

Exu Patropi: as implicações exusíacas na obra de Jorge Ben como ações decolonialistas e a compreensão do Jornal do Brasil sobre o fenômeno

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Tiago Scaramella de Azevedo Cunha
UFPR
tiagoscaramella@gmail.com

Resumo. O presente artigo observa características decolonialistas nas potências de Exu, orixá trazido ao Brasil pela diáspora africana, dotado de princípios transgressores, e como estes princípios se aplicam à obra musical de Jorge Ben, especialmente em seu começo de carreira. Em um segundo momento este estudo observa como o Jornal do Brasil, em janeiro de 1970, trata das relações que Jorge guarda com sua ancestralidade africana.

Palavras-chave. Música Popular, Decolonialismo, Exu, Jorge Ben.

Title. Exu Patropi: Exusian Implications in Jorge Ben's Work as Decolonialist Actions and Jornal do Brasil Undersanting of the Phenomenon.

Abstract. This paper observes decolonialists characteristics in the exusian principles. Exu, orixá brought to Brazil by the African diáspora, endowed with transgressive powers. Interest here know how these powers apply to the musical works of Jorge Ben, especially in his early career. In a second moment this study observes how the Jornal do Brasil, in 1970 january deals with the relationships that Jorge has with his African ancestry.

Keywords. Popular Music, Decolonialism, Exu, Jorge Ben.

“Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje”.
Provérbio iorubá

Este artigo pretende apontar princípios exusíacos ¹ na figura e nos primeiros anos da obra de Jorge Ben e analisar como esses princípios, como categoria, compreendidos sob uma

¹ Especificidades encontradas na figura do orixá Exu, que se podem compreender como forma de se colocar no mundo.

perspectiva decolonialista ², são observados pela mídia impressa brasileira, aqui representada pelo Jornal do Brasil ³.

Para Ribeiro (2006), com o desenvolvimento dos sistemas globalizantes e a correlata expansão dos mercados, a produção cultural se transforma e influencia a criação de valores simbólicos e identidades. Os meios de comunicação em massa, como “narradores do real”, nesse sentido, aumentaram vertiginosamente sua importância e influência sobre o pensamento social, dando sentido, também, às produções culturais do mundo moderno.

O recorte temporal para esta análise é janeiro de 1970, primeiro ano de uma década de efervescência do pensamento acerca das questões negras e da negritude, como movimento, e da criação coletivos que davam continuidade a um trabalho de conscientização que havia começado décadas antes. Também é um momento em que está se consolidando a sigla MPB. Janeiro foi escolhido por ser o mês em que Jorge se apresentou no MIDEM, importante evento da indústria musical, o consagrando como representante da cultura brasileira e como artista internacional.

Para Pereira (2010) o “milagre econômico” dos “anos de chumbo” foi, indiretamente, responsável pela organização de coletivos negros à época, pois ajudou a levar um número considerável de negros às universidades – lembremo-nos que iniciativas de organizar a luta negra brasileira não eram novidade (vide a Frente Negra Brasileira, a União dos Homens de Cor, o Teatro experimental do Negro, e o I Congresso do Negro Brasileiro nas décadas de 1930, 1940 e 1950). Com os negros, cada vez mais educados e, conseqüentemente, politizados, no início da década de 1970, começam a surgir coletivos, como o Centro de Estudos Afro-Asiáticos – CEAA, na Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, que buscava discutir as questões das relações raciais no país, bem como estudar e compreender as lutas negras do Brasil, África e Estados Unidos. O CEAA teve um crescimento rápido e dele surgiram outros grupos como a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África – SINBA e o Instituto de Pesquisas das Culturas Negras – IPCN, respectivamente em 1974 e 1975. Novos grupos foram surgindo tanto por cisões, internas nos grupos existentes, tanto porque pessoas viam no exemplo dos grupos originários um caminho a seguir.

² Para Santos (2021), decolonialidade é notar a historicidade atravessada pela experiência do fato colonial, compreendendo que ações são necessárias, individualmente e coletivamente, para a superação das relações coloniais que perduram. É sob esse prisma que aqui se lança o olhar ao passado, mesmo que o termo, a um vivente nos anos 1970, possa parecer, ainda, estranho.

³ Todas as passagens aqui citadas, do referido periódico, foram retiradas da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>.

