muito sentimental/ Preciso de carinho pois eu quero ser compreendido”.

Com essas reflexões em *Fórmula Mágica da Paz* e iniciando um movimento, de certa forma, micropolítico, chamando os seus ouvintes para construir uma autoestima e orgulho racial, Mano Brown faz questão de referenciar a obra do mestre Ben Jor como um fundamento para ter crença em uma vida melhor, apesar das adversidades, cantando que: “Ih mano/ toda mão é sempre a mesma ideia junto/ Treta, tiro, sangue, aí /Muda de assunto/ Traz a fita pra eu ouvir que eu tô sem/ Principalmente aquela lá do Jorge Ben.

Assim, finalizando a escuta do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, fica explícito que o que os Racionais desejavam era atingir a mente de “50 mil manos”, empoderar negros, favelados, pobres. Assim, como Jorge Ben fez com o *Negro é Lindo* em 1971 ou com o *África Brasil* em 1976, os Racionais MC’s fizeram em 1997. E continuaram fazendo em 2002, como veremos na análise do álbum *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia*.

3.3. AS INFLUÊNCIAS DE BEN JOR NO NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA (2002)

Outubro de 2002. Os ruídos breves e fortes das freadas de carros no trânsito no horário de pico ressoam. Latidos de cachorros e cacarejos de galos são captados. De repente o despertador toca e o toque se prolonga em segundo plano. No destaque, surge um discurso motivacional de uma voz masculina grossa ecoando no rádio iniciando com um “bença, mãe” e após mais de um minuto de locução, o mensageiro finaliza com um “independente do que aconteça, nada como um dia após o outro dia”.

Essa é a representação do alvoroco do amanhecer na periferia que introduz o ouvinte na primeira faixa do álbum *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002).

Com 21 faixas e dividido em dois volumes – “Chora Agora” e “Ri Depois” –, este é o quinto e o maior disco dos Racionais, com canções que narram os relatos dos sobreviventes de um inferno da década passada. É um “salve” para os irmãos de cor continuarem sonhando, mesmo em meio ao racismo.

O impacto dessa obra para uma geração dos anos 2000, período em que o Brasil iniciava em passos lentos a implementação de políticas de reparação e equidade racial, é incomparável. Nas ruas, com carros estourando o autofalante com os sons do beat de *Negro Drama* ou *Vida Loka Pt. 1*, a força do disco “*Nada como um Dia após o Outro Dia*” é sentida até hoje.

Os próprios membros do grupo, como o DJ KL Jay e o Mano Brown, também enxergam a relevância da obra por essa ótica. Em entrevista publicada em 2016 pela Trip TV, KL Jay assumiu que, apesar de “*Sobrevivendo no Inferno (1997)*” ser um álbum clássico, é o disco de 2002 que solidificou a carreira do Racionais nas periferias: “Considero esse o maior disco. Ele foi de A a Z nas ideias dentro do contexto da quebrada, do que é de respeito mesmo, do que é de verdade mesmo, do que vai ficar para sempre, do que não é nada daquilo e *nós* não quer mais”, comentou Brown no mini documentário oficial em 2019 sobre as três décadas da carreira do quarteto.

O álbum é uma sequência de afirmação da negritude mas, sobretudo, é uma aula de arte e história que chegou nos ouvidos dos jovens negros periféricos antes de qualquer aula que a escola ou a faculdade poderiam prover. Segundo Amailton Magno de Azevedo no documentário “RACIONAIS MC'S: Das ruas de São Paulo para o mundo”³⁹, doutor em história e especialista em musicalidade negra, é com esse material de estúdio que o Racionais MC's consolida a cena do rap nacional da época e se diferencia dos relatos duros do *Sobrevivendo no Inferno (1997)*. “Isto é, o rap de afirmação, de orgulho negro, que afirma a presença negra orgulhosa altaiva, bela e desavergonhada”, comenta.

A difusão das faixas do *Nada como Um dia Como Um Dia Após o Outro Dia* nas ruas também ocorreu com o lançamento do *Mil Trutas Mil Tretas (2006)*, primeiro DVD dos Racionais que exibe como o quarteto é poderoso no show ao vivo

³⁹ RACIONAIS MC'S: Das ruas de São Paulo para o mundo. Dirigido por Juliana Vicente, o documentário foi lançado mundialmente em 16 de novembro de 2022 pela Netflix. A produção retrata a trajetória do grupo desde suas origens nas ruas paulistanas até o reconhecimento global, destacando a relevância cultural e social do Racionais MC's. Disponível na plataforma de streaming Netflix.

e como as suas letras mobilizam negros para cantarem alto, batendo a mão no peito, que “Amo minha raça/ Luto pela cor”. O cenário principal da gravação desse DVD é um show no Sesc Itaquera, em 2004, quando tocaram na mesma tarde do “ídolo” e referência, Jorge Ben Jor⁴⁰.

