

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM LETRAS**

**O PACTO NA MIRA DO OFÁ:  
Estética Radical Negra, Imaginação Política  
e Colapso da Canção**

VITÓRIA (ES)  
2024

**MARCOS ALEXANDRE DO AMARAL RAMOS JÚNIOR**

**O PACTO NA MIRA DO OFÁ:  
Estética Radical Negra, Imaginação Política  
e Colapso da Canção**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. Orientadora: Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes.

VITÓRIA (ES)

2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

D631p do Amaral Ramos Junior, Marcos Alexandre, 2024-  
O pacto na mira do ofá : Estética Radical Negra, Imaginação Política e Colapso da Canção / Marcos Alexandre do Amaral Ramos Junior. - 2024.  
(recurso não paginado). : il.

Orientadora: Viviana Mónica Vermes.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura brasileira. 2. Modernismo (Literatura). 3. Cultura afro-brasileira. 4. Negros - Canções e música. 5. Conflito cultural. I. Vermes, Viviana Mónica. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---



Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

## **ATA DE DEFESA DE TESE DO CURSO DE DOUTORADO EM LETRAS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - ATA Nº 138 – 29/11/2024**

Em sessão pública ocorrida no dia vinte e nove de novembro de dois mil e vinte e quatro, por webconferência, conforme Portaria Normativa nº 08 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021, procedeu-se a avaliação da Tese do discente **Marcos Alexandre do Amaral Ramos Júnior**. Às quinze horas, a Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes - UFES (Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora), deu início aos trabalhos, convidando a ingressarem à sala a Profa. Dra. Andressa Zoi Nathanailidis - UFES, (Examinadora Interna), o Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento – UFES (Examinador Interno), o Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias – UERJ (Examinador Externo) e a Profa. Dra. Berenice Maria Corti – Universidade de Buenos Aires, Argentina (Examinadora Externa). A seguir, a presidente solicitou ao Doutorando que fizesse uma explanação de seu trabalho intitulado **“O PACTO NA MIRA DO OFÁ: Estética Radical Negra, Imaginação Política e Colapso da Canção”**. Terminada a apresentação, a presidente passou a palavra aos examinadores, que procederam à arguição do candidato. Ao final, a Comissão, em sessão reservada, deliberou pela **APROVAÇÃO** da referida Tese nos termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Letras e alertou que o aprovado somente terá direito ao título de Doutor após entrega da versão final de sua Tese, em meio digital, à Secretaria do Programa. Encerrada a sessão, eu, Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes, presidente da Comissão Examinadora, lavrei a presente ata que vai com as devidas assinaturas.

Documento assinado digitalmente



VIVIANA MONICA VERMES  
Data: 09/12/2024 15:45:19-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Profa. Dra. Viviana Mônica Vermes (UFES)**  
Orientadora e Presidente da Comissão

**Profa. Dra. Andressa Zoi Nathanailidis (UFES)**  
Examinadora Interna

**Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento (UFES)**  
Examinador Interno

Documento assinado digitalmente



ANDRE LUIZ DE FREITAS DIAS  
Data: 16/12/2024 14:34:38-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

**Prof. Dr. André Luiz de Freitas Dias (UERJ)**  
Examinador Externo

**Profa. Dra. Berenice Maria Corti (Universidade de Buenos Aires, Argentina)**  
Examinadora Externa



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
ANDRESSA ZOI NATHANAILIDIS - MATRÍCULA 3157175  
Membro - Programa de Pós-Graduação em Letras  
Em 09/12/2024 às 22:10

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1048947?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
JORGE LUIZ DO NASCIMENTO - SIAPE 1172735  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 10/12/2024 às 13:36

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1049304?tipoArquivo=O>



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**PROTOCOLO DE ASSINATURA**



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por  
ARLENE BATISTA DA SILVA - SIAPE 2270854  
Departamento de Linguas e Letras - DLL/CCHN  
Em 29/01/2025 às 14:35

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link: <https://api-lepisma.prod.uks.ufes.br/arquivos-assinados/1068513?tipoArquivo=O>

Esta tese para Martim e Munah

Uma flecha no meio do fogo  
E o fogo apagou  
Ofá é seu fuzil  
Uma flecha no olho do sol  
E o sol sumiu

(*Oriki de Oxóssi*, Trad. Antônio Risério)

Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver  
Quando Zumbi chegar

(*Zumbi*, Jorge Ben Jor)

quaisquer que sejam as rubricas usadas ou as  
novas fórmulas introduzidas, a descolonização é  
sempre um fenômeno violento

(*Os condenados da terra*, Frantz Fanon)

## RESUMO

Este trabalho postula que a proposição estética, particularmente expressa através da canção popular no Brasil, ultrapassa a simples expressão artística, transformando-se em um veículo para a emergência de novas realidades sociais e políticas. Por um lado, analisamos, nesta tese, em que medida a dimensão estética representada pela canção popular brasileira sempre esteve no centro da formulação de um país construído sob o signo da conciliação. Por outro lado, investigamos como os limites dessa conciliação foram expostos por proposições formais que emergem em uma estética radical e violenta cuja principal matriz criativa se situa no interior das culturas afro-diaspóricas. Cedric Robinson, Fred Moten, Guthrie P. Ramsey, Robin D. G. Kelley, Amiri Baraka, Mark Fisher e Hakim Bey são alguns dos interlocutores fundamentais para as discussões propostas neste trabalho, assim como José Miguel Wisnik, Beatriz Nascimento, Vladimir Safatle, Abdias do Nascimento, Nego Bispo e Salloma Salomão.

**Palavras-chave:** Estética afro-diaspórica; Imaginação política; Afro-modernismo; Pactos sociais; Violência; Estéticas da Irreconciliação.

## RESUMEN

Este trabajo postula que la proposición estética, particularmente expresada a través de la canción popular en Brasil, trasciende la mera expresión artística, convirtiéndose en un vehículo para la emergencia de nuevas realidades sociales y políticas. Por un lado, analizamos en esta tesis en qué medida la dimensión estética representada por la canción popular brasileña ha estado siempre en el centro de la formulación de un país construido bajo el signo de la conciliación. Por otro lado, investigamos cómo los límites de esa conciliación han sido expuestos por proposiciones formales que emergen en una estética radical y violenta, cuya principal matriz creativa se sitúa en el interior de las culturas afro-diaspóricas. Cedric Robinson, Fred Moten, Guthrie P. Ramsey, Robin D. G. Kelley, Amiri Baraka, Mark Fisher y Hakim Bey son algunos de los interlocutores fundamentales para las discusiones propuestas en este trabajo, junto con José Miguel Wisnik, Beatriz Nascimento, Vladimir Safatle, Abdias do Nascimento, Nego Bispo y Salloma Salomão.

**Palabras clave:** Estética afro-diaspórica; Imaginación política; Afro-modernismo; Pactos sociales; Violencia; Estéticas de la Irreconciliación.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1. ANATOMIA DA ELIPSE.....</b>	<b>18</b>
1.1 A hipótese do recalque do Maxixe e um pouco além.....	18
1.2 Na casa de Ciata, um terreiro de macumba.....	36
1.3 Um outro caminho chamado Afro-modernismo.....	49
<b>CAPÍTULO 2. ESTÉTICAS DA CONCILIAÇÃO.....</b>	<b>55</b>
2.1 Utopias da sublimação da diferença.....	56
2.2 Antropofagia como dimensão estética da conciliação.....	68
2.3 Um outro caminho chamado Jorge Ben (Jor).....	87
<b>CAPÍTULO 3. LIMITES DA CONCILIAÇÃO ANTROPOFÁGICA.....</b>	<b>111</b>
<b>CAPÍTULO 4. ESTÉTICAS DA IRRECONCILIAÇÃO.....</b>	<b>119</b>
4.1 O jazz sem adorno: um caso paradigmático.....	124
4.2 Casa Grande & Quilombo: Modos de tensão, casos de colapso.....	130
4.3 O Terreiro como núcleo duro de uma insurreição.....	133
4.4 Tensionando a ordem conciliatória nos limites da comunicabilidade.....	144
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>157</b>

## INTRODUÇÃO

Para iniciar este estudo, é imprescindível reconhecer que, desde o título, este trabalho insinua uma concepção de violência inerente. Tal perspectiva nasce da hipótese de que enfrentamos uma crise na construção de horizontes políticos, cuja raiz se encontra, precisamente, em uma ausência de imaginação crítica, sedimentada no esvaziamento de uma certa noção de violência. Com frequência, parte-se do pressuposto de que o equilíbrio da vida social depende, em larga medida, do esforço de seus agentes para erradicar toda forma de violência da dinâmica coletiva. Contudo, este trabalho se opõe a esse princípio, pois, embora reconheça a existência de uma violência destrutiva — aquela que culmina em aniquilamento —, alinha-se à visão de Safatle (2023), que identifica uma forma de violência necessária para romper e desestabilizar as gramáticas sociais estabelecidas.

É natural que, em um esforço teórico desta natureza, a análise se ocupe sobretudo daquilo que se constitui como matéria mais imediatamente identificada com as dinâmicas de transformação política. É o caso, muitas vezes, dos trabalhos que se debruçam sobre a revisão crítica de conceitos acadêmicos ou sobre as práticas desenvolvidas no interior da vida parlamentar de um país. Mas em função de certas singularidades do Brasil anunciadas desde o primeiro capítulo, nesta tese, o foco de análise é a música popular, particularmente a canção. Ao fim e ao cabo, a grande questão que anima este trabalho é interrogar como é possível que, no interior dessa dimensão estética, cuja subjetividade, está comprometida historicamente com uma língua estabelecida e com uma sensibilidade constituída, emergem formas violentas de desagregação de uma gramática conciliatória. Como está claro desde o título, esta tese aposta que um vetor de desestruturação privilegiado está vinculado a proposições estéticas criadas no interior de culturas historicamente subalternizadas, particularmente das culturas de matrizes africanas.

Ao longo desta tese, desenvolvemos a hipótese de que certas formas estéticas de canção, tributárias às poéticas afro-diaspóricas, possuem o potencial de refundar uma imaginação política capaz de vislumbrar horizontes até então impensáveis.

Este trabalho se dedica a explorar essa possibilidade. Para tanto, seguimos o seguinte caminho argumentativo:

No primeiro capítulo, intitulado “Anatomia da Elipse”, investigamos a influência da música popular na formação cultural brasileira, destacando as tensões em torno da presença das culturas negras. Dialogando com José Miguel Wisnik (2003), introduzimos uma discussão em torno da “hipótese do *recalque* do Maxixe”. A partir da análise de um conto de Machado de Assis, examinamos como o conflito entre a música erudita e a popular reflete disputas mais amplas sobre projetos distintos de nação e de identidade brasileira. Nosso intuito neste capítulo é dar um passo além da ideia de *recalque* abordada por Wisnik a fim de entender aquilo que convocando mais uma vez o pensamento freudiano, chamamos de processo de *sublimação* das culturas afro-diaspóricas.

O primeiro capítulo avança do século XIX para o século XX e desenvolve uma hipótese central deste trabalho: a noção de que, no Brasil, a partir dos sucessivos movimentos modernistas, consolidou-se uma estética caracterizada pela adoção de um pacto conciliatório, resultando na despotencialização política das poéticas negras. Nesse contexto, avançaremos abordando, por exemplo, as visões antagônicas de Mário de Andrade e Benjamin Péret em relação às religiões de matrizes africanas no início do século XX. A hipótese que desenvolvemos é que Mário de Andrade, um dos principais modernistas brasileiros, representa essas práticas religiosas de forma exótica e caricatural, conforme demonstramos na análise de *Macunaíma* e *Música de Feitiçaria no Brasil*. Em contraste, seu contemporâneo Benjamin Péret, poeta surrealista francês que viveu no Brasil no início dos anos 1930, viu nas religiões afro-brasileiras uma forma de resistência cultural e política, admirando-as por sua potência poética e seu potencial subversivo. Ao fazer essa comparação, buscamos mostrar que, apesar de uma concepção canônica de que supostamente o Modernismo Paulista teria incluído as culturas negras no centro do debate estético do Brasil, existiam naquele contexto outras possibilidades de compreensão mais profundas desse fenômeno.

Essa discussão nos levará à análise do conceito de *Afro-modernismo* como uma via alternativa ao Modernismo canônico paulista, frequentemente celebrado como a base do projeto estético e cultural vanguardista brasileiro. Nossa hipótese é que o

*Afro-modernismo* emerge como uma expressão estética e política que propõe novas formas de modernidade, descentradas das hegemonias brancas e das limitações institucionais. Com base no trabalho de Guthrie P. Ramsey (2022), discutimos o *Afro-modernismo* como um movimento que explora as respostas das populações negras à experiência da modernidade, do globalismo e do anticolonialismo. Este capítulo examina ainda as dinâmicas que mantiveram o Modernismo Paulista como uma narrativa hegemônica. Através da crítica de autores como Rafael Cardoso (2022) e da análise das estratégias de legitimação institucional — por parte do Estado, da Academia e do Mercado — discutimos como a vanguarda modernista promoveu um imaginário cultural nacional homogeneizador, frequentemente às custas das culturas afro-brasileiras, reduzidas a um elemento folclórico ou a uma representação exótica dentro do projeto de conciliação racial brasileiro.

No capítulo 2, intitulado “Estéticas da Conciliação”, a partir de uma análise crítica das dinâmicas modernistas e suas repercussões, abordamos a maneira pela qual o Estado brasileiro consolidou um discurso estético que, mais do que uma expressão cultural, buscou ativamente a construção de uma identidade nacional harmoniosa. Nesse sentido, discutimos como a estética modernista, em uma das suas manifestações tardias, passou a servir como um instrumento do Estado para “construir espaços e construir povos”, como aponta Safatle (2022), em um movimento que mesclava aspirações de redenção e controle social. Em outras palavras, o objetivo do segundo capítulo é aprofundar a hipótese de que o projeto modernista no Brasil, como nenhum outro, transcendeu as artes e influenciou a própria configuração social do país. A partir do conceito de *sublimação* introduzido no primeiro capítulo, descrevemos o processo pelo qual impulsos culturais, muitas vezes carregados de tensão e conflito, foram transformados em manifestações socialmente aceitáveis e esteticamente valorizadas.

Pensando o Modernismo de modo mais amplo, avançamos na tese analisando a centralidade da arquitetura como linguagem privilegiada na consolidação do projeto de Estado brasileiro. A arquitetura modernista, com destaque para a construção de Brasília, é uma das expressões mais potentes desse projeto. Brasília foi planejada para simbolizar a ruptura com o passado colonial e a inauguração de uma era de racionalidade, ordem e inovação. Seu projeto refletiu as aspirações de progresso e

unidade nacional, traduzindo, nos traços das construções, a ambição de modernização e a centralização de um projeto de Estado. A cidade tornou-se, assim, uma materialização do ideal de conciliação cultural, projetada para inspirar uma nova identidade para o país e reafirmar o papel do Estado como promotor de um desenvolvimento ordenado, cosmopolita e pacificado.

Seguindo o mesmo impulso modernizador, nossa hipótese é de que a *Bossa Nova* surgiu como um movimento musical que complementou e amplificou essa visão de Brasil moderno. Com melodias introspectivas e harmonias sofisticadas, a *Bossa Nova*, representada especialmente pelo estilo de João Gilberto, refletiu a criação de um “novo brasileiro”: urbano, sensível e afinado com os valores que remetem à estética modernista. Desenvolvemos a hipótese de que ambos - a arquitetura representada pelo projeto de Lúcio Costa, sobretudo, e a *Bossa Nova*, - ao promoverem uma *Estética de Conciliação*, colaboram na construção de uma identidade nacional marcada pelo desejo de harmonia, mas que também acaba por dissimular as desigualdades e as tensões sociais e raciais ainda profundamente arraigadas na sociedade brasileira. Nesta altura, analisamos não apenas certas proposições do Plano Piloto e de entrevistas de Lúcio Costa e Tom Jobim sobre a construção de Brasília, mas também os depoimentos de trabalhadores que ressaltaram os paradoxos do progresso.

Ainda neste capítulo, com o propósito de aprofundar a análise sobre as diversas formas de manifestação dos Modernismos brasileiros, focamos na formulação mais significativa do que este trabalho denomina como *Estéticas da Conciliação: a Antropofagia Tropicalista*. Progredindo cronologicamente em uma análise das proposições de modernização estética no Brasil, investigamos como o movimento antropofágico, inicialmente proposto por Oswald de Andrade e amplificado pelo Tropicalismo, se transformou, mais uma vez, em uma estratégia estética para conciliar as diferenças culturais no país. Discutimos como a *Antropofagia*, que propunha “devorar” e reinterpretar influências culturais diversas, tornou-se uma metáfora para um projeto nacional que almejava integrar a diversidade sem necessariamente confrontar as tensões e contradições internas do país. De certo modo, ressaltamos que essa vanguarda em grande medida apresentou mais continuidades com o projeto nacional conciliatório do que rupturas. Nossa hipótese

é que essa abordagem acabou por celebrar uma "mistura" cultural (e racial) que frequentemente dissimula as hierarquias e conflitos inerentes à sociedade brasileira. Em outras palavras, analisamos como a *Antropofagia* foi cooptada pela indústria cultural e transformada em um *ethos* de conciliação nacional, especialmente após a redemocratização do Brasil. Esse processo, discutido à luz de autores como Roberto Schwarz (1998), questiona a profundidade desse pacto estético e cultural, sugerindo que a *Antropofagia*, em vez de desafiar as estruturas de poder, acabou por reforçar uma narrativa de unidade que ofuscava desigualdades e violências estruturais.

O segundo capítulo conclui com uma análise de como Jorge Ben Jor emergiu como um exemplo de contraproposta estética e política ao discurso oficial que, nos anos 1960, consolidou uma visão conciliatória do Brasil. Se é verdade que nesse período, a *Bossa Nova* e a arquitetura modernista projetaram uma imagem de um Brasil harmonioso e pacífico, refletindo a estética de um Estado em busca de coesão social; e, em seguida, o movimento Tropicalista celebrou a fusão entre diferentes culturas, muitas vezes ocultando os conflitos de poder; em contraste, propomos a hipótese de que Jorge Ben Jor evitou qualquer esforço de síntese ao destacar a centralidade dos elementos afro-brasileiros na constituição de uma verdadeira mitologia negra nacional.

Há um paralelismo entre o último subcapítulo do primeiro capítulo e o último subcapítulo do segundo capítulo da tese, uma vez que ambos exploram alternativas estéticas e políticas que desafiam as narrativas dominantes de conciliação. No primeiro capítulo, com o subcapítulo "Um outro caminho chamado *Afro-modernismo*," introduzimos o *Afro-modernismo* (Ramsey, 2022) como uma resposta às limitações do Modernismo canônico de início de século. Argumentamos que o *Afro-modernismo* propõe uma visão alternativa de modernidade, baseada na experimentação estética e na visibilidade cultural negra, em oposição ao projeto modernista oficial, que frequentemente relega às expressões afro-brasileiras a uma posição secundária e/ou subalterna. No segundo capítulo, o subcapítulo "Um outro caminho chamado Jorge Ben (Jor)" apresenta Jorge Ben Jor como um artista que propõe uma contraproposta estética e política à hegemonia conciliatória da *Bossa Nova* e da *Antropofagia Tropicalista*, Modernismos tardios.

O segundo capítulo encerra a primeira parte desta tese, na qual nos concentramos na análise de um projeto nacional brasileiro construído sob o signo dos Modernismos conciliatórios (ou *Estéticas da Conciliação*). O terceiro capítulo, por sua vez, atua como um ponto de transição, no qual abordamos as fragilidades e contradições do modelo conciliatório brasileiro, especialmente no contexto da Nova República. De acordo com nossa análise, o pacto antropofágico, inicialmente concebido como uma resposta cultural inovadora, alcançou sua plena realização como políticas de Estado nos primeiros governos Lula, período em que uma crença em uma convergência ideal entre as expressões culturais das classes populares e a lógica da indústria cultural global. Com o desgaste desse modelo conciliatório e o declínio do *Lulismo* — ou de sua primeira fase, ao menos —, especialmente a partir de 2013, surgiram fissuras significativas no projeto cultural brasileiro. O colapso do Estado populista abalou o horizonte estético que o pacto antropofágico buscava consolidar, abrindo espaço para um fenômeno novo e reativo: o *Bolsonarismo Cultural*. Esse movimento se posicionou não apenas como uma oposição política, mas como uma ruptura cultural radical, fundada esteticamente nos mesmos pressupostos de uma certa dimensão sombria e fascista do Modernismo Integralista do início do século XX.

Nossa hipótese é que, de um lado, os projetos conciliatórios, iniciados nos primeiros movimentos modernistas culminando no *Lulismo Cultural*, e, de outro, a retomada de um Modernismo Integralista no *Bolsonarismo Cultural*, limitam as possibilidades de uma imaginação política aberta a novos horizontes. Enquanto o pacto lulista buscou a inclusão cultural por meio da conciliação e da compatibilidade com o mercado, o *Bolsonarismo* propôs uma visão homogênea e centralizadora que, em nome de uma estética unificada, rejeitou a diversidade. Diante do aparente impasse gerado pelo esgotamento de horizontes, esta tese analisa a criação de estéticas que não se submetem nem aos limites conciliatórios, nem aos projetos reacionários; estéticas, portanto, capazes de inaugurar um novo caminho imaginativo, constituindo um projeto político que rompe com tais lógicas e cria possibilidades inéditas de transformação das gramáticas sociais. Chamamos essas proposições de *Estéticas da Irreconciliação*.

As *Estéticas da Irreconciliação*, que abordamos em profundidade no quarto capítulo, emergem enfaticamente como respostas à tradição conciliatória hegemônica no Brasil iniciada com os primeiros esforços modernistas. Elas destacam não a harmonia, mas as dissonâncias — conceito que, nesta tese, se expande para além da técnica musical, abrangendo as tensões sociais, culturais e políticas. Em vez de buscar a pacificação dos conflitos, essas estéticas exploram e expõem as fissuras e contradições que estruturam a sociedade, recusando-se a encobrir desigualdades históricas. A questão central deste capítulo é, portanto, como uma proposição estética poderia materializar essa irreconciliação.

Para responder a essa questão, neste último capítulo discutimos os conceitos de *Tradição Radical Negra* e *Estética Radical Negra*, com base nas obras de Cedric Robinson (2000), Fred Moten (2003) e Amiri Baraka (2010). O jazz, especialmente em suas formas mais experimentais, como o free jazz, é apresentado como um território paradigmático de resistência radical que se opõe à assimilação pela indústria cultural, à *comodificação* (Fisher, 2024) e às convenções musicais eurocêntricas. Aqui, o improviso no jazz é tratado como mais do que uma técnica; ele representa uma prática profundamente enraizada nas experiências históricas de luta e adaptação dos negros, onde a espontaneidade e a flexibilidade expressam uma rejeição aos valores culturais dominantes. Neste capítulo, a oposição entre a *Perspectiva Afrológica* e a *Eurológica*, fundamentada no pensamento de Lewis (2006), ilumina diferentes abordagens culturais e epistemológicas.

Ao transitar para o contexto brasileiro, esta tese propõe o *Quilombo*, e, como seu desdobramento, os *Terreiros afro-religiosos*, como núcleos essenciais dessa *Tradição Radical Negra*. O *Quilombo*, compreendido de forma expandida, transcende o refúgio físico, simbolizando uma resistência ativa e uma estrutura de autonomia que desafia a ordem social opressiva. Segundo autores como Beatriz Nascimento (2018), Abdias do Nascimento (2002) e Nego Bispo (2015), o *Quilombo* constitui uma cosmovisão na qual a vida coletiva e a preservação de tradições ancestrais questionam diretamente as lógicas capitalistas e coloniais, funcionando como um modelo de organização comunitária e justiça social. Conectando-se aos argumentos iniciais da tese, o quarto capítulo amplia essa análise ao explorar como as expressões musicais originadas nos quilombos e terreiros transbordaram de seus

territórios originais em um processo de *crioulização* (BILLET, 2024), conformando, em grande parte, o que viria a ser reconhecido no século XX como música popular brasileira. Esse é o processo de transformação que, por exemplo, culmina no *Maxixe* mencionado indiretamente no conto de Machado de Assis analisado no primeiro capítulo. Nossa hipótese é que esses territórios não apenas preservam, mas também expandem suas práticas culturais além da resistência, gerando estéticas que ressignificam elementos afro-diaspóricos em um movimento contínuo de inovação e contestação, retomando, fundamentalmente, a dimensão política historicamente apagada pelas dinâmicas de *sublimação* e *comodificação* (Fisher, 2024) das culturas afro.

Sem deixar de tematizar as dinâmicas de negociação inerentes às culturas diaspóricas, nos concentramos ao final desta tese em examinar práticas artísticas tributárias à culturas de aquilombamento que recusam a assimilação fácil e que desafiam as expectativas de harmonia e integração impostas pela narrativa cultural dominante. Essa análise considera as *Estéticas da Irreconciliação* como rupturas intencionais com os padrões de comunicabilidade convencionais. Citando exemplos de obras de Negro Leo, Juçara Marçal, Mbé, Caxtrinho, entre outros, a tese defende que certas práticas estéticas, ao invés de serem absorvidas pelo sistema cultural hegemônico, a partir de certos procedimentos técnicos de criação e performance, resistem à mercantilização e promovem um “colapso” das normas dominantes, abrindo caminho para novas possibilidades de criação. Inspiradas por teorias como a *Zona Autônoma Temporária* de Hakim Bey (2021) e pela resistência radical de pensadores já mencionados como Cedric Robinson (2000) e Fred Moten (2003), nossa hipótese é que ao se distanciarem das proposições conciliatórias hegemônicas analisadas nos dois primeiros capítulos, essas expressões artísticas dão forma à uma imaginação política até agora não experienciada.

Ao fim e ao cabo, esta tese sustenta que é justamente o desafio às gramáticas normativas e às sensibilidades constituídas, uma forma de proposição de novos horizontes políticos possíveis, mas até agora inimagináveis. Do ponto de vista formal, este trabalho pode ser definido como uma tese-ensaio. Tese, porque trata-se de um texto escrito como requisito de obtenção do título de doutor; ensaio, porque há neste texto espaços especulativos, digressões, intuições, inserções muitas vezes

inusitadas, longas e abruptas, além de aproximações e distanciamentos, que são primordiais na construção do corpo geral do texto, mas são comumente evitados em trabalhos acadêmicos.

# CAPÍTULO 1. ANATOMIA DA ELIPSE

## 1.1 A hipótese do *recalque* do Maxixe e um pouco além

Diferentemente de muitos países, onde a literatura escrita se encontra no epicentro cultural, o Brasil apresenta uma distinção idiossincrática, as canções populares são a força motriz que conduz a dinâmica cultural do seu povo<sup>1</sup>. Pode-se inferir, nesse contexto, que a constituição lírica brasileira é fortemente influenciada pela música popular, enquanto a poesia em seu formato mais tradicional, isto é, publicada em livros, desempenha apenas um papel secundário nessa interação. Essa característica única sugere uma dicotomia discutida na literatura brasileira do século XIX, uma tensão entre a cultura erudita - comumente associada à tradição europeia e às práticas letradas - e a cultura popular - marcada pela oralidade e por uma conexão intensa com as manifestações populares<sup>2</sup>.

Machado de Assis talvez tenha sido o primeiro a tematizar a questão colocando sob análise paradigmática a música, como notou José Miguel Wisnik no ensaio *Machado Maxixe (2003)*. No conto *Um Homem Célebre*, publicado em 1883, por exemplo, Machado nos apresenta o personagem Pestana, um compositor com predileção pela música erudita, mas que, paradoxalmente, encontra sua notoriedade nas melodias da polca, um gênero popular da música urbana da época. Pestana, em sua aspiração artística, almejava compor obras grandiosas à semelhança de Beethoven ou Mozart. No entanto, cada tentativa de distanciar-se do popular conduzia-o de volta à inescapável polca. Mesmo impulsionado por um ímpeto de erudição, sua música gravitava persistentemente em torno desse gênero popular, gerando em Pestana um profundo descontentamento.

---

<sup>1</sup>Essa ideia é desenvolvida por José Miguel Wisnik, por exemplo, no documentário *Palavra (En)cantada*, um documentário brasileiro de 2009 dirigido por Helena Solberg.

<sup>2</sup>Sobre as discussões entre cultura popular e cultura erudita no Brasil do século XIX, ver: Carvalho, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, onde o autor examina como o imaginário republicano buscava consolidar uma identidade nacional em meio às tensões culturais entre as influências populares e eruditas. Ver também Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, que explora a relação entre a cultura erudita europeia e a realidade social brasileira, destacando as contradições e adaptações necessárias para que o romance brasileiro se tornasse relevante em um contexto cultural diverso e permeado pela oralidade popular

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a ideia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano. (Assis, 2007 p. 574-576).

Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil...

— As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se.

Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. (Assis, 2007 p. 578).