Brasil afora assembleias negras se formaram, como o Centro de Cultura e Arte Negra – CECAN, em São Paulo, o Grupo Palmares em Porto Alegre e a Associação Cultural Zumbi – ACZ, em Maceió. Em 1978 é criado o Movimento Negro Unificado, em São Paulo.

Observo aqui relações de identificação entre a obra de Jorge Ben e a ancestralidade africana, tratando o artista como alguém que codifica sua música com elementos significantes do trânsito diaspórico, trazendo consigo princípios *exusíacos*. Estes escritos se apoiam nos primeiros álbuns do artista – entre 1963 e 1970 – e na bibliografia sobre sua obra. Defendo que as potências exusíacas estão em sua música desde seu primeiro álbum, *Samba Esquema Novo*, de 1963, fazendo do artista em uma espécie de “arauto da negritude”.

Exu, aqui, é lido como potência, como matéria dinâmica, como movimento, como elemento primaz da criatividade, deslocado de seu *locus* religioso para ser compreendido como leitura de mundo, modo de ser, prática de vida e sabedoria ancestral. Uma forma de compreender a presença de saberes afrodiaspóricos diante de ações sociais. Uma categoria de compreensão de mundo e forma de agir.

Exu, para Simas (2021), é o grande ancestral e tem a função de dotar de movimento e comunicação, os seres. É o grande mensageiro que realiza a comunicação entre o mundo material e o espiritual (homem-orixá). Protetor do povo de rua, seu lugar de força é o limiar, o portão, a encruzilhada.

Exu, como signo, ou como um “saber praticado na diáspora”, (RUFINO, 2016, p. 56) é dotado de alguns princípios. De acordo com Melo e Barbosa (2021) são eles: *Obá Oritá Metá* - Exu é senhor das encruzilhadas, dos caminhos e das possibilidades de entrecruzamento, da existência pendular.

Siwajú constitui que Exu é o primeiro a comer. Este princípio é ligado, também, ao princípio *Enugbarijó*, onde Exu é a boca que tudo come, e a boca que restitui o que absorve e, o que é regurgitado, é transformado, melhorado, encantado, revitalizado.

Òkoto é o princípio do movimento espiral. *Odará*: Exu é o senhor da alegria, da emoção, da vida plena (com seus percalços e bonanças). *Elegbará* é o princípio do poder mágico e, por fim, *Yangí* onde é Exu a energia que está em tudo que existe, matéria e protomateria universal – é a ancestralidade, a comunicação, a potência, o pulsar. Citando Rufino (2017): “Exu nasceu antes que a própria mãe”. Para Simas (2019), Exu só não é a própria realidade porque precede a ela. Linguista, tradutor do sistema mundo, é ele quem constitui o próprio movimento, o princípio dinâmico do universo. Aquele que revitaliza e transforma, através do

sistema *Enugbarijó*, produzindo sabedorias transculturais. Exu é o primeiro, o uno e o múltiplo ao infinito, como são infinitas as possibilidades que se avultam frente às impossibilidades. (RUFINO, 2017). Seu espaço de excelência é a encruzilhada, a fronteira, campos onde as possibilidades se manifestam como potências. *Elegbará*, dono do corpo e da palavra, inventor e reinventor de sentidos.

Exu é aquele que vive no riscado, na brecha, na casca da lima, malandreado no sincopado, desconversando, quebrando o padrão, subvertendo no arrepiado do tempo, gingando capoeiras no fio da navalha. (...) O Mas não é só isso e pode ser o oposto a isso (SIMAS, 2020, p. 105).

Exu, me atrevo, também é Jorge, pois transgressor da regra, negro fujão de seus grilhões coloniais, que escapa das amarras pela sua forma de inventar signos poético-musicais, embebidos de referências transculturais. Traz a mensagem da ancestralidade, como Exu, o mensageiro. Inventor da palavra – mesmo a não dita - aquilo que se expressa pela brincadeira, pela ginga, pela estripulia.

Exu, em sua essência, oferece a potência do escape das lógicas e estruturas de dominação colonial que se dão sobre os não-brancos, vítimas de uma assimilação social subalternizante.