A narrativa simbólica produzida por Jorge Ben nas suas obras na década de 1970 na figura de Charles influenciou a escrita das narrativas do *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002). O Charles, cantado por Ben Jor, é a personificação um homem negro da favela que passa a ser colocado gradativamente nas canções como a figuração de um “anjo”, sendo um guardião da ordem comunitária dos morros, centrado no lema de paz, justiça e liberdade e que passa a ser visto como um marginal pela polícia, pelo Estado e pela burguesia. As descrições das canções “Take it easy my brother Charles” (1969)⁴¹ e “Descobri que sou um Anjo” (1969)⁴² são associadas imediatamente à ainda mais conhecida “Charles, Anjo 45”⁴³, também de 1969.

O “anjo” narrado por Ben é subjetivado e colocado como um resolutor de conflitos internos e externos à periferia, mas também como um amigo sentimental que precisa de ajuda quando acaba na prisão. Para Feltran (2013), esse processo de privação de liberdade de Charles provoca uma catarse interna onde ele toma consciência de que o sistema deseja que homens como ele, um líder de um território de pretos e pobres, sejam afastados do seu poder local através de acusações que o levam ao encarceramento.

Essa figura de Charles consciente do sistema que está inserido é recuperada no disco dos Racionais em 2002 na articulação com o *vida loka, preto tipo A, neguinho, mente criminal*, entre muitos outros citados nas faixas, para ofertar esse sentido disruptivo do sujeito mesmo em diferentes gerações. Não por acaso, *Vivão e Vivendo*, a segunda música do *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002), utiliza a letra de *Charles Jr.* (1970) de Ben Jor enfatizando que “Eu tenho fé e amor/ E a fé no século XXI/ Onde as conquistas científicas, espaciais, medicinais/ E a confraternização dos homens/ E a humildade de um rei/ Serão as armas da vitória/

⁴⁰ RACIONAIS MC'S. DVD Mil Trutas Mil Tretas – “A bêncão, mamãe, a bêncão, papai” (com participação de Jorge Ben). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zEKWixPu5TU>.

⁴¹ BEN JOR. Jorge. Take It Easy My Brother Charles. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

⁴² BEN JOR. Jorge. Descobri que sou um anjo. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

⁴³ BEN JOR. Jorge. Charles, Anjo 45. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969.

Para a paz universal.”

Essa construção simbólica angelical aparece também no *Negro é Lindo* (1971), em *Porque é Proibido Pisar na Gramma* exclamando nos versos que “*Descobri que além de ser um anjo/ Eu tenho cinco inimigos*”. As indagações e angústias dessa canção, apontadas em capítulos anteriores, podem ser encontradas também em *Vida Loka Pt. 2*, afinal, o que era “Preciso de uma casa para minha velhice/ Porém preciso de dinheiro pra fazer investimentos” em 1971, se transformou no “Às vezes eu acho que todo preto como eu/ Só quer um terreno no mato só seu/ Sem luxo, descalço, nadar num riacho/ Sem fome, pegando as frutas no cacho” em 2002.

Outra demonstração da influência de Jorge Ben no *Nada como Um Dia Após o Outro Dia* (2002) está presente nas apresentações ao vivo de *Vida Loka Pt. 1*. Nas performances da faixa, Mano Brown iniciou o movimento de adicionar a citação dos versos de “*Velhos, Flores, Criancinhas e Cachorros*”, música de Ben de 1975.

Já a canção de encerramento do álbum *Da Ponte pra Cá* (2002), apresenta o verso “*Errare Humanum Est*”⁴⁴, frase em latim que significa “errar é humano”, mas é também uma canção homônima de Jorge Ben do disco *A Tábua de Esmeralda* (1974), disco mais famoso do cantor por trazer referências herméticas e alquimistas.