Esta peculiaridade, tão bem construída por Machado de Assis, retrata Pestana como uma figura predestinada ao gênero popular, apesar de sua resistência consciente a este destino. A história do compositor é marcada por um conflito interno intenso, resultado de seu sucesso popular em contraste com suas aspirações eruditas não realizadas. Nessa tormenta, a saúde de Pestana deteriora-se, culminando em seu falecimento. Na lápide do compositor, encontra-se a inscrição de um trecho de uma de suas polcas, ironicamente perpetuando na morte o gênero musical que ele tanto repudiou em vida. A narrativa lança luz sobre a natureza da fama, da satisfação pessoal e, sem dúvida, como veremos adiante, sobre as dinâmicas raciais determinantes na tensão entre a cultura popular e a erudita.

No conto *O Machete* (1878), outra notável obra sobre o tema escrita anos antes, o bruxo do Cosme Velho nos apresenta Inácio Ramos, um violoncelista amador cuja trajetória musical começa com a rabeca, mas que se vê atraído pelo violoncelo. A complexidade da narrativa se amplia com a introdução do personagem Barbosa, um estudante de direito e executante de machete (cavaquinho), instrumento associado à música popular (Assis, 2007). O enredo se desenvolve em torno de um triângulo amoroso constituído por Inácio, sua esposa Carlotinha, e o jovem músico Barbosa,

e a narrativa culmina com uma ironia machadiana característica. Ao constatar a preferência do próprio filho pelo machete, instrumento popular tocado pelo amante de sua esposa, Inácio profere suas últimas palavras antes de sucumbir à loucura:

E ergueu-se e tocou de novo o violoncelo.

Não acabou porém; no meio de uma arcada, interrompeu a música, e disse a Amaral:

— É bonito, não?

— Sublime! respondeu o outro.

— Não; machete é melhor.

E deixou o violoncelo, e correu a abraçar o filho.

— Sim, meu filho, exclamava ele, há de aprender machete; machete é muito melhor. (Assis, 2007, p. 35)

Tal como Pestana em *Um Homem Célebre*, que, embora aspirasse à música erudita, se vê predestinado à polca, Inácio Ramos, um admirador do violoncelo e, portanto, da "alta cultura", também cede ao inevitável popular, evidenciado na figura de Barbosa.

É verdade que a literatura escrita, pelo menos desde José de Alencar, empreendeu um esforço em discutir a identidade nacional tensionando categorias fundacionais como as mencionadas. Entretanto, apesar da sua notável contribuição, as práticas letradas encontraram barreiras para alcançar impacto significativo. Se por um lado, a cultura letrada nunca se instaurou no Brasil efetivamente como centro de uma dinâmica social, por outro lado, a música popular despontou já nas primeiras décadas do século XX<sup>3</sup>, como prenunciou Machado, como uma forma de expressão mais acessível e eficaz na disseminação de ideias, ao engajar a população em um nível emocional e proporcionar um acesso mais universal. Nesse cenário, ela se destaca como um veículo central na construção de um projeto de nação. Em última instância, a música popular, no Brasil, definirá o seu povo.

Uma distinção pertinente que precisa ser abordada no início deste trabalho refere-se à diferenciação entre músicas de culturas populares e música popular urbana

---

<sup>3</sup> Essa ideia é desenvolvida por Luiz Tatit, por exemplo, no documentário *Palavra (En)cantada*, um documentário brasileiro de 2009 dirigido por Helena Solberg.

brasileira, nosso objeto de análise. Ambas as categorias, ainda que inter-relacionadas, apresentam particularidades distintas. As músicas de culturas populares correspondem a tradições musicais transmitidas de geração em geração, comumente por meio oral, circunscritas a uma determinada comunidade. São geralmente associadas a comunidades rurais, espelhando a história, tradições, crenças e costumes locais.

Por outro lado, a música popular urbana brasileira denota estilos musicais germinados e cultivados no ambiente urbano, particularmente em grandes centros. Esta é caracterizada pela fusão de diferentes estilos e influências, não restritas ao cenário local, mas também incorporando aspectos estrangeiros. Portanto, enquanto as músicas de culturas populares refletem a identidade cultural de uma comunidade específica, tradicionalmente rural, a música popular urbana brasileira é caracterizada por uma composição mais cosmopolita, diversificada e influenciada com mais frequência por movimentos globais.

Como escreveu Lorenzo Mammì (2015), historicamente, a concepção de música popular urbana brasileira implica em uma dinâmica específica de consumo, que promove um modo particular de apreciação. Esta forma musical propõe uma experiência de audição mais passiva, demandando inicialmente a presença de um executante musical em um espaço apropriado e um público receptor. Tal dinâmica de execução e fruição consolida-se com o surgimento de uma camada social burguesa, no final do século XIX. Com a emergência dessa burguesia urbana, que buscava emular modelos europeus no Brasil, certos instrumentos musicais foram introduzidos nos círculos sociais, particularmente, o piano.

Levas de pianos ingleses e franceses “de todos os feitios” , disputando entre si o primado da resistência “ao variável clima do Brazil” , feitos “objeto de desejo dos lares patriarcais” e espalhando-se por casarões urbanos e rincões rurais, levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia sobrepor-se à existência destes, constituem-se em promotores de status e ícones dos novos tempos em que o Império prometia “dançar ao som de outras músicas” . Assim, “comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incharacterístico e inauguravam — no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas — o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observa dores selecionados, a representação da vida familiar. (Wisnik, 2003, p. 29)

José Miguel Wisnik apresenta uma ideia intrigante e inovadora ao sugerir que a introdução do piano no Brasil pode ter funcionado como uma *sublimação* modernizadora da escravidão. De acordo com Wisnik, o piano surge como um substituto parcial da "mercadoria-escravo", ocupando seu lugar como que negando-a, mas simultaneamente promovendo uma reconfiguração do fluxo de capital, conectando-o aos centros avançados. Nesse contexto, Wisnik afirma, citando Luiz Felipe de Alencastro, que o piano emerge como um indicador de modernização. No entanto, não se pode deixar de notar que o piano é trazido para o salão burguês ainda pelo escravizado, que, nas palavras do próprio Wisnik, permanece como "sua metáfora oculta e sua metonímia". (Wisnik, 2003, p. 48)

A incipiente burguesia brasileira, imbuída de uma reverência pelo repertório europeu, encontrou, inicialmente, nas valsas seu gênero musical predileto. Todavia, a mesma época viu o surgimento de gêneros musicais populares na Europa, que eventualmente encontraram seu caminho até o Brasil. Dentre estes, a polca. A polca tão mencionada por Machado de Assis se estabeleceu como uma expressão musical em meados do século XIX. Originária da Boêmia, na atual República Tcheca, esta dança de casais entrelaçados se difundiu rapidamente pelas principais cidades europeias e por extensão pelos países colonizados. Contudo, ao se estabelecer em terras brasileiras, a polca sofreu alterações substanciais, refletindo a fusão de influências culturais e sonoras de seu novo ambiente.

É importante lembrar que a cidade do Rio de Janeiro, a esta altura capital federal, como epicentro da polifonia cultural centro-africana, promovia uma incessante fusão de sonoridades que reverberaram em sua dinâmica social. No cotidiano carioca, as cantigas entoadas pelos estivadores ditavam o ritmo diário das operações de carga e descarga nos portos, e os cânticos proferidos por carregadores e vendedores ambulantes imprimiam vida e ritmo ao fluxo urbano. A cidade, conforme descrevem os cronistas da época, parecia imersa na atmosfera de uma feira popular africana. Esta pulsante musicalidade africana, elemento intrínseco do cenário carioca, foi imortalizada em registros artísticos, como aqueles do pintor francês Jean-Baptiste Debret.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Jean-Baptiste Debret, pintor e desenhista francês, esteve no Brasil de 1816 a 1831 como parte da Missão Artística Francesa, convidada pelo governo português para estabelecer uma academia de artes no Rio de Janeiro. Durante sua permanência, Debret produziu uma série de obras que documentam a sociedade brasileira do período joanino e dos primeiros anos do Império, capturando

Essa atmosfera afro-brasileira vibrante e a chegada das musicalidades europeias no Brasil culminaram em uma fecunda troca cultural que não dispensou tensão. A polca, ao adentrar nesse cenário, não permaneceu inalterada. Absorveu, ao contrário, as sonoridades locais, mesclando-se à musicalidade centro-africana que reverberava nas ruas do Rio de Janeiro. Os ritmos e melodias africanas, portanto, não apenas permeavam a cultura local, mas também determinaram a transformação da polca em terras brasileiras. Nessas circunstâncias de tensão e transformação, a polca se transformará paulatinamente em maxixe.



Figura 1 Representação em pauta da Polca



Figura 2 Representação em pauta da Polca "amaxixada"



Figura 3 Representação em pauta do Maxixe

cenas do cotidiano, festas, práticas culturais e a vida dos diversos grupos sociais, incluindo a elite colonial, indígenas e escravizados. Sua obra principal, *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, é uma rica fonte iconográfica que revela detalhes sobre a vida urbana e as complexidades sociais do Brasil no início do século XIX. Conforme analisado por Lilia Moritz Schwarcz em *As Barbas do Imperador* (1998), Debret e outros artistas da Missão Artística Francesa contribuíram significativamente para a construção da identidade visual e cultural do país, destacando tanto a exuberância quanto as contradições da sociedade brasileira da época.

A evolução da polca para o maxixe, ilustrada pelas representações musicais das figuras 1, 2 e 3<sup>5</sup>, ilustra a transposição de fronteiras culturais pela música e o processo pelo qual uma musicalidade estrangeira pode ser incorporada, adaptada e, finalmente, transformada em uma expressão musical distintamente local<sup>6</sup>. Mas é preciso sublinhar, mais uma vez, que, embora a transição da polca para o maxixe seja vista como um exemplo de hibridização musical, tal processo não foi livre de conflitos. O fenômeno estava imerso em um contexto social que, ao mesmo tempo que promovia o encontro entre diferentes tradições culturais, também estava permeado por uma série de disparidades e preconceitos raciais.

Em outras palavras, a adoção e a africanização da polca europeia, resultando no maxixe, simbolizam mais do que a mera fusão musical. Elas representam a apropriação e reinterpretação de signos culturais considerados "outros" em uma sociedade que, à época, buscava incessantemente se alinhar aos padrões estéticos e culturais europeus. Neste sentido, os conflitos inerentes à emergência do maxixe ilustram a tensão entre a busca pela construção de um projeto nacional calcado em ideais eurocêntricos e a realidade inescapável de uma cultura definida, em todos os seus aspectos, pela presença africana.

Nunca é suficiente lembrar que, no Brasil do século XIX, as interações sociais eram mediadas por rígidas hierarquias raciais e sociais, influenciadas pelo regime escravista. Contudo, essas interações não eram unidimensionais, ao fim e ao cabo, é disso que se trata. Como apontado por Salloma Salomão (2005), os africanos escravizados e seus descendentes formavam a maioria da população trabalhadora nas áreas urbanas, o que os colocava em constante contato com outros grupos sociais, incluindo libertos, mestiços, e europeus pobres. Essas interações eram, por vezes, marcadas por tensões, mas também possibilitavam trocas culturais significativas, especialmente no campo da música.

---

<sup>5</sup> As partituras citadas foram retiradas de Gomes, Hércules. *Evolução dos Ritmos Brasileiros no Piano*. Videoaula disponível em: <https://youtu.be/KOa3jFrAGEc?si=4THpY-iQ4ztixShj>. Acesso em: 29 de outubro de 2024.

<sup>6</sup> É importante destacar que, a despeito da possibilidade de representação, em alguma medida, em partitura, essas transformações são muito mais sutis e, por vezes, mais complexas do que a partitura consegue apreender de forma legível. No caso específico do maxixe, há uma dimensão importantíssima, que é a coreográfica. A forma de dançar desempenha um papel crucial na modelagem de uma nova maneira de tocar essa dança, sendo um dos elementos fundamentais na evolução do estilo.

A musicalidade afro-brasileira desempenhou um papel central na mediação dessas interações sociais. As práticas musicais não apenas serviam como um meio de entretenimento, mas também como uma forma de resistência e preservação da memória cultural africana. Salloma Salomão (2005) destaca que, através da música, os afro-brasileiros puderam negociar suas identidades em um contexto de opressão, utilizando os ritmos e instrumentos trazidos da África como uma forma de manter viva sua herança cultural. A música, portanto, funcionava como um espaço híbrido onde diferentes práticas culturais se encontravam e se transformavam. As festividades e rituais, como as congadas e os maracatus, exemplificam essa dinâmica, reunindo influências africanas, indígenas e europeias em celebrações que, apesar de muitas vezes reprimidas, persistiram como símbolos de resistência e resiliência cultural.

Salomão (2005) enfatiza também que as interações entre os diferentes grupos étnicos resultaram em um amálgama, onde elementos africanos, europeus e indígenas se mesclavam de forma complexa. No entanto, como já foi dito, essas trocas não eram isentas de conflito. No livro *Abalar a cidade. Música e capitalismo, Espaço e Tempo* (2024), Alexander Billet menciona o processo de *crioulização* para explicar uma dinâmica em que não é exatamente a cultura colonizadora que modifica a colonizada, mas ao contrário, trata-se de uma transformação em que a cultura colonizada transforma a colonizadora.

A crioulização, portanto, não se sente à vontade com o poder. Nas suas formas mais autênticas, ela ameaça a cronologia capitalista, obtendo seu próprio espaço, fazendo o que quer com o seu tempo e escolhendo como agir e quais estados emocionais habitam seus dias. Como trabalhar. Se for para trabalhar. O que fazer. Quem amar. O que pensar. Para onde ir. Sentido e subjetividade fora dos modos de vida validados. (Billet, 2024, p. 91)

Em grande medida, esse processo ocorreu no Brasil. No entanto, não deixa de ser notório que, paradoxalmente, a música afro-brasileira foi frequentemente estigmatizada pelas elites brancas, que a viam como uma ameaça à ordem social. Ao mesmo tempo, a adoção de elementos musicais africanos por outras camadas da sociedade brasileira, incluindo os mestiços e até mesmo alguns europeus, evidenciava o poder de atração e a influência cultural das tradições afrodescendentes. A música, com suas raízes na oralidade e na tradição africana,

tornou-se um meio através do qual os afrodescendentes puderam afirmar sua presença e reivindicar seu espaço na sociedade brasileira. As práticas musicais também serviram como uma forma de contestar as narrativas hegemônicas que tentavam marginalizar ou apagar a contribuição africana para a cultura brasileira.

Não é excessivo sublinhar que como destaca Galante (2022) em consonância com Salomão (2005), os africanos escravizados não eram meros receptores passivos das culturas europeias impostas, mas agentes ativos que trouxeram consigo práticas culturais que se manifestavam não apenas na preservação de práticas tradicionais, mas também na adaptação criativa dessas práticas às novas realidades sociais e políticas do Brasil colonial. Neste ponto, uma pequena digressão:

Em sua tese de doutorado, Rafael Galante (2022), se debruça sobre o caso paradigmático dos sineiros africanos e afro-brasileiros que já no Brasil colonial transformaram a prática sineira em uma forma de resistência contra a imposição cultural europeia. Em vez de se limitarem a tocar os sinos segundo as tradições católicas europeias, eles incorporaram ritmos e padrões sonoros que remetiam às suas origens africanas. Galante afirma que em festividades como as congadas e os maracatus, por exemplo, os sinos não apenas marcavam o ritmo das celebrações, mas também evocavam as memórias das tradições africanas. O historiador aponta que essas celebrações eram momentos em que as comunidades afro-brasileiras podiam expressar sua identidade cultural de maneira mais aberta, embora sob o disfarce de práticas católicas.

Galante aponta também que Machado de Assis, em suas crônicas e narrativas, utiliza os sineiros afro-brasileiros como símbolos da complexa dinâmica social e cultural do Brasil escravista. Em particular, ele se refere à crônica em que Machado descreve o sineiro da Glória<sup>7</sup>, um personagem que, embora marginalizado pela sociedade, exerce um papel central na vida cotidiana do Rio de Janeiro através dos toques dos sinos. Machado emprega sua ironia característica para subverter as expectativas do leitor. Ao retratar o sineiro como uma figura aparentemente simples e subserviente, ele na verdade revela uma camada mais densa de resistência e subversão cultural. Os toques dos sinos, realizados por esses sineiros

---

<sup>7</sup> A crônica "O Sineiro da Glória", de Machado de Assis, foi publicada em 4 de novembro de 1897 na seção "A Semana", da *Gazeta de Notícias*.

afro-brasileiros, não eram meramente atos mecânicos; eles incorporavam ritmos e nuances que remetiam às tradições africanas, desafiando sutilmente a imposição cultural europeia.

Neste caso, a ironia de Machado de Assis se manifesta na forma como ele aborda a figura do sineiro. Ao descrever suas ações com uma aparente neutralidade ou até mesmo leveza, Machado insinua a complexidade e o poder simbólico que esses personagens detinham. Os sineiros afro-brasileiros, em suas funções, subvertiam o uso dos sinos, transformando-os em instrumentos de comunicação e resistência cultural. Galante sugere que, através dessa prática, os sineiros conseguiam manter viva a memória e as tradições de suas origens africanas, mesmo em um contexto de opressão. E as camadas de complexidade se adensam quando lembramos que o próprio Machado de Assis foi sineiro. (Pereira, 1988).

Para retomar o tema da polca, é pertinente sublinhar que Machado concebeu seus escritos em um contexto em que essa denominação ainda era utilizada de maneira geral e abrangente para se referir mesmo ao fenômeno musical em questão. Termos como *polka-lundu*, *polka-chula*, *polka-cateretê*, *polca brasileira*, ou *polca à brasileira* eram frequentemente empregados, ao passo que a designação *maxixe* apenas iniciava sua introdução de forma sutil no vocabulário musical. Isso explica o fato de a palavra não figurar no conto.

Mas assim como a história recente corrigiu um erro, oriundo do racismo, ao restituir a negritude a Machado de Assis, anteriormente branqueado, talvez seja necessário adotar uma abordagem similar no que tange à polca. Em última instância, um dos argumentos de Wisnik (2003) é de que a polca composta por Pestana indubitavelmente já não era uma polca europeia porque as modificações rítmicas e estilísticas introduzidas pelos músicos brasileiros tal como representadas pelas figuras 1, 2 e 3, sob determinantes da musicalidade africana, transformaram essa música em um elemento arraigado na cultura local.

No romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), de Lima Barreto, também encontramos pistas valiosas para entender a música popular no crepúsculo do século XIX. Deve-se recordar, por exemplo, que em dado momento do primeiro capítulo, o personagem-título, Policarpo Quaresma, antes respeitado em seu bairro,

opta por se dedicar ao estudo do violão e este movimento provoca uma mudança na percepção de seus contemporâneos. Sua irmã Adelaide é a primeira a alertá-lo sobre o estigma associado ao instrumento, considerado vulgar.

— Policarpo, você precisa tomar juízo. Um homem de idade, com posição, respeitável, como você é, andar metido com esse seresteiro, um quase capadócio, não é bonito! (Lima Barreto, 2017, p. 114)

Todavia Policarpo responde com segurança:

— Mas você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede. Nós é que temos abandonado o gênero, mas ele já esteve em honra, em Lisboa, no século passado, com o Padre Caldas que teve um auditório de fidalgas. Beckford, um inglês, muito o elogia. (Lima Barreto, 2017, p. 114)<sup>8</sup>

O romance de Lima Barreto, em relação aos contos de Machado, avança e oferece uma perspectiva fascinante sobre o modo de consumo musical no final do século XIX. Nesse período, a música era desfrutada principalmente por meio de apresentações ao vivo, e este aspecto da experiência musical é habilmente capturado por Lima. A figura do protagonista, Policarpo Quaresma, é particularmente interessante neste contexto. Sua decisão de aprender a tocar violão, instrumento associado à música popular, pode ser interpretada como um gesto de participação ativa no processo de fazer música, em contraste com uma postura passiva de mero ouvinte.

---

<sup>8</sup> Intrigantemente, Policarpo oferece um contra-argumento, sustentando que a modinha é um distintivo nacional. Ele cita como argumento a admiração que a modinha angariou de Beckford, ao ouvir o padre Caldas performar em Lisboa. É digno de nota que a figura do padre Caldas mencionada refere-se a Domingos Caldas Barbosa, poeta, compositor e violonista. O nome de Beckford referenciado por Policarpo Quaresma também é de particular interesse. William Beckford foi um aristocrata inglês e escritor muito conhecido no século XIX. Por ser homossexual, Beckford enfrentou violenta perseguição, mas encontrou refúgio em Portugal, em particular em Sintra e Lisboa, onde se tornou muito popular na corte da época. Certamente, Policarpo se refere a este período ao mencionar os elogios de Beckford às modinhas do padre Caldas. Destacaria que Policarpo introduz uma argumentação arguta, citando a admiração de Beckford, um homem perseguido pela moralidade heteronormativa, por um padre compositor negro, constantemente obrigado a negociar sua identidade racial. Ambos, no romance, são usados como argumentos de autoridade, referidos, em última instância, por um autor que também sofreu demasiada opressão. Embora esta análise não seja o foco principal da presente discussão, ela merece ser realçada para evidenciar a complexidade nas camadas narrativas de crítica política nem sempre evidente em Lima.

Policarpo Quaresma não apenas consome a música popular, mas também a reproduz, contribuindo assim para a sua disseminação e afirmação cultural. As partituras desempenham um papel crucial na obra, simbolizando a importância do documento escrito na circulação de melodias. Em uma época em que a gravação musical ainda não existia, a partitura era o meio importante para a disseminação de obras musicais. Nesse sentido, as representações de Lima Barreto da produção, consumo e valorização da música, oferecem uma janela para a sociedade brasileira do final do século XIX, quando a música, em suas várias formas, já estava entrelaçada com a vida cotidiana e as lutas culturais.

A posterior introdução da gravação foi um marco histórico significativo que reconfigurou completamente o cenário musical e a maneira como a música era consumida na virada do século. Anteriormente, a música era um evento efêmero, intrinsecamente ligado ao espaço e ao tempo da performance ao vivo. No entanto, com a chegada das gravações, a música pôde se libertar das limitações da presença física do músico, dos salões de saraus e da sala de concertos. Este fenômeno resultou em um isolamento do som em relação ao seu contexto original de produção (Mammi, 2015).

O fonograma, como um produto da tecnologia de gravação, conseguia extrair apenas o som e transformá-lo em um objeto tangível. Esse objeto poderia ser transportado para casa e reproduzido à vontade, independentemente do traje ou postura do ouvinte. Esta parece uma observação tangencial, mas, na verdade, é uma mudança paradigmática que alterou significativamente a maneira como os músicos interagiam com suas composições e como os ouvintes se engajavam com a música.

Com a possibilidade de gravação, os músicos podiam agora alcançar um público mais amplo, além das limitações geográficas e temporais de uma performance ao vivo. Isso, por sua vez, desafiava os métodos tradicionais de composição e performance, pois a música agora precisava se adequar a um formato que pudesse ser capturado de maneira eficaz pelos dispositivos de gravação. Para os ouvintes, a gravação também significava uma nova forma de se envolver com a música. Agora, eles podiam experimentar a música em seus próprios termos - em seu próprio

tempo, no conforto de suas casas e sem as formalidades associadas a um concerto ao vivo.

Embora o surgimento da tecnologia de gravação tenha representado uma mudança significativa, é importante ponderar que o seu impacto não se deu de forma imediata ou uniforme, pois o surgimento de uma nova tecnologia não implica sua ampla disponibilidade imediata. Trata-se de processos que caminham mais ou menos lentamente, lado a lado. Ainda assim, essa mudança teve um impacto expressivo na democratização do acesso à música, transformando a música de uma experiência essencialmente coletiva em uma experiência pessoal. Portanto, longe de ser um detalhe secundário, a introdução da gravação foi um acontecimento crucial que, mesmo em meio a esses processos gradativos de adoção, remodelou profundamente o cenário musical e as práticas de consumo musical.

Nas primeiras décadas do século XX, o cenário musical brasileiro vivenciou uma revolução tecnológica e cultural marcante, e dentre as figuras que surgiram nesse contexto, Manuel Pedro dos Santos, conhecido como Baiano, se destacou de maneira incontestável. Seu talento vocal atravessou as fronteiras das cidades e estados brasileiros, alcançando localidades tão distantes quanto Montevideu e Buenos Aires. Foi ele o protagonista da primeira gravação em disco realizada em território brasileiro (1902), um marco que assinalou a ascensão da gravação mecânica e a expansão do mercado musical no país. É dele também a primeira gravação do mítico samba *Pelo telefone* (1917) sobre o qual falaremos em breve.

Frederico Figner, ao estabelecer a Casa Edison em 1896 como a primeira gravadora do país, propiciou o terreno para que artistas como Baiano prosperassem e ampliassem seu alcance além do palco ao vivo. Os catálogos produzidos por Figner e comercializados pela Casa Edison são testemunhos essenciais desta mudança. Anunciando uma vasta gama de gravações de artistas nacionais e internacionais, eles demonstram como a música popular estava se tornando cada vez mais acessível ao público em geral. Especificamente, as modinhas citadas por Lima Barreto. (Franceschi, 2002)

Diante do ineditismo das músicas gravadas por processo mecânico no mercado brasileiro, a estratégia de Figner foi diversificar o repertório no primeiro catálogo da gravadora, incluindo artistas estrangeiros e nacionais. É curioso perceber que, nesta

fase inicial, não houve segmentação de estilos e gêneros musicais definidos, permitindo que um mesmo artista gravasse peças de ritmos e estilos distintos. Os pioneiros da indústria fonográfica no Brasil, artistas como Baiano já gozavam de popularidade em cenários urbanos, como bares, teatros e ruas, antes de se envolverem com o emergente campo das gravações musicais.

A estratégia da Casa Edison foi capitalizar a popularidade desses artistas e trazê-los para o universo fonográfico. Em outras palavras, a seleção de artistas já estabelecidos para gravação foi crucial para a expansão deste novo mercado, consolidando a indústria fonográfica e alterando significativamente a vida desses sujeitos. Além de Baiano, a lista de artistas gravados na Casa Edison incluía nomes como Eduardo das Neves, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga e João da Baiana. Todos esses artistas partilhavam uma trajetória comum, nascendo no final do século XIX, um período de mudanças significativas na história do Brasil, marcado pela Proclamação da República e a abolição da escravidão. A maioria, ligados à população afrodescendente, residia nas regiões menos privilegiadas do Rio de Janeiro.

É preciso sublinhar que, no cenário pós-abolição, o debate sobre o lugar dos negros na sociedade brasileira estava em pleno vigor e estes músicos experimentaram coletivamente a transformação profissional do campo musical e foram essenciais na formação da música popular brasileira. Foi através de processos de intercâmbio, sincretismo, hibridização e de transbordamentos culturais discutidos no final desta tese, que eles moldaram uma música popular permeada por conflitos e tensões. A figura de Pestana, personagem de Machado de Assis, surge como um precursor desse processo. (Assis, 2007 )

Pode-se afirmar que o ponto crucial na interpretação de José Miguel Wisnik (2003) do conto de Machado de Assis é que ele não vê Pestana simplesmente como um retrato de um compositor em crise. Na perspectiva de Wisnik, a aparente dificuldade de Pestana em criar sonatas, sinfonias e réquiens não deve ser vista meramente como um fracasso individual de suas habilidades de composição. Ao invés disso, Pestana deve ser entendido como uma expressão clara da cultura ao seu redor – um sintoma da vida coletiva que é característica de sua época. Para Wisnik, Pestana é um indicativo dos desafios impostos pela história, um sinal paradigmático

dos processos socioculturais, representando um retrato de grande profundidade das interações entre o indivíduo e a cultura que o molda.

Se, por um lado, a leitura imediata do conto identifica um conflito pessoal do personagem, por outro, Machado constrói uma análise incisiva da vida musical brasileira no final do século XIX, estabelecendo uma equação bastante complexa, cujos elementos desconhecidos antecipam as diretrizes do futuro da música popular urbana no Brasil. No decorrer de seu ensaio, Wisnik se aprofunda na construção subjetiva do personagem machadiano e usa um termo derivado da psicanálise, extremamente relevante, para descrever a dinâmica que se impõe: *recalque* (Verdrängung).

