
18º Congresso Brasileiro de Sociologia

26 a 29 de Julho de 2017, Brasília (DF)

GT 17: Sociologia da Arte

**Um compositor, muitas canções e um Atlântico Negro: cantando a experiência
negra no Brasil**

**Cristina Matos
(Universidade Federal da Paraíba - UFPB)**

Resumo

Este artigo busca analisar a canção popular brasileira em sua relação com as raízes culturais africanas e afro-brasileiras, considerando-se a articulação entre autoria e autonomia, conforme proposta por Gilroy (2001). O texto é um dos primeiros resultados do projeto de pesquisa 'Canção Popular Brasileira, autoria e autonomia no contexto do Atlântico Negro', que se detém sobre a obra de dois artistas negros já consagrados no campo da canção popular: Jorge Ben e Gilberto Gil. No contexto brasileiro a música popular se instalou como um espaço de reflexão sobre a vida e a experiência cotidiana, sendo possível enxergar, a partir dela, a construção de narrativas sobre a experiência negra. Nesta comunicação o objeto de interesse é a obra de Jorge Ben. Buscar-se-á problematizar a relação que a obra deste criador estabelece com o tema da africanidade, pensada em sua relação dinâmica com a cultura brasileira, procurando articular a construção de temas e o contexto de produção das canções. Nesta primeira fase a pesquisa cobriu o período da década de 1960-1970. As canções aqui analisadas são dos álbuns de 1963 a 1970 e organizam-se em torno de três eixos: historicismo popular/memória; uso de línguas africanas; temas da cultura Africana brasileira.

1. Introdução

Este artigo busca analisar a canção popular brasileira em sua relação com as raízes culturais africanas e afro-brasileiras, considerando-se a articulação entre autoria e autonomia, conforme proposta por Gilroy (2001, p. 151). O texto é um dos primeiros resultados do projeto de pesquisa *Canção popular brasileira, autoria e autonomia no contexto do Atlântico Negro*, que se detém na obra de dois artistas negros já consagrados no campo da canção popular: Jorge Ben e Gilberto Gil. Neste artigo o objeto de interesse é a obra de Jorge Ben. Buscar-se-á problematizar a relação que a obra deste criador estabelece com o tema da africanidade, pensada em sua relação dinâmica com a cultura brasileira, procurando articular a construção de temas e o contexto de produção das canções. Nesta primeira fase a pesquisa cobriu o período da década de 1960-1970. As canções aqui analisadas são dos álbuns de 1963 a 1965 e organizam-se em torno de três eixos: historicismo popular\memória; uso de línguas africanas; temas da cultura africana\brasileira.

O texto está dividido em três seções. Na primeira apresento o problema de pesquisa, na segunda efetuo uma discussão de caráter mais teórico sobre a relação

entre autoria, autonomia e música negra e, por fim, apresento os primeiros resultados da análise das canções.

1. Navios negreiros, um Atlântico negro e muitos sons

Nesta proposta de pesquisa a tensão cultura/identidade nacional e cultura identidade/negra se constituem como o eixo fundamental de investigação. O pressuposto é o de que as (re)construções da identidade nacional são um veio importante para pensar as relações raciais no Brasil, cujo debate público tem tido enorme presença nos últimos quatorze anos, principalmente a partir do reconhecimento oficial do racismo como dado da sociedade brasileira e do desenho de políticas públicas afirmativas que visam combatê-lo (Guimarães, 2005). As vinculações entre identidade nacional e as dimensões etnico-simbólicas têm sido exploradas de modo bastante convincente pela perspectiva etnosimbolista (Smith, 1997, 1999, 2009), oferecendo um caminho instigante para pensar as negociações e conflitos em torno na identidade nacional.