Vale ressaltar que, para além de referenciar Ben Jor, o *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002) reivindica a sonoridade e melodias de uma tradição musical black, como por exemplo a influência do cantor Tim Maia, utilizando o sample de *Ela Partiu* (1977) em *Homem na Estrada* (1993), e do cantor Cassiano, utilizando o sample de *Onda* (1976) na faixa *Da Ponte pra Cá* (2002). Afinal, o Hip Hop não é apenas vivência, não é apenas cultura, mas é também ancestralidade e legado.

⁴⁴ RACIONAIS MC'S. Da ponte pra cá. In: Nada como um Dia após o Outro Dia [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

4. CONCLUSÃO

O presente trabalho realizou uma análise da influência marcante de Jorge Ben Jor nas obras dos Racionais MC's, explorando as construções identitárias do negro brasileiro usando os conceitos de identidade e representação de Stuart Hall e os estudos de negritude de Kabengele Munanga. Através da análise minuciosa das letras, das sonoridades e das referências culturais presentes nos álbuns *Sobrevivendo no Inferno* (1997) e *Nada Como Um Dia Após o Outro Dia* (2002), torna-se evidente o diálogo entre as gerações, unindo o samba-rock de Jorge Ben à postura combativa, direta e reflexiva do rap dos Racionais.

Essa intertextualidade não se limita ao aspecto musical. É uma conexão que transcende o simples uso de samples e se insere profundamente na construção das identidades negras brasileiras entre o morro e o asfalto. Enquanto Jorge Ben Jor, em sua época, cantava sobre o “*samba de preto velho*” e sobre a beleza da negritude com um sorriso no rosto e sendo lido como entretenimento para MPB branca, os Racionais MC's, décadas depois, deram continuidade a essa narrativa, abordando o empoderamento da comunidade negra em meio ao som de tiros da violência policial, em uma cultura de consumo exacerbado e em meio ao encarceramento em massa da população negra.

A pesquisa demonstrou que, apesar de pertencerem a gerações diferentes e expressarem suas mensagens através de sonoridades distintas, ambos os artistas compartilham a temática central da negritude em suas obras. Através da análise das letras, sonoridades e influências mútuas entre os dois artistas, foi possível compreender como suas obras contribuíram para a construção de uma narrativa alternativa para o negro brasileiro, colocando-o como protagonista de sua própria história e questionando a lógica ocidentalizada.

Conforme apresentado durante o trabalho, o Mano Brown sempre declarou publicamente sua admiração à Jorge Ben e a influencia dele em suas músicas. Em entrevista à MTV em 1997, Brown diz como Jorge foi inspiração para a canção "Jorge da Capadócia" dos Racionais.

Embora as representações de raça e identidade nas obras de Jorge Ben Jor e dos Racionais MC's sejam de grande importância, elas também apresentam limitações, especialmente quando consideramos a questão de gênero. As letras

abordadas têm uma predominância da perspectiva masculina, refletindo e projetando as vivências de homens negros, pretos e pardos brasileiros, em diferentes contextos de suas vidas. Mesmo que Jorge Ben Jor tenha desempenhado um papel importante na valorização da mulher negra e no empoderamento feminino por meio de suas músicas, o foco principal de sua obra, assim como o dos Racionais, recai sobre as experiências masculinas, o que limita uma análise mais aprofundada sobre as questões de gênero na construção das identidades negras.

Através dos conceitos de diáspora e Atlântico Negro, debatidos por Stuart Hall e Paul Gilroy, foi possível ampliar o entendimento sobre as complexas relações culturais e históricas que permeiam a musicalidade negra brasileira, ressaltando a importância da memória e da resistência como elementos fundamentais na expressão artística e na reconfiguração da identidade negra. Ter orgulho da sua identidade é também celebrar e homenagear os que vieram antes, abrindo caminhos, contribuindo para a emancipação do seu povo, independentemente da geração.

Reafirmando a ideia de Gilroy (2012), considerar o rap como manifestação cultural elaborada pela experiência dessa diáspora contribui positivamente no sentido de encarar as identidades como construídas na articulação de experiências sociais e não em características essencialistas dos corpos em questão. Isso desloca a identificação do plano racial e dos limites territoriais e históricos, mesmo que ainda os leve muito em conta.

Também é importante pontuar que esta pesquisa procurou diversificar as referências bibliográficas, considerando diferentes perspectivas de gênero e raça, essenciais para compreender as relações étnico-raciais na sociedade brasileira contemporânea. Buscou ampliar o repertório acadêmico ao incluir autoras e autores negros, cuja produção acadêmica tem se mostrado fundamental para refletir sobre o Brasil sob o aspecto cultural e nas questões sociais.