Na psicanálise, o termo refere-se a um mecanismo de defesa inconsciente que o indivíduo utiliza para lidar com pensamentos, sentimentos ou impulsos perturbadores ou inaceitáveis. Este processo envolve a remoção desses pensamentos, sentimentos ou impulsos da consciência para as áreas inconscientes da mente. Segundo Freud, o *recalque* ocorre quando confrontamos emoções ou ideias que consideramos inaceitáveis ou que nos causam desconforto, e então as “empurramos” para um território quase inacessível do aparelho psíquico, o inconsciente. Mas, aquilo que talvez seja fundamental nessa dinâmica é que apesar de recalçadas, essas ideias ou emoções não desaparecem completamente. Elas podem emergir indiretamente através de sonhos, lapsos de linguagem, atos falhos, ou mesmo se transformar em sintomas. (Freud, 1996)

Levando em conta essa noção, uma pessoa, por exemplo, que tenha experimentado um evento traumático pode recalcar a memória do fato, de modo que ela não se lembre conscientemente dele. No entanto, essa memória recalçada pode continuar a influenciar seu comportamento, suas emoções e suas reações a situações semelhantes. Freud argumentou que, em muitos casos, o trabalho psicanalítico envolve ajudar as pessoas a trazerem à consciência e a lidarem de maneira saudável com esses pensamentos e sentimentos recalçados.

No contexto do conto *Um homem célebre*, de Machado de Assis, o conceito de *recalque* pode ser entendido de uma maneira específica. Nesse caso, o recalçado refere-se à música dos escravizados e a presença cultural africana na sociedade

brasileira. No entanto, o que é recalcado não desaparece completamente, mas continua a influenciar de maneiras indiretas e, muitas vezes, inesperadas.

Retomando o conto, para ilustrar o argumento, desde as primeiras páginas, somos confrontados com a luta de Pestana para compor uma obra erudita. Mas em um contexto de completa distração, que contrasta com a tensão do esforço de composição, em uma cena de diálogo entre o protagonista e o seu escravizado, sem qualquer preâmbulo, ocorre um momento significativo.

— Meu senhor quer a bengala ou o chapéu de sol? perguntou o preto, segundo as ordens que tinha, porque as distrações do senhor eram frequentes.

— A bengala.

— Mas parece que hoje chove.

— Chove, repetiu Pestana maquinalmente.

— Parece que sim, senhor, o céu está meio escuro.

Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. De repente:

— Espera aí.

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (Assis, 2007 p. 576)

De acordo com Wisnik, a conversa desinteressada com o escravizado promove uma série de associações em Pestana que culminam em uma polca repentina: um ato que momentaneamente transforma o ciclo vicioso em virtuoso. Nesta análise, o escravizado simboliza, portanto, um índice precipitador de um tipo de deslize produtivo que abre comportas e redireciona o impulso musical estagnado inconscientemente. Em outras palavras, o que se destaca neste momento é a presença do escravizado como um gatilho que libera as comportas do inconsciente reprimido. Em síntese, a espontânea polca amaxixada que brota na composição de Pestana pode ser interpretada como um *retorno do recalcado* (Wiederkehr des Verdrängten) (Freud, 1996).

Esta interpretação denota a irrupção da música negra, que, embora tenha sido reprimida, desponta na música popular desafiando as tentativas de erradicação. O *recalque* evidente em Pestana materializa-se, portanto, como um retrato literário do intrincado processo histórico e cultural no qual a presença africana, ainda que reprimida no tecido social brasileiro, continua a aflorar e modelar a cultura brasileira de forma definitiva. Nesta perspectiva, é plausível argumentar que, na visão de Machado de Assis, a escravidão ultrapassa a simples configuração de um elemento que problematiza a posição do liberalismo enquanto ideologia na periferia do capitalismo. Ao contrário, ela integra uma específica atmosfera humana cujos vestígios de miscigenação, captados pela metamorfose da polca, desvelam o que uma ideologia branca supremacista optaria por manter encoberto.

Por mais que o dilema trazido à tona por Wisnik a partir do conto de Machado de Assis possa, à primeira impressão, distanciar-se das questões frequentemente abordadas pela canção popular contemporânea, é interessante notar como o retorno aos impasses machadianos ressoa, por exemplo, na obra de uma das mais importantes vozes da música brasileira. Wisnik nos rememora que Caetano Veloso, na contracapa do encarte do álbum *Circuladô* (1991), faz referência a uma frase do conto machadiano. Tal menção direta (Figura 4) sugere uma conexão deliberada e explícita com a temática, sublinhando a contínua relevância das problemáticas presentes no conto para a música brasileira contemporânea.

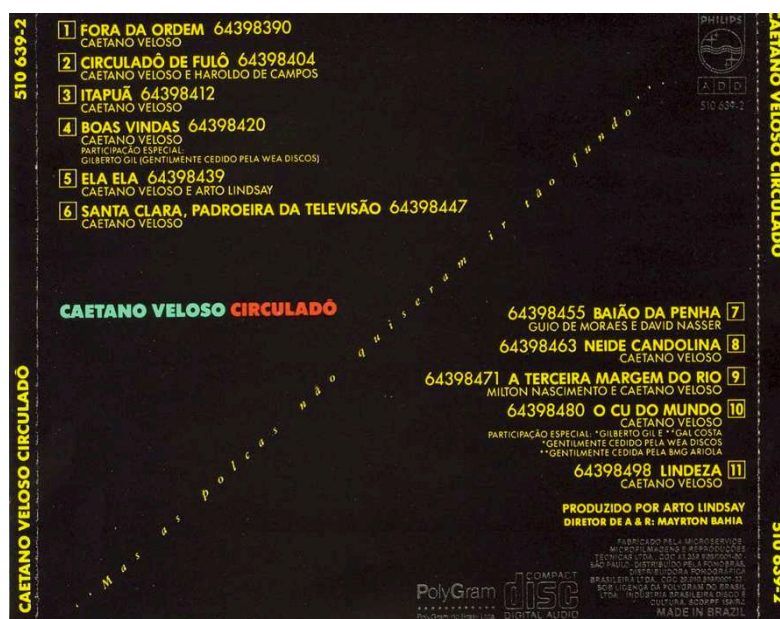


Figura 4 Na transversal da contracapa do álbum *Circuladô* (1991), a frase do conto

A contribuição singular de José Miguel Wisnik oferece uma aplicação profícua das categorias psicanalíticas de *trauma* e *recalque* no contexto sociocultural brasileiro, sublinhando como elas transcendem a dimensão individual para ecoar nas dinâmicas coletivas e históricas. Entretanto, talvez fosse preciso ir além para acrescentar que, frente a um cenário em que o recalçado insistia em ressurgir, a sociedade brasileira, operando sob o signo da colonialidade, recorreu a outro mecanismo de defesa para lidar com o trauma colonial chamado *sublimação*.

Segundo Freud, a *sublimação* é o processo de transformação de impulsos perturbadores, muitas vezes sexual ou agressivamente carregados, em atividades socialmente aceitáveis e até louváveis (Freud, 1996). Embora tal conceito seja frequentemente aplicado à dinâmica individual, é crucial entender sua relevância e aplicação, mais uma vez, em uma dimensão coletiva e social. Na leitura proposta aqui, a *sublimação* pode se apresentar como uma maneira pela qual uma sociedade lida com traumas e conflitos coletivos, transmutando-os em manifestações culturais, políticas ou artísticas. Nesse contexto é fundamental sublinhar que a *sublimação* pode funcionar como um catalisador para a canalização produtiva do impacto traumático, permitindo que uma sociedade extraia significado, propósito e até mesmo beleza de suas dores.

A construção do mito de democracia racial no Brasil representa um exemplo emblemático desse processo de *sublimação* social. O conceito amplamente discutido<sup>9</sup>, que promove a ideia de um país racialmente harmonioso, funcionou como uma ferramenta para sublimar a realidade do racismo, transformando a opressão racial em uma narrativa de convivência pacífica entre diferentes raças e culturas. Isso envolveu, fundamentalmente, a transformação e reinterpretação das culturas autóctones e afro-diaspóricas, uma estratégia que permitiu certo projeto de nação encontrar um propósito no trauma coletivo que o colonialismo havia gerado.

---

<sup>9</sup> Alguns autores e autoras que discutiram o mito da Democracia Racial no Brasil foram Abdias do Nascimento, em *O Genocídio do negro brasileiro* (1978); Lélia Gonzales, em *Lugar de Negro* (1982); Beatriz Nascimento, em *Negro e Cultura no Brasil* (1987); Silvio de Almeida, em *O que é Racismo Estrutural?* (2018); Cida Bento, em *O Pacto da Branquitude* (2022) e Sueli Carneiro, em *Dispositivos de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2023).

É central destacar que a construção do mito da democracia racial englobou uma ativa transformação e mercantilização das culturas autóctones e afro-diaspóricas, um elemento-chave nesse movimento de *sublimação*. Não podendo ser totalmente aniquiladas, as tradições, práticas, artes, músicas e até a gastronomia de origem africana e indígena foram assimiladas, reformuladas e, posteriormente, comercializadas como mercadorias em âmbito nacional e internacional. Interpretada como uma faceta primordial da *sublimação* coletiva, a metamorfose das culturas autóctones e afro-brasileiras em *commodities* possibilitou que o Brasil projetasse uma imagem de si mesmo como uma sociedade pós-racial, onde as diferentes raças e culturas coexistem em harmonia.

Neste contexto, é importante ressaltar mais uma vez que as manifestações culturais de origem africana e indígena não foram meramente reconhecidas, mas principalmente transformadas em mercadorias. Como escreveram Allan da Rosa e Deivison Nkosi,

Desde lundus e maxixes, as invenções de preto vão sendo colocadas no colo alvo, aparadas para constar no cartaz, encaixadas no holofote da avenida e ordenadas na prateleira das lojas ou nas cartilhas para se tornarem marca nacional ou artigo de consumo das classes médias. (Rosa; Faustino, 2023, p. 37)

Essa estratégia de *sublimação* se materializou, por exemplo, através da construção de um discurso que perpetua a fossilização, ou folclorização, das poéticas afro-diaspóricas. Tal abordagem se consolidou na prática de estereotipar, fixar e, por vezes, enquadrar estas poéticas dentro de molduras pré-concebidas, limitando decisivamente a sua expressão política inventiva. Essa é uma questão central neste trabalho.

## **1.2 Na casa de Ciata, um terreiro de macumba**

A *sublimação* como mecanismo de neutralização do trauma colonial e sua faceta de mercantilização cultural conduziram à erosão das dimensões políticas inerentes aos ritos, mitos e concepções estéticas das culturas afro-diaspóricas. A esse respeito, é

producente analisar, por exemplo, as concepções sobre as culturas de matrizes africanas elaboradas por um certo Modernismo Paulista do início do século XX porque não deixa de ser intrigante que, ao desvendar o tecido complexo da proposição do projeto nacional dos seus protagonistas, seja atribuído aos modernistas paulistas majoritariamente brancos e de classe média alta um papel central na incorporação da negritude no imaginário cultural do país.

Todavia, ao se analisar detidamente esse pressuposto, emergem, no mínimo, fragilidades e controvérsias significativas. Um desses equívocos tem raízes na suposição de que antes da efervescência do movimento modernista de São Paulo, sujeitos negros não eram representados na arte e na literatura brasileiras. Soma-se ainda a este equívoco a falácia de que o Modernismo Paulista propagou um discurso unificado e consciente sobre questões raciais. Sobre este tema, é incontornável concordar com Rafael Cardoso, para quem

A visão de que o modernismo paulista combateu a hegemonia colonialista é um constructo histórico fantasioso. Os apelos do movimento ao indígena e ao autóctone são questionáveis — na melhor das hipóteses — e não podem ser aceitos de modo acrítico. Independente das intenções de cada artista, o procedimento de configurar o subalterno por meio da folclorização e/ou da paródia teve o efeito de perpetuar estereótipos. Em última análise, logrou excluir da modernidade, à qual aspiravam os agentes que conduziram esse processo, os objetos de suas incursões etnográficas. (Cardoso, 2022, p. 22)

Cardoso argumenta que, muitas vezes, as tentativas dos modernistas paulistas de incorporar elementos da cultura negra e indígena em suas obras resultaram em caricaturas que reforçavam estereótipos, em vez de desafiá-los. As imagens de negros e indígenas frequentemente ecoavam visões exotizadas e reducionistas, que distorciam e simplificavam a complexidade destas culturas. A questão fundamental é que os apelos à primitividade e ao exotismo pelos modernistas paulistas, exemplificados em obras de autores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade, ou de artistas plásticos como Tarsila do Amaral e Lasar Segall, são indicativos dessas problemáticas.

Concordando com Cardoso, pode-se afirmar que estas tentativas de incorporar o "primitivo" e o "exótico" às suas obras revelam um olhar que se aproxima do

colonial, uma postura de usurpação e exploração de culturas consideradas "outras". É o próprio Rafael Cardoso quem recupera uma cena representativa deste fenômeno, a famosa visita de Macunaíma, no romance homônimo de Mário de Andrade (1928), à macumba na casa de Tia Ciata.

Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata, representada na narrativa, foi uma mulher notável. Nascida em 1854 na Bahia, ela representa o fluxo de indivíduos que se deslocaram do Nordeste para o Rio de Janeiro, na esteira da Abolição da Escravatura em 1888. Adepta do Candomblé, Ciata transferiu da Bahia para o Rio de Janeiro uma gama de tradições culturais e práticas religiosas afro-brasileiras que expandiram a diversidade cultural da então capital federal. Ao se estabelecer no bairro da Saúde, a residência de Tia Ciata transformou-se em algo mais que um mero domicílio, como representou Mário de Andrade. Sua casa ganhou status de baluarte da resistência e do renascimento da cultura afro-brasileira, um recanto que acolhia não apenas indivíduos, mas também suas expressões culturais.

Foi neste *locus* que se promoveram celebrações, rituais e a emergência de algumas das primeiras manifestações do samba carioca. No cerne deste ambiente de efervescência cultural, Tia Ciata desempenhou simultaneamente o papel de guardiã de tradições ancestrais e de agente de fomento a novas formas de expressão cultural. Ou seja, ela se tornou uma figura emblemática do entrecruzamento entre a preservação das raízes afro-brasileiras e a inovação artística. Nesta conjuntura, a referência a Tia Ciata na obra *Macunaíma*, de 1928, de Mário de Andrade, deve ser vista não apenas como uma citação literária, mas como o reconhecimento de uma presença cultural significativa.

O capítulo que se passa em uma representação ficcional da casa de Ciata inicia com Macunaíma frustrado por não ter conseguido recuperar sua preciosa muiraquitã. Em busca de fortalecimento e vingança contra Venceslau Pietro Pietra, ele decide viajar ao Rio de Janeiro para participar de um ritual em honra de Exu<sup>10</sup>. A

---

<sup>10</sup> Exu é uma divindade fundamental nas religiões afro-brasileiras, presente tanto no Candomblé quanto na Umbanda, por exemplo, mas com nuances diferentes em cada tradição. No Candomblé, Exu é o orixá dos caminhos, da comunicação e da mudança. Ele é o mensageiro entre os homens e os orixás, guardião das encruzilhadas e responsável por abrir e fechar os portais entre o mundo espiritual e o material. Exu é associado ao movimento, à energia vital e à criatividade, sendo invocado no início de todos os rituais para facilitar a comunicação com os outros orixás. Na Umbanda, Exu também desempenha um papel de mensageiro, mas é frequentemente visto como um espírito desencarnado, que atua como guia ou protetor. Na Umbanda, Exu é mais relacionado às

cerimônia ocorreria no espaço cerimonial da casa de tia Ciata, descrita como uma feiticeira e mãe de santo renomada.

Chegando no espaço, Macunaíma se junta a uma assembleia diversa que inclui pessoas de todas as classes sociais - uma representação literária da ampla gama da sociedade brasileira. O ritual começa, e Macunaíma se integra, descalço e adornado com uma *milonga* (amuleto). Ele se aproxima de tia Ciata, descrita como uma mulher idosa e poderosa, cuja presença é quase mística. A atmosfera é iluminada por velas, e a energia é estabelecida pelo ritmo do atabaque tocado por Orelê Rui Barbosa. À medida que o ritual avança, os participantes, incluindo Macunaíma, dançam e cantam em resposta às orações, criando uma atmosfera de união e espiritualidade.

Após a saudação a diversos orixás e entidades, um ar de expectativa permeia o ambiente. Todos aguardam ansiosamente uma manifestação espiritual. Tia Ciata preside a cerimônia, com todos os participantes colocando suas velas ao redor dela. A atmosfera fica densa com o calor, o suor e os aromas característicos do ritual. Macunaíma é apresentado à cachaça. Ele a prova e se delicia, rindo alto. A cerimônia avança com invocações, e todos anseiam pela presença de Exu. A narrativa sublinha que Tia Ciata, conhecida por sua autenticidade, não permite falsas manifestações em sua casa. A tensão aumenta, especialmente porque havia muito tempo que uma divindade não se manifestava ali.

À meia-noite, o grupo compartilha uma refeição de bode sacrificado. A festividade é intensa, com danças, cantos e muita bebida. Macunaíma, em seu estado ébrio e alegre, derrama vinho na mesa enquanto uma mulher, descrita como polaca, toma o centro da cerimônia e entra em transe profundo, começando a cantar e dançar de forma intensa. A sala inteira sente a presença forte de Exu através dela. Seu corpo, suas expressões e sua voz são totalmente possuídos pela divindade. Depois de um intenso êxtase, a mulher cai ao chão, imóvel. Segue-se um silêncio profundo.

---

linhas de proteção e demanda, auxiliando na resolução de problemas terrenos e na defesa contra energias negativas. Ele é muitas vezes sincretizado com figuras populares, e pode ter um caráter mais ambíguo, atuando tanto para o bem quanto para lidar com forças adversas. Apesar dessas diferenças, em ambas as tradições, Exu é uma figura poderosa, que desafia normas e promove a flexibilidade e a adaptação, sendo essencial para a dinâmica espiritual e ritualística das religiões afro-brasileiras.

Tia Ciata, em um gesto solene, se aproxima da mulher. Ela unge a possuída com o sangue do bode e recita orações, culminando no despertar da mulher, que agora é claramente a manifestação, ou "cavalo", de Exu. O ritual de macumba chega à sua fase de adoração e petição. Com Exu, a poderosa entidade, presentificado no corpo da polaca, os participantes se aproximam com reverência e devoção. Esta sequência mais uma vez destaca a diversidade dos presentes: desde ladrões e senadores até jogadores de futebol. Todos, independentemente de sua posição social, se submetem à poderosa presença de Exu, buscando bênçãos, proteção e favores. As solicitações variam, refletindo os desejos e preocupações individuais dos participantes. Enquanto alguns pedidos são atendidos, outros são rejeitados com humor ou firmeza por Exu, mostrando a imprevisibilidade e discernimento da entidade.

A cena culmina com Macunaíma fazendo seu pedido pessoal. Ao se identificar, Exu mostra alguma hesitação, insinuando que nomes começando com "Ma" podem ser inauspiciosos. No entanto, Macunaíma é rapidamente reconhecido e aceito, sendo tratado com carinho especial por ser considerado um "filho" de Exu. O pedido de Macunaíma é claro e direto: ele busca a vingança contra Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã. A partir deste ponto segue-se a seguinte cena:

Então foi horroroso o que se passou. Exu pegou três pauzinhos de erva-cidreira benta por padre apóstata, jogou pro alto, fez encruzilhada, mandando o eu de Venceslau Pietro Pietra vir dentro dele Exu pra apanhar. Esperou um momento, o eu do gigante veio, entrou dentro da fêmea, e Exu mandou o filho dar a sova no eu que estava encarnado no corpo polaco. O herói pegou uma tranca e chegou-a em Exu com vontade. Deu que mais deu. Exu gritava:

— Me espanca devagar  
Que isto dói dói dói!  
Também tenho família  
E isto dói dói dói!

Enfim roxo de pancada sangrando pelo nariz pela boca pelos ouvidos caiu desmaiando no chão. E era horroroso... (Andrade, 2017, p. 49)

A representação da macumba por Mário de Andrade em *Macunaíma* é rica e evocativa, mas não isenta de críticas. Em primeiro lugar, embora o autor tenha se esforçado para retratar a diversidade cultural brasileira e integrar várias tradições

em sua narrativa, a descrição da macumba tende a resvalar em caricaturas. A presença de personagens como ladrões, futebolistas, senadores e outros em um mesmo ritual sugere por um lado a diversidade de pessoas que frequentam aquele espaço; por outro lado, essa representação revela uma visão homogeneizante das classes sociais, reduzindo a complexidade dos indivíduos e suas motivações a estereótipos.

Pode-se dizer além disso que os pedidos feitos a Exu durante a cerimônia — como a venda de carne doente ou a obtenção de um emprego —, enquanto refletem as preocupações cotidianas dos brasileiros da época, também carregam um tom de comicidade que pode ser interpretado como uma trivialização das práticas religiosas afro-brasileiras. Esta representação pode reforçar, inadvertidamente, preconceitos existentes contra as religiões de matriz africana, frequentemente vistas como supersticiosas ou menos "sérias" do que outras tradições religiosas.

A transformação da polaca, uma mulher estrangeira, no veículo de manifestação de Exu é mais uma escolha narrativa intrigante. Certamente isso pode ser lido como uma representação da miscigenação cultural brasileira, mas também incorre no equívoco de exotizar e simplificar a profundidade e sacralidade do transe e da possessão espiritual. Ao colocar uma estrangeira no centro do ritual, o autor, inadvertidamente, desloca a autenticidade e a centralidade da experiência afro-brasileira na própria tradição que está tentando retratar.

Por último, mas certamente não menos importante, ainda que esta não seja uma invenção do modernista, a constante associação entre Exu e o diabo é particularmente problemática. Nas tradições afro-brasileiras, Exu é uma divindade ambígua e multifacetada, relacionada à comunicação, à travessura e à transformação, mas a sua equiparação direta ao diabo cristão é uma simplificação que ignora a profundidade e complexidade de sua natureza. Exu abarca certamente diversas características associadas ao diabo, mas ele é muito mais do que isso. É importante sublinhar que esta associação não é uma proposição originalmente do autor, mas sua constante reiteração não deixa de refletir uma visão eurocêntrica e colonizada que historicamente demonizou práticas e divindades afro-brasileiras.

Mas se quisermos por um instante abandonar as instâncias estéticas de criação para abordar perspectivas teóricas que dispensam o véu da ficcionalidade, deve-se

lembrar Mário de Andrade, desde a primeira página do ensaio *Música de feitiçaria no Brasil* (1933), distinguindo as “práticas da alta magia das civilizações espirituais” da “baixa feitiçaria das civilizações naturais”(Andrade, 2015, p. 4). Tão importante quanto reconhecer o ineditismo da pesquisa de Mário de Andrade ao recolher e comentar as musicalidades das distintas religiosidades de matrizes africanas é sublinhar como em momento algum o autor abandonou as matrizes epistemológicas supremacistas brancas.

No trecho a seguir, Mário de Andrade descreve sua participação em um ritual afro-indígena do catimbó<sup>11</sup>. São as palavras do autor:

Ora depois de ter entrado muito na intimidade dos meus dois mestres, na última sexta-feira do ano, que embora fosse dia par era sempre muito propício pras coisas de feitiçaria, eu resolvi “fechar meu corpo”, cerimônia das mais importantes do catimbó. A sessão realizou-se de-noite, na casa duma dona Plastina que ficava lá no fundo dum bairro pobre, sem iluminação, sem bonde e onde os próprios automóveis não se arriscavam muito sobre o chão móvel branquejado pelo areão das dunas. É impossível descrever tudo que se passou nessa cerimônia disparatada, mescla de sinceridade e charlatanice, ridícula, religiosa, cômica, dramática, enervante, repugnante, comoventíssima, tudo misturado. E poética. Hoje, passados os ridículos a que me sujeitei por mera curiosidade, o repugnante não insiste em minha recordação, me sinto apenas tomado de lirismo ante aqueles cantos e mais cantos incessantes ouvidos do natural. (Andrade, 2015)

Apesar do reconhecimento da dimensão poética do ritual, o uso de adjetivos como “disparatada”, “ridícula”, “repugnante” e “charlatanice” demonstra um certo desprezo pelas práticas religiosas. Essas são vistas como elementos exóticos e não são compreendidas em sua profundidade e complexidade como sistemas de valores civilizatórios.

---

<sup>11</sup> O catimbó é uma prática religiosa e espiritual de origem afro-indígena, difundida principalmente no Nordeste do Brasil. Com raízes na tradição indígena e influências de elementos africanos e europeus, o catimbó é caracterizado por rituais que envolvem a comunicação com espíritos ou entidades conhecidas como mestres ou encantados. Esses rituais incluem cânticos, rezas, uso de ervas, defumação e práticas de cura, além de oferendas e danças. O catimbó está associado à linha de culto conhecida como Jurema Sagrada, onde a jurema, uma planta nativa com propriedades enteógenas, é central tanto para a conexão espiritual quanto para práticas de cura. Esta tradição busca harmonizar forças espirituais e naturais, promovendo o bem-estar e a proteção dos participantes. A prática, muitas vezes marginalizada ou confundida com outras formas de religiosidade, é um importante componente da cultura popular e da espiritualidade nordestina, refletindo a complexa interação entre elementos indígenas, africanos e católicos.

Provavelmente, uma maneira interessante de evidenciar ainda mais os modos de representação das culturas da diáspora africana pelos modernistas, particularmente por Mário de Andrade, seja compará-los aos escritos de Benjamin Péret, que escreveu sobre as mesmas experiências em espaços análogos e em um mesmo momento. Péret viveu no Brasil durante dois períodos distintos (1929-1931 e 1955-1956). Sua estadia no Rio de Janeiro se deu em 1929, acompanhado da cantora e pesquisadora Elsie Houston, sua esposa. Durante esse primeiro período de estadia, o poeta surrealista francês frequentou diversos locais de culto afro-brasileiro na cidade do Rio de Janeiro. A partir dessa experiência e de seus estudos sobre religiões e a influência da diáspora africana na cultura brasileira, redigiu uma série composta por treze artigos chamada *Candomblé e Makumba* (1931). Esses artigos foram posteriormente publicados no jornal paulistano *Diário da Noite* entre novembro de 1930 e janeiro de 1931 (Péret, 1931).

Inicialmente, o foco acadêmico de Péret estava voltado para os povos indígenas brasileiros. No entanto, circunstâncias e influências o levaram a se debruçar sobre as religiões afro-brasileiras, especificamente no ambiente urbano do Rio de Janeiro. É importante destacar, porém, a influência que Houston, sua esposa, teve sobre ele. Antes mesmo da chegada de Péret ao Brasil, Houston já demonstrava profundo interesse pelas culturas "populares" do país<sup>12</sup>. A intersecção de seus interesses certamente foi fundamental para moldar a perspectiva de Péret sobre o Brasil.

Ao analisar os escritos de Péret sobre as religiões afro-brasileiras, é notório que apesar de ser um estrangeiro, o poeta manifestava um engajamento mais respeitoso e sério em relação às questões culturais e raciais brasileiras do que os modernistas paulistas. Contrapondo-se ao recurso frequentemente utilizado pelos modernistas de simplificar e caricaturar essas questões, Péret as abordava com profundidade e admiração. Com certo distanciamento do olhar que é puramente exotizante, o poeta enxergou nas poéticas da diáspora africana uma dimensão inventiva pulsante:

---

<sup>12</sup> Elsie Houston, nascida em 1902 no Rio de Janeiro, foi uma destacada cantora brasileira, amplamente reconhecida por seu compromisso com a internacionalização da música de cultura popular do Brasil. Filha do diplomata e historiador João Houston, Elsie passou parte de sua juventude na Europa, principalmente em Paris, onde solidificou sua carreira artística. Com um repertório diversificado, ela foi uma pioneira na apresentação de músicas da cultura popular brasileira, particularmente de matriz africana, ao público internacional.

Mas que dança! Religiosa e erótica ao mesmo tempo... O corpo inteiro se movia. Parecia ao mesmo tempo um gato brincando com um camundongo, uma cobra e uma flama sacudida pelo vento. Quantas pobres coitadas passam anos saracoteando em cursos de danças para figurar como estrelas nos bailados e não chegam nunca a apresentar uma dança tão pura quanto aquela. Foi talvez a única realmente bela que vi em minha vida. Em qualquer palco da Europa esta dançarina inata teria um sucesso triunfal, sem precedentes. (*Diário da Noite*, 28.11.1930)

É verdade que, como argumenta Arthur Valle (2022), em muitos momentos o modo de abordagem de Péret ressalta certa ambivalência quase sempre pontuada por equívocos factuais e/ou preconceitos. Mas, de modo geral, sem dúvida, a avaliação feita pelo poeta após sua estadia no Brasil aponta as culturas da diáspora africana na centralidade das dinâmicas de construção nacional, e isso o distanciou dos modernistas paulistas. Em texto intitulado *Negros e Brancos no Brasil (1934)*, lemos, por exemplo, que:

Nos EUA, o negro é objeto de repulsa; mas no Brasil ele é considerado uma espécie de sífilis social, uma doença que deve ser tratada em segredo por medo de quarentena.