É nesse cenário de mudanças que os contornos da narrativa nacional hegemônica, centrada na mestiçagem como modelo ideal de interação, tem sido repensados¹. A produção cultural, e a música em especial, tornam-se lugares privilegiados para refletir sobre essas transformações. De um lado porque teve/tem papel fundamental na produção de signos da identidade nacional – vide, por exemplo, o lugar referencial do samba (Paoli, 2004; Stam, 2008). E por outro, porque, no cenário da diáspora negra ela, foi um elemento vital de produção de sentido e de laços de unidade e continuidade para populações brutalmente desenraizadas (Gilroy, 2001).

Para o autor de 'O Atlântico negro', as formas culturais não-escritas foram o caminho por excelência para a expressão da cultura do Atlântico negro, impedida de se desenvolver plenamente em outros espaços, dadas as circunstâncias do projeto escravista (em seu modelo de negação do acesso a educação, mas, sobretudo, em sua denegação da subjetividade e autonomia dos escravizados).

A música aparece a Gilroy (2001) como um caminho fundamental de resposta

¹ Em trabalho anterior discuti esse movimento a partir do cinema (Matos, 2013;2016)

negra à modernidade, resposta performática se afirmando enquanto modernismo negro, permitindo enxergar o que o autor define como uma 'contracultura' da modernidade, incluindo assim o que normalmente é jogado para fora e/ou para baixo dessa narrativa, as culturas negras. Para Gilroy (2001, p. 161):

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a auto compreensão articulada pelos músicos que as tem produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.

Por toda a América Latina, por exemplo, sons africanos falavam de outra margem do Atlântico (Wade, 2003); caso do Brasil e da Colômbia, só para ficarmos em dois países. Na margem brasileira, a canção popular urbana teve nos personagens negros e em sua cultura (musical, gestual, corporal) um dos veios mais importantes de formação, conforme argumenta Tinhorão (2011, 1988, 2005, p. 25; e também Stam, 2008). Indo além desse momento inicial de formação, e considerando o imenso universo da música popular brasileira - MPB, o texto se deterá na obra de um compositor já consagrado no campo da canção popular: Jorge Bem Jor.

A ideia não era construir um repertório mecânico de tematizações, mas refletir sobre os modos como os artistas as propõe, não perdendo de vista 'o enigma de qual status simbólico e analítico deve ser atribuído a variação no interior das comunidades negras e entre as culturas negras reveladas por seus hábitos musicais' (Gilroy, 2001, p. 170). É preciso ainda pensar o diálogo e a tensão entre autoimagem nacional (Ortiz, 1994) e singularidade cultural africana e o racismo, como dado importante das relações sociais no Brasil. Pois como nos mostra Fredrickson (2004, p. 66), 'o racismo é sempre específico da nação. Fica invariavelmente enredado em buscas pela identidade nacional e coesão que variam com a experiência histórica de cada país".

Nesse sentido a pesquisa buscou oferecer uma compreensão de processos sociais da ordem do nacionalismo e dos modos de construção da identidade nacional. Ademais, e não menos importante, permite também a compreensão da experiência da diáspora negra, os sentidos e identidades por ela produzidos.

Do ponto de vista metodológico inicialmente foi realizado levantamento de títulos e uma revisão de literatura sobre o tema da música brasileira em cruzamento com o debate sobre a questão racial no campo cultural. Num segundo momento foi feito um levantamento biográfico e discográfico da produção de Ben Jor, assim como de materiais específicos sobre suas obras. Uma vez que este autor tem uma longa trajetória profissional e extensa produção, apenas os trabalhos produzidos na década de 1960, mais especificamente entre os anos 1963-1970. Por fim, realizamos o tratamento preliminar dos dados, considerando as temáticas propostas pelas canções. Os álbuns tomados para a análise foram:

Ano	Álbum
1963	Samba esquema novo
1964	Ben é Samba Bom
1964	Sacudin Bem Samba
1965	Big Bem
1967	O Bidu – Silêncio no Brooklin
1969	Jorge Bem
1970	Força Bruta

Cada álbum foi transposto e decomposto para uma tabela (ver anexo 1), cujo papel de espelho dos discos permitiu a análise das canções e sua categorização. As categorias foram sendo criadas/organizadas em função das temáticas mais presentes e/ou relevantes para o recorte aqui pesquisado.