Este trabalho reflete sobre as questões de identidade, representação e resistência no contexto da cultura negra brasileira, destacando a importância do diálogo intergeracional entre artistas e a música como forma de expressão e contestação social. A análise das influências musicais entre ícones como Jorge Ben Jor e Mano Brown revela o papel da arte na construção da identidade e na luta pelos direitos do povo negro. Reconhecer essas conexões ajuda a compreender as complexidades da experiência negra no Brasil, evidenciando a música como uma

ferramenta de resistência e transformação social.

5. ANEXOS

ANEXO 1



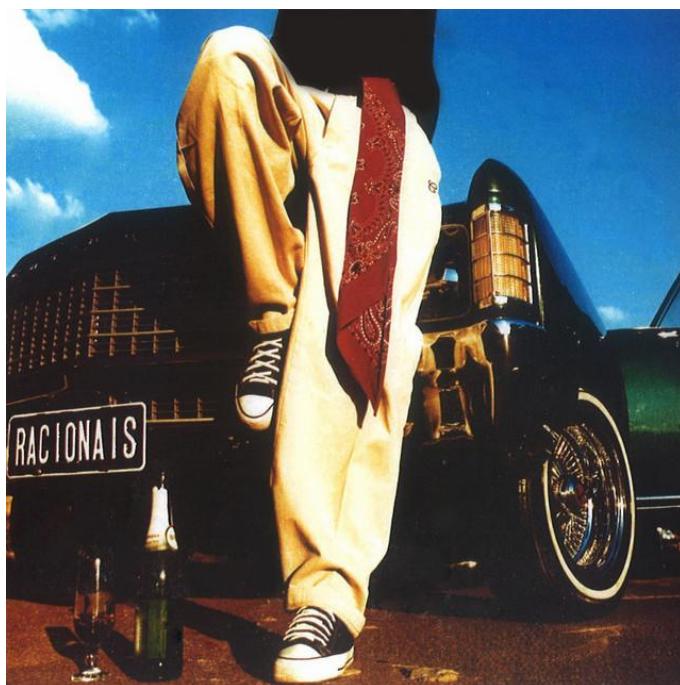
Capa do álbum: Raio X do Brasil. Racionais MC's. 1993.

ANEXO 2



Capa do álbum: Sobrevivendo ao Inferno. Racionais MCs. 1997.

ANEXO 3



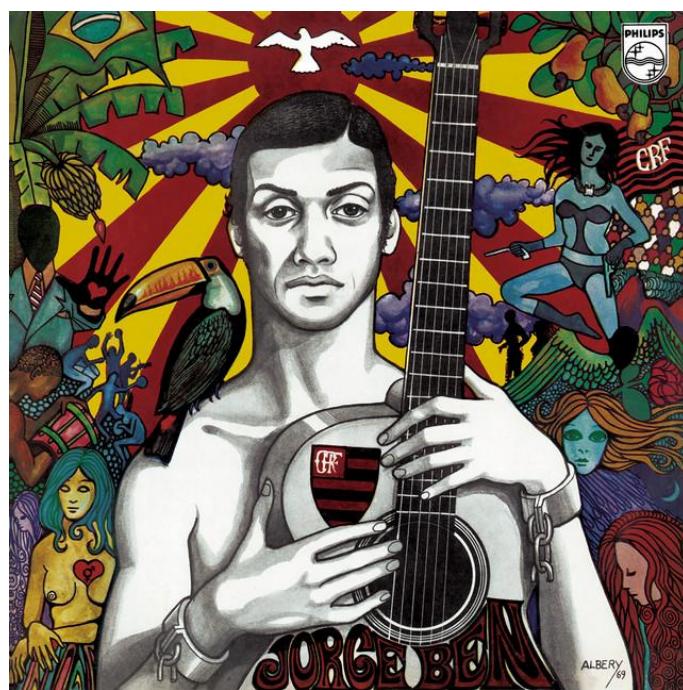
Capa do álbum: Nada como um Dia após o Outro Dia. Racionais MCs. 2002.