E ainda assim, se há algum país que pode ser dito que deve sua existência econômica ao negro, esse país é o Brasil. Isso é tão verdadeiro que qualquer relato sobre o negro no Brasil não seria nada menos do que a história do próprio país. (Péret, 1934)<sup>13</sup>  
[Tradução nossa]

A propósito dos seus escritos sobre as religiosidades afro-brasileiras, Péret demonstrou uma habilidade singular em captar e expressar ao público a simbologia intrínseca das cerimônias, destacando-se por sua atenção aos detalhes dos rituais que observava. Tal precisão descritiva foi reconhecida inclusive pelo pesquisador Clóvis Moura, que viu no trabalho de Péret um marco significativo para os estudos afro-brasileiros.

Mas ao notar o interesse do poeta pelas culturas negras brasileiras não podemos perder de vista que Péret está incluído em uma dinâmica mais ampla que

---

<sup>13</sup> "Aux États-Unis, le Noir est un objet de répulsion ; mais au Brésil, il est considéré comme une sorte de syphilis sociale, une maladie qui doit être traitée en secret par crainte de quarantaine. Et pourtant, s'il y a un pays dont on peut dire qu'il doit son existence économique au Noir, ce pays est le Brésil. Cela est tellement vrai que tout récit sur le Noir au Brésil ne serait rien de moins que l'histoire du pays lui-même."

pressupõe certos fundamentos políticos e estéticos. Pode-se dizer que a busca contínua pela fusão da ação e da palavra formava o núcleo de um horizonte político e estético de Péret, um núcleo surrealista. A poesia de Péret, tal qual certas premissas basilares do movimento, é caracterizada por sua rejeição consciente das interpretações objetivas. Tecnicamente estamos falando de proposições estéticas que reflete o estado de suposto desligamento do sonho ou do inconsciente – ou do transe. E há um elemento político nesse *modo de fazer*, ou seja, nessa *poética*, que não pode ser desprezado.

Ampliando a questão, há particularmente um trecho escrito por Michael Löwy (2019) para explicar certos fundamentos do surrealismo que lançam luz sobre os interesses de Péret pelas culturas religiosas da diáspora africana no Brasil:

O surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de reencantamento do mundo, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. (Löwy, 2019, p. 13)

Na perspectiva surrealista de Benjamin Péret, havia justamente um esforço contínuo de conferir encanto ao mundo. Na análise de Löwy, isso aproximou os surrealistas de românticos como Schlegel e Hugo. Porém, ao contrário de muitos românticos que recorriam à religião, Péret apostava na poesia. Há um dado fundamental que não se pode esquecer aqui, a aproximação entre o surrealismo e o marxismo. Aquilo que estrutura as bases do movimento é, como afirmou Leandro Konder (2019), o desejo de estabelecer uma “relação entre as propostas mais avançadas no revolucionamento político da sociedade e as posições mais fecundamente criadoras e inovadoras no plano da produção artística” (p. 9).

Ao se aproximar da religião afro-brasileira, o surrealista (e marxista) Péret reconheceu seu profundo valor tanto poético quanto político, contudo, acreditava que, à medida que os negros brasileiros avançassem em consciência e entendimento, a religião seria progressivamente deixada de lado. Segundo o próprio poeta, “à medida que os negros forem adquirindo consciência de sua situação de oprimidos, essa forma [religiosa] de revolta irá desaparecendo, transformando-se em revolta consciente” (Diário da Noite, 30.01.1931). Para ele e os surrealistas, o

verdadeiro encantamento vinha da interseção entre poesia e a busca por uma revolução social.

Portanto, por mais que houvesse um interesse profundo por toda dinâmica ritual da Macumba e do Candomblé, ao fim e ao cabo, Péret concebia essa experiência religiosa como reflexo de um estado primitivo de consciência política, em última instância, como citado por ele mesmo, um *ópio do povo*. É notável que, após envolver-se com as religiosidades afro-brasileiras, Péret tenha se dedicado a estudar a Revolta da Chibata<sup>14</sup>, um movimento que, liderado por um negro, ocorreu sem influência religiosa e, em seguida, a estudar o Quilombo dos Palmares (PÉRET, 2002).

O interesse pelo potencial revolucionário das culturas negras brasileiras é notório, por exemplo, quando Péret ao analisar a história do negro brasileiro enfatiza justamente sua característica de resistência e do conflito permanente. O autor destaca a habilidade histórica dos negros brasileiros de enfrentar adversidades com força e determinação, muitas vezes lutando contra a opressão e buscando autonomia e liberdade, apesar das circunstâncias muitas vezes desfavoráveis. Ao seu modo, Péret antecipa uma oposição entre *Casa Grande* e *Quilombo* desenvolvida ao final deste trabalho.

As fugas eram sempre muito frequentes, tão frequentes que logo foi necessário criar um corpo policial especial para buscar os fugitivos, corpo este que era comandado pelos capitães do mato, cuja crueldade tornou-se proverbial no Brasil e que matavam todo fugitivo cuja captura apresentava alguma dificuldade. Refugiados na floresta virgem, os fugitivos formavam associações que chamavam de quilombos, e cujos membros eram na maioria das vezes ligados pelo juramento de não se render sob pena de não serem mais aceitos em nenhum quilombo e, às vezes, até sob pena de morte. A história regional do Brasil registra esses quilombos em todos os lugares. No entanto, o mais importante de todos foi o de Palmares, no atual estado de Pernambuco, que contou com várias dezenas de milhares de negros fugitivos e cuja história, devido à sua analogia com a

---

<sup>14</sup> Durante sua estadia no Brasil, Péret escreveu o livro *Almirante Negro*, mas conforme expresso pelo historiador Dainis Karepovs, os originais, supostamente apreendidos pela Marinha, podem estar ocultos nos registros da Revolta da Chibata ou podem ter sido eliminados. Péret no livro faz um paralelo entre a rebelião brasileira de 1910 contra castigos físicos e a revolta russa de 1905 no Encouraçado Potemkin. Karepovs ressalta que apenas quatro páginas conhecidas sobrevivem hoje, parte do arquivo Mario Pedrosa, embora rumores sugerissem que um editor detinha o manuscrito, que nunca foi descoberto. (Folha de São Paulo, 10 de novembro de 2001).

revolta de *Spartacus*, merece ser contada. (Péret, 1934)<sup>15</sup> [Tradução nossa]

Sem dúvida, Benjamin Péret encontrou um eco tanto político quanto poético nas culturas negras do Brasil consoantes a certas premissas do movimento surrealista. A convergência entre as dimensões estéticas e ideológicas do surrealismo, por outro lado, gerou fricções com os modernistas de São Paulo que a esta altura reorientavam suas visões políticas sobre a função da arte. E o problema fulcral na criação desse atrito foi o modo de equilibrar política e inovação estética, um desafio, é preciso sublinhar, que não foi exclusivo ao Modernismo brasileiro.

A esse respeito, é importante lembrar que a década de 30 foi palco da expansão do imperialismo, do capitalismo monopolista e das ideologias fascista e nazista, e que no Brasil este período testemunhou a organização da Aliança para a Libertação Nacional e da Ação Integralista, a ascensão de Getúlio Vargas e o reconhecimento crescente da luta de classes. Essa dinâmica política influenciou a forma como se pensou e se produziu arte. Concordando com João Luiz Lafetá (2000), foi justamente a intensificação do engajamento político dos artistas um dos fatores que propiciaram o fim do ciclo vanguardista na América Latina iniciado na década de 1920. E um ponto crítico foi justamente a distinção entre a chamada *arte pela arte* e a *arte engajada*.

Nesse contexto em que os fatos políticos pareciam convocar seus autores a uma virada nos projetos artísticos, a noção de autonomia estética<sup>16</sup>, que se tornou uma

---

<sup>15</sup> Les évasions étaient toujours très fréquentes, si fréquentes qu'il devint rapidement nécessaire de créer un corps de police spécial pour traquer les fugitifs, corps dirigé par les capitães do mato, dont la cruauté est devenue proverbiale au Brésil et qui tuaient tout fugitif dont la capture présentait une certaine difficulté. Réfugiés dans la forêt vierge, les fugitifs formaient des communautés appelées quilombos, dont les membres étaient le plus souvent liés par le serment de ne jamais se rendre sous peine de ne plus être acceptés dans aucun quilombo et, parfois, même sous peine de mort. L'histoire régionale du Brésil enregistre ces quilombos partout. Cependant, le plus important d'entre eux fut celui de Palmares, dans l'actuel État de Pernambouc, qui comptait plusieurs dizaines de milliers de Noirs fugitifs et dont l'histoire, en raison de son analogie avec la révolte de Spartacus, mérite d'être racontée.

<sup>16</sup> Por mais que ao longo deste trabalho seja possível inferir um conceito de autonomia estética a partir do reiterado uso dessa expressão em distintos contextos, talvez seja importante sublinhar que a autonomia estética se refere ao conceito de que a arte possui seu próprio valor e regras internas, independentes de finalidades morais, utilitárias ou políticas. Essa ideia defende que a arte deve ser apreciada em seus próprios termos, com ênfase na forma e na experiência sensível, sem ser subordinada a valores externos. O conceito de autonomia estética foi amplamente desenvolvido no século XVIII, tendo raízes importantes na filosofia kantiana, que separa o juízo estético de outras formas de julgamento, como o moral e o pragmático. A concepção usada neste trabalho pode ser

característica marcante de algumas práticas artísticas a partir do século XIX, começou a ser interpretada como visão purificada da arte, característica de um certo elitismo ingênuo e alienado, muitas vezes, prejudicial e nocivo. Entre os dissidentes das vanguardas, Jorge Luís Borges e Mário de Andrade são talvez os melhores exemplos latino-americanos, mas de uma forma ou de outra, esse reposicionamento crítico permeia a maioria dos seus protagonistas.

Nesse sentido, a revolução poética e política de Benjamin Péret desempenhou um papel dissuasivo para a aproximação dos modernistas ao surrealismo. Já que para o francês, a luta pelo triunfo da revolução social está necessariamente vinculada à emergência de uma poética de invenção. Em oposição a este projeto, é importante lembrar, por exemplo, que, depois da Revolução de 1930, Oswald de Andrade iniciou um caminho evolutivo que o conduziu a se associar ao Partido Comunista Brasileiro e este foi, justamente, um período marcado por um sectarismo acentuado, onde os artistas de origem intelectual eram vistos com ceticismo.

Neste contexto, as limitações impostas pelas escolhas estéticas dentro dos círculos de esquerda brasileiros se tornaram aparentes. Elas passaram a carregar a influência esterilizante de uma variante do marxismo, que estava fortemente marcada pela rejeição à inventividade formal. A pressão por uma arte comprometida com a causa política e com a mensagem direta fez com que a experimentação estética fosse frequentemente desestimulada. A perspectiva predominante nos círculos de esquerda privilegiava o conteúdo político explícito e, como consequência, reprimia as explorações formais e as linguagens poéticas inovadoras, vistas como desvios ou distrações burguesas que podiam alienar o povo da mensagem revolucionária<sup>17</sup>. Nesse cenário, a possibilidade de uma cooperação estreita tornou-se inacessível para Benjamin Péret. No entanto, o que

---

encontrada particularmente na obra SAFATLE, Vladimir. *Em um com impulso*. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2023.

<sup>17</sup> As tensões entre a liberdade estética e o compromisso político são discutidas de maneira interessante por Ferreira Gullar em *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, onde ele aborda os desafios de conciliar a inventividade artística com as exigências de uma arte politicamente engajada (Gullar, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969). De forma semelhante, Augusto de Campos, em *Pagu: Vida-Obra*, mostra como Patrícia Galvão (Pagu) enfrentou dificuldades ao tentar alinhar sua prática artística experimental às restrições ideológicas impostas pelo Partido Comunista Brasileiro (Campos, Augusto. *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982), destacando as complexidades desse contexto

ressalta como mais intrigante nessa perspectiva é precisamente o elemento poético revolucionário que Péret identifica nas dinâmicas culturais afro-brasileiras.

Se, por um lado, a matriz epistemológica que guiava as experiências das vanguardas modernistas brasileiras via uma incapacidade de conciliar revolução estética e social nos anos 30, por outro lado, o surrealista Péret discerniu nas poéticas negras um potencial revolucionário que emergia exatamente na dinâmica de inventividade inerente a toda experiência de reconfiguração exigida pelas condições materiais e subjetivas da diáspora.

### **1.3 Um outro caminho chamado *Afro-modernismo***

Em 2022, o marco centenário da Semana de Arte Moderna foi comemorado, um evento frequentemente considerado como o catalisador das vanguardas brasileiras e latino-americanas. Distinto de comemorações precedentes, este centenário foi pautado por uma reflexão crítica incisiva que evidenciou como a construção de uma narrativa singular do empenho modernizador ofuscou relatos até então periféricos.

Um exame produtivo do movimento de vanguarda implica em desvendar as formas pelas quais o Modernismo Paulista se consolidou como a narrativa dominante de modernização e há nesse esforço uma dupla dimensão. Primeiramente, deve-se lembrar de uma série de estratégias implementadas pelos próprios modernistas (como é característico de movimentos vanguardistas), mas há um segundo momento não menos importante para a consolidação dessa narrativa única que foi liderado pelo Estado, pela Academia e pelo Mercado.

Deste primeiro movimento de inserção e autopromoção, a publicação de revistas literárias, a presença constante de textos em jornais e a promoção de eventos emergiram como as estratégias mais patentes, mas não se limitaram a estas. Pode-se destacar também como Tarsila do Amaral, por exemplo, desenvolveu estratégias exemplares de introdução em círculos internacionais em Paris, a partir de sua presença em ateliês como aluna de artistas renomados como Albert Gleizes, André Lhote e Fernand Léger.

Paralelamente às estratégias de autopromoção dos modernistas paulistas, ocorreu um movimento considerável de validação acadêmica. Em 1953, Antonio Candido, casado com a professora Gilda de Mello e Souza, prima de Mário de Andrade, publicou o ensaio *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. A tese principal deste ensaio, relacionada à vanguarda paulista, sustenta que o Modernismo proporcionou uma reinterpretação de nossas falhas, sejam elas presumidas ou reais, exibindo-as como virtudes.

Para Candido, com o Modernismo de 22, finalmente, indivíduos de ascendência africana passaram a ser definitivamente aceitos como sujeitos de estudo, inspiração e exemplo. O primitivismo ressurgiu, nesse cenário, como uma fonte de beleza, em vez de um obstáculo à elaboração cultural, influenciando diversas áreas como literatura, pintura, música e ciências humanas. (Candido, 2006) Mas não foi somente o trabalho de Candido que teve um papel central na definição do Modernismo Paulista como modelo canônico, uma série de intelectuais majoritariamente vinculados à Universidade de São Paulo reiteraram, cada um à sua maneira, esta tese.

No que concerne ao Estado, o processo de aquisição de coleções modernistas foi um fenômeno que merece destaque. Deve-se recordar também que em 1968, através do próprio Candido, a Universidade de São Paulo adquiriu a coleção de artes visuais de Mário de Andrade, acompanhada do arquivo pessoal do escritor, que incluía não apenas sua biblioteca, mas também toda a coleção de correspondências trocadas com importantes artistas e intelectuais. E em 1969, o Estado de São Paulo também adquiriu a coleção de Guilherme de Almeida, outro notável escritor e colecionador modernista. Adicionalmente é importante recordar que a partir da década de 1960, formou-se um mercado de arte no Brasil, em grande medida com o apoio estatal. E, mais uma vez, as obras dos reiterados modernistas incontestavelmente ocuparam uma posição de destaque.

A confluência desses diversos fatores culminou no cinquentenário da Semana de Arte Moderna, em 1972, que marcou o apogeu do processo de consagração do Modernismo em São Paulo. Em *Modernidade em branco e preto* (2022), Rafael Cardoso articula uma crítica penetrante ao mito de um Modernismo Paulista dominante e destaca como esta construção originou uma narrativa simplista de um

fenômeno complexo. Esta perspectiva é essencial para reconsiderar a hierarquia comumente imposta aos movimentos artísticos brasileiros do século XX. Sem negligenciar o papel incontestável do Modernismo Paulista na revitalização das artes brasileiras, é imprescindível considerar outras dinâmicas, outros atores e outras geografias, inclusive no próprio estado de São Paulo. (Cardoso, 2022).

A interpretação do Modernismo como uma narrativa cultural e histórica mais abrangente, ao invés de ser vista estritamente como um movimento artístico circunscrito e centrado em uma geografia espacial, econômica e racial, impõe uma questão incontornável à historiografia e à crítica artística brasileiras. Entretanto, uma análise mais profunda é necessária. O questionamento vai além da mera centralidade dos modernistas, pois se faz crucial entender que existiram outras propostas de modernidades que não estavam intrinsecamente atreladas aos espaços dominados pela branquitude. Este desafio propõe um questionamento das estruturas que solidificaram um cânone, e incentiva a busca por novas perspectivas que possam estender e enriquecer nossa compreensão da modernidade dentro das artes brasileiras.

É imprescindível destacar que a conformação de uma identidade nacional brasileira, que começou com o Romantismo e sofreu uma reinterpretação pelo Modernismo canônico, adotou, como mencionado, um mecanismo de *sublimação* do que definimos como trauma colonial. Essa *sublimação* se materializou através da criação de uma inclusão aparente e uma representação estereotipada, ambas cristalizadas em discursos oficiais reiterados historicamente tanto pela academia quanto pelo Estado. Este processo de *sublimação*, encoberto por uma ilusão de inclusão, escamoteia o embate com as complexidades multifacetadas inerentes à cultura e história brasileiras.

Uma observação cuidadosa pode ser iniciada ao explorarmos o ano em que ocorreu a famosa exposição de Anita Malfatti, que é amplamente reconhecida como um dos eventos precursores do Modernismo branco paulista. Em paralelo a este movimento nas artes visuais, 1917 também foi o ano em que o público conheceu, por exemplo, o samba *Pelo Telefone*, interpretado por Manuel Pedro dos Santos, o já citado Baiano. Este marco musical, no entanto, muitas vezes é negligenciado nas discussões sobre inovações artísticas da época.

### **Pelo Telefone (Donga, Mauro de Almeida, 1917)**

O chefe da polícia  
Pelo telefone mandou me avisar  
Que lá na carioca  
Tem uma roleta para se jogar

O chefe da polícia  
Pelo telefone mandou me avisar  
Que lá na carioca  
Tem uma roleta para se jogar

Ai, ai, ai  
É deixar mágoas pra trás, ó rapaz  
Ai, ai, ai  
Fica triste se és capaz e verás

Tomara que tu apanhes  
Pra nunca mais fazer isso  
Tirar amores dos outros  
E depois fazer teu feitiço

Ai, se a rolinha, sinhô, sinhô  
Se embaraçou, sinhô, sinhô  
É que a avezinha, sinhô, sinhô  
Nunca sambou, sinhô, sinhô  
Porque este samba, sinhô, sinhô  
É de arrepiar, sinhô, sinhô  
Põe perna bamba, sinhô, sinhô  
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

O peru me disse  
Se o morcego visse  
Não fazer tolice  
Que eu então saísse  
Dessa esquisitice  
De disse-não-disse

Ah! Ah! Ah!  
Aí está o canto ideal, triunfal  
Ai, ai, ai  
Viva o nosso carnaval sem rival  
Se quem tira o amor dos outros  
Por Deus fosse castigado  
O mundo estava vazio  
E o inferno habitado

Queres ou não, sinhô, sinhô  
Vir pro cordão, sinhô, sinhô  
É ser folião, sinhô, sinhô  
De coração, sinhô, sinhô  
Porque este samba, sinhô, sinhô  
De arrepiar, sinhô, sinhô  
Põe perna bamba, sinhô, sinhô  
Mas faz gozar, sinhô, sinhô

Quem for bom de gosto  
Mostre-se disposto  
Não procure encosto  
Tenha o riso posto  
Faça alegre o rosto  
Nada de desgosto

Ai, ai, ai  
Dança o samba  
Com calor, meu amor  
Ai, ai, ai  
Pois quem dança  
Não tem dor nem calor<sup>18</sup>

É importante lembrar, no entanto, que a música *Pelo Telefone* propôs uma reconfiguração audaz da noção de autoria coletiva; que a canção, nascida de uma dinâmica rica de improvisação, representou uma transição significativa, que exigia negociações e ajustes para se encaixar em um formato musical mais limitado e definido, sem perder sua essência e espontaneidade; e que a música representa de modo paradigmático um reflexo lírico e melódico da vida urbana, incorporando e expressando elementos que eram intrínsecos às experiências das populações negras e pobres da época utilizando uma linguagem singular ao mesmo tempo em que capturava e transmitia as complexidades e nuances dos territórios urbanos onde essas comunidades estavam inseridas. Mas essa dinâmica complexa que exige tecnologias estéticas inaugurais jamais foi compreendida desta maneira.

O pianista, ensaísta e professor estadunidense Guthrie P. Ramsey (2022) desenvolve o conceito de *Afro-modernismo*, em grande medida, pertinente para pensar, no contexto brasileiro, rotas alternativas para as proposições de modernidades apagadas. Ramsey sublinha que a dinâmica de proposição estética que ele chama *Afro-modernismo* “identifica como os negros ao redor do mundo responderam à experiência da modernidade, globalismo e anticolonialismo, bem como ao sentido expandido de experimentação artística e visibilidade da cultura

---

<sup>18</sup> Embora a canção tenha sido registrada em 27 de novembro de 1916 com a autoria atribuída apenas a Ernesto dos Santos, conhecido como Donga, há indícios de que sua criação foi um processo coletivo, típico das rodas de samba que aconteciam no início do século XX. Nessas reuniões, letras e melodias eram frequentemente elaboradas de forma colaborativa por músicos e participantes. Posteriormente, Donga incluiu o jornalista Mauro de Almeida como parceiro na autoria da composição, o que gerou discussões sobre a real participação de outros sambistas na criação da obra. Esse contexto reflete o caráter coletivo e dinâmico do nascimento do samba urbano no Rio de Janeiro e evidencia as disputas por reconhecimento em um ambiente cultural efervescente.

expressiva negra”<sup>19</sup> (Ramsey, 2022, p. 9) [Tradução nossa]. E como se pode verificar desde sua definição mais elementar, a experiência artística pressupõe experimentação e perspectivas de emancipação política.

No artigo *Afro-modernismo e música: Sobre Ciência, Comunidade e Magia na Vanguarda Negra* (2022), Ramsey destaca como a luta por direitos civis realizada pelos negros nos Estados Unidos foi fundamental para a música e como a música, em uma mão dupla, foi fundamental para a luta:

Os músicos desta época se recusaram a se limitar de qualquer maneira, e a criatividade musical que emergiu durante o Afro-modernismo respondeu de várias formas aos chamados originais estabelecidos pelas gerações anteriores. As contribuições musicais resultantes representam um compromisso compartilhado de quebrar regras e derrubar restrições impostas pela sociedade mainstream sobre artistas expressivos negros. Tanto compositores quanto intérpretes foram energizados pelo tipo de liberdade originalmente defendida por Toussaint Louverture, pois, ao longo do século XX, esses músicos puderam explorar novas tonalidades, inventar novos estilos e aproveitar novas oportunidades — incluindo aquelas proporcionadas pela viagem internacional, ensino superior e o crescente campo de pesquisa em música negra. (Ramsey, 2022)<sup>20</sup> [Tradução nossa]

A referência a Toussaint Louverture no texto de Ramsey simboliza a interseção entre a criação artística e a luta política na primeira metade do século XX nos Estados Unidos. Louverture, um destacado líder da Revolução Haitiana, é evocado como uma fonte de inspiração para os músicos de jazz americanos. Sua luta pela liberdade e independência do Haiti ecoa na busca desses músicos por liberdade artística e quebra de barreiras sociais. Assim como Louverture lutou pela emancipação política, os músicos afro-modernistas, nos termos de Ramsey, batalhavam pela liberdade artística e resistência contra a opressão racial.

---

<sup>19</sup> It identifies how Black people around the world responded to the experience of modernity, globalism, and anti-colonialism, as well as to the expanded sense of artistic experimentation and the visibility of Black expressive culture."

<sup>20</sup> "The musicians of this era refused to be constrained in any way, and the musical creativity that emerged during Afro-modernism responded in various ways to the original calls established by previous generations. The resulting musical contributions represent a shared commitment to breaking rules and dismantling the restrictions imposed by mainstream society on expressive Black artists. Both composers and performers were energized by the kind of freedom originally championed by Toussaint Louverture, as throughout the 20th century, these musicians were able to explore new tonalities, invent new styles, and seize new opportunities — including those provided by international travel, higher education, and the growing field of Black music research."

A música, neste contexto, vai além de uma mera expressão artística, transformando-se em um veículo de resistência política e social por meio de uma reiteração de sua capacidade de invenção, afinal “autonomia estética’ é o nome de uma zona de conflito e de luta” (Safatle, 2023, p. 14). É providencial a citação de Toussaint Louverture nesse contexto de explicitação da autonomia estética como propriedade emancipatória da música negra porque nos lembra, à maneira de Fanon (2002), que “quaisquer que sejam as rubricas usadas ou as novas fórmulas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento” (p.9). Neste caso, como anunciamos desde a introdução, violência significa uma radical desestruturação das gramáticas que até o momento foram impostas como normativas.

Mas ao contrário do que possa parecer, o Brasil nunca abdicou da importância da dimensão estética na formulação de sua identidade, muito pelo contrário, as instâncias que pensaram um projeto nacional nunca perderam de vista a centralidade dessa dimensão. Até o ponto em que o próprio Modernismo se converteu em um projeto de Estado. Neste ponto, é incontornável concordar com Vladimir Safatle (2023) para quem o Brasil é antes de tudo uma idéia estética que teve como horizonte de constituição pressupostos modernizadores de apagamento das culturas autóctones e afro-diaspóricas, ao mesmo tempo em que construiu narrativas estetizantes que se converteram em um *ethos* de conciliação social. A questão fundamental aqui é, justamente, investigar o papel da canção como dimensão estética de uma dinâmica que privilegiou e ainda privilegia um discurso de concórdia ofuscando as inerentes contradições e conflitos. Este é o objetivo do próximo capítulo.

## CAPÍTULO 2. ESTÉTICAS DA CONCILIAÇÃO

### 2.1 Utopias da *sublimação* da diferença

É significativo observar que o Modernismo no Brasil foi além das artes, sendo influenciado e influenciando as dinâmicas sociais mais do que qualquer outro movimento artístico. Em alguma medida, ele expressou as aspirações coletivas, mas sobretudo foi a expressão do Estado brasileiro de “construir espaços, de construir povos, com todo o misto de redenção e violência que isso possa significar”. (Safatle, 2023, p. 5) É importante enfatizar que o termo *Modernismo*, aqui, é usado para descrever um conjunto de ideias estéticas inovadoras, ou ainda, o que poderíamos definir como a expressão estética da proposição de uma modernidade.

Um elemento que distingue o Brasil de outros países é que esses *Modernismos*, em muitos casos, como veremos, foram orquestrados pelo Estado ou tiveram uma participação significativa dele. De modo inequívoco, Safatle (2023) menciona primeiro a construção de *espaços* e depois a construção de *povos*. Pode-se dizer que essa ideia reflete justamente uma das grandes utopias modernistas do Estado brasileiro, que começa, naturalmente, em uma escala particular e experimental, e logo alcança o status de projeto nacional de reorganização arquitetônica do espaço público.

Refazendo este caminho, podemos, por exemplo, retomar a figura de Gregori Warchavchik como um ponto de inflexão já que é um consenso na arquitetura brasileira atribuir os primeiros esforços de modernização a ele. Nascido em Odessa, na Ucrânia, em 1896 e falecido em 1972, Warchavchik mudou-se para o Brasil em 1923, onde se tornou um dos pioneiros da arquitetura moderna no país. Foi amigo dos citados modernistas paulistas e visitante assíduo dos salões de arte moderna do início do século.

Warchavchik é conhecido por ter projetado a primeira casa modernista brasileira, a *Casa Modernista*, localizada na Rua Santa Cruz, em São Paulo, além de ter sido responsável pela construção da primeira escola de arquitetura do Brasil, a *Escola de*

*Belas Artes de São Paulo*, posteriormente convertida na *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo* (FAU-USP). A *Casa Modernista*, construída como residência privada para Warchavchik e sua esposa, foi projetada com base nos princípios do Movimento Moderno, o que em termos técnicos significa a pressuposição de três pilares: funcionalidade, simplicidade e racionalidade – termos que serão retomados a seguir.

Um dos principais nomes influenciados por Warchavchik foi Lúcio Costa. Nascido em Toulon, França, em 1902, Lúcio Costa é uma das figuras mais importantes da cultura brasileira do século XX, com obras notáveis que levaram a frente uma série de pressupostos consolidados no Brasil pelo ucraniano. Certamente o mais importante feito do arquiteto franco-brasileiro foi o projeto *Plano Piloto de Brasília*, idealizado em 1956. Como se sabe, o Plano Piloto representa um marco na história urbanística do país, Lúcio Costa não apenas estabeleceu com ele as bases físicas para Brasília, mas também desafiou as convenções urbanas da época, amalgamando princípios do Modernismo.