2. Autoria e Autonomia

A crítica aos modos canônicos de leitura modernidade está no centro do projeto teórico dos estudos culturais e pós-coloniais. Vários autores têm chamado atenção para a necessidade de problematizar os modos pelos quais populações, sociedades, conhecimentos e processos, que estão no berço da modernidade, são colocados para fora da moldura teórica por uma leitura eurocêntrica da experiência social (Quijano, 1998, 2005 Gilroy, 2001, 2011, 1991, Costa, 2006, Connel, 2012, entre outros) Nesse sentido, a cultura tem se apresentado como um campo

necessário de reflexão sobre processos de construção e afirmação de identidades.

Por outro lado, autores como H. Becker (2009) têm refletido sobre os diferentes modos de falar da sociedade, discutindo as possibilidades de compreensão da experiência social tão significativas quanto aquelas produzidas pelas próprias ciências sociais. A música figura então, sob essa dupla perspectiva: a) lugar de reflexão para experiência 'indizíveis mas exprimíveis', espaço de autoria e busca de autonomia (Gilroy, 2001) e como b) uma forma preta de possibilidades de falar sobre algumas experiências sociais e sua carga eminentemente sociológica, embora, antes de tudo artística (Becker, p. 2009).

No caso da música brasileira, autores como Stam (2008, p. 497), a consideram 'o ramo menos colonizado e o mais africanizado da cultura popular brasileira'. Isto porque, para ele, 'a música afro-diaspórica exibe uma capacidade antropofágica para absorver influências, incluindo as influências ocidentais, ao mesmo tempo que é dirigida por uma base culturalmente africana' (2008, p. 496). Hall (2003), por outro lado, coloca em questão os sincretismos e a experiência diaspórica africana, não apenas no ponto em que se origina, mas nos desdobramentos seguintes, em que o mercado de cultura e as exigências de autonomia e autoria se chocam. Assim, o olhar sobre a produção dos dois compositores em questão deve considerar que 'por definição a cultura popular negra é um espaço contraditório. É um local de contestação estratégica' (2003, p. 341).

É desse local de contestação estratégica que Gilroy pensa essa dupla dimensão: autoria e autonomia. Elas aparecem ao autor como um caminho de emergência de uma contracultura da modernidade, ou seja, uma vereda para inclusão, na moldura construída pela narrativa hegemônica sobre a modernidade, da diáspora negra e seus desdobramentos, da escravidão e de seus horrores. O elemento complexificador é a agência negra. Assim como fazem outros autores, O'Connell, por exemplo, Gilroy relê criticamente a literatura sociológica canônica sobre a modernidade, de modo a pensar os silêncios aí presentes e suas consequências. Um dos efeitos fundamentais é a longa elipse sobre a experiência negra na travessia atlântica e na construção de um Atlântico negro. Isso implica dizer que Gilroy opera simultaneamente uma reflexão sobre o passado e também sobre o presente. Essa dimensão presente tem enormes implicações para nosso argumento neste texto.

Gilroy percorre as páginas da literatura negra, em especial as biografias de escravos e ex-escravos, para encontrar os caminhos pelos quais o silêncio sobre essas vivências é fraturado, fazendo emergir, em vozes de primeira pessoa, as experiências dessa outra face da modernidade (pp. 131-155). Agentes negros contam suas histórias numa articulação entre autoria - são eles os autores dessas narrativas - e autonomia, entendida como autodeterminação construída no contexto da escravidão e contra ela. Há uma tripla dimensão dessa proposta. Por um lado ela reconstrói a história da modernidade, tornando mais completa e mais complexa, e por outro ela também complexifica a sociologia da modernidade, na medida em que os problemas postos pela escravidão e pela diáspora passam a ser incluídos/discutidos. Mas há ainda uma terceira dimensão, de ordem filosófica. Romper o silêncio em relação as narrativas negras, enxergá-las e considerá-las em pé de igualdade com outras narrativas significa pensar em termos de agência quando se via no máximo passividade, significa pensar em termos de autoria quando se enxergava apenas silêncio e vazio, implica, por fim, pensar em autonomia quando se enxergava apenas submissão.