ANEXO 4



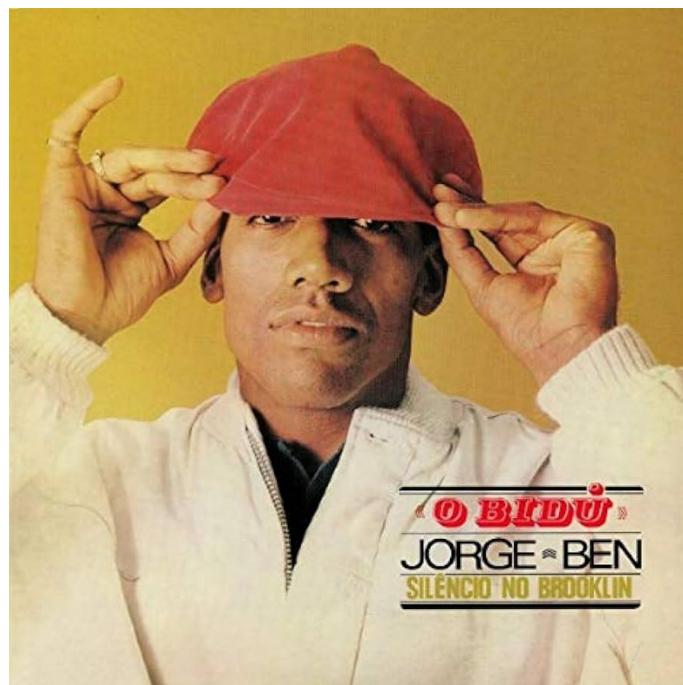
Capa do álbum: Samba Esquema Novo. Jorge Ben Jor. 1963.

ANEXO 5



Capa do álbum: Jorge Ben. Jorge Ben Jor. 1969.

ANEXO 6



Capa do álbum: O Bidú: Silêncio no Brooklin. Jorge Ben Jor. 1967.

ANEXO 7



Capa do álbum: Negro é Lindo. Jorge Ben Jor. 1971.

ANEXO 8



Capa do álbum: Solta o Pavão. Jorge Ben Jor. 1975.

ANEXO 9



Capa do álbum: África Brasil. Jorge Ben Jor. 1976.

ANEXO 10



Capa do álbum: Sonsual. Jorge Ben Jor. 1984.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. São Paulo: Pólen, 2019.
- BARBERO, Jesús Marin. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BEN JOR, Jorge; BROWN, Mano. In: Umbabarauma – O Documentário. Direção: Felipe Briso. NSW. São Paulo: 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ke22Ftv9z_c&t=198s.
- BEN JOR, Jorge; BROWN, Mano. Ponta de lança africano (Umbabarauma). In: África Brasil [álbum]. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GEo27HLd79Q>.
- BEN JOR, Jorge. Charles Jr. In: Fôrça Bruta [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1970. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86102/>.
- _____. Descobri que sou um anjo. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86422/>.
- _____. Domingas. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/824339/>.
- _____. Frases. In: O Bidú: Silêncio no Brooklin [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1967. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86430/>.
- _____. Irene Cara Mia. In: Sonsual [álbum]. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86179/>.
- _____. Jorge da Capadocia. In: Solta o Pavão [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1975. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/75518/>.
- _____. Negro é lindo. In: Negro é lindo [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1971. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86412/>.
- _____. Take It Easy My Brother Charles. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/81205/>.
- _____. Xica da Silva, a Negra. In: África Brasil [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1976. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/86373/>.
- _____. Charles, Anjo 45. In: Jorge Ben [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1969. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/46642/>.
- _____. Chove, chuva. In: Samba Esquema Novo [álbum]. Rio de Janeiro: Philips, 1963. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/jorge-ben-jor/46643/>.

BRAGA, A. G. **A cena black Rio: circulação de discos e identidade negra.** Natal, 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19732>.

CARAMANTE, André. **Os quatro pretos mais perigosos do Brasil** - Entrevista com os Racionais MC's. Revista: Rolling Stone, 2013. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/artigo/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil/>.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIEGUES, Cacá (direção). **Xica da Silva.** 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXPRllrQWc0>. Acesso em: 8 dez. 2024.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escrevivência em dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (orgs). Mulheres no Mundo - etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do "crime" numa tradição musical das periferias. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 56, p. 43-72, jun. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p43-72>

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F. M. **Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28, 51 2005, Rio de Janeiro. São Paulo: Intercom, 2005.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. p. 223-244.

GORDURINHA; ALMIRA CASTILHO. Chiclete com Banana. 1959. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xtyoalqFQkE>.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade.** São Paulo: DP&A,

2006.