É preciso chamar a atenção para o fato de que este movimento foi mais do que uma transformação física, tratou-se de um componente crucial do projeto de desenvolvimento nacional. Em outras palavras, o momento em que o Modernismo se consolidou de fato como um projeto de Estado brasileiro. Pode-se dizer que a questão central no projeto de Brasília foi a quebra expressiva com o passado colonial brasileiro, como bem expressou o crítico Mário Pedrosa<sup>21</sup>,

Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem. (Pedrosa, 2004, p. 84-85)

É sintomático que um dos mais importantes críticos brasileiros, absolutamente comprometido com ideais revolucionários, reproduza o caráter colonialista que reafirma a implementação vigorosa do Modernismo arquitetônico no Brasil acompanhada por uma intensa aversão ao que já estava estabelecido, ao ponto de

---

<sup>21</sup> Faz-se necessário lembrar que Mário Pedrosa, além de um crítico central na história da arte do Brasil, foi também militante do Partido Comunista do Brasil (PCB) de 1926 até 1931, quando fundou a Liga Comunista Internacional (LCI), também conhecida como Oposição Leninista ao PCB.

eliminar sua existência. Corroborando essa perspectiva, em entrevista, o compositor Tom Jobim explica as condições e motivações que levaram ele e o poeta Vinícius de Moraes a comporem a *Sinfonia da Alvorada* (1959), obra sinfônica encomendada pelo governo brasileiro justamente dedicada à construção da nova capital:

Aquele sonho do Vinícius e do Juscelino, e a gente acreditando, o Oscar Niemeyer, a gente querendo o Brasil e coisa e tal, e Brasília, e a gente fez aquilo tudo com amor danado. E [a sinfonia] fala no Planalto Deserto, na chegada do ônibus, do homem, e naqueles campos bonitos do senhor, a gente brincando nos campos do senhor, e era muito bonito. (Programa do Jô, 22/10/1993)

O trecho da entrevista de Tom Jobim apresenta uma visão idílica e idealizada da construção de Brasília, destacando a paixão e o entusiasmo de figuras emblemáticas como Vinícius de Moraes, Juscelino Kubitschek e Oscar Niemeyer. Entretanto, essa narrativa negligencia importantes aspectos críticos do projeto. A concepção e construção de uma cidade completa em um período tão curto como três ou quatro anos suscita uma série de perplexidades que não se pode perder de vista.

Sabe-se hoje, por exemplo, que durante a construção de Brasília, as máquinas não podiam cessar suas operações, as jornadas de trabalho eram extenuantes, os suprimentos alimentares eram escassos e as condições de alojamento ofereciam escassa salubridade. Além disso, uma significativa força de trabalho de homens negros, predominantemente originária do nordeste do país, foi mobilizada para realizar a parte mais árdua dessa edificação, enquanto os arquitetos da utopia modernista “brincavam nos campos do senhor”.

Não deixa de ser curioso que, diante dessas complexidades, a justificção para erigir uma cidade integral requeira não apenas argumentos de natureza lógica, mas também apelos a narrativas mitológicas. Notavelmente, a figura dos trabalhadores, nomeados "candangos," apesar de seu esforço incansável, não foi a que ressurgiu na retórica de Juscelino, mas sim a evocação da força bruta dos bandeirantes colonizadores, conforme capturada na poesia de Tom Jobim e Vinicius de Moraes na já citada *Sinfonia da Alvorada*: "Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato, / Vós

fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste, / Da conquista do agreste / E da grande planície ensimesmada!".<sup>22</sup>

Os versos não fazem outra coisa senão ecoar as palavras do próprio Lucio Costa em seu *Memorial Descritivo do Plano Piloto* (1957), quando descreve a cidade como emanando de um gesto primordial de tomada de posse, reminescente do gesto essencial da colonização, caracterizado pela apropriação, domínio e conquista. É justamente esse projeto modernista de uma nova cidade construída sobre o nada que se converteria em um símbolo tangível da nação em pleno desenvolvimento, com um design inovador destinado a elevar um território novo e um povo novo ao palco internacional.

Difícilmente teremos exemplo mais claro de como a força de abstração do urbanismo modernista brasileiro seria proporcional a sua capacidade de tornar invisível o que existia antes, de negar, em uma negação sem retorno, as formas então enraizadas nas práticas sociais de povos que não queremos mais ver. O que repete uma lógica colonial constituinte da realidade brasileira, essa mesma lógica do espaço como “puro mato”. (Safatle, 2023, p. 24)

Neste ponto, é importante retomar a entrevista em que Tom Jobim rememora as condições de trabalho em que se encontravam na ocasião da composição da obra sinfônica, porque ela nos expõe questões reveladoras:

Olha, nós fomos pra lá, o Vinícius e eu fomos pra lá, naquele lugar chamado Catetinho, é no meio do mato, e tinha uma casinha ali feita de madeira, e nós ficamos ali. E o João Milton Prats foi à Goiânia, foi lá pra Goiás Velho e coisa e tal, e só foi procurar um piano pra eu trabalhar lá. E eu me lembro de pegar naquele piano, os homens propriamente ditos, os homens fortes, pegaram o piano e carregaram ali pra cima aquela escadinha de madeira, e nós ficamos ali fazendo aquele troço, aquela música, tinha que fazer aquilo. E tinha aquele campo assim, as perdizes, cantavam de manhã, tinha cascavel, e tinha um mato do lado, um mato alto mesmo, de árvores grandes, com jaó, como o som de bichos, a gente viu as araras passando e tudo mais, e ao longe a gente via Brasília que subia, não tinha Brasília, estavam fazendo, subia aquele pó, o pó subia, o pó vermelho (Programa do Jô, 22/10/1993)

---

<sup>22</sup> É impossível não lembrar aqui da evocação heroica desses mesmos bandeirantes feita anos antes pelos modernistas paulistas da geração áurea. Em artigo intitulado *Meu poeta modernista*, em que apresenta o poeta Mário de Andrade, Oswald de Andrade escreve: “Bendito seja esse futurismo paulista que surge companheiro de jornada dos que aqui gastam os nervos e o coração na brutal luta na luta americana, bandeirantemente” (Jornal do Commercio. São Paulo, 27 maio 1921)

Há muito ainda que se dizer sobre os paradoxos da construção da Brasília, no entanto, um episódio crucial desta história que aos poucos se revela é o massacre dos operários da construção civil no acampamento da construtora Pacheco Fernandes Dantas em 1959 (SOUSA, 1983). A história oral tem sido uma ferramenta vital para reconstituir esse acontecimento, permitindo a elaboração de documentos escritos baseados em depoimentos de indivíduos envolvidos diretamente na construção da nova capital.

Além disso, o filme documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), de Wladimir Carvalho, contribuiu significativamente para a reconstrução desse registro histórico. Dito isso, não deixa de ser chocante a comparação entre as condições de trabalho relatadas por Tom Jobim e o depoimento, por exemplo, de Eronildes Queiroz, um servente de pedreiro e auxiliar no refeitório onde, no carnaval de 1959, se deflagrou o massacre:

Brasília não parava. Era dia e noite sem parar. Tinha turma que trabalhava de noite e a turma que trabalhava de dia (...) Além de trabalhar o dia inteiro, tinha que fazer café pra turma da obra com pão com manteiga até meia noite(...) ( No dia do massacre) o major que era comandante (...) mandou a turma entrar, fazer fila, todo mundo fazer fila para apanhar e quem corresse levava chumbo. Aí a turma coitada, a turma ficou tudo apavorado, começaram a correr. Aí quem não enfrentava a fila e corria, eles metiam fogo, metiam bala sem dó. (...) Teve nego que morreu na cama dormindo. Eles atiravam naqueles caras que estavam correndo, às vezes erravam. A bala pegava na tábua (...) matavam o cara que estava dormindo na cama, justamente aqueles caras que trabalhavam à noite inteira, que ia levantar para trabalhar novamente (...) Só sobrou um cadáver que foi um chefe de pedreiro (...) Ele recebeu uns balaços e se jogou debaixo do acampamento. Os acampamentos eram altos e eles (soldados) não viram, se esqueceram dele. Caçaram tudo, fizeram um apanhado e esqueceram desse que amanheceu o dia morto lá debaixo. (Camargo, 1981)

Interrogado sobre o massacre, Lúcio Costa, em 1990, minimizou o evento afirmando que:

Do ponto de vista da construção da cidade, são só episódios, não tem maior importância. Agora, a imprensa gosta de dramatizar essas coisas, de alterar assuntos. Eu, francamente, não tomei conhecimento, não fui informado a respeito disso. E se tivesse, não teria dado importância. Porque era uma área já, um problema sociológico, aquelas coisas, assim, normais. Um problema sociológico de afluxo, de operariado de todas as procedências, gente de todos os antecedentes, para, num deserto, construir uma cidade. Mas não pode ser um minueto de cavalheiros. ( *Conterrâneos velhos de guerra* - Filme Documentário, 1990 )

O depoimento de Lúcio Costa sobre o massacre dos operários em 1959, conforme registrado no documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), é uma triste representação da indiferença em relação à vida e ao bem-estar dos trabalhadores envolvidos na construção de Brasília. Ao categorizar o massacre como um mero "episódio" sem "maior importância" no contexto da construção da cidade, o arquiteto minimiza não apenas a gravidade do acontecimento, mas também desconsidera o valor das vidas perdidas e a dignidade dos trabalhadores. A indiferença de Lúcio Costa ao massacre, ao dizer que mesmo que tivesse sido informado não teria dado importância, revela uma desconexão com as questões humanitárias e sociais envolvidas no processo de construção da capital.

Ele categoriza o acontecimento como um "problema sociológico", desvinculando-se de qualquer responsabilidade e ignorando as complexidades e implicações humanas inerentes à situação. Mas, mais do que isso, pode-se dizer que o depoimento citado é uma representação paradigmática da complexa dinâmica de construção de uma certa utopia nacional de modernidade. Uma utopia que paradoxalmente assume a dimensão do aniquilamento inerente a sua instauração – afinal, a magnitude da sua execução implica uma dinâmica que “não pode ser um minueto de cavalheiros” – mas mantém como princípio estruturador a negação do conflito em prol de uma narrativa de conciliação.

Para os propósitos de construção dos argumentos deste trabalho, pode-se dizer que as questões fundamentais aqui podem ser sistematizadas nos seguintes termos: 1) o projeto mais representativo do Estado brasileiro de construção de um povo teve na dimensão estética da reorganização do espaço arquitetônico sua maior expressão; 2) o projeto de construção de um novo espaço de representação de ruptura com o passado colonial teve como objetivo maior a construção de um povo igualmente originário; 3) a premissa fundamental para refundação desse povo originário foi a construção de um mito da instauração da civilização sob uma tábula rasa (“No princípio era o ermo”, como anuncia Vinicius de Moraes no primeiro verso da *Sinfonia da Alvorada*); 4) o Modernismo se concretizou na construção de Brasília como um projeto de Estado brasileiro que, sob a prerrogativa do progresso, reproduziu em larga medida o *modus operandi* colonialista. A esse respeito não

surpreende que a primeira proposição da fundação da capital no centro do país tenha sido feita por Marquês de Pombal em 1751.

Mesmo antes da construção de Brasília, o projeto utópico de modernização do país a partir da organização do seu espaço sinalizou a arquitetura como a grandiosa ciência e arte que levaria o Brasil rumo ao progresso e à inovação. Não admira que protagonistas na formulação dos projetos estéticos de modernização brasileira, como Tom Jobim e Chico Buarque, sejam arquitetos de formação. Mas foi o projeto da nova capital, imaginado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que ressoou como símbolo de um futuro promissor e refletiu a aspiração nacional de um país moderno e organizado. Não custa lembrar, projeto esse em que a funcionalidade, a simplicidade e a racionalidade formam o tripé de uma proposição estética e social.

Neste cenário, a arquitetura emergiu ainda mais vigorosa como uma poderosa força motriz, inspirando muitos jovens da época a acreditar em um Brasil renovado, cujas fundações seriam solidificadas através do design inovador e do planejamento urbano. Essa onda de inspiração, alimentada pelo surgimento de Brasília, influenciou diversos setores da sociedade brasileira, permeando as artes e incentivando um diálogo cultural enriquecido. A nova capital, com sua estética modernista, tornou-se um ícone, um manifesto construído de um Brasil que ansiava por inovação e crescimento.

Brasília, no entanto, está longe de ser um elemento isolado na dinâmica de modernização do país, ao contrário, a inauguração da nova capital marcou o auge de um processo que começa anos antes. Nos anos de 1955 e 1957, por exemplo, os filmes *Rio*, *40 Graus* e *Rio Zona Norte* de Nelson Pereira dos Santos fizeram sua estreia, sinalizando o que em pouco tempo seria nomeado como Cinema Novo. É importante recordar também que o ano de 1956 foi marcado pelo lançamento de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, simultaneamente ao surgimento do movimento concretista na poesia brasileira, liderado por figuras como os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Mário Faustino e Ferreira Gullar. Em 1958, a peça *Eles Não Usam Black Tie* de Gianfrancesco Guarnieri foi apresentada no Teatro de Arena em São Paulo, simbolizando um marco significativo na linguagem teatral brasileira. O ano seguinte viu o nascimento do movimento neoconcreto nas artes visuais, com a participação de artistas como Lygia Clark,

Hélio Oiticica e Lúcia Pape. E em 1960, finalmente, Juscelino Kubitschek inaugura a nova capital marcando firmemente o movimento do país em direção à modernidade.

Mais uma vez, é importante sublinhar que a ideia de um povo conciliado foi elemento fundamentalmente constitutivo desse movimento de modernização. Como sublinharam João Manuel Cardoso de Melo e Fernando Novais,

Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: **a cordialidade, a criatividade, a tolerância**. (Mello; Novais, 2002, p. 560) [Negrito nosso].

Esse período significativo de industrialização trouxe consigo mudanças substanciais em várias esferas da sociedade, incluindo um acentuado impulso na indústria cultural nacional. Em meio a esse processo de transformação e crescimento, a sociedade brasileira foi, de forma gradual, sendo impactada por diferentes formas de mídia, como imprensa, cinema, rádio e, mais tarde, televisão. Como já afirmaram Mello e Novais (2002), este fenômeno transportou a nação de uma realidade de analfabetismo para um cenário de massificação cultural, sem o estágio intermédio de aclimatação à cultura moderna.

É incontornável dizer que esta evolução realça justamente o papel crucial da indústria cultural no desenvolvimento, por exemplo, daquela que seria a maior expressão cultural desse espírito de época modernista, a *Bossa Nova*. O gênero emerge como um exemplar singular no panorama musical, consolidando-se como um símbolo de sofisticação e inovação. João Gilberto foi quem melhor conseguiu sintetizar os elementos constitutivos do gênero ao incorporar um modo sincopado de articular as cordas do violão, utilizando o polegar para demarcar o ritmo grave e os demais dedos para as notas agudas, conferindo uma textura rítmica simultaneamente suave e complexa que se tornou seu ícone distintivo. Soma-se a isso a riqueza e a complexidade de suas harmonias marcadas pelo uso de acordes dissonantes e inusitados que emolduram melodias muitas vezes simples cantadas em um estilo de interpretação caracterizado pela suavidade e intimismo.

É importante sublinhar que, no contexto de nascimento da *Bossa Nova*, a emergência de inúmeros músicos e cantores populares, alavancados pelo rádio nas décadas de 1930 e 1940, já havia estabelecido a música popular brasileira como um elemento central ao redor do qual gravitava toda dinâmica cultural brasileira. Em termos de desenvolvimento técnico e econômico, essa realidade atraiu para o Brasil multinacionais como Columbia, RCA Victor, Phillips e Odeon. Esse movimento foi ainda mais estimulado em 1956, com a introdução no país do formato de long-play de dez polegadas em alta fidelidade, substituindo os discos de 78 rpm, marcando um novo período de ampla reprodução e intenso consumo de discos.

É verdade que o ambiente formador da *Bossa Nova* emergiu em uma sociabilidade litorânea do Rio de Janeiro, quase imune à penetração crescente da televisão na esfera privada. No entanto, as práticas domésticas de escutar o rádio e a cultura do disco - seu consumo ritualístico e audição - eram extensamente valorizadas e essa prática foi fundamental para consolidação de um gênero que em pouco tempo evoluiria para uma espécie de *ethos* da classe média brasileira. Como escreveu Rogério Duprat: “Bossa nova queria dizer tudo: jeito de viver, tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo.” (Duprat, 1977)

A análise dos relatos sobre a *Bossa Nova* ilumina uma sincronia entre inovações técnicas musicais (“tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo”) e a emergência de uma nova subjetividade, marcada por um inovador “jeito de viver”. Essa relação supera a interpretação da *Bossa Nova* como simples reflexo do Brasil em seu caminho para o desenvolvimento, onde o modelo *American Way of Life* claramente foi uma referência. Se por um lado estamos falando da manifestação concreta do espírito de progresso, refletindo as mudanças e aspirações da sociedade brasileira, por outro lado, não se pode perder de vista que desde o início o que está em jogo é a concepção de um novo brasileiro, propriamente dito.

Nesse contexto, é interessante lembrar que os depoimentos sobre a *Bossa Nova* frequentemente destacam sua divergência estética com o Samba Canção, indicando o desejo de uma expressão musical mais contida e natural. Enquanto a aura soturna do Samba Canção representaria um brasileiro superado, a *Bossa Nova*, ansiando por leveza lírica, arranjos sutis e entrega vocal natural, incorporaria,

ao contrário, um ideal modernista de eficiência e simplicidade, representando justamente um novo brasileiro emergente.

Em resumo, se é verdade, como afirmou Luiz Tatit (2004), que a *Bossa Nova* representa a emergência de uma *protocanção*, “uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos e ou enunciativos” (p. 81), pode-se dizer que ela também é parte fundamental de uma concepção de um *protobrasileiro*. É importante destacar, mais uma vez, que fundamental nessa formulação é que este novo brasileiro, no contexto da crescente classe média da década de 1950, vislumbrava, em uma dimensão estética, dar corpo a um projeto de discurso de integração social, que efetivamente nunca deixou de ser um discurso. A hipótese de que a *Bossa Nova* é a materialização da mistura entre o samba feito na periferia da democracia brasileira e o jazz norte-americano acessível a uma classe privilegiada é a melhor representação desse projeto conciliatório.

Como sabemos, o momento de destacada exaltação econômica, política e cultural no Brasil, vivenciado durante a década de 50, foi abruptamente interrompido pela insurgência de conflitos políticos, culminando no golpe civil-militar em 1964. Essa ruptura também se caracterizou pela amplificada participação dos segmentos artísticos na esfera política nacional, representando um ímpeto coletivo de resistência contra a instauração autoritária da ditadura no país. Em 1961, artistas e estudantes criaram no Rio de Janeiro o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, incentivando a elaboração e difusão de uma arte, em tese, popular e revolucionária.

Neste contexto, delineou-se uma nítida divergência conceitual entre os compositores da *Bossa Nova*, análoga àquela do Modernismo do início do século XX. Neste caso, evidenciando uma corrente focada no conteúdo político, liderada por figuras como Carlos Lyra e Nara Leão, em contraposição a uma vertente mais formalista, personificada por João Gilberto e Tom Jobim. É interessante como, mais uma vez, guardadas as singularidades dos distintos Modernismos, os acontecimentos políticos desencadearam uma evidente cisão entre a expectativa de uma autonomia estética e de uma emancipação social.

A ruptura entre vanguarda artística e arte engajada muitas vezes reiterada é parcialmente devido ao fato de que a chamada arte comprometida ou política, no

Brasil, esteve sempre presa a um conteúdo explícito, enquanto muitas vezes negligenciava suas formas de representação<sup>23</sup>. Como consequência, os elementos formais na música de João Gilberto, por exemplo, raramente são vistos como desestruturadores de um estado estabelecido de coisas, ainda que em grande medida o sejam.

Essa tendência a esvaziar o aspecto político da proposição formal levou a uma interpretação da *Bossa Nova* como um movimento alienado, tal qual expressou seu maior detrator, o crítico José Ramos Tinhorão (1997). Além disso, a rápida assimilação da *Bossa Nova* ao gosto popular, ao ponto de se tornar música ambiente, música de espera, música de elevador, também a afastou de qualquer aspiração revolucionária. Este fenômeno não é exclusivo da *Bossa Nova*. Por exemplo, a música de Chopin, apesar de ter revolucionado a técnica pianística e ampliado o uso de harmonias, também foi consagrada pela burguesia como música de salão. Mesmo com suas proposições formais inovadoras que desafiavam as convenções musicais estabelecidas, ambos os gêneros se estabeleceram como músicas de adorno.

Uma das razões para isso, em ambos os casos, provavelmente se deve ao fato de que suas inovações foram construídas sobre terrenos já amplamente compartilhados e assimilados, como as danças de salão no caso de Chopin e o samba no caso da *Bossa Nova*. Essa dinâmica foi um dos fatores que levaram a uma forte tendência à assimilação, o que por sua vez, concorreu para um

---

<sup>23</sup> Para uma discussão sobre a tensão entre a vanguarda artística e a arte engajada no Brasil, ver: Schwarz, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, onde o autor analisa o papel da forma e do conteúdo na construção da arte literária. Ver também Gullar, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, que discute os desafios da arte política e as limitações impostas pela insistência em um conteúdo explícito em detrimento da inovação formal. Além disso, consulte Safatle, Vladimir. *Em um com impulso*. São Paulo: Martins Fontes, 2023, que explora as implicações filosóficas e estéticas da relação entre vanguarda e política, oferecendo uma perspectiva crítica sobre como a arte engajada frequentemente se distanciou das formas inovadoras propostas pela vanguarda.

esgotamento da sua capacidade disruptiva em termos de gosto e sensibilidade<sup>24</sup>. Sem dúvida, um elemento também fundamental para esse esvaziamento é aquilo que Mark Fisher (2024) apontou como processo de *comodificação*. Fisher argumenta que a lógica capitalista transforma qualquer expressão cultural em um produto que pode ser consumido de forma passiva, desprovida de seu potencial subversivo original. No caso da *Bossa Nova*, essa lógica fez com que a música, inicialmente inovadora e revolucionária em seu contexto, fosse gradualmente reduzida a um símbolo de sofisticação superficial. Esse processo de *comodificação* é particularmente evidente na forma como a cultura popular é absorvida e ressignificada pelas classes dominantes. Ao tornar-se parte da paisagem sonora cotidiana, a *Bossa Nova* foi despojada de suas nuances, convertendo-se em um produto palatável que poderia ser apreciado sem exigir reflexão ou desconforto.

É impossível não admitir que essas questões reiteram o argumento central deste trabalho, apontando simultaneamente para uma possível vulnerabilidade. Desde a introdução deste trabalho, argumenta-se que a experiência estética, vista como um paradigma para a emancipação social, é ancorada na ideia de uma reconfiguração da sensibilidade ou do que poderíamos nomear como gramáticas normativas de poder, anunciadas a partir de sua autonomia estética. O elemento propulsor da transformação social, a emancipação, neste trabalho, é justamente a habilidade de desestabilizar violentamente essa gramática.

Pode-se dizer que, a respeito da fragilidade mencionada, ela é exatamente o que é inerente à chamada música *popular* (e se manifesta em seu próprio nome). Seria

---

<sup>24</sup> É interessante ampliar ainda mais essa discussão considerando as dinâmicas de invenção e assimilação presentes naquele que se constitui hoje como o gênero musical mais radicalmente popular, o funk. Tal qual a música de Chopin ou a Bossa Nova, o funk introjetou uma série de procedimentos criativos inovadores, incluindo, inclusive, elementos constitutivos das chamadas vanguardas europeias – com destaque para a Música Concreta Francesa e para Música Eletroacústica Alemã. Por que os procedimentos técnicos tais como a manipulação de frequências, de bpm's e de ruídos, que no funk são mais importantes do que harmonia e melodia, por exemplo, apesar de serem elementos notoriamente constitutivos das vanguardas são tão bem assimilados, ao ponto de o funk ser o mais popular gênero musical brasileiro? A resposta poderia ser a mesma: as inovações que constituem o funk, tal qual acontece em Chopin ou na Bossa Nova, estão assentadas sobre uma base amplamente conhecida, uma base de elementos já constituídos. Essa poderia ser uma resposta parcial, mas a grande questão talvez não seja interrogar o que faz do funk uma expressão popular, mas o que faz dele aquilo que Hakim Bey (2021) chamou *Zona Autônoma Temporária* – termo sobre o qual ainda nos debruçaremos neste trabalho. Ou seja, o que faz do funk uma dinâmica de invenção tão poderosa capaz de decodificar as dinâmicas da indústria cultural se mantendo, ao mesmo tempo, no centro e à margem, sempre inefável.

pertinente perguntar se o argumento central deste trabalho negaria um enfoque emancipatório inerente às proposições estéticas que mantêm noções e princípios amplamente sedimentados e compartilhados – *populares*, por definição – como boa parte de funks, de raps ou de sambas. Certamente não. Entretanto, entre os possíveis percursos que concebem a experiência estética como um impulso para a transformação social, neste estudo, optou-se por um caminho menos explorado. Este seria admitir que, grande parte da história da cultura consiste em colocar em prática tecnologias de negociação, mas há uma história possível mesmo no interior disso que chamamos *música popular* que se destina a dar forma ao que é irreconciliável.

## **2.2 Antropofagia como dimensão estética da conciliação**

Existe uma frase famosa atribuída a William Blake que diz: *The bird a nest, the spider a web, man friendship*. Mais do que a compreensão da amizade como uma espécie de condição incontornável, o que sobretudo parece belo na sentença é a ideia de que a amizade é a materialização de um habitar. Há muitas formas de contar uma história da música brasileira, uma delas é narrar certos encontros que construíram justamente um modo de habitar e transcenderam a dimensão pessoal para edificar uma história social.

Neste capítulo, daremos um passo na evolução histórica dos processos de modernização estética empreendidos no país, particularmente na música popular, e um modo de começar esse episódio poderia ser, portanto, lembrando que nos primeiros anos de ditadura civil-militar, Maria da Graça Costa Penna Burgos, àquela altura, uma adolescente conhecida como Gracinha, vivia em Salvador, Bahia, frequentava teatros, concertos, shows de música popular e testemunhava o grande momento para a cultura baiana que foi a gestão do reitor-fundador da Universidade Federal da Bahia, Edgar dos Santos. Gracinha vivia na Graça, um bairro no alto de Salvador e tinha como vizinhas as irmãs Dedê e Sandra Gadelha – pivôs de dois dos encontros mais potentes da história recente da cultura brasileira.

O primeiro desses encontros se deu a partir da casa de Dedê. Gracinha que naquele momento embalava os ânimos de uma festa com voz e violão, ouviu de Laís, professora de dança da anfitriã, que deveria conhecer um amigo compositor que havia chegado de Santo Amaro da Purificação, interior da Bahia. Essa não foi a primeira ocasião em que Laís apresentava uma jovem cantora ao amigo compositor. E dado o insucesso dos encontros anteriores, o amigo compositor já não nutria grandes expectativas para novos encontros. Mas houve uma insistência e o encontro se deu na Bazarte, uma pequena galeria de arte que reunia os intelectuais baianos.

Gracinha levou seu violão a tiracolo, o compositor levou no rosto uma indisfarçável desconfiança. Mas todo ceticismo caiu por terra logo nos primeiros acordes. E não fosse suficiente o canto e a graça, o encontro entre a jovem cantora e o incipiente compositor, teve como corolário um índice fundamental de afinidade. Depois de ouvir Gracinha cantar, o compositor que atendia por Caetano Veloso, perguntou: “Para você, quem é o maior cantor do Brasil?”. E, imediatamente, a resposta que selaria uma parceria musical que atravessou mais de cinquenta anos foi: “O maior cantor do Brasil é João Gilberto.” Como se a resposta abrisse um portal de acesso a uma outra dimensão - dimensão em que Gracinha se tornaria Gal Costa – Caetano pediu o violão que repousava no corpo da cantora e cantou a composição que, em 1968, figuraria o lado A do primeiro compacto simples de Gal: *Sim, foi você*.

O segundo encontro é não menos importante. Foi na casa de Sandra que Gal Costa se encontrou com o cronista baiano Silvio Lamego. Naquele dia, Silvio faria uma visita a Joãozinho e Gal se ofereceu para acompanhá-lo. Naturalmente, na ocasião, Joãozinho já era João Gilberto, o maior ídolo de Caetano e Gracinha. Importante lembrar que o álbum *Chega de Saudade* (1958), pedra fundamental da *Bossa Nova*, àquela altura, somava quase dez anos. João Gilberto esperava Silvio Lamego no pátio do edifício onde vivia sua mãe em Salvador e ali mesmo foi apresentado à jovem Gal Costa.