Nesse sentido:

‘a autobiografia se torna um ato ou processo de simultânea autocriação e autoemancipação. A apresentação de uma persona publica torna-se assim um motivo fundador dentro da cultura expressiva da diáspora africana. (...) uma nova economia discursiva emerge com a recusa em subordinar a particularidade da experiência escrava ao poder totalizante da razão universal detida exclusivamente por mãos, canetas ou editoras brancas. Autoria e autonomia emergem diretamente do deliberado tom pessoal desta história. (...) esses contos ajudaram a demarcar um espaço dissidente dentro da esfera pública burguesa que eles visavam preencher com o seu conteúdo utópico. (Gilroy, p. 151)

“Elas apontam para o início e a produção de uma perspectiva política distinta na qual autopesis se articula com a poética para construir uma postura, um estilo e um clima filosófico que tem se repetido e reformulado desde então na cultura política do Atlântico negro. (Gilroy, p. 153)

Mas a ideia que toma corpo a partir dos textos biográficos produzidos por intelectuais negros vai ganhando ao longo do livro outros espaços, outra potência. Em um outro capítulo, 'Jóias trazidas da servidão', Gilroy examina a música negra como espaço de expressão do 'idioma negro' e, portanto, de autoria e autonomia.

A afirmação de que a expansão das formas intelectuais de expressividade negra opera além dos limites da textualidade e da 'ideologia do texto' é rica de possibilidades para a reflexão sobre a música negra brasileira; uma vez que, no contexto brasileiro, como já indicado por autores como Paoli, a música popular se instalou como um espaço de reflexão sobre a vida e a experiência cotidiana, principalmente das camadas mais empobrecidas da população. Em outras palavras, uma pedagogia da experiência cotidiana é levada a cabo pelas canções, lugar ocupado em outras sociedades, como a europeia, pela literatura (Paoli, 2004) e o teatro (Xavier, 2003).

3. De Brasil e de África

É somente no final dos anos 1990 que o estado brasileiro reconhece a existência do racismo em nossa sociedade (Guimarães, 2005) e nos anos 2000 uma série de políticas públicas têm lugar visando combater as desigualdades raciais. Entre essas medidas está lei 10.639, promulgada em 2003, que institui a obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira nas escolas brasileiras. A lei reconhece a omissão da formação escolar até aquele momento sobre o tema, e a necessidade de resolver esse silêncio histórico.

Considerando-se esse cenário, minha tese fundamental sobre esses compositores e suas canções é a de que eles rompem o silêncio sobre a cultura africana e afro-brasileira, preenchendo-o de sonoridade e textualidade musical, evocando memórias, experiências passadas e presentes num idioma negro. O leitor pode estar se perguntando se não seria exagero falar em silenciamentos num país marcado por uma condição multicultural de princípio, associada a seu próprio nascimento como colônia e depois como estado-nação independente (refiro-me aqui a ideia de um país cadinho e, portanto, mestiço). A questão é complexa, mas o

problema reside em grande medida numa autoimagem miscigenada que branqueia ao invés de enegrecer nossas referências nacionais. Dito de outro modo, no caso brasileiro há que se considerar também, para a compreensão do papel fundamental da música como expressão da experiência negra, o discurso sobre a mestiçagem e o lugar hegemônico que esse discurso passa a ocupar a partir dos anos 1930 do século passado.