Jorge Ben, em 1970, se insere em um Estado-nação colonial ⁴, governado por uma ditadura militar. Para o estado colonial, a negritude deve se relegar a um não-lugar. Uma inexistência provocada pelas lógicas da dominação branca. Um indivíduo negro, ou melhor, um não-indivíduo, pois o dominado, é destituído da potencialidade de ser no mundo como pessoa, existindo apenas como coletividade, e o é por conta da presença do branco em uma dialética retroalimentar. O negro existe (ou inexistente) por conta sua relação com o branco. “É o racista que cria o inferiorizado” (FANON, 2008).

Para Casanova (2007) os Estados-nação “libertos” mantêm e renovam estruturas do passado colonial, dentre elas, a oposição, muitas vezes não assumida, em relação à luta de minorias, não permitindo que se dissipem as relações de dominação herdadas da situação colonial. A isto o autor chama *colonialismo interno*, que perpetua condições que garantem a opressão e a exploração das classes dominantes sobre os dominados vitimados pelas violências – simbólicas ou não – atualizadas no novo sistema.

⁴ Rufino (2016) aponta que as ex-colônias ainda são Estados-nação coloniais, não tendo se livrado das estruturas de funcionamento das velhas políticas.

Esse fenômeno pós-colonial acontece, pois há um menosprezo em relação às injustiças do colonialismo. Há grande interesse na luta contra o imperialismo, nas lutas de classe, mas não nas questões étnicas e suas problemáticas. Assim surge o que o autor chama de *prisões de povos*, pois essas minorias se encontram subjugadas e não representadas pelo governo central (do qual raramente fazem parte), muitas vezes relegadas a viverem em territórios específicos, encontrando-se em situação de inferioridade em relação às classes dominantes.

Essa imagem depreciada dessas camadas da sociedade, que chamaremos aqui de colonizados, mesmo se tratando de uma nova estrutura de dominação, é demandada do colonizador (elites). Para Memmi (2007): “a existência do colonizador demanda e impõe uma imagem do colonizado” (p. 170). Esse colonizado, sob a perversa vista do colonizador, é coisificado e desempossado de sua humanidade e individualidade. Institui-se, então, que essas pessoas coisificadas são preguiçosas, indolentes, incapazes, deficientes, retardadas, más, etc., sendo impossível considerá-las em qualquer aspecto positivo. Todo traço reconhecível é carregado de negatividade. Além disso são admitidos apenas enquanto coletividade. *Os índios são preguiçosos. Os negros são violentos. Os gays são libertinos. Eles são feios. Inexiste o indivíduo.*

Essas acusações, na relação de dominação, vão sendo absorvidas pelo colonizado, que as reconhece, as detesta, mas ao final as aceita. A este processo Memmi (2007) chama *mistificação* e, através dele, as classes dominadas assumem ideologias das classes dominantes. Esse fato é resultado das violências coloniais, através das quais o colonizado, para viver, é obrigado a aceitar-se enquanto tal, gerando ódio de si e amor pelo colonizador, por fim gerando uma ambição do dominado igualar-se ao dominador e nele desaparecer. O colonizado deseja mudar de pele.

(...) começo a sofrer por não ser um branco na medida em que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, extorque de mim todo o valor, toda a originalidade, diz que eu parasito o mundo, que preciso o quanto antes acertar o passo com o mundo branco (...) (FANON, 2008, p. 62).

Assim surgem pessoas deslocadas de si tentando embranquecer suas peles, alisar seus cabelos, se portando como brancos até tornarem-se um pastiche do outro, mesmo que a assimilação, por parte da classe dominante, só seja possível de maneira subalterna como, por exemplo, na mão de obra barata e relações servis.

Mas, aponta Fanon (2008), que o negro, em uma perspectiva decolonial, não deve mais ser posto diante do dilema entre branquear-se ou desaparecer, mas deve atentar-se que há

possibilidades de existir transgredindo as regras impostas pelas forças de dominação. E, de acordo com Rufino (2016), nos vazios deixados pela lógica dominante, extravasa essa transgressão. Das possibilidades dentro das impossibilidades é que surgem as exusíacas oportunidades de re-existência do negro.

“Traquinagens exusíacas”, nas palavras de Rufino (2016), são ações decoloniais desatadoras das amarrações do “carrego”⁵ colonial. Não hierarquizar saberes, encontrar-se e saber-se na encruzilhada e formar-se na sabedoria de cruzo, reinventando-se enquanto um e enquanto todo (a negritude como comunidade), tal qual Exu, é absorver, partindo das experiências interseccionais, o que deve ser engolido e vomitar algo novo, feito, transformado em identidade própria, sem ser destituído daquilo que é seu por nascença e herança.