Pela cidade baiana, se espalhava a notícia de que havia uma menina que cantava muito bem, e a informação já tinha chegado aos ouvidos criteriosos de João Gilberto. Mas foi ali, sem cerimônia, em um primeiro encontro com o mestre que a menina foi colocada à prova. João pediu uma música e com violão em punho,

Gracinha escolheu tocar e cantar *Mangueira*, samba de Assis Valente. Depois de ouvir atentamente, João pegou o violão e pediu para que Gracinha cantasse o repertório que quisesse. Sem se fazer de rogada, a menina Gal cantou todo o repertório do baiano. Ele ouviu silenciosamente cada palavra entoada ao som do seu violão.

Ao final de algumas horas, João Gilberto, que como sabemos, não era dado a arroubos e grandiloquências, disse uma das frases que, sem saber, prenunciava o que hoje é um lugar comum: “Gracinha, você é a maior cantora do Brasil.” Na sequência, as amigas de Gracinha, Sandra e Dedê Gadelha se casaram com Gilberto Gil e Caetano Veloso, respectivamente. E formou-se ali um círculo de afetos que edificou o núcleo duro do que conhecemos como *Tropicalismo*. Essa e outras histórias foram contadas pela própria Gal Costa em sua entrevista ao *Programa Roda Viva* em 1995.

Assim como existem distintas abordagens para iniciar essa narrativa, também há diversas formas de caracterizar o que foi o *Tropicalismo*. Apesar dos desacordos, é incontornável afirmar que o *Tropicalismo* foi um movimento que teve origem e desfecho centrados em uma contínua dinâmica de diálogos fractais entre literatura, cinema, artes visuais e cultura de massa. Sua principal plataforma para a divulgação de seus pressupostos políticos e estéticos foi a já estabelecida música popular.

Sem dúvida, movimentos da magnitude do *Tropicalismo* não possuem um momento exato de início, mas como o pensamento ocidental frequentemente pressupõe uma certa compreensão hegeliana da história, há sempre um mito de fundação. Neste contexto, tal mito seria o álbum *Tropicalia ou Paris et Circencis* (1968). E como todo mito de fundação, este também inclui seus momentos de incubação. Para Semana de 22, a exposição de Anita Malfatti, em 1917; para o *Tropicalismo*, o *III Festival de Música Popular da TV Record*, exatamente 50 anos depois.

O festival de 1967 ficou conhecido como o mais importante festival de música do país. A razão não é misteriosa. Foi justamente neste festival, entre 30 de setembro e 21 de outubro, no palco do Teatro Record Centro, em São Paulo, que o Brasil conheceu *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, *Roda Viva*, de Chico Buarque, além de *Alegria, alegria* de Caetano Veloso; e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil. As

canções de Caetano e Gil tinham em comum a presença de um instrumento que até aquele momento era objeto de resistência de grande parte do primeiro time daquilo que viria a se chamar MPB, a guitarra elétrica.

Para muitos, incluindo críticos como Sérgio Cabral, a guitarra elétrica era a vilã da música brasileira. E não por outro motivo, no dia 17 de julho de 1967, poucos meses antes do Festival, houve no Brasil uma Marcha contra a Guitarra Elétrica, um protesto com o objetivo de defender a música nacional contra o que eles compreendiam como a invasão da música internacional. Ironicamente, Gilberto Gil participou da passeata, mas alguns dias depois conheceu o grupo de rock *Os Mutantes*, formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, e começou a ensaiar o arranjo de *Domingo no Parque*, como se sabe, com guitarra elétrica.

Encarar uma plateia em um festival de música popular àquela altura não era simples. Além das vaias, objetos poderiam a qualquer momento ser arremessados como um manifesto de reprovação. E os objetos e vaias trafegavam em via dupla. O mais comum era partirem da plateia em direção ao palco, mas não raro assistíamos ao caminho inverso. E a apresentação de Sérgio Ricardo em 67 talvez seja a maior prova disso. Impossibilitado de cantar em função das vaias da plateia, o compositor arremessou seu violão contra os ouvintes.

Os ânimos não eram nada serenos e diante das ameaças de protestos, no dia 30 de setembro, um sábado, Gilberto Gil enviou um recado ao organizador do Festival dizendo que não teria condições de participar da final. Na ocasião, Gilberto Gil estava hospedado no Hotel Danúbio e precisou que o organizador fosse pessoalmente ao seu quarto, tirá-lo da cama e colocá-lo debaixo do chuveiro para, em seguida, conduzi-lo pelas mãos até o palco do teatro.

Caetano Veloso não participou da passeata contra a guitarra elétrica nos meses que antecederam ao festival. Ao lado de Nara Leão, Caetano assistiu a passeata do alto do mesmo Hotel Danúbio que dias depois seria o refúgio de Gil. Como se vê no documentário *Uma noite em 67* (2010), com misto de espanto e tristeza, Caetano e Nara comentaram na ocasião o caráter conservador da manifestação. Mas a resposta ao protesto viria nos meses seguintes. Caetano se apresentou no palco da Record com os *Beat Boys*, um grupo de rock criado no Brasil, mas formado por

músicos argentinos. Argentinos que, é preciso destacar, foram fundamentais na elaboração estética daquilo que viria se chamar *Tropicalismo*. A esse respeito, é importante recordar que o arranjo de *Alegria, alegria* executado naquela ocasião é de autoria do baixista Willy Verdaguer<sup>25</sup>.

Tanto as composições de Caetano quanto a de Gil, apesar de figurarem entre as finalistas do festival, já gozavam de uma condenação antecipada de uma plateia formada hegemonicamente por universitários. E essa condenação momentânea se confirmou diante da avassaladora vaia que ouviram logo nos primeiros compassos. No caso de *Alegria, alegria*, como mencionou o crítico e pesquisador Sérgio Cabral (2010), a sequência de acontecimentos tem uma força simbólica muito grande. Paulatinamente, as vaias causadas pelo choque inicial da letra, e sobretudo dos arranjos, foram diminuindo e aos poucos começou-se a ouvir palmas esparsas e tímidas. Cada vez menos tímidas, as palmas foram lentamente ocupando o lugar das vaias até o momento em que a plateia cantou e aplaudiu em uníssono.

De algum modo, houve um rápido processo de assimilação daquela proposição estética radical. Aquilo que inicialmente se apresentava aos ouvidos violento e quase incomunicável, ao final da sua execução, se converteu em gosto geral. Em suma, é importante destacar que a narrativa fundacional do *Tropicalismo* identifica a performance de *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* em 1967 como o estabelecimento das bases do movimento, particularmente devido aos arranjos que integraram elementos até então rejeitados pelo gosto universitário. No entanto, é crucial reconhecer também que essa performance no Festival de 1967 é preponderante porque simboliza uma dinâmica bifacetada de ruptura e assimilação que simbolizará significativamente seu legado.

Antes de explorar o processo de assimilação a que este capítulo se dedicará, é imperativo destacar alguns elementos que delinearão as rupturas. Utilizando como exemplo a canção de Caetano Veloso, um ponto de comparação valioso seria associá-la a uma das canções vencedoras do festival anterior em 1966. É fundamental lembrar que justamente neste ano o resultado do festival foi um duplo

---

<sup>25</sup> É importante sublinhar que o argentino é um dos baixistas mais influentes na história da música brasileira. Não fosse suficiente ter feito o histórico arranjo da canção de Caetano, ele ainda foi arranjador dos míticos álbuns da banda pós-tropicalista *Secos e Molhados*.

primeiro lugar. A canção *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda, interpretada por Nara Leão, foi a escolhida como vencedora pelo júri. No entanto, *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues, também recebeu forte aclamação do público. Reconhecendo a qualidade de *Disparada*, Chico Buarque anunciou que não se sentiria confortável em aceitar o prêmio sozinho. Portanto, as duas músicas foram declaradas empatadas e compartilharam o primeiro lugar no evento.

Com apenas 23 anos, Chico Buarque fez um debut memorável ao lançar naquele mesmo ano de 66 seu primeiro álbum. Este disco se tornou icônico não apenas pelo seu repertório, que incluiu, naturalmente, o sucesso do festival, mas também pela sua capa. A imagem de Chico sorrindo de um lado e com uma expressão melancólica do outro acabou ganhando uma vida própria, transformando-se em um popular meme nos últimos anos.

Embora *A Banda* raramente ou nunca seja apresentada em shows pelo próprio Chico Buarque, a canção se mantém como um sucesso atemporal. Isso se deve em parte à sua estrutura aparentemente simples e às imagens familiares que evoca. A letra captura a beleza do cotidiano através da metáfora de uma banda musical que desfila pelas ruas. Pode-se dizer que o poder da canção está na sua capacidade de transformar um acontecimento comum — como a passagem de uma banda — em um momento mágico que mobiliza uma comunidade inteira, como evidenciado pelos versos: "Estava à toa na vida / O meu amor me chamou / Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor".

### **A Banda (Chico Buarque, 1966)**

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou  
O faroleiro que contava vantagem parou  
A namorada que contava as estrelas

Parou para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu  
A rosa triste que vivia fechada se abriu  
E a meninada toda se assanhou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou  
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou  
A moça feia debruçou na janela  
Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu  
A Lua cheia que vivia escondida surgiu  
Minha cidade toda se enfeitou  
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto  
O que era doce acabou  
Tudo tomou seu lugar  
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto  
Em cada canto uma dor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor<sup>26</sup>

Musicalmente, a canção é caracterizada por uma melodia alegre e ritmo envolvente que evocam a sensação de um desfile em uma pequena cidade. Do ponto de vista rítmico, trata-se de uma marcha. E, como se sabe, marchas são geralmente associadas a desfiles, eventos cívicos e militares, e têm um balanço específico que incentiva o movimento e a participação coletiva. Essa qualidade marchante da música contribui para a narrativa da letra, criando um ambiente onde a banda se torna o epicentro de um movimento comunitário de alegria e celebração.

---

<sup>26</sup> A música foi gravada no álbum *Chico Buarque de Holanda*. RGE, 1966.

Essa escolha musical é eficaz em destacar o caráter festivo e comunitário da cena descrita. As repetições e o ritmo constante também ajudam a criar uma espécie de hipnose coletiva, refletindo o poder quase mágico que a banda tem sobre os moradores da cidade: "O homem sério, que contava dinheiro, parou / O faroleiro, que contava vantagem, parou / A namorada, que contava as estrelas, parou / Para ver, ouvir e dar passagem".

Liricamente, *A Banda* é recheada de imagens poéticas e observações agudas sobre a natureza humana. Uma interpretação corrente do texto diz respeito ao poder redentor da arte e da música, que são capazes de transformar a monotonia e o sofrimento em alegria e esperança, mesmo que momentaneamente. A banda faz com que todos, do moço ao velho, sintam-se vivos e felizes, esquecendo suas dores e sofrimentos. É interessante notar que a música captura um momento de inocência e simplicidade, atributos frequentemente ignorados ou marginalizados em sociedades cada vez mais complexas e tantas vezes hostis. Isso torna *A Banda* uma espécie de oásis emocional, uma pausa na qual os ouvintes podem se refugiar para sentir pura alegria.

É fundamental destacar, no entanto, que há certa melancolia na música que nem sempre é evidente. O efeito da banda sobre a população é mágico, mas é passageiro. A alegria é intensa, mas limitada ao instante em que a banda passa. A música, de algum modo, acaba sendo uma celebração com tons agrídoces, um lembrete do poder da música e da arte para transformar, mas também de sua incapacidade de sustentar essas mudanças a longo prazo. Nesse sentido, *A Banda* é quase premonitória. "Mas para meu desencanto / O que era doce acabou / Tudo tomou seu lugar / Depois que a banda passou".

A edição seguinte do festival que consagrou *A Banda* ocupa um lugar especial na história da música brasileira, como já foi dito. Isso porque o evento teve uma gama extraordinária de canções que se tornaram pilares no repertório musical nacional. Embora *Ponteio*, interpretada por Marília Medalha, tenha sido a vencedora do festival, não se pode negar que *Alegria, Alegria*, composta e apresentada por Caetano Veloso, alcançou uma popularidade ainda maior. No já citado documentário *Uma noite em 67*, dirigido por Renato Terra e Ricardo Calil, Caetano Veloso chama a atenção para o fato de que *Alegria, Alegria*, ao mesmo tempo em que é uma

canção conectada com uma série de implementações musicais vinculadas à cultura pop, é também "uma marchinha de Lisboa". Essa observação abre uma perspectiva de comparação com aquela que, no ano anterior, tinha sido a marchinha a embalar o Brasil.

Ao analisar as contribuições de Chico Buarque e Caetano Veloso à música brasileira, torna-se evidente que, pelo menos na segunda metade da década de 60, para os meios de comunicação de massa, eles representam dois caminhos divergentes que começaram a se definir naquele período. Chico estava mais enraizado em uma tradição musical considerada conservadora. Caetano, por sua vez, era visto como a força motriz de uma corrente vanguardista.<sup>27</sup> Uma forma esclarecedora de explorar essa contraposição é examinar justamente as duas canções.

É notório que ambas trazem ecos do ritmo de marcha, mas essa semelhança, ao invés de aproximá-las, acaba destacando suas diferenças cruciais. Estas se revelam não apenas na instrumentação e nos arranjos, mas também são acentuadas nos temas e letras das canções. *A Banda*, de Chico, opta por uma abordagem que enaltece a vida cotidiana através da lente da simplicidade, usando a metáfora de uma banda que desfila pelas ruas. A canção se harmoniza mais com uma visão musical tradicionalista.

Já *Alegria, alegria*, de Caetano, leva o ouvinte a uma jornada muito mais experimental. A marcha aqui não é apenas um ritmo; é um ponto de partida para explorar as complexidades e contradições da vida moderna, em um formato musical e lírico que desafia convenções. *A Banda* nos apresenta uma visão mais observacional da vida urbana. O enfoque está no conjunto musical que passa e no impacto que ela tem sobre os que estão observando. Há um certo grau de passividade ou até mesmo de nostalgia, como se a banda trouxesse um breve momento de alegria que interrompe a monotonia da vida cotidiana. A rua é um

---

<sup>27</sup> Essa dicotomia é reforçada diversas vezes em entrevistas de Solano Ribeiro, organizador do Festival de Música Popular Brasileira de 1967, conforme registrado no documentário *Uma Noite em 67* (Direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Produção: Videofilmes, 2010). Além disso, no documentário *Tropicália* (Direção de Marcelo Machado. Produção: BossaNovaFilms, Mojo Pictures, e Record Entretenimento, Brasil, 2012), Tom Zé menciona ironicamente Chico Buarque como o "avô" dos tropicalistas, enquanto descreve Caetano Veloso como o responsável por organizar aquilo que viria a ser o "braço armado da segunda revolução industrial". Esses depoimentos ajudam a ilustrar as tensões e as visões divergentes que marcaram a música brasileira do período.

palco, e os personagens são tanto atores quanto espectadores de um espetáculo que é ao mesmo tempo comum e extraordinário. O eu lírico é mais um observador que vê a vida passar, com um certo distanciamento.

**Alegria, alegria (Caetano Veloso, 1967)**

Caminhando contra o vento  
Sem lenço, sem documento  
No Sol de quase dezembro  
Eu vou

O Sol se reparte em crimes  
Espaçonaves, guerrilhas  
Em cardinales bonitas  
Eu vou

Em caras de presidentes  
Em grandes beijos de amor  
Em dentes, pernas, bandeiras  
Bomba e Brigitte Bardot

O Sol nas bancas de revista  
Me enche de alegria e preguiça  
Quem lê tanta notícia?  
Eu vou

Por entre fotos e nomes  
Os olhos cheios de cores  
O peito cheio de amores vãos

Eu vou  
Por que não? Por que não?

Ela pensa em casamento  
E eu nunca mais fui à escola  
Sem lenço, sem documento  
Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola  
Ela pensa em casamento  
E uma canção me consola  
Eu vou

Por entre fotos e nomes  
Sem livros e sem fuzil  
Sem fome, sem telefone  
No coração do Brasil

Ela nem sabe, até pensei  
Em cantar na televisão  
O Sol é tão bonito  
Eu vou

Sem lenço, sem documento  
Nada no bolso ou nas mãos  
Eu quero seguir vivendo, amor

Eu vou  
Por que não? Por que não?  
Por que não? Por que não?  
Por que não? Por que não?<sup>28</sup>

Em *Alegria, alegria*, o narrador não é apenas um espectador, mas um participante ativo da vida urbana. Caminhando "contra o vento", desprovido de identificação e adornos, e sob o sol quase de dezembro, ele se encontra plenamente imerso na complexidade e nas contradições da cidade. A rua, nesse contexto, não é meramente um cenário para a vida se desenrolar; é um espaço onde ação e mudança acontecem.

As abordagens narrativas das duas canções também refletem essas diferenças. Em *A Banda*, os versos criam uma sequência de eventos clara e linear, enquanto em *Alegria, alegria*, a letra reúne imagens diversas que não seguem uma lógica clara, capturando assim a complexidade intrínseca da vida urbana. Além disso, é importante salientar que o arranjo musical da banda de rock *Beat Boys*, que acompanhou Caetano Veloso no Festival, intensificou ainda mais a sensação de complexidade e energia urbana capturada na canção.

Em um debate promovido pela Revista Civilização em maio de 1966, Caetano Veloso menciona algo que, de alguma forma, preconiza um argumento que explica a relação entre *A Banda* (1966) e *Alegria, alegria* (1967). No evento, o baiano afirma que a

música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira [...]. É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação [...].(Veloso, 2018)

*Alegria, alegria*, particularmente, e o *Tropicalismo* em geral, é um elemento crucial naquilo que Caetano Veloso descreve como a "linha evolutiva" da música brasileira. Sob essa ótica, a canção de 1967 pode ser vista como uma continuação ou uma

---

<sup>28</sup> Canção gravada no álbum *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

evolução dialética da marcha *A Banda*, composta por Chico Buarque em 1966.<sup>29</sup> Mas ao contrário do que pode sugerir certa narrativa, os processos de ruptura nem sempre são abruptos. Basta lembrar que naquele mesmo ano de 1967, Caetano e Gal estavam em vias de estreiar na indústria fonográfica com o álbum assinado pela dupla, *Domingo*. Um álbum absolutamente influenciado pela música de João Gilberto. E como não podia ser diferente, com arranjos escritos por exímios bossanovista como Dori Caymmi, Francis Hime e Roberto Menescal.

É notório, por exemplo, como as doze faixas gravadas por Gal Costa e Caetano no álbum *Domingo* (1967) em muito se distanciam do álbum *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968) lançado em julho do ano seguinte. Pode-se dizer que muitas coisas aconteceram entre o álbum pós-bossanovista de estreia de Gal e Caetano e o álbum coletivo de 1968, que lançaria definitivamente o movimento Tropicalista, mas certamente um dos elementos que impactaram radicalmente Caetano e os demais artífices do movimento foi o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. No miolo dessa rebelião chamada *Tropicalismo*, Glauber foi a força motriz da dinâmica de implosão dos modos de se fazer cultura e pensar política no Brasil.

É importante lembrar também que a esta altura se popularizava entre os intelectuais brasileiros mais atualizados o oitavo álbum de uma banda britânica de rock que seria mais um dos ingredientes da formulação do movimento. Em maio de 1967, os Beatles haviam lançado *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e o álbum havia se tornado uma das audições preferenciais de Gilberto Gil. A ideia de um abacateiro que se metamorfoseia (*Refazenda*, 1975) é em grande parte tributária à dinâmica de

---

<sup>29</sup> A interpretação mais recente de *Alegria, alegria*, por Xande de Pilares, no álbum *Xande canta Caetano* (2023) acrescenta um novo capítulo a essa narrativa. Em tese, a música é a mesma, já que são os mesmos versos, o mesmo texto e a mesma melodia. Mas há um elemento fundamental que altera radicalmente seus significados: o ritmo. Xande reinterpreta a música como um ijexá. E é preciso sublinhar que a regravação ou a reorganização rítmica da "marchinha portuguesa" como ijexá é muito significativa. Análoga à dinâmica representada por Machado de Assis no conto *Um homem célebre*, há um deslocamento entre ritmos. No caso de Machado/Pestana, da polca ao maxixe; aqui, da marcha ao ijexá. Mas para compreender sua dimensão simbólica é preciso considerar um conjunto de saberes, técnicas e práticas quase sempre apagados e negligenciados. Na esteira do que propõe Caetano quando menciona a "linha evolutiva" da música brasileira, pode-se compreender que a reinterpretação de sua música por Xande opera um deslocamento muito mais amplo do que uma dinâmica musical. O modo como o ijexá ocupa os corpos que habitam as ruas é diametralmente oposto ao que exige a marcha. O que está em jogo nessa dinâmica de releitura é, ao fim e ao cabo, a proposição de outros valores civilizatórios, valores civilizatórios que em última instância consistem não apenas em novos modos de enunciar a música, mas também em um distinto jeito de dançá-la, de habitar o espaço público, de entender o caminho e de reorganizar o modo de caminhar.

apropriação dos diversos elementos orientais que foram substrato de uma síntese sonora singular.

É notório que havia, neste momento, uma convergência de ideias que aos poucos se materializaram em uma proposta programática, um movimento propriamente dito. O elemento que faltava veio de uma peça escrita em 1933 e só encenada pela primeira vez no final do mítico ano de 67. A peça foi *Rei da Vela*, um texto cheio de ironias e violentamente crítico, escrito por Oswald de Andrade e encenada pelo Teatro Oficina com direção de José Celso Martinez.<sup>30</sup>

José Celso foi o pivô da recuperação do conceito de *Antropofagia* desenvolvido por Oswald de Andrade durante a segunda década do século XX. Esse conceito, a partir de então, figuraria como a principal matriz teórica dessa dinâmica de incorporação da diferença que guiou as proposições éticas e estéticas desse Modernismo tardio chamado *Tropicalismo*. A está altura, a possibilidade de incorporação antropofágica de elementos aparentemente tão díspares e fantasiosos como a música da Banda de Pífanos de Caruaru e a direção musical sofisticada de George Martin fecundava, na cabeça dos baianos, o que se transformaria no disco coletivo de 68.

Naquele mesmo ano, já totalmente imersa na proposta antropofágica do movimento, Gal Costa subiu ao palco do *IV Festival de Música da Record* para cantar os versos de Gil e Caetano: “É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte” (*Divino Maravilhoso*, 1968). Gal cantou no dia 9 de dezembro, seis dias depois, a ditadura civil-militar brasileira decretou o Quinto Ato Institucional. O AI-5, como ficou conhecido, como sabemos, foi o início dos momentos mais duros e violentos do regime militar. Emitido pelo presidente Artur da Costa e Silva, o ato resultou na suspensão imediata de todas as garantias constitucionais e na institucionalização da tortura. E uma das primeiras realizações do AI-5 foi a prisão seguida do exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

---

<sup>30</sup> Apesar de Oswald de Andrade, um poeta fundamental do Modernismo brasileiro, ter sido tirado do ostracismo pelo movimento de poesia concreta liderado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari alguns anos antes, em grande medida, a incorporação das ideias oswaldianas no Tropicalismo foram tributárias à montagem do José Celso.

Gal Costa foi a única presença feminina que esteve presente do início ao fim do *Tropicalismo*. E após 68, com a ausência de Caetano e Gil, sua presença no Brasil se tornou sobretudo importante. Mas sustentar sozinha a bandeira do *Tropicalismo* exigiu certas estratégias que, se por um lado refletiam um posicionamento ideológico da cantora, por outro lado, foram incorporados pela indústria fonográfica como possibilidade de seduzir um nicho determinado de ouvintes – o jovem que nos anos 70 estava interessado em discutir política, sexualidade e liberdade de expressão.

Neste sentido, pode-se afirmar que ao longo dos anos 70 assistiremos performances de Gal Costa em que há uma justaposição entre as proposições estéticas tributárias à *Antropofagia* oswaldiana (manifesta sobretudo no diversificado repertório cantado) e um protagonismo cada vez mais acentuado do corpo. De um corpo que, por meio de figurinos provocantes, cobre-se e descobre-se apelando para uma subjetividade jovem que diante do policiamento moral da ditaduraurgia por uma libertação sexual.

Paulatinamente o erotismo se tornou parte do discurso performático de Gal, e a capa do álbum *Índia*, de 1973, talvez seja seu ponto mais alto. É importante recordar que a fotografia da capa (figura 5) é um close up da região genital de Gal Costa encoberta por um biquíni vermelho e uma vestimenta indígena. É importante chamar a atenção para um movimento duplo e dúbio em toda essa construção identitária da cantora, uma ambivalência que se apresentará inerente ao *Tropicalismo*. Certamente, aos poucos, a imagem pública de Gal Costa refletia um ideal de libertação sexual que se contrapunha radicalmente à moral e aos bons costumes defendidos pelo conservadorismo da ditadura, por outro lado, essa imagem erotizada da cantora foi construída com a intenção de despertar desejos de consumo muito importantes para uma gravadora que precisava vender discos.

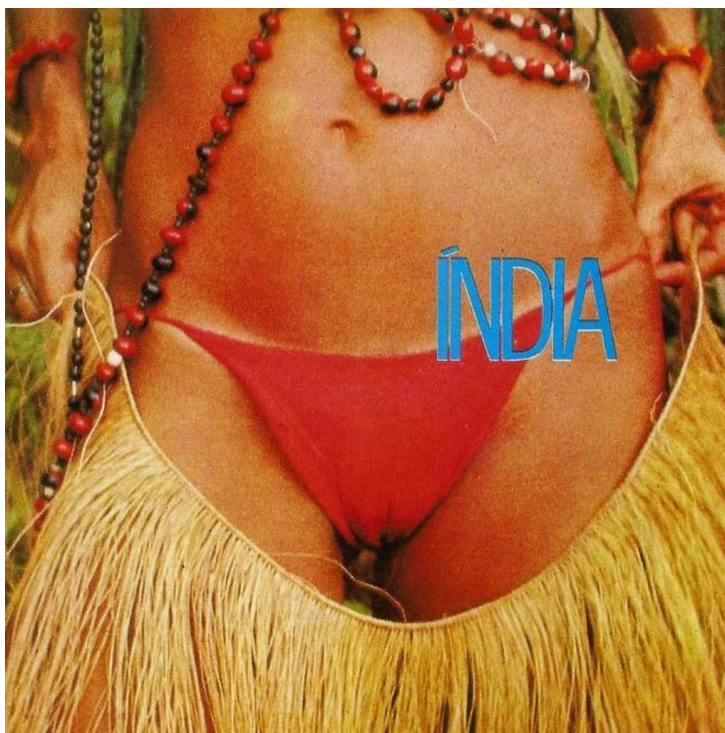


Figura 5 Capa do álbum *Índia* (1973), de Gal Costa

O livro *Balanço da Bossa e outras bossas* (1968) assumiu uma posição de grande relevância na crítica musical brasileira a partir da década de 1960, atuando de forma significativa na iluminação do panorama da música popular daquele período. Orquestrado por Augusto de Campos e baseado em artigos elaborados entre 1966 e 1968, o livro foi essencial não somente por desvendar e analisar minuciosamente o intrincado ambiente da música popular brasileira no período subsequente à *Bossa Nova*, como também por definir a música brasileira no centro de uma discussão estético-política de grande relevância. Cenário em que a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo* ocupavam justamente um espaço privilegiado de continuidade dialética.

Nesse contexto, é válido destacar a permanência da influência de João Gilberto. Sua presença persistente nesse meio, assemelhava-se a uma figura paternal que, em um sentido psicanalítico, instigava um movimento duplo de afirmação e negação. Como se sabe, João Gilberto era facilmente reconhecido por seu visual distintivo: violão a tiracolo, terno e uma postura disciplinada e contida, geralmente sentado em um banquinho (figura 6). Em contraste, é importante lembrar que, a esta época, Gal Costa frequentemente se apresentava com o violão posicionado sobre suas pernas abertas, adotando uma postura intencionalmente provocativa, que

desafiava as normas convencionais e ecoava a atmosfera de evolução e mudança que permeava a música popular brasileira da época (figura 7). Em grande parte, citando o mestre, mas simultaneamente negando-o.