3.1. O compositor, As canções

Jorge Ben surge no cenário da música brasileira nos anos 60. Nascido no Rio de Janeiro em 1945, ele tem seu primeiro álbum 'Samba Esquema Novo' lançado em 1963. Em seu *site* oficial ele é apresentado a partir da inovação produzida por sua música:

os puristas achavam que sua música era moderna demais. Era difícil para os músicos da época acompanhá-lo, tanto assim que seus primeiros discos foram gravados com um conjunto que tocava jazz no Beco das Garrafas, o Meireles e os Copa 5. (...) Assim desde o início de sua carreira Bem Jor mostrou-se inovador. Como compositor, cantor, músico, *bandleader* e arranjador Ben Jor é único. É impossível classificar sua música e seu balanço, que são inconfundíveis. Mas 'esse samba que é misto de maracatu', marca registrada de Jorge Ben, encontrou espaço no mundo todo e se tornou sucesso universal.

Desde sua estréia, em 1963, até 1970, Jorge Ben produziu sete álbuns e setenta e uma canções. A análise desse material resultou na elaboração de três eixos compreensivos: 1.'historicismo popular'/memória, 2.uso de línguas africanas, 3. temas da cultura africana/afrobrasileira. Foi partir deles que construímos uma primeira compreensão dos modos como o tema da negritude e da africanidade se expressam em sua música.

No disco de estréia de Ben, *Samba Esquema Novo*, o tema é o samba. Aliás, se num primeiro instante a impressão do ouvinte é que a menção ao samba indica apenas o gênero musical, a análise vai sugerindo que samba é lugar/relação de socialidade/estado de espírito. O samba articula memórias, lamentos e

reconfigura sociabilidades. Chama atenção o modo como a proposta inovadora do compositor, o esquema novo ('violão como instrumento de ritmo'), é descrita no encarte do long-play: "Reparem que a harmonia negroide transborda em todos os momentos da sua música". As referências negras, africanas e afro-brasileiras aparecem não apenas na 'harmonia negróide', como também no repertório de personagens/temas (pretos-velhos, sinhás e sinhôs, reis, príncipes, 'lamentos que negros entoavam'), bem como no uso do yorubá, mesclado ao português, nas letras das canções. Das 12 canções que compõe o álbum, 3 se constroem explicitamente a partir dessas referências.

Na canção que abre o disco, e que se tornaria um clássico do cancionário brasileiro, 'Mas que nada', o coro canta inicialmente em yourubá: obá, obá, obá (rei). Depois as origens do seu samba são apresentadas: ele é 'misto de maracatu, é samba de preto velho, é samba de preto tú". O samba aqui é alegria, é movimento. Aqui o uso do yourubá e as referências a cultura africana articulam dois dos eixos de análise.

Em 'Uala uala-la' a natureza do samba é novamente tratada, mas agora ele é um lamento, e as referências que Jorge Ben nos apresenta são do período escravocrata: "Ele é um samba diferente, lá dos tempos de sinhá e sinhó, é um lamento que nêgo entoava pelas noites, é um lamento de amor". As memórias da escravidão, em seu cotidiano, ou, em episódios históricos, também são uma tônica na obra do compositor nesse período.

Na décima faixa, 'A tamba', é a conga, instrumento de percussão de origem africana que chama para o samba, novamente aqui ele, o samba, aparece como um 'lamento ou uma canção de amor': "conga está chamando, vamos todos até lá, pois a tamba está tocando, hoje nós vamos é sambar". O personagem da canção é um rei negro, um nagô: 'Desde que se foi o nosso Rei Nagô, ninguém jamais fez samba, ninguém jamais cantou (...) um lamento ou uma canção de amor". É interessante perceber que as cortes negras retêm a atenção constante de Ben Jor. Outras canções, como *Nascimento de um príncipe negro*, por exemplo voltam à essa ambiência.