Para tanto é essencial que se compreenda as categorias de raça e racismo como basilares para o sistema colônia, mesmo que dissimulados em mitos, como a democracia racial. Jorge Ben assume sua negritude desde o primeiro disco, em 1963. Compreendo, assim, sua música como uma ação antirracista e decolonial ligada à sua figura exusíaca e sua compreensão de identidade racial.

A ginga, talvez sua característica sonora mais marcante, baseada na forma específica de tocar o violão - uma invenção, um esquema novo - é a regurgitação atualizada, melhorada, especializada, exusíaca de suas “clínicas do real”⁶. Uma “sapiência do corpo, sabedoria de síncope”, nas palavras de Rufino (2016), própria da corporeidade das práticas culturais afro-brasileiras, traduzida em música entre o axé e o agbará⁷.

A valorização da negritude é elemento presente em toda a obra de Jorge, fazendo dele, segundo Rezende (2012), um referencial para o povo negro.

O álbum “*Samba esquema novo*”, de 1963, já aponta o cruzamento entre novidade e a tradição, representada pelo samba. Um jeito diferente de se tocar o violão, uma transformação do tradicional. Princípio *Enugbarijó* de Exu, traquinagem que coloca uma banda de jazz para tocar samba (sabedorias transculturais). O disco também é pioneiro na aproximação das raízes

⁵ Carrego, seguindo a lógica religiosa afro-brasileira, é tudo aquilo que faz mal, que atrasa, que atrapalha, que aflige, que causa escassez, que dana, que atrapalha.

⁶ Achille Mbembe (2011) chama de clínicas do real as experiências que atravessam os agentes sociais, transformando-os, a ponto de não ser mais possível compreendê-los sem levar em conta tais experiências. As clínicas do real do real são tão mais poderosas quanto mais aterradoras forem, como o caso da violência do racismo, mas pode-se imaginar que outras experiências potencialmente transformadoras possam ser concebidas como tal.

⁷ Lopes e Simas (2020) conceituam *axé* como o poder espiritual e *agbará* como o poder físico.

brasileiras (valorizando, por exemplo samba e maracatu), que viria a ser marca da canção do pós 1964. Princípio exusíaco da ancestralidade e *Siwajú*, o primeiro.

A contracapa do álbum traz um texto de seu produtor Armando Pittigliani, que disserta como a influência da ancestralidade africana transborda a música do artista.

Figura 1 – Capa Samba esquema novo



Figura 2 – Contracapa Samba esquema novo



Fonte: Google imagens

Ou seja, há uma evidente intenção em assumir a influência diaspórica já em sua estreia, que se dá com ele cantando: “esse samba que é misto de maracatu, é samba Preto-Velho, é samba de preto tu”⁸. Na MPB dos 60 e 70, regida pela ideologia nacional-popular, não há o interesse pelas pautas da negritude, sendo Jorge Ben, nesse sentido, um transgressor, trazendo o debate racial, para a sigla.

Para Paiva (2019), a esquerda nacional-popular perde a hegemonia na produção cultural do período por conta do enclausuramento dessas produções nos espaços universitários, afastando-se das classes trabalhadoras, além das estratégias de censura do regime governamental. O discurso incita a insurgência contra o imperialismo e a aliança de classes, mas sem se aproximar a realidade popular. Há uma ideia de aliança de classes partindo do ideal modernista de mestiçagem, que compreende a sociedade como etnicamente homogênea, ignorando que o negro e sua cultura não são assimilados pela sociedade em seus potenciais identitários. Assim a década de 1970, com seu “vazio-cheio cultural”,⁹ é palco para a

⁸ Trecho da canção *Mas que nada*.

⁹ O conceito, trazido de Zuenir Ventura por Paiva (2019) diz que o vazio cheio se relaciona com uma cultura massificada de entretenimento em cujo âmago se desenvolve uma contracultura insurgente de crítica política, mas faz parte da lógica de consumo.