*Figura 6 João Gilberto clicado pelo fotógrafo Versiani*

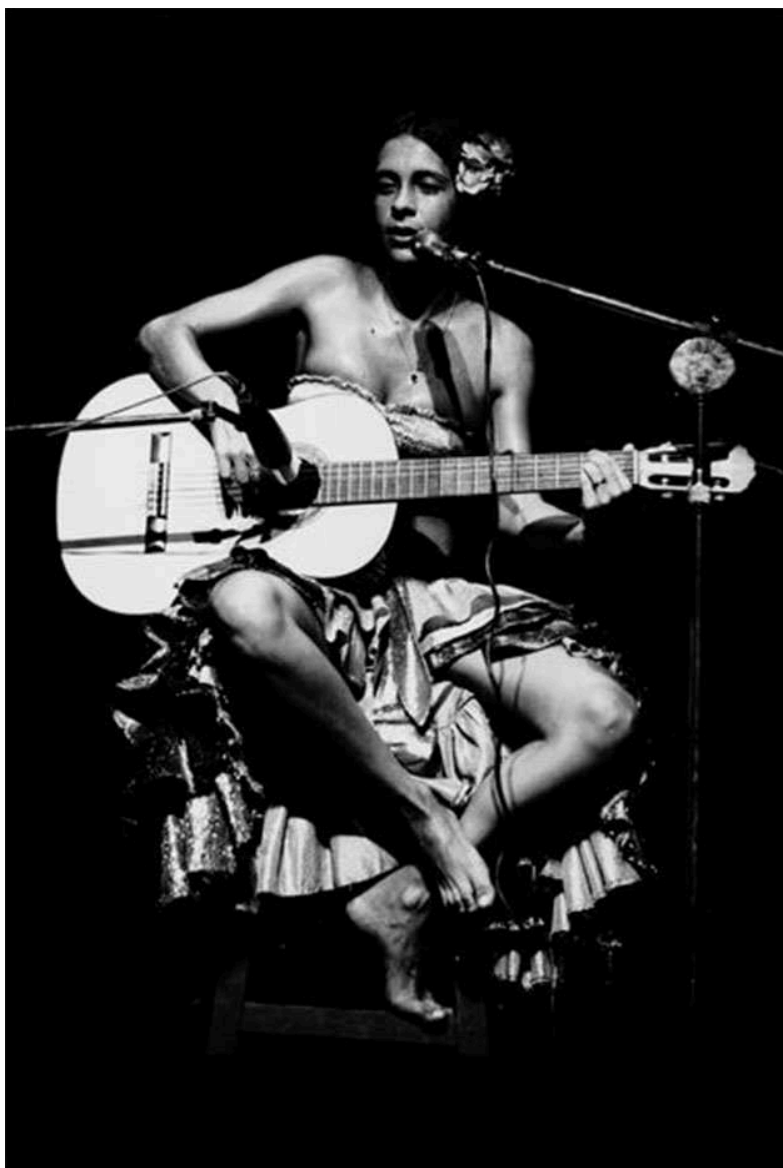


Figura 7 Gal Costa em foto de Antônio Guerreiro no ano de 1974

Após o falecimento de Elis Regina em 1982, então vista como a diva daquilo que se convencionou chamar de MPB, o mercado musical buscou preencher esse vazio com Gal Costa. No ano subsequente, Gal contribuiu para a trilha sonora do filme *Gabriela* (1983), dirigido por Bruno Barreto, juntamente com Tom Jobim. Esse projeto marcou o início de uma colaboração que levaria a uma série de apresentações nos Estados Unidos ao longo dos anos 80. No entanto, ao menos dois eventos na carreira de Gal durante o período de redemocratização, após 1985, revitalizaram sua imagem construída na década de 70. Em 1985, o ensaio sensual para a revista *Status* e, uma década depois, às vésperas de seu quinquagésimo

aniversário, o espetáculo *O Sorriso do Gato de Alice* (1995), dirigido por Gerald Thomas, no qual ela exibiu os seios no palco. Esses momentos reafirmaram sua posição como um símbolo de liberdade e expressão individual, não se conformando com a imagem tradicional de uma diva da MPB.

Pode-se afirmar, no entanto, que um caminho de análise que ainda carece de um esforço crítico seria entender que as sementes híbridas mencionadas por Gilberto Gil em *Refazenda* (1975) plantadas pelo *Tropicalismo*, apesar de se oporem ao gosto geral que pressupunha nos anos 60 a compartimentação de discursos estéticos e ideológicos, a partir justamente de um movimento de violenta decomposição das sensibilidades, paradoxalmente, representaram nos anos de redemocratização a dimensão estética daquilo que ficou conhecido como Nova República. Isso significa que houve um arrefecimento da dimensão violenta antropofágica, que se transformou ironicamente na pedra fundamental de uma paralisação da imaginação política.

Alguns historiadores do Brasil definem a Nova República como um período compreendido entre o fim da Ditadura Militar (1985) e o esgotamento do *Lulismo* marcado pelas manifestações de 2013 (Safatle, 2022). Trata-se de um período muito complexo do ponto de vista político, especialmente no que diz respeito às manobras de rupturas e continuidades com o período anterior. Mas há algo notório que caracteriza o projeto democrático da Nova República: a construção de um pacto oligárquico que sela um equilíbrio de antagonismo. Em outras palavras, a característica fundamental desse período foi o aperfeiçoamento, mais uma vez, da construção de pactos de conciliação. Isto é, a elaboração de sucessivos acordos entre diferentes agentes políticos que a princípio eram antagônicos, mas conviveram até certo ponto harmonicamente.

A hipótese que gostaríamos de explorar é como em certa medida o que restou da matriz antropofágica após a diluição do *Tropicalismo* extrapolou a dimensão estética para se tornar uma espécie de *ethos brasileiro*. Esse argumento reitera a dinâmica que parece quase inescapável em que a música popular exerce uma capacidade enorme de, ao mesmo tempo, inventar e representar um fenômeno que se insinua na dimensão política do país. Pode-se dizer que, em última instância, esse

elemento fulcral do *Tropicalismo* se converteu em um pacto antropofágico centrado na proposição estética de uma acomodação das diferenças.

Esse pacto foi alçado à condição quase ontológica do que definiria a música popular brasileira em geral e se tornou paulatinamente uma espécie de representação estética da própria Nova República. Nesse sentido, parece interessante retomar a força simbólica da apresentação de Caetano Veloso na famosa noite de 1967 para lembrar que, desde o momento mais primevo, uma dinâmica dupla de ruptura e assimilação, de vaia e ovação, de estranhamento e reiteração, prenunciava o pacto.

Se é verdade que o *Tropicalismo* promoveu “um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB (...), arrancando-a do círculo do bom-gosto que a fazia recusar como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial” (Wisnik, 2004, p. 17), é verdade também que tal qual a *Bossa Nova*, houve um movimento de assimilação e *comodificação* (Fisher, 2024) que em pouco tempo esvaziou a matriz desestruturadora das gramáticas estabelecidas. A matriz antropofágica tropicalista foi convertida, em pouco tempo, na representação de um pacto que mais uma vez buscava reiterar um projeto de identidade nacional construído sob o signo da conciliação.

Em última instância ainda estamos falando em um processo cada vez mais sofisticado de *sublimação*. Não nos admira, portanto, que em seu ensaio *Don't Look Black? O Brasil entre dois mitos: Orfeu e a democracia racial* (2005), Caetano Veloso discuta a centralidade do termo democracia racial no que ele chama "liberação de uma autoimagem racialmente eufórica dos brasileiros". No texto, Caetano condena o fato de que a democracia racial se tornou um alvo recorrente de críticas por parte de cientistas sociais e ativistas políticos, o compositor sugere que essa obsessão em criticar a democracia racial como um mito alcançou um nível surpreendente, o que ele chama de "quase mito do mito da democracia racial".

A discussão em torno de se a democracia racial é um mito nos leva a considerar a possibilidade de que, na perspectiva de Caetano, ainda existam possibilidades na sociedade brasileira para a construção de uma verdadeira democracia racial. Em suas próprias palavras, "a experiência brasileira deve ser enriquecida pelo mito da democracia racial, não desqualificada por ela" (2005). A afirmação de Caetano

desloca uma noção central. Ao invés de um mecanismo de defesa social de *sublimação* do trauma colonial, como desenvolvemos no primeiro capítulo, para ele a democracia racial seria uma espécie de dissolução do próprio trauma. E não há dúvida, a música popular está no cerne dessa dinâmica.

Pode-se afirmar, a partir disso, que as grandes questões que esse trabalho interroga talvez possam ser resumidas da seguinte forma: 1) até quando as forças concorrentes que conformam essa dinâmica cultural serão entendidas como igualmente representativas no jogo de força do pacto antropofágico?; 2) em que medida esse pacto antropofágico se converteu em uma narrativa politicamente paralisante?; e finalmente 3) quais proposições estéticas dariam forma a uma narrativa centrada na impossibilidade de conciliação?

### 2.3 Um outro caminho chamado Jorge Ben (Jor)

**Nkosi** — Escuto uma música como "Vem morena vem" ou "Chove chuva" ou "É só sambar" e sinto uma certa bossa nova, mas há algo diferente... uma pegada samba-rock, um denego gingado ou um gingado dengoso, elegante, talvez, como no *Samba esquema novo* e acho essa ideia sensacional! Mas parece que ela não vingou como tendência, né? Não teve a mesma projeção da velha bossa nova. O povo da Bossa conseguiu definir os termos...

**Sodré** — O pessoal da bossa nova não, mas sim os brancos da bossa nova... Porém, o fato de ser branco não quer dizer que bossa nova não seja samba. É samba. Sim. A célula rítmica é o círculo forte da bossa nova. Porém, ficou o pessoal branquinho.

**da Rosa** — Higienizar. E nisso estão em sintonia com estruturas racistas de pensamento e de procedimento muito antigas aqui. Limpar o que é preto, considerado excessivo, purificar o que infecta a jogada, o tabuleiro e os gostos mais comedidos, retirar as arestas consideradas brutas. Esse grunhido, esse grave, essa terra, esse ruído, essa lábia, esse estopim e sua explosão, esse transbordamento, essa gague que a gente tava falando que é teia e princípio do samba. Então, controlam a expansão, retiram ou diminuem canais de vibrações, aparam os chamados ruídos. "Enxugam" a profusão de muitas camadas sonoras, desfiam e enformam os feixes. Eu diria até "pacificar", no pior sentido do termo, pra descrever esse movimento... (Rosa; Faustino, 2023, p. 78)

Argumentamos até aqui que, no contexto da música brasileira dos anos 1960, a *Bossa Nova* emergiu como a expressão estética de um projeto modernista de Estado, articulando um ideal de nação que buscava harmonizar as tensões sociais e raciais através de uma síntese cultural elegante e sofisticada. Ao privilegiar a suavidade lírica e a introspecção harmônica, como já foi discutido, a *Bossa Nova* apresentou ao mundo uma imagem do Brasil que estava em consonância com as aspirações de modernidade e cosmopolitismo de uma elite urbana. O Tropicalismo, por sua vez, ancorado nos princípios da *Antropofagia* oswaldiana, consolidou-se como uma resposta criativa e crítica às contradições da modernidade brasileira. O movimento propôs a assimilação e ressignificação de elementos culturais diversos, na tentativa de construir uma identidade nacional plural e integradora.

Entretanto, enquanto a *Bossa Nova* e o *Tropicalismo* buscaram, cada um a seu modo, uma conciliação das forças culturais em jogo, a hipótese deste trabalho é a de que Jorge Ben Jor está entre os artistas que trilharam um caminho alternativo. Um caminho que desafiou as bases dessas narrativas conciliatórias. Sua obra, enraizada nas tradições africanas, afro-brasileiras e, de modo mais amplo, afro-diaspóricas, se posiciona como um contraponto à ideia de uma síntese cultural pacífica e harmônica. Ao invés de sublimar as tensões raciais e culturais, Jorge Ben Jor as expõe e as reinscreve em sua música, propondo uma estética que não apenas questiona, mas reconfigura os elementos formais estabelecidos.

Nesse sentido, a hipótese deste trabalho é que Jorge Ben Jor opera uma ruptura com as convenções estéticas que sustentavam o pacto antropofágico e o mito da democracia racial. Sua música não se contenta em integrar as diferenças em um todo harmonioso, mas sim em dar voz às dissonâncias e aos conflitos que essas narrativas tendem a ocultar. Ao fazer isso, ele propõe uma alternativa estética que desafia a conciliação como ideal cultural, apontando para a centralidade do conflito e da resistência.

Essa ruptura torna-se evidente quando comparamos "Garota de Ipanema", de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, com "Mas que Nada", de Jorge Ben Jor, ambas lançadas quase simultaneamente entre 1962 e 1963. "Garota de Ipanema" se tornou, inclusive no cenário internacional, o exemplo paradigmático da *Bossa Nova*, encapsulando a visão de um Brasil moderno, harmonioso e ensolarado. A canção

descreve a "coisa mais linda, mais cheia de graça", que é a jovem que passeia pela praia de Ipanema. Essa imagem idílica, associada à suavidade melódica e à introspecção lírica, reflete a tentativa de projetar um Brasil pacificado, onde as tensões sociais são sublimadas em nome de uma harmonia universal de um país que se projeta para o mundo em todos os sentidos "solar".

### **Garota de Ipanema (Tom Jobim / Vinícius de Moraes, 1962)**

Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça  
É ela, menina, que vem e que passa  
Num doce balanço a caminho do mar

Moça do corpo dourado, do Sol de Ipanema  
O seu balançado é mais que um poema  
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Ah, por que estou tão sozinho?  
Ah, por que tudo é tão triste?  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse que quando ela passa  
O mundo inteirinho se enche de graça  
E fica mais lindo por causa do amor

Ah, por que estou tão sozinho?  
Ah, por que tudo é tão triste?  
Ah, a beleza que existe  
A beleza que não é só minha  
Que também passa sozinha

Ah, se ela soubesse que quando ela passa  
O mundo inteirinho se enche de graça  
E fica mais lindo por causa do amor  
Por causa do amor  
Por causa do amor<sup>31</sup>

A "Garota de Ipanema", com seu "corpo dourado do sol", simboliza a beleza e a serenidade de um Brasil que parece ter encontrado um equilíbrio perfeito entre

---

<sup>31</sup> A primeira gravação de "Garota de Ipanema" foi feita em 1962, interpretada por Pery Ribeiro. A canção, composta por Tom Jobim (melodia) e Vinícius de Moraes (letra), rapidamente se tornou um dos maiores sucessos da música brasileira e da Bossa Nova. Essa primeira versão foi lançada no álbum *Pery é todo bossa*, e ajudou a popularizar a canção no Brasil. No entanto, a gravação que realmente levou "Garota de Ipanema" ao cenário internacional foi a versão de 1964 com Astrud Gilberto, João Gilberto e Stan Getz, no álbum *Getz/Gilberto*

tradição e modernidade. A imagem solar não é uma novidade, já tinha sido representada pelos versos "Dia de luz, festa do sol / E o barquinho a deslizar/ No macio azul do mar" (*O barquinho*, 1959), de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli, na voz do próprio João Gilberto. Por outro lado, é curioso observar como "Mas que Nada" de Jorge Ben Jor desafia essa narrativa ao introduzir uma energia vibrante e uma assertividade que contrastam fortemente com a suavidade da *Bossa Nova*. A canção começa com um coro enérgico que imediatamente estabelece um ritmo contagiante, evocando a força das tradições afro-brasileiras ao citar uma música do gênero macumba<sup>32</sup> — sobre o qual falaremos no último capítulo desta tese. E a letra, com seu comando direto — "Sai da minha frente, que eu quero passar" —, carrega uma sutil agressividade, expressando uma demanda por espaço e reconhecimento.

### **Mas que nada (Jorge Ben Jor, 1963)**

Oaria raio  
Oba oba oba  
Oaria raio  
Oba oba oba

Mas que nada  
Sai da minha frente  
Eu quero passar  
Pois o samba está animado  
O que eu quero é sambar  
Esse samba  
Que é misto de maracatu  
É samba de preto velho  
Samba de preto tú

Mas que nada  
Um samba como este tão legal  
Você não vai querer  
Que eu chegue no final

Oaria raio  
Oba oba oba  
Oaria raio  
Oba oba oba

Mas que nada  
Sai da minha frente

---

<sup>32</sup> A introdução de "Mas que Nada", um dos maiores sucessos de Jorge Ben Jor, faz referência à música "Nãã Imborô", gravada por José Prates no álbum *Tam... Tam... Tam...!* em 1958, pela gravadora Polydor. Classificada à época como "música de macumba", essa citação não apenas homenageia as raízes afro-brasileiras da música, mas também sublinha a influência das tradições africanas e das religiões afro-brasileiras no desenvolvimento da canção popular brasileira.

Eu quero passar  
Pois o samba está animado  
O que eu quero é sambar  
Esse samba  
Que é misto de maracatu  
É samba de preto velho  
Samba de preto tú

Mas que nada  
Um samba como este tão legal  
Você não vai querer  
Que eu chegue no final  
Oaria raio  
Oba oba oba  
Oaria raio  
Oba oba oba<sup>33</sup>

Ao afirmar que "este samba, que é misto de maracatu, é samba de preto velho, samba de preto tu", Jorge Ben Jor não apenas reafirma um território da canção que se insinua afro-brasileiro, mas também resiste à tendência de diluir essas influências em uma síntese harmoniosa. Em um diálogo transcrito no livro *Balanço Afiado: Estética e política em Jorge Ben* (2023), Muniz Sodré nos diz que:

"Preto Velho chama de Preto Tu." É uma maneira muito baiana de falar, esse Preto Tu não está em dicionário. E o que é isso? O Jorge Ben canta isso, tem a ideia de preto velho, mas que não é. Eu achei que podia vir da mãe dele e que ela até seria jamaicana, das antigas. Mas não. E Preto Tu é bem baiano. O que seria o Preto Tu? O "tu" na Bahia é outra maneira de dizer um negro nagô, porque "tu" é uma palavra iorubá e "tu tu" em iorubá quer dizer "romper/desfazer". Se você desfizer um laço, desfizer uma coisa que estava dura e ela se soltar é "tu tu" e "tu", Preto Tu, na Bahia era um preto de nariz em pé. Você entendeu? É um preto de nariz em pé. É um preto solto. Solto na vida. "Não se meta não porque o cara está solto, Zé, depois você vai tomar um tapa na cara." É um tipo altivo, entendeu? Dono de si. Mas também se dizia de preto muito preto. Nagô muito retinto. E tanto que "não vai mexer ali porque ele é tu". Ele é bem preto, é tão "tu" que ele é "turu". Mas aí não está na música. É bem baiano, não tem nada a ver com tu. Tu é o que não toma desaforo. Tanto esse "turu" é tão "tu" que ele é "turu". Quer dizer redobrado e é positivo, como maracatu. É uma coisa positiva, ser samba de Preto Tu, de preto e velho. É nobre, é mais que nada. (Rosa; Faustino, 2023, p. 65)

---

<sup>33</sup> Sua primeira gravação foi no álbum *Samba Esquema Novo*. Philips, 1963.

A violência contida na música não é explícita, mas está presente na urgência e na força com que Jorge Ben Jor reivindica um espaço. Deivison Faustino Nkosi nos diz que

A violência do Ben me lembra a Capoeira de Angola, bem traduzida na letra do Mano Brown: "Se quer guerra, terá, se quer paz, quero em dobro!". Ou seja, o berimbau é "uma foice de mão", mas, na hora do amor, pode se transformar em algo ainda mais violento: um instrumento que te seduz até você abrir a guarda... Um dengo que machuca... doçura que nos pega gingando e desmonta as barreiras ressecadas que nos represam...(Rosa; Faustino, 2023, p. 19)

Essa subversão poética continua em "Chove, Chuva", uma canção em que a chuva — normalmente vista como um símbolo de melancolia — é centralizada de maneira irônica e ressignificada no interior de uma tradição pela primeira vez roubando o protagonismo do sol. A centralidade da chuva na paisagem musical de Jorge Ben não acabará aqui. "Está chovendo / e a chuva vai molhar alguém", da canção *Zé Canjica* (Força Bruta, 1970) ou "Lá fora está chovendo / Mas assim mesmo eu correndo só pra ver o meu amor", da canção *Que maravilha* (Negro é lindo, 1971), são só outros dois exemplos.

Tanto "Mas que Nada" quanto "Chove, Chuva" fazem parte do primeiro álbum de Jorge Ben Jor, intitulado *Samba Esquema Novo*, lançado em 1963, quando o artista ainda assinava apenas como Jorge Ben. Esse álbum não apenas introduziu Jorge Ben Jor no cenário musical brasileiro, mas também trouxe à tona uma nova energia e uma proposta estética que desafiavam as convenções estabelecidas pela *Bossa Nova*. O título do álbum, *Samba Esquema Novo*, já sugere uma ruptura com o que era considerado tradicional ou esperado no samba e na música brasileira em geral. Essa proposta se reflete tanto nas letras quanto na sonoridade. Paradoxalmente, o novo só se encontrará no velho, no antigo, naquilo que constitui uma tradição - é o "samba de pretu tu".

A capa do álbum *Samba Esquema Novo* também carrega uma força simbólica que dialoga diretamente com essa ruptura. Nela, Jorge Ben Jor aparece com um violão a tiracolo, simulando estar sentado em um banquinho que, na verdade, não existe. Essa imagem subverte uma das representações icônicas da *Bossa Nova*, onde o músico, geralmente associado a uma postura introspectiva e serena, é

frequentemente retratado sentado em um banquinho, com o violão junto ao corpo, em uma posição que sugere contemplação e delicadeza.



Figura 8 Capa do álbum *Samba Esquema Novo* (1963), de Jorge Ben

Ao simular a presença de um banquinho inexistente, Jorge Ben Jor não só tensiona essa iconografia, mas também sugere uma ausência de conformidade com as expectativas estabelecidas. Esse álbum, com suas escolhas estéticas e simbólicas, lança as bases para a trajetória de Jorge Ben Jor como um artista que constantemente desafia as convenções e propõe novas formas de ver e ouvir o Brasil. Sua música, desde esse primeiro momento, deixa claro que as forças de resistência e as tensões culturais não apenas existem, mas também são centrais para a compreensão da identidade brasileira. *Samba Esquema Novo* não é apenas um título; é uma promessa. Pode-se afirmar que apesar da oposição estética que Jorge Ben Jor manifesta em relação à *Bossa Nova*, sua obra pode, em grande medida, ser lida como uma extensão ou até mesmo uma evolução das inovações introduzidas por João Gilberto. Ambos os músicos, embora com abordagens e sensibilidades distintas, compartilham uma compreensão do violão como o elemento central ao redor do qual suas músicas se estruturam.

João Gilberto, com seu estilo inovador de tocar violão, reconfigurou o samba e a canção popular brasileira, transformando o violão em um instrumento de síntese, onde harmonia, ritmo e melodia se encontram em uma unidade indissociável. Sua técnica, caracterizada por acordes dissonantes e batidas de samba minimalistas, criou uma nova forma de fazer música que influenciou gerações de músicos. O violão de João Gilberto não é apenas um acompanhamento; ele é o coração pulsante da música, determinando o caráter, o ritmo e o ambiente de cada canção. Muitas vezes associado à célula rítmica de um tamborim no samba, o violão de João Gilberto, por ser a máxima síntese, revela ritmo e pulsação sobretudo nos espaços entre um toque e outro nas cordas. Essa maneira única de tocar introduz um jogo sutil de silêncios e sonoridades que é tão importante quanto as notas tocadas. O que não é tocado, o silêncio entre as notas, se torna tão expressivo quanto o que é tocado, criando uma tensão e um balanço que dão vida à música.

Jorge Ben Jor, embora tenha tomado um caminho sonoro diferente, compartilha essa visão do violão como núcleo central de sua música. No entanto, ao contrário da delicadeza introspectiva de João Gilberto, que cria com silêncios, Jorge Ben Jor traz ao violão uma abordagem mais percussiva e vigorosa que se inscreve em todos os espaços. O instrumento, nas mãos de Ben Jor, se torna não apenas um veículo de harmonia, mas também de ritmo e energia. Sua técnica, que muitas vezes envolve a "violência" das cordas, destaca o violão como uma extensão de seu próprio corpo, um centro de onde emana um vigor que se amplia concentricamente no palco. Enquanto o corpo João-Gilbertiano quase se confunde com a opacidade do banquinho, Jorge Ben Jor traz à tona uma corporeidade que longe do espaço de confinamento se amplifica no espaço da performance. São as palavras de Salloma Salomão:

(...) O violão tamborzão tamborim. É uma combinação. A harmonia está a serviço da levada e a levada está a serviço do corpo em movimento. É um pensamento harmônico aí. É o tempo inteiro. Sensível. A separação é artificial, a separação os europeus fizeram pra compreender, mas depois ela se tornou a própria explicação. (Rosa; Faustino, 2023, p. 75)

Esse diálogo com João Gilberto se revela não apenas na importância do violão, mas também na maneira como Jorge Ben Jor integra o instrumento na composição e na performance. Tal como João Gilberto, Ben Jor explora as possibilidades do violão

para criar texturas rítmicas complexas. Em canções já citadas como "Mas que Nada" e "Chove, Chuva", o violão é o elemento que organiza toda a estrutura musical, ao mesmo tempo em que estabelece o groove e o swing<sup>34</sup> que caracterizam sua música. Esse enfoque no violão como elemento organizador é uma marca indelével da influência de João Gilberto, ainda que Ben Jor a tenha transformado para servir aos seus próprios objetivos estéticos.

Pode-se dizer, no entanto, que aquilo que mais interessa a este trabalho é a hipótese de Jorge Ben Jor, em sua obra, não se contentar em promover uma síntese harmoniosa das diversas influências culturais que compõem a música brasileira, segundo argumentamos, uma herança dos Modernismos. Em vez disso, ele opta por operar deslocamentos formais que trazem à tona as tensões subjacentes e a impossibilidade de uma conciliação total. A este respeito, do ponto de vista formal, um dos aspectos mais notáveis na música de Jorge Ben Jor é a sua fluidez entre o texto falado e o cantado, o que aproxima muitas de suas canções de uma forma declamatória. Esse estilo, que frequentemente mistura narrativa e música, antecipa as características que mais tarde se consolidaram no rap, um gênero que explicitamente lida com o conflito, a denúncia e a crítica social.

Em "Charles, Anjo 45", por exemplo, Jorge Ben Jor narra a história de um herói marginal, um "anjo negro" que personifica a luta e a resistência. Ao contar essa história, Ben Jor não apenas dá voz a uma figura normalmente excluída das narrativas dominantes, mas também expõe a violência estrutural e as desigualdades que continuam a afetar a população negra no Brasil. Essa canção, como muitas outras em sua obra, não se contenta em oferecer um retrato idealizado ou reconciliador; ao contrário, ela coloca em primeiro plano a realidade crua e o conflito, recusando-se a diluir essas experiências em nome de uma harmonia ilusória.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> O *groove* refere-se ao padrão rítmico repetitivo que cria um senso de continuidade e movimento na música, muitas vezes gerado pela interação coesa entre os instrumentos rítmicos, como o baixo e a percussão. Esse elemento é essencial para definir o caráter dançante e contagiante de uma faixa, criando uma sensação de fluxo e energia constante. Já o *swing* é uma qualidade rítmica que confere à música uma sensação de balanço e fluidez, envolvendo uma ligeira variação no tempo das notas, o que cria um efeito de "balanço" que dá à música um movimento relaxado e pulsante. Esse conceito é bastante comum no jazz, mas também se encontra em diversos ritmos afro-brasileiros, onde o tempo é suavemente deslocado para produzir um efeito envolvente.

<sup>35</sup> A influência de Jorge Ben Jor no rap é evidenciada pela reinterpretação de sua obra pelos Racionais MC's e pela colaboração direta entre os artistas. Em 1975, Jorge Ben Jor lançou a música "Jorge da Capadócia". Essa canção foi revisitada pelos Racionais MC's em *Sobrevivendo no Inferno*

### **Charles, Anjo 45 (Jorge Ben Jor, 1969)**

Ôba, ôba, ôba 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  
Foi sem querer tirar férias  
Numa colônia penal...

Então os malandros otários  
Deitaram na sopa  
E uma tremenda bagunça  
o nosso morro virou  
Pois o morro que era do céu  
Sem o nosso Charles  
Um inferno virou...

Mas Deus é justo  
E verdadeiro,  
E antes de acabar as férias  
Nosso Charles vai voltar  
Paz alegria geral  
Todo morro vai sambar  
antecipando o carnaval  
Vai ter batucada  
Uma missa em ação de graças  
Vai ter feijoada  
Whisky com cerveja  
E outras milongas mais...

Muitas queima de fogos  
E saraivada de balas.  
Pro ar,

---

(1997), o quarto álbum do grupo e o primeiro lançado pelo selo Cosa Nostra, que vendeu mais de um milhão de cópias. A escolha de "Jorge da Capadócia" como a faixa de abertura do disco sublinha a importância de Ben Jor para o grupo e para o desenvolvimento de uma consciência racial e política na música brasileira. Essa admiração se traduziu em colaborações ao vivo, como no minifestival do Sesc Itaquera em abril de 2004. Nesse evento, Jorge Ben Jor, conhecido por sua devoção a São Jorge, convidou os Racionais MC's a dividir o palco, ressaltando a convergência entre sua obra e o rap incisivo do grupo. Mano Brown, líder dos Racionais, aproveitou a ocasião para criticar a visão elitista dos anos 1960 que considerava Ben Jor "alienado" e destacou sua contribuição fundamental para a música e para a política racial no Brasil. Esses momentos, tanto em estúdio quanto ao vivo, simbolizam a ponte geracional e estilística entre Jorge Ben Jor e o rap nacional, reafirmando sua influência duradoura e seu papel como ícone cultural.