No disco seguinte, *Sacudin Ben Samba* (1964), duas canções voltam explicitamente aos temas afro-brasileiros. Em 'vamos embora uau', a referência é o

berimbau, instrumento inspirador. Sem ele o poeta perde a inspiração: “o que me faz sentimental é o danado do meu berimbau (...) ‘berimbau, que mal eu fiz pra você não me fazer feliz’. Assim como outros compositores, como Baden Powell, Jorge Ben presta tributo ao instrumento, exibindo de modo orgulhoso a relação já estabelecida no imaginário, a partir da Capoeira, entre o berimbau e cultura africana. A capoeira é, aliás, tema e título da faixa seguinte. Mas curiosamente não aparece para ser celebrada, e sim condenada: “capoeira é que não dá pé não, quem tem amor tem coração, capoeira é que não dá pé não. Pois quem é filho de Deus deve ajudar os companheiros seus. Mesmo sofrendo, mesmo chorando negro tem que levar a vida cantando ”.

Em outra canção, o personagem até aqui mais citado por Jorge Ben, o preto velho, volta à cena. A canção chama-se “Jeitão de Preto Velho”, e o ambiente é novamente o período escravocrata e as relações entre escravos e seus senhores. O afeto de um preto velho pela sinhazinha de quem é padrinho dá a tônica da canção: ‘Olha o jeitão de olhar do preto velho quando vê sinhá passar (...) pois ele é o padrinho de sinhá, foi quando sinhazinha nasceu, às pressas teve que se batizar, preto velho foi padrinho e conseguiu sinhá salvar, preto velho foi padrinho e conseguiu sinhá salvar’.

Na última canção do álbum, ‘Não desanima João’, o compositor volta ao tema da escravidão. Agora as diferenças entre as expectativas de João, um menino, e o preto velho são o mote da canção: “vai poder descansar, sem corrente pra atrapalhar. Vai poder brincar, sem feliz, vai poder estudar. Preto velho sim, está cansado, precisa descansar”.

O álbum Ben é samba, também de 1964, a canção ‘Dandara, hey’, é a referência mais direta em relação a África, afinal: ‘Dandará, hey’, é moça de Luanda. Em Big Ben, de 1965, a relação entre África e Bahia é articulada. A Bahia é cantada como a terra de ebó, de efó, das religiões de matriz africana, como o candomblé e de comidas de herança tipicamente africanas, como caruru, acarajé, abará e vatapá. Ainda neste álbum, outro personagem negro integra o repertório criado por Ben Jor. A canção chama-se Maria Conga, uma preta velha, inspiradora de outras histórias. Na última canção do disco, ‘Agora ninguém chora mais’, na narrativa sobre o menino que despede da família e depois volta homem e doutor, o sucesso do

personagem é creditado a proteção de Iansã: ‘menino que é bom não cai, pois é protegido, de Iansã. A referência as religiões afro-brasileiras também integra o repertório do compositor, como já indicado antes.

Em Bidu - Silêncio no Brooklin encontramos mais uma canção com personagens da nobreza Africana, chamada *Nascimento de um príncipe africano*. Em meio a abundância de narrativas de príncipes e cortes brancas, Jorge Ben apresenta a festa de nascimento de um príncipe negro. Na festa para o novo obá um repertório de termos, rituais, divindades/deidades, instrumentos musiciais africanos compõem um cenário pouco conhecido para os brasileiros de imaginação eurocentrica. Vejamos:

Hoje vai ter festa no Gongá

Vai sambar Aruan
Vai sambar Inaná
Vai sambar Ogan
Vai sambar Obáobá

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

Ifan e Nabejada
Protejam o nosso príncipe
Ele é o, ele é o nosso futuro rei
Gô Obaoba
Agôlê

Em seu disco seguinte, Jorge Ben, de 1969, Ben apresenta um repertório que se converteria, quase todo ele, em clássicos de compositor; tocados em seus shows e regravados inúmeras vezes. Quatro canções foram pinçadas para análise: *Crioula*, *Cadê Tereza?*, *Take it easy my brother Charles* e *Charles, Anjo 45*.