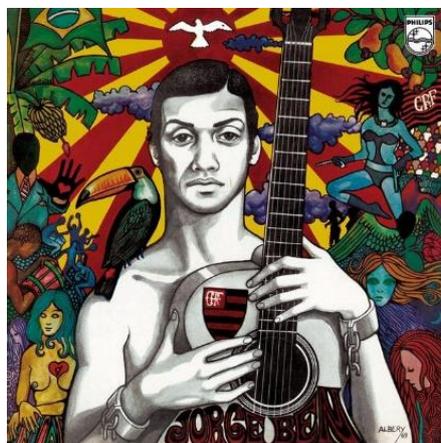
emergência de novas identidades étnico-raciais, através de uma nova forma de organização da produção cultural no país a qual recebe a influência do fim das conciliações de classes e étnicas.

Uma marca na música de Jorge é a *figurativização*, segundo Tatit *apud* Rezende (2012), que consiste no fato do compositor perverter a melodia em prol da acentuação das palavras, adiantando ou atrasando, subvertendo a métrica sem se ater a divisões rítmicas cíclicas e precisas, importando-se, apenas, em encaixar o texto na melodia, fazendo desta um subterfúgio elástico na trama musical. Subverter é exusíaco.

Jorge, com todas suas inovações estilísticas e proposições político-ideológicas, ao enobrecer a negritude, se torna um paradigma na música brasileira, o criador do gênero *samba-rock*. *Siwajú, Enugbarijó*.

O disco *Jorge Ben*, lançado em 1969, estampa em sua capa a imagem do *negro livre*, homem sem as amarras colonialistas que se lança ao mundo cantando sua identidade. A capa contrapõe um cenário carnavalesco, colorido, tropical, a um Jorge deslocado, em tons de cinza, com um semblante melancólico, em cujos pulsos há algemas quebradas. A linguagem não verbal e transgressora exacerba sentidos decolonialistas.

Figura 3 – Capa Jorge Ben



Fonte: Google imagens

Rezende (2012) defende que a obra de Jorge Ben remete a tradições afro-brasileiras especialmente em três aspectos: o ritmo, a dissimulação e o sincretismo.

Sua batida de violão peculiar que serviu, inclusive, de paradigma rítmico para o pagode romântico dos anos 1990 (*Yangí*), pode, inclusive, ter correspondências com a sonoridade transcendente dos terreiros (dançante e indutora de transe). Seu violão, de certa forma, faz uma

ponte entre mundos – o material e o imaterial, onde vive a ancestralidade africana evocada em suas letras. Pode-se pensar, portanto, que sua performance é uma espécie de ritualização da ancestralidade.

O sincretismo que bate para Ogum e canta para São Jorge, samba para os Pretos-Velhos e saúda Santa Clara, é uma maneira de evidenciar sua relação com a religiosidade afro-brasileira e suas intersecções com o catolicismo. Faz uso, também, de fonemas africanistas, sons vocalizados evocam uma mítica África idealizada, construída pelo compositor e reconhecível como um lugar de origem em comum com a comunidade negra.

A garantia da possibilidade da veiculação de suas canções, em tempos de repressão, carregadas de questões identitárias, é a dissimulação. O ato de falar a coisa falando, também, outra coisa. Falar através do código que leva a compreensões múltiplas que podem, inclusive, negar a coisa dita com a coisa dita nas entrelinhas. Significados extravasam-se pelas frestas, pelos vazios que não podem ser percebidos e compreendidos por aqueles não inseridos em um *locus* social que permita tal ação.

Contudo, mesmo se tratando de um discurso que procura reivindicar uma nova posição social do negro, ele ainda o faz sob a forma de um discurso dissimulado, no qual o confronto com o homem branco não fica explícito em momento algum (...) (REZENDE, 2012, p. 119).

Resiliência, transgressão e dissimulação. *Odará*.

Assim são as “traquinagens exusíacas” de Jorge, que subvertendo as lógicas da dominação cultural, vibra sua identidade negra. Apresenta em sua obra um negro livre, filho de Deus e decolonial. Entre as duas possibilidades que se apresentam para as vítimas do colonialismo interno – branquear ou desaparecer – o artista contrapõe a possibilidade de existir em plenitude com sua cor e sua ancestralidade.

A primeira menção ao nome de Jorge Ben no JB do ano de 1970 é de primeiro de janeiro, onde a capa do Caderno B anuncia os “melhores das artes em 1969”. O artista emplacou quatro dentre as dez músicas mais tocadas do ano anterior: *País tropical*, *Que pena*, *Que maravilha* e *Carolina Carol Bela*. O número sagra *Aquele abraço*, de Gil como a mais tocada do referente ano e ostenta uma foto do compositor com a legenda “o baiano Gilberto Gil foi para a Europa, mas deixou *Aquele abraço*”, dissimulando o exílio político do artista. Na mesma página, Júlio Hungria, na coluna *Música Popular*, insinua que o *êxodo de talentos* teria base na postura dos próprios artistas.