Pra quando nosso Charles,  
Voltar...

E o povo inteiro feliz  
Assim vai cantar...

Ôba, ôba, ôba Charles  
Como é que é  
My friend Charles  
Como vão as coisas Charles?<sup>36</sup>

A letra de "Charles, Anjo 45" de Jorge Ben Jor reflete as complexas dinâmicas sociais e culturais dos morros cariocas, assim como as relações de poder, resistência e identidade dentro dessas comunidades marginalizadas. A figura de Charles, descrita como "Anjo 45", é apresentada como um herói local, um "protetor dos fracos e dos oprimidos" que desempenha um papel crucial na manutenção da ordem social e cultural no morro. Esse personagem é construído simbolicamente como uma figura de resistência, um "Robin Hood dos morros" e "Rei da malandragem", que, embora opere fora das normas legais, é visto como justo e benevolente por sua comunidade. O uso do termo "malandragem" é central na construção dessa figura heroica. A malandragem representa uma forma de resistência que surgiu como resposta às condições de opressão e exploração.<sup>37</sup> Charles, como "Rei da malandragem", encarna essa resistência, utilizando sua astúcia e coragem para proteger os menos favorecidos. Sua figura não apenas tensiona as estruturas opressivas, mas também questiona a legitimidade das

---

<sup>36</sup> A música *Charles, Anjo 45* foi gravada por Jorge Ben pela primeira vez no álbum *Jorge Ben*, lançado em 1969.

<sup>37</sup> Os estudos sobre a malandragem no Brasil exploram um fenômeno cultural e social que remonta ao período colonial, desenvolvendo-se de maneira mais acentuada durante o século XX. A figura do malandro é vista como uma representação do indivíduo que, diante das dificuldades socioeconômicas e da marginalização, recorre à astúcia e à habilidade de driblar normas e estruturas opressoras para sobreviver. A malandragem está associada à cultura popular urbana, particularmente no Rio de Janeiro, e tem fortes ligações com o samba, um gênero musical em que o malandro frequentemente aparece como um personagem central que exalta a esperteza e a liberdade diante das adversidades. Estudiosos como Roberto DaMatta, em obras como *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979), discutem a malandragem como uma forma de resistência e uma expressão da ambiguidade social brasileira, que oscila entre a valorização da esperteza e a condenação moral do comportamento desviante. A malandragem também é abordada na literatura, em autores como João Antônio e em personagens como o protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, que exemplifica essa figura ambivalente e sua habilidade em se adaptar ao contexto urbano.

instituições formais do Estado, que falham em garantir justiça e proteção nas periferias.

A narrativa da letra revela o caos que se instaura no morro com a ausência de Charles, que "marcou bobeira" e foi parar "numa colônia penal". Esse trecho ilustra a fragilidade da ordem social nas comunidades marginalizadas, onde a paz e a harmonia dependem da presença de figuras como Charles. O "morro que era o céu" transforma-se em um "inferno" sem o herói, indicando que a estabilidade e o bem-estar da comunidade estão intimamente ligados à atuação desses líderes informais. A desordem que toma conta do morro na ausência de Charles simboliza a precariedade da vida nas periferias, onde a ordem social é mantida não pela força das instituições formais, mas pela influência de indivíduos que, como Charles, têm a confiança e o respeito da comunidade.

A ironia presente na descrição da "colônia penal" como um lugar onde Charles "foi tirar sem querer férias" sugere uma crítica sutil à desconexão entre a justiça formal e a realidade vivida pelos moradores dos morros. Essa visão irônica aponta para a percepção de que as instituições legais não servem à comunidade da mesma maneira que figuras como Charles. A expectativa e celebração coletiva do retorno de Charles, descritas na letra, reforçam a ideia de que ele é visto como uma figura quase messiânica, cujo retorno promete restaurar a ordem e trazer "paz e alegria geral" ao morro. O retorno é simbolicamente marcado por rituais comunitários, como a "batucada", a "missa em ação de graças", e a "feijoada", que são práticas culturais enraizadas nas tradições afro-brasileiras. Esses rituais não só celebram o retorno de Charles, mas também reafirmam os laços comunitários e a resistência cultural que definem a vida no morro. A queima de fogos e as "saraivadas de balas para o ar" são descritas como formas de celebração, mas também podem ser lidas como manifestações de poder e resistência, marcando o retorno de uma liderança que é essencial para a coesão social.

A repetição insistente de "Ôba, ôba, ôba Charles" no refrão celebra e reforça a presença simbólica desse herói, enquanto o uso do inglês "My friend Charles" sugere uma ironia ou uma universalidade na figura do herói marginal, que, apesar de seu contexto específico, ressoa amplamente como um ícone de resistência e justiça. A música "Charles, Anjo 45" foi lançada em 1969 no álbum *Jorge Ben*, uma

obra que marca um período de grande criatividade e experimentação para o artista, e que reflete as tensões e as transformações culturais do Brasil na época. A capa desse álbum (figura 8), repleta de simbolismos e referências visuais, é um retrato da complexidade e da profundidade da música de Jorge Ben Jor, conectando-se diretamente com as estéticas tropicalistas e antropofágicas que estavam em voga naquele momento, mas indo além.

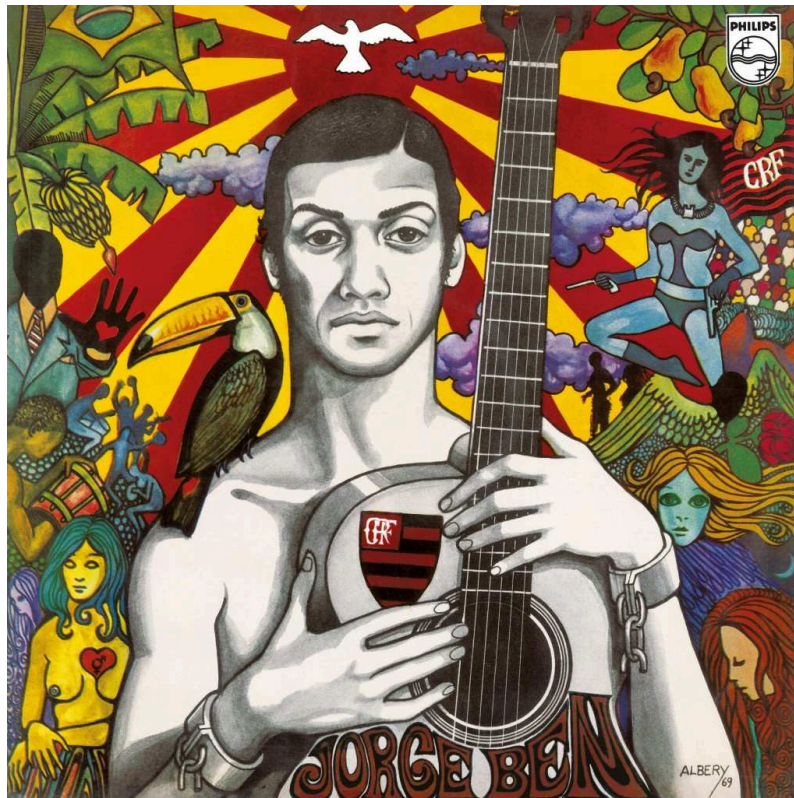


Figura 8 Capa do álbum Jorge Ben (1969), de Jorge Ben

A imagem da capa, criada pelo artista Albery, apresenta Jorge Ben Jor em um estilo quase icônico, com seu violão no centro, o que já sinaliza a importância desse instrumento em sua música — uma continuidade da centralidade do violão na tradição joão-gilbertiana, mas agora carregada de uma nova força e simbologia. O violão que Jorge Ben Jor segura é não apenas um instrumento musical, mas um símbolo de poder e resistência, central para a sua identidade artística. O violão, no contexto da *Bossa Nova*, era associado à introspecção e à sofisticação minimalista; nas mãos de Jorge Ben Jor, no entanto, ele assume uma conotação de liberação e autonomia cultural, capaz de transcender as limitações impostas pelas tradições

anteriores. Um aspecto central da capa são as algemas quebradas nos pulsos de Jorge Ben Jor. As algemas, tradicionalmente associadas à opressão e à subjugação, estão agora rompidas, sugerindo a libertação das amarras que poderiam simbolizar tanto as limitações sociais impostas aos negros quanto às restrições artísticas que ele recusa. Jorge Ben Jor se apresenta como um artista emancipado, que rejeita as restrições impostas pelas normas estéticas da época e que abraça a liberdade criativa e a identidade cultural afro-brasileira com pleno vigor.

É verdade que a presença de elementos visualmente ricos e complexos na capa também evoca o espírito tropicalista e antropofágico, com suas cores vibrantes e a justaposição de imagens culturais diversas. Na capa, vemos referências que vão desde o tucano, uma ave nativa que evoca a exuberância da fauna brasileira, até figuras humanas e simbólicas que remetem a uma mistura de tradições africanas e indígenas. Mas ao incorporar e ressignificar elementos culturais diversos, pode-se afirmar que ela também apresenta Jorge Ben Jor como um artista que reinterpreta e expande esses elementos através de sua perspectiva singular. É importante sublinhar que esse álbum de 1969 marcou o retorno de Ben Jor à Philips Records após um período de quatro anos afastado da gravadora, causado por divergências criativas. Este retorno trouxe uma renovação em sua sonoridade ao incorporar o Trio Mocotó como banda de apoio. O grupo, formado por Fritz Escovão na cuíca, Nereu Gargalo no pandeiro e João Parahyba na bateria e percussão, foi essencial para a construção de uma sonoridade percussiva que se tornaria característica na obra de Ben Jor e se consagraria com o nome de *samba rock*. Esse encontro se consolidou de forma definitiva no álbum seguinte, *Força Bruta*, de 1970.

O álbum de 1970, além de ser composto por canções que se tornaram clássicas na obra de Jorge Ben - *Oba, lá vem ela*, e *O telefone tocou novamente*, por exemplo -, traz uma canção que merece um comentário mais delongado. Trata-se de *Charles Jr.*. A canção *Charles Jr.* é uma obra que, em seu cerne, articula questões de identidade, igualdade, e aspirações universais em um contexto que mescla o pessoal e o coletivo, o passado e o futuro, o espiritual e o material. Ao introduzir o personagem Charles Jr, Jorge Ben Jor dá continuidade à narrativa do icônico *Charles, Anjo 45*, do álbum anterior, mas agora com uma perspectiva diferente,

marcada pelo desejo de uma existência pacífica e igualitária, livre dos fardos e das lutas que marcaram as gerações anteriores.

**Charles Jr. (Jorge Ben Jor, 1970)**

Ê, comanche  
Comancheiro  
Mama say, comanche  
Sensacional

Lalaiá, lalalalaiá, laialá  
Lalaiá, lalalalaiá, laialá

Lalala, lalala, lalála  
Lalala, lalala, lalála  
Lalala, lalala, lalála  
Lalala, lalá

Lalaiá, lalalalaiá, laialá  
Lalaiá, lalalalaiá, laialá

Eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)  
Eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)  
Mas eu não quero ser o primeiro (vai, vai)  
Nem ser melhor do que ninguém (vai, vai)  
Só quero viver em paz (vai, vai)  
E ser tratado de igual para igual (vai, vai)  
Pois em troca do meu carinho, do meu amor (vai, vai)  
Eu quero ser compreendido e considerado (vai, vai)  
E se for possível, também amado (vai, vai)  
Pois não importa o que eu tenho (vai, vai)  
E sim o que eu possa fazer com quem eu tenho (vai, vai)  
Pois eu já não sou (não não)  
O que foram os meus irmãos (não não)  
Pois eu nasci de um ventre livre (vai, vai)  
Nasci de um ventre livre no século XX (vai, vai)  
Eu tenho fé, e o amor e a fé (vai, vai)  
No século XXI (vai, vai)  
Onde as conquistas científicas, espaciais, medicinais (vai, vai)  
E a confraternização dos povos (vai, vai)  
E a humildade de um Rei (vai, vai)  
Serão as armas da vitória (vai, vai)  
Para a paz universal (vai, vai)  
E o mundo todo vai ouvir (vai, vai)  
E o mundo todo vai saber (vai, vai)  
Que eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)  
Eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)  
Eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)

Lalala, lalala, lalála  
Lalala, lalala, lalála

Comanche  
Comanche  
Comancheiro  
Eu me chamo Charles Junior  
comanche, comanche, comanche  
É comanche  
Sensacional  
Eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)  
Eu me chamo Charles Junior (vai, vai)  
Eu também sou um anjo (vai, vai)  
Nereu Gargalo (vai vai)  
Joãozinho da Parahyba (vai, vai)  
Fritz Escovão (vai, vai)  
Cláudio, O Homem Baixo<sup>38</sup>

A canção começa com uma declaração: "Eu me chamo Charles Junior, eu também sou um Anjo". Aqui, Jorge Ben estabelece uma continuidade simbólica com o Charles anterior, mas ao mesmo tempo sublinha a individualidade e a autonomia de Charles Jr.. O "Anjo", que antes representava uma figura protetora e quase messiânica, agora aparece reconfigurado. Charles Jr. não busca a liderança ou a primazia ("Mas eu não quero ser o primeiro / nem ser melhor do que ninguém"), mas sim a simplicidade de uma vida em paz, marcada pela igualdade e o respeito mútuo. Essa mudança de perspectiva, de um herói que luta pela ordem e justiça para um indivíduo que deseja apenas ser compreendido e considerado, é significativa. Charles Junior é um produto de seu tempo, "nascido de um ventre livre no século XX", e olha para o futuro com esperança de um século XXI onde a ciência, a confraternização dos povos e a humildade serão as "armas da vitória" para alcançar a paz universal. Musicalmente, a repetição insistente do nome "Charles Junior" e da afirmação "eu também sou um Anjo" cria uma espécie de mantra, uma invocação rítmica reforçada pela pouca variação de acordes. Jorge Ben Jor utiliza essa repetição como um recurso para cimentar a imagem de Charles Junior no imaginário do ouvinte, quase como uma figura mítica que, embora modesta, tem um papel essencial na construção de um futuro mais justo e pacífico.

---

<sup>38</sup> Gravada no álbum *Força Bruta*, lançado por Jorge Ben em 1970. O álbum conta com a participação do Trio Mocotó.

O trecho afirmando "vai, vai", que perpassa toda a canção, funciona como um coro que acompanha e empurra Charles Junior em sua jornada, quase como um incentivo coletivo para que ele siga em frente. Esse refrão conecta a narrativa individual de Charles Junior com uma coletividade que também aspira às mesmas coisas. Ao final, Jorge Ben Jor nos apresenta uma imagem de Charles Junior que é ao mesmo tempo humana e angelical. Ele não é um anjo distante e celestial, mas sim um ser moderno, enraizado na realidade terrena, consciente de suas limitações, mas que ainda assim carrega consigo uma mensagem poderosa de esperança e transformação. O violão percussivo junto com o coro que ecoa insistentemente "vai, vai", cria uma atmosfera intensa e hipnótica, e infunde à canção uma sensação de movimento constante e inevitável, como se o personagem estivesse, de fato, avançando em direção a um futuro.

*Charles, Anjo 45* e *Charles Jr.* fazem parte de uma plêiade de personagens negros que povoam a obra de Jorge Ben Jor. Uma das grandes contribuições de Ben Jor à canção brasileira foi a criação de uma verdadeira mitologia negra nacional, onde figuras como Muhammad Ali, Zumbi dos Palmares, Xica da Silva, e até São Jorge emergem como heróis de uma narrativa que ressignifica a identidade negra no Brasil. Esses personagens, ao serem integrados às canções de Jorge Ben Jor, não são meras referências históricas ou culturais; eles se tornam ícones de resistência, dignidade e orgulho, em uma narrativa que busca confrontar e expandir as representações tradicionais da negritude. A canção *Cassius Marcellus Clay (Negro é lindo, 1971)* é um exemplo emblemático dessa construção mitológica. A letra eleva o lendário boxeador Muhammad Ali (nascido Cassius Marcellus Clay) a um status quase sobrenatural, ao lado de super-heróis da cultura pop como Batman, Capitão América e Superman. No entanto, ao contrário desses heróis fictícios, Cassius Clay é descrito como um "herói do século vinte" cuja cadência e ritmo são tão autênticos quanto uma escola de samba e tão precisos quanto o 4-3-4, um esquema tático do jogo de futebol. Aqui, Ben Jor faz uma ponte entre a cultura afro-americana e a afro-brasileira, criando uma identificação entre a luta de Muhammad Ali e a experiência negra no Brasil.

### **Cassius Marcellus Clay (Jorge Ben Jor, 1971)**

Cassius Marcellus Clay  
Herói do século XX 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, Muhammad Ali  
Salve, Fight Brother  
Salve, king Clay  
O eterno campeão  
Na realidade um ídolo mundial  
Tem a postura da Estátua da Liberdade  
E a altura do Empire States  
Salve, Cassius Marcellus Clay  
Soul brother, soul boxer, soul man  
Salve, Cassius Marcellus Clay  
Soul brother, soul boxer, soul man (wait for the lead)

Cassius Clay  
(Ih, ih, ih, zuck-dum-dum, zum zum, pah, pah)

O capitão  
Marcelo  
Tem a postura da Estátua da Liberdade  
E a altura do Empire States  
Salve, Cassius Marcellus Clay  
Soul brother, soul boxer, soul man  
Salve, Cassius Marcellus Clay  
Soul brother, soul boxer, soul man<sup>39</sup>

A letra continua a exaltar Ali como um "Narciso Negro", um "King Clay", "soul brother", "soul boxer", "soul man" — termos que não apenas celebram sua negritude, mas também o colocam como um ícone de resistência e afirmação da identidade negra global. Ao invocá-lo como "o eterno campeão" e "ídolo mundial", Jorge Ben Jor reconhece a luta de Ali tanto dentro quanto fora dos ringues, onde ele desafiou o racismo e as normas sociais, reivindicando seu espaço e sua voz em uma sociedade que constantemente tentou silenciá-lo. A referência à "postura da estátua da liberdade" e "altura do Empire State" não só coloca Ali como um símbolo de liberdade e resistência, mas também como uma figura que transcende as barreiras impostas pela sociedade, elevando-se a um nível monumental.

Musicalmente, a canção reflete essa grandiosidade através de uma batida percussiva e rítmica onde o violão divide o protagonismo com os tambores, criando

---

<sup>39</sup> A canção *Cassius Marcellus Clay* foi gravada no álbum *Negro é lindo*, 1971

uma narrativa musical que é tanto poderosa quanto simbólica. Um arranjo de cordas se junta a essa composição, trazendo um clima de solenidade e nobreza que eleva Cassius Clay a um herói quase mitológico. A repetição de "Salve Cassius Marcellus Clay", um artifício técnico reiterado na obra de Ben Jor, funciona mais uma vez como um mantra, uma invocação que reforça a reverência e a importância de Ali na construção dessa mitologia negra.

Na canção "Zumbi," gravada no icônico álbum *A Tábua de Esmeralda*, de 1973, Jorge Ben Jor evoca e homenageia Zumbi dos Palmares, líder quilombola e símbolo da luta negra no Brasil. A letra constrói uma narrativa poderosa sobre a injustiça e a opressão sofrida pelos africanos e seus descendentes, ao mesmo tempo em que exalta a figura de Zumbi como um libertador e líder incontestável. Logo nos primeiros versos, a canção menciona os nomes de regiões africanas como Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Mina, Quiloa e Rebolo, estabelecendo uma conexão direta com os povos africanos trazidos ao Brasil escravizados.

### **Zumbi (Jorge Ben Jor, 1973)**

Angola Congo Benguela  
Monjolo Cabinda Mina  
Quiloa Rebolo  
Aqui onde estão os homens  
Há um grande leilão  
Dizem que nele há uma princesa à venda  
Que veio junto com seus súditos  
Acorrentados em carros de bois

Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver

Angola Congo Benguela  
Monjolo Cabinda Mina  
Quiloa Rebolo  
Aqui onde estão os homens  
Dum lado cana de açúcar  
Do outro lado o cafezal  
Ao centro senhores sentados  
Vendo a colheita do algodão branco  
Sendo colhidos por mãos negras

Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver

Quando Zumbi chegar  
O que vai acontecer  
Zumbi é senhor das guerras  
É senhor das demandas  
Quando Zumbi chega  
É Zumbi é quem manda  
Zumbi é senhor das guerras  
É senhor das demandas  
Quando Zumbi chega  
É Zumbi é quem manda, ê

Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver  
Eu quero ver

Angola Congo Benguela (eu quero ver, eu quero ver, eu quero ver)  
Monjolo Cabinda Mina (eu quero ver, eu quero ver, eu quero ver)  
Quiloa Rebolo (eu quero ver, eu quero ver, eu quero ver)  
Angola Congo Benguela  
Monjolo Cabinda Mina  
Quiloa Rebolo  
Angola Congo Benguela (eu quero ver quando Zumbi chegar)  
Monjolo Cabinda Mina (o que vai acontecer, eu quero ver)  
Quiloa<sup>40</sup>

Esses versos não apenas nomeiam lugares, mas também evocam a memória coletiva dos africanos escravizados e transportados em condições desumanas para as Américas: “Angola, Congo, Benguela / Monjolo, Cabinda, Mina / Quiloa, Rebolo”. A canção então passa a descrever a brutal realidade da escravidão com um lirismo cru e direto. Nos versos “Aqui onde estão os homens / Há um grande leilão,” Jorge Ben Jor retrata o ambiente opressivo onde seres humanos eram tratados como mercadoria. A imagem da “princesa à venda” traz uma poderosa crítica à desumanização das pessoas escravizadas, mostrando como até mesmo aqueles de linhagem nobre foram reduzidos a objetos de comércio.

O refrão “Eu quero ver, / eu quero ver, / eu quero ver, / quando Zumbi chegar” repetido várias vezes ao longo da canção, funciona como uma espécie de desafio, uma antecipação do momento em que Zumbi, como símbolo de justiça e retaliação, finalmente chegará para reivindicar a liberdade de seu povo. Este refrão cria uma tensão crescente, preparando o ouvinte para a chegada do líder quilombola.

---

<sup>40</sup> A faixa Zumbi foi gravada inicialmente no álbum *A Tábuca de Esmeralda*, de 1973

Quando Jorge Ben Jor canta "Dum lado cana de açúcar / Do outro lado o cafezal / Ao centro senhores sentados / Vendo a colheita do algodão branco / Sendo colhidos por mãos negras," ele não apenas retrata a realidade do trabalho forçado, mas também faz uma crítica explícita à hipocrisia da sociedade escravocrata, em que os senhores usufruem do trabalho dos escravizados sem reconhecer sua humanidade. A imagem dos "senhores sentados" enquanto "mãos negras" colhem o algodão é uma representação poderosa do desequilíbrio de poder e da exploração brutal que sustentava a economia colonial.

A chegada de Zumbi, descrita nos versos "Quando Zumbi chegar / O que vai acontecer / Zumbi é senhor das guerras / É senhor das demandas," sugere a inevitabilidade da justiça e da retribuição. Zumbi é apresentado não apenas como um líder, mas como uma força da natureza, "senhor das guerras" e "senhor das demandas," alguém que vem para corrigir as injustiças e restaurar a dignidade perdida.

É interessante observar a presença marcante de duas figuras históricas reconhecidas por seu posicionamento radical e intransigente na resistência contra a supremacia branca: Zumbi dos Palmares e Muhammad Ali. Em seus respectivos contextos, ambos emergiram não apenas como líderes de resistência, mas também como símbolos de uma luta que rejeita qualquer forma de subserviência ou acomodação à opressão racial. Essa perspectiva permite traçar um paralelo entre as referências feitas por Jorge Ben Jor a Zumbi e Ali, e as menções a Toussaint Louverture por Ramsey (2022) ao discutir o *Afro-modernismo*.

A construção épica na obra de Jorge Ben Jor é particularmente evidente na canção *Xica da Silva* (África Brasil, 1976). Em vez de seguir a tendência lírica típica das canções populares, Jorge Ben Jor opta por uma abordagem narrativa que exalta a vida e as conquistas de Xica da Silva, conferindo-lhe um status heroico e destacando sua trajetória de resistência e ascensão social. Na canção, Xica da Silva é apresentada não apenas como uma mulher que passou de escrava a amante de um fidalgo, mas como uma figura de poder e influência. Jorge Ben Jor constrói uma narrativa rica em detalhes que enfatiza a transformação de Xica em "imperatriz do Tijuco" e "dona de Diamantina," elevando-a a um patamar de nobreza que questiona as normas sociais e raciais de sua época. A repetição do nome "Xica da Silva, a

Negra!" ao longo da música não só reforça sua identidade, mas também a consagra como uma personagem central em uma história de superação e resistência.

**Xica da Silva (Jorge Ben Jor, 1976)**

Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a negra  
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

Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a negra  
Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a negra

A imperatriz do Tijuco  
A dona de Diamantina  
Morava com a sua 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

Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a negra  
Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a negra

Muito rica e invejada  
Temida e odiada  
Pois com as suas perucas  
Cada uma de uma cor

Jóias, 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

Xica da, Xica da, Xica da  
Xica da Silva, a negra  
Xica da, Xica da, Xica da

O detalhamento vívido dos cenários e das posses de Xica é outro elemento que contribui para a construção narrativa da canção. Jorge Ben Jor descreve com precisão o luxo que cercava Xica, desde o "castelo na Chácara, na Palha" até as "joias, roupas exóticas" vindas das Índias, Lisboa e Paris. Esses elementos são narrados de maneira quase cinematográfica, criando uma imagem grandiosa de uma mulher que, apesar de ter sido escravizada, conseguiu se elevar a uma posição de poder e prestígio. A música não se limita a exaltar suas posses materiais, mas também destaca como Xica, "muito rica e invejada, temida e odiada," foi obrigada a ser reconhecida como uma grande senhora da corte, subvertendo as expectativas raciais e sociais da época.

Do ponto de vista formal, há mais uma vez aqui um elemento que causa certa fricção em uma sensibilidade constituída. A narratividade em Jorge Ben Jor é acentuada por um canto que se aproxima da declamação, e cria frequentemente um estranhamento para os ouvintes habituados ao arredondamento lírico típico de certa tradição da canção popular brasileira. Trata-se de um mecanismo que se tornará típico na obra de Jorge Ben Jor: um deslizamento radical naturalizado entre aquilo que é falado e aquilo que é cantado.<sup>42</sup>

Não há dúvidas de que Jorge Ben Jor não foi o único, nem o último, músico brasileiro a propor uma série de inovações estéticas ligadas às dinâmicas afro-diáspóricas. Artistas como Milton Nascimento, Djavan, Tânia Maria, Filó Machado, Marku Ribas, Itamar Assumpção, Leny Andrade, entre outros, também seguiram esse caminho, trazendo para suas obras elementos que dialogam com as

---

<sup>41</sup> A primeira gravação de Xica da Siva foi no álbum *África Brasil*, 1976)

<sup>42</sup> O *arredondamento lírico* mencionado típico de certas tradições da canção popular brasileira enfatiza linhas melódicas que são suaves e previsíveis. As frases musicais são estruturadas de maneira a concluir com cadências que reafirmam a tonalidade, criando uma sensação de conclusão e estabilidade. A prosódia – a forma como as palavras são musicalmente acentuadas – é cuidadosamente adaptada à métrica da melodia, mantendo uma clara divisão entre o que é falado e o que é cantado. Na obra de Jorge Ben Jor, essa estrutura se transforma. Em vez de frases melódicas que fluem de forma previsível, ele muitas vezes opta por uma construção que mescla fala e canto, criando uma fluidez que rompe com a expectativa de uma frase musical fechada. As notas nem sempre têm contornos melódicos "arredondados"; ao contrário, podem ser mais curtas, percussivas e ritmicamente variadas.

tradições africanas e suas reverberações na cultura brasileira. Cada um desses artistas, à sua maneira, explorou as riquezas rítmicas, melódicas e temáticas derivadas dessa herança, contribuindo para a diversificação e o enriquecimento da canção. E sobretudo a devolução da dimensão política da inventividade formal usurpada pelos mecanismos de colonialidade.

Entretanto, a singularidade de Jorge Ben Jor reside em sua capacidade de interagir, de maneira mais evidente e incisiva, com um cânone do cancionário brasileiro que se formava ao seu lado e que, até então, era fortemente marcado por uma estética conciliatória. Em um contexto onde a música popular brasileira frequentemente buscava suavizar tensões e promover sínteses tantas vezes higienistas de uma identidade nacional, Jorge Ben Jor propôs um caminho inaugural que enfatizava a *sui generis* tensão e o conflito, especialmente ao introduzir o elemento racial de forma explícita em sua obra. Sua música, ao mesmo tempo que dialoga com as tradições conciliatórias da *Bossa Nova* e depois do *Tropicalismo*, subverte essas tradições ao introduzir uma nova camada de complexidade e confrontação