Em *Crioula* e *Cadê Tereza?* as musas são ‘menina [s] mulhere[s] de pele preta’; O corpo negro e a beleza negra são inspirações para Ben. Saem as morenas, tradicionalmente decantadas pelo cancionero popular, e entram as mulheres negras e seus corpos tantas vezes objeto de desqualificação em marchinhas de carnaval e outros gêneros. Em *Cadê Tereza?* um homem negro, enciumado, se pergunta se Tereza não arranhou outro crioulo. Um casal negro sobe, então, ao primeiro plano da

narrative musical. Não que Jorge Ben seja o primeiro a fazer isso, mas é digno de nota o fato de a música brasileira registrar afetos negros quando o audiovisual mantém o amor na cor branca. Já em *Crioula*, volta à referência a origem nobre africana, somada a exaltação 'do poder negro da beleza'. Vejamos:

Criola
 Uma linda dama negra
 A rainha do samba mais bela da festa
 A dona da feira, uma fiel representante brasileira
 Criola
 Filha de nobres africanos
 Que pelo descuido geográfico
 Nasceu do Brasil, num dia de carnaval
 Criola
 E como já dizia o poeta Gil
 Que negra é a soma de todas as cores
 Você crioula é colorida por natureza
 Você crioula é o poder negro da beleza
 Criola
 Uma linda dama negra
 A rainha do samba mais bela da festa
 A dona da feira
 Uma fiel representante brasileira
 Criola
 Criola

Em *Take it easy my brother Charles* e *Charles, Anjo 45*, duas canções que também se tornariam grandes sucessos de Ben Jor, a experiência negra é trazida para o tempo presente. Charles, o personagem bandido-herói, como foram muitos personagens negros, situados na fronteira entre a transgressão e opressão, volta em *Charles anjo 45*, 'protetor dos fracos e dos oprimidos, rei da malanfragem', 'que foi tirar férias numa colônia penal'. O personagem de Ben Jor é institucionalmente o sujeito da colonial penal, mas não um pária, não um malandro otário, mas um herói entre os seus. Vejamos:

Oba, oba, oba Charles
 Como é que é my friend Charles
 Como vão as coisas Charles

Charles Anjo 45
 Protetor dos fracos e dos oprimidos
 Robin Hood dos morros, rei da malandragem
 Um homem de verdade com muita coragem
 Só porque um dia Charles marcou bobeira
 E foi tirar, sem querer, férias forçadas numa colônia penal

Então uns malandros otários
Deitaram na sopa
E uma tremenda bagunça
O nosso morro virou
Pois o morro que era um céu
Sem o nosso Charles
Um inferno virou
Mas Deus é justo e verdadeiro
Pois antes de acabar as férias
O nosso Charles vai voltar
Paz, alegria geral
Todo o morro vai sambar
Antecipando o carnaval
Vai ter batucada
Uma missa em ação de graças
Vai ter feijoada, uísque com cerveja e outras milongas mais
Muita queima de fogos
E saraivada de balas pro ar
Pra quando o nosso Charles voltar
E o morro inteiro feliz vai cantar
Oba, oba Charles
Como é my friend Charles
Como vão as coisas Charles

A partir desde conjunto de referências, Jorge Ben, assim como muitos outros compositores negros, foram aproximando e refletindo sobre as relações entre África e Brasil, e seu repertório cultural; criando espaço para que as experiências negras, ausentes das salas de aula, dos cursos de artes, história ou línguas, tocassem nas rádios e estivessem nos refrãos entoados por milhões de brasileiros. Sem nenhum ranço de didatismo essa experiência foi tocada nas rádios e difundida pelos *long-plays*, e parece pertinente pensar que ela contribuiu para falar de um mundo sem muito lugar na cultura oficial brasileira (vazio que a lei 10.639/13 tentou reverter), um mundo de memórias e histórias da escravidão, de personagens negros, de línguas africanas silenciadas por ondas de opressão (ou de desprezo cultural) e de temas da cultura afro-brasileira e africana.