Figura 4 – excerto do JB

	Brasil	América	Europa	África	Ásia	Outros	Pontuação
AQUELE ARRABO (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	4,5
BEBO (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	4,3
BEBO DO MOTO (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	4,3
PAIS VIVO (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	4,2
QUE FERA (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	3,3
SE VOCE FERA (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	3,3
MUNDO NOVO VIDA NOVA (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	3,0
TIPO GERAL (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	2,8
QUE MARAVILHA (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	2,8
BARBOSA CARLOS (1961)	*****	*****	*****	*****	*****	*****	2,8



O baiano Gilberto Gil faz parte a Europa nos dias de hoje

NA MÚSICA POPULAR O ÊXODO DE TALENTOS QUASE INTERROMPEU O PROCESSO

JULIO HUNGRIA

1969 foi um ano muito importante para a música popular brasileira, após uma década de relativa calma e tranquilidade, houve um renascimento de uma música brasileira. O fenômeno aconteceu a partir de uma série de circunstâncias, entre elas: o fim da ditadura militar, o retorno dos artistas exilados, o crescimento da indústria fonográfica, o surgimento de novos talentos e o fortalecimento da música popular brasileira. Esses fatores contribuíram para o desenvolvimento de uma música mais diversificada e rica em estilos, refletindo a diversidade cultural do Brasil. A música popular brasileira passou por um período de transformação, incorporando influências de outros gêneros e estilos, o que resultou em uma produção musical mais inovadora e criativa. Este processo de renascimento da música popular brasileira foi fundamental para o fortalecimento da identidade cultural do Brasil e para o desenvolvimento de uma música mais acessível e conectada com o público brasileiro.




Milton Nascimento

Caetano Veloso

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

No dia três de janeiro o segundo caderno traz uma lista de homens que se destacaram no ano anterior. O colunista Zózimo aponta que figuram dentre os 22 ilustres escolhidos, o ditador Emílio Garrastazu Médici, na política, no futebol, Pelé e na música, Jorge Ben.

A coluna *Discos Populares*, de Juvenal Portela, do dia nove, cita Jorge, mas enaltece o brilhantismo de Simonal como intérprete.

Na edição 11 – 12 de janeiro Eni Creimer estampa a capa do álbum de 1969 (figura 3), mas a única menção que faz, diante de tantos elementos significativos e antirracistas, é ao escudo do Flamengo.

A *Música Popular*, de Júlio Hungria, do dia 16 de janeiro aponta Roberto Carlos e Jorge Ben, segundo o IBOPE, como os artistas mais tocados daquele começo de ano e que este deveria viajar e representar o Brasil em Cannes no MIDEM (encontro internacional de empresas ligadas ao ramo musical), naquele mês. Na edição dos dias 18-19, Miriam Alencar conta que canções de Jorge e de outros grandes nomes da época, como Chico, Caetano, Roberto e Milton, foram inseridas em um musical dirigido por Bibi Ferreira e dedicado, em parte, a apresentar os compositores da então nova geração. Na mesma edição, Zózimo escreve que Jorge e banda tiveram todas as suas despesas, para Cannes, sanadas pela gravadora, já a de Simonal, que também se apresentaria no festival pouco fez, ficando a cargo do Itamarati os esforços para a viagem deste e seu grupo. O Brasil tinha a maior delegação latino-americana do evento.

Em edição posterior afirma-se que Jorge cede a Simonal o direito à interpretação de *País Tropical*, no evento. A manchete, que viria aos 22 dias do mês é: *Jorge Ben é ovacionado em Cannes*. A notícia, veiculada no primeiro caderno assente que o ele e o Trio Mocotó, que o acompanhava, foram “*delirantemente aplaudidos*” pelo público composto por grandes figuras da indústria fonográfica internacional, o que emocionou o cantor. O empresário estadunidense George Grief afirmou ser Jorge Ben “*a coisa mais importante que vira no festival*” (Armando Strozenberg chega a dizer que Jorge e banda foram os únicos artistas a quem a audiência pediu bis) e sugere ao cantor que lançasse turnê pelos Estados Unidos e Europa. Bernard Chevry, diretor do MIDEM afirmou que se o evento fosse um festival o Brasil sairia campeão pelas representações de Jorge, Simonal e Astrud Gilberto.