_____. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** 1ª Ed. UFMG, 2011.

Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4535599/mod_resource/content/1/HALL%20Stuart.%20Da%20Di%C3%A1spora%20-identidade%20e%20media%C3%A7%C3%B5es%20culturais.pdf.

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

HOBSBAWM, Eric. **A história social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOGGART, Richard. *The Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life.* 1957.

HOOKS, bell. *Salvation: Black people and love.* 1 ed. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2001

Lei Afonso Arinos, 1951. Lei nº 1.390, de 3 de julho de 1951.

MOVIMENTO NEGRO UNIFICADO (MNU). *Sobre o Movimento Negro Unificado.*

Disponível em: <https://mnu.org.br/mnu-2/#:~:text=O%20MNU,Paulo%20em%20pleno%20regime%20militar>.

MTV, Rap. **Mano Brown fala como criou "Jorge da Capadócia" em 1997.**

Entrevista. 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SqxxTAImtJo>. Acesso em: 8 dez. 2024.

MUNANGA, Kabengele. **Construção da identidade negra: diversidade de contextos e problemas ideológicos. Religião, Política, Identidade.** São Paulo. 1988.

Munanga, Kabengele. **NEGRITUDE E IDENTIDADE NEGRA OU AFRODESCENDENTE: um racismo ao avesso?** Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN). 2012. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/246>

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos.** São Paulo: Ática, 1986.

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** 1.ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970.** Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26088>.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero.** In: IX Congresso Brasileiro de Ciências da

- Comunicação da Região Nordeste. Salvador, 2006.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Revista Sociedade e Estado, 2000. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf
- RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no inferno. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. Da ponte pra cá. In: Nada como um Dia após o Outro Dia [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/64144/>
- _____. Diário de um Detento. In: Sobrevivendo no Inferno [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/63369/>
- _____. DVD Mil Trutas Mil Tretas – "A bênção, mamãe, a bênção, papai" (com participação de Jorge Ben). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zEKWixPu5TU>.
- _____. Fim de semana no parque. In: Raio X do Brasil [álbum]. São Paulo: Zimbabwe, 1993. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/63447/>
- _____. *Minidocumentário Tour Racionais 3 Décadas #RACIONAIS3D*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jLZKuDg8b-s>.
- _____. Tá na Chuva. In: Tá na Chuva [álbum]. São Paulo: Zimbabwe, 2009. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/992962/>
- _____. Vivão e Vivendo. In: Nada como um Dia após o Outro Dia [álbum]. São Paulo: Cosa Nostra, 2002. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/69812/>
- _____. RACIONAIS MC'S: Das ruas de São Paulo para o mundo. Vicente, Juliana, dir. São Paulo: Netflix, 2022. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/nada-como-um-dia-apos-o-outro-dia/>.
- Revista do Rádio. **Este é o cantor mais discutido de 1963: Jorge Ben Jor.** Revista do Rádio, 1963. Disponível em: <https://doceru.com/doc/s5nx0>
- REZENDE, R. S. **Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960 - 1970.** Rio de Janeiro, 2012. 174f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- RODA VIVA. Entrevista com Jorge Ben Jor. 1995. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=L2yB_Uudwk0
- SANCHES, P. A. **Tropicalismo: Decadência Bonita do Samba.** São Paulo:

Boitempo, 2000.

SETE, Bola. Baccara. In: Aqui Está o Bola Sete [álbum]. Rio de Janeiro: Odeon, 1957.

SILVA, Maria Clara. “**A TÁBUA DE ESMERALDA**”: análise sobre o mais famoso álbum de Jorge Ben Jor. In: Mundo Negro. 2021. Disponível em: <https://mundonegro.inf.br/a-tabua-de-esmeralda-analise-sobre-o-mais-famoso-album-de-jorge-ben-jor/>

SILVA, Paulo da Costa; COELHO, Fred. *Imbatível ao extremo: Assim é Jorge Ben Jor!*. Radio Batuta, audiodocumentário. 2012. Disponível em: <https://radiobatuta.ims.com.br/documentarios/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor>.

SODRÉ, Muniz. *Samba: O Dono do Corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar. 1983. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8298396/mod_resource/content/1/Neusa%20Santos%20-%20Tornar-se%20Negro.pdf

TV, Trip. **Entrevista com KL Jay: rap e espiritualidade**. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zrjc5ZWN7P0&t=23s>.

VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WILLIAMS, Raymond. Cultura e Sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

ZIRALDO. In: O Pasquim [Jornal], Edição n. 72, 1970.