Referências

BECKER, Howard (2009). **Falando da sociedade:** ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro, Zahar.

CONNELL, Raewyn. A iminente revolução na teoria social. Translated by João Maia. Rev. bras. Ci. Soc. [online]. 2012, vol.27, n.80, pp. 09-20. ISSN 0102-6909. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092012000300001>.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 21, n. 60, Feb. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000100007&lng=en&nrm=iso>. access on 18 Mar. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092006000100007>.

FREDERICKSON, George M (2004). **Racismo**: uma breve história. Porto, Cidade das Letras.

GILROY, Paul (2010). **Against Race: imagining political culture beyond the color line**. Havard Univesity Press.

_____. (2001). **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo, Editora 34.

GUIMARÃES, A. Sérgio A (2005). **Racismo e Anti-racismo no Brasil**. São Paulo, Ed. 34.

HALL, Stuart (2003). Que 'negro' é esse na cultura negra?. In. _____. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte; Brasília: UNESCO.

MATOS, Teresa C. F (2013). 'Na boca do mundo': afectos racializados en el cine brasileño. **Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad**, v. 11, p. 59-70.

ORTIZ, Renato (2007). Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias do século XIX. In. _____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. Paz e Terra.

PAOLI, Maria Célia (2004). Os amores citadinos e a ordenação do mundo pária: as mulheres, as canções e seus poetas. In: **Decantando a República**: Inventário histórico e político da canção popular moderna. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

QUIJANO, Aníbal. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estud. av.** [online]. 2005, vol.19, n.55, pp. 9-31. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142005000300002>

QUIJANO, Aníbal. Un fantasma recorre el mundo. **Estud. av.** [online]. 1998, vol.12, n.34, pp. 77-82. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141998000300012>.

SMITH, A. D. (1997). **La identidad nacional**. Madrid, Trama Editorial, 1997.

_____. (1999). **Myths and memories of the nation**. New York, Oxford University Press.

_____. (2009). **Ethno-symbolism and nationalism**: a cultural approach. London, Routledge.

STAM, Robert (2008). **Multiculturalismo tropical**: uma história comparativa de raça e cultura no cinema brasileiros. São Paulo, Edusp.

TINHORÃO, José Ramos (2005). **Os sons que vem da rua**. São Paulo, Ed. 34.

_____ (1988). **Os sons negros no Brasil**: cantos, danças, folguedos, origens. São Paulo, Art Editora.

_____ (2011). **As origens da canção urbana**. São Paulo, Editora 34.

WADE, Peter. Compreendendo a "África" e a "negritude" na Colômbia: a música e a política da cultura. **Estud. afro-asiát.**, Rio de Janeiro , v. 25, n. 1, p. 145-178, 2003 . Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2003000100007&lng=en&nrm=iso. access on 11 Nov. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-546X2003000100007>.

XAVIER, Ismail (2003). **O olhar e a cena**. São Paulo, Cosac & Naify.

Referências fonográficas

Jorge Ben (1963). Samba esquema novo (long-play). Brasil, Philiphs.

Jorge Ben (1964). Ben é Samba Bom. Brasil, Philiphs.

Jorge Ben (1964). Sacudin Bem Samba. Brasil, Philiphs.

Jorge Ben (1965). Big Bem. Brasil, Philiphs.

Jorge Ben (1967). O Bidu – Silêncio no Brooklin. Brasil, Copacabana.

Jorge Ben (1969). Jorge Ben, Philiphs.

Jorge Ben (1970). Força Bruta, Philiphs.