A capa do Caderno B do dia 28 de foi dedicada à apresentação dos brasileiros no MIDEM, estampando: “*O Sucé de Jor na Euró*” e fala, praticamente, só sobre Jorge.

Figura 5 – Capa do Caderno B de 28/01/1970



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

O texto conta que Jorge estava no Brasil para uma rápida temporada em São Paulo e depois seguiria para a Europa para gravar um disco ¹⁰, depois seguiria para Estados Unidos. O

¹⁰ Jorge, na verdade, regravaria o disco de 1969, afirma o JB.

cantor também declara que “só abandona o Brasil se o mandarem embora”, numa evidente alusão aos colegas exilados em 1969, Caetano, Gil e Chico. Ele afirma, também, que sua tradição musical era o tropicalismo:

O tropicalismo existe desde que eu nasci. O tropicalismo é puramente brasileiro. Já existia no tempo de Emilinha Borba. Carmem Miranda fazia o tropicalismo no exterior. Sou um compositor que continuo fazendo tropicalismo, pois moro num país tropical.

Jorge é tratado como um artista de excelência profissional, “preocupadíssimo com cada número que tem que fazer”. Também é considerado “atração em várias partes do mundo” e um compositor de grande interesse para diversos intérpretes.

A página traz excertos de uma entrevista com Jorge Ben, que se mostra ora cansado com o ritmo de trabalho, ora emocionado com a recepção que teve na Europa: “Mas você viu o que aconteceu, deu até arrepio ver aquele pessoal cantando Domingas junto comigo”.

O cantor afirma que havia feito mais de 100 músicas contemplando “*todos os tipos de ritmos brasileiros*”, profissional desde 1963, ano de seu disco de estreia, mas, mesmo com vultosa produção e grande representatividade artística, demonstra descontentamento acerca do recebimento dos direitos autorais, chamando o processo de *desilusão*.

Fala-se sobre sua empatia para com artistas novos, chegando inclusive a doar músicas inéditas para grupos em começo de carreira. Jorge é descrito com um *cara legal*, também para com os músicos que trabalham com ele.

Apesar da violência da ditadura, especialmente com o advento do AI-5, dos direitos cerceados e da recrudescente censura, a entrevista mostra um Jorge otimista, afirmando que 1969 “para mim foi um excelente ano musical, pois dei muita sorte com País Tropical e Cadê Teresa”. Mostra também que ele acredita que a música deve ser para dançar e não só para ouvir, sugerindo que “o brasileiro gosta de dançar, por que não fazer música especialmente para ele?” Afirma preocupar-se especialmente com a questão do ritmo, das “batidas diferentes”. Demonstrando assim, diferentemente de outros nomes da então “nova” MPB, uma exaltação da corporeidade exposta no seio da música, em consonância com outras práticas culturais afro-brasileiras.

Sobre tropicalismo o compositor disserta: “O tropicalismo é um cara simpático que traz e mostra muita alegria para todos, contagiando”. Sem delongas, contrariando o *modus operandi* “intelectualista” dos artistas da época, Jorge dissimula e resolve questões de apurada complexidade de maneira, aparentemente descomplicada.

Segundo Armando Strozenberg a audiência do MIDEM, ao assisti-lo, parecia em uma espécie de “trance pop ou soul”. O show teria repercutido nos salões do evento, onde o comentário geral era o quão eram “fantásticos os brasileiros”.

Julio Hungria, no dia 28, endossa, mais uma vez, o sucesso da apresentação do cantor no MIDEM, apontando o prestígio de Jorge e Simonal, que teriam “ganhado” cada um uma noite para suas apresentações. Hungria exprime a grande importância do MIDEM e seu papel na consolidação da música brasileira no exterior, pois o evento reunia editores, produtores de discos, diretores de fábricas, jornalistas especializados e toda classe de pessoas ligadas à indústria fonográfica, do mundo todo. Esse seleto grupo orientava o gosto popular, levando o público a consumir o que por eles era celebrado. As edições anteriores foram responsáveis pela coroação de nomes como Elis, Edu Lobo, Caetano e Gil.

Elza Soares, em entrevista a Miriam Alencar, veiculada no dia 20, enaltece a música brasileira afirmando que (com) “toda gente boa, acha que eu vou cantar Beatles? Isso é até crime”. Aponta o “divino” Jorge Ben como um de seus autores preferidos.

Em 30 de janeiro, Zózimo anuncia que Jorge realizaria um show na Feira do Couro, na mesma edição é novamente lembrado por sua apresentação do MIDEM. No dia 31 o mesmo Zózimo, ao relatar as apresentações brasileiras no evento, diz que Jorge Ben foi um grande sucesso, enquanto Simonal “*não aconteceu*”.

O sucesso do chiste dissimulatório de Jorge Ben é tamanho que ele, mesmo sendo um artista que se consolidava em relação às questões da negritude, terreno pantanoso para o governo ditatorial, que tinha o mito da democracia racial enquanto discurso oficial, foi enviado para Cannes para representar a cultura brasileira. Traquinagem exusíaca.

Percebe-se que, mesmo com a integração da questão racial na obra de Jorge Ben, em nenhum momento o JB chamou atenção ao fenômeno. A sonoridade do Trio Mocotó, que trazia instrumentos percussivos, como os atabaques, não foi mencionada, pelo menos não no sentido a remeter uma ancestralidade africana.

Mesmo com diversas canções tratando diretamente da negritude, entre 1963 e 1970, data de estreia do cantor e ano a que se dedica este estudo, em nenhum momento as questões negras em debate são tratadas no jornal. Mesmo com o sucesso, na época, de canções como *Criola* e *Take it easy my brother Charles*.

Como o JB, em 1970, era um jornal de grande circulação e importância, a tendência é que estivesse em consonância com as proposições oficiais do governo, não entrando em searas

obscuras para com os militares, garantindo, assim, sua livre circulação e bom relacionamento com o governo, visto que os mecanismos de censura implicados pelas lógicas publicitárias do regime militar eram bastante rígidos.

Apesar da omissão dos jornalistas da grande mídia, em relação às pautas étnicas em questão, a arte de Jorge Ben Jor e seu sucesso de crítica e público demonstram, sobretudo, uma libertação, uma forma de espreitar pelas frestas e vazios da lógica dominante, elementos artísticos de sobrevivência cultural, desatando nós que insistem em tentar inviabilizar a existência do negro enquanto ser social contribuinte para a cultura brasileira.

Exusíaco e decolonialista, Jorge representa o negro livre, agente de sua história e não apenas um insurgente cultural na contramão das estruturas de opressão.

Salve Jorge.

Referências

CASANOVA, Pablo Gonzalez. Colonialismo interno (uma redefinição). In: BORON, Atilio A.; JAVIER, Amadeu; González, Sabrina. *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. 1ª ed. Buenos Aires: CLACSO, 2007. 488 pg.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. 194 p.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. *Filosofias Africanas: uma introdução*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. 144 pg.

MBEMBE, Achille. *A universalidade de Frantz Fanon*. Cidade do Cabo, 2011.

MELO, Diogo Jorge de; BARBOSA, Priscila Faulhaber. Museologia das Encruzilhadas: uma proposta de inclusão das epistemias afrodiáspóricas nos espaços museais. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 10, n. 20, 2021.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. A Soul Music no Brasil: Contracultura negra e luta por reconhecimento nos anos 1970. In: Encontro Anual da Anpocs, 43º, 2019.

PEREIRA, Amílcar Araújo. *O mundo negro: a constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil*, Rio de Janeiro, 2012. 268 p. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2010.

REZENDE, Renato Santoro. *Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960 – 1970*. Rio de Janeiro, 2012. 176 fl. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em

música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

RIBEIRO, Janaina Faustino. Notas para uma reflexão sobre a crítica musical no Brasil contemporâneo. *In: 1º CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DO RIO DE JANEIRO, 1º, 2006, Rio de Janeiro. Anais, 2006.*

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica, Niterói, n. 40, p. 54-80, 2016.*

RUFINO, Luiz. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro, 2017. 233 p. Tese (Doutorado). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, Patrícia Teixeira. 140 anos da Revolta Mahdista no Sudão: uma história de resistência e de conquista colonial. *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Amazonas*. Manaus, v. 13, p. 1-18, 2021.

SIMAS, Luiz Antônio. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. 132 p.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. 176 p.

SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas: uma história do Brasil*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. 168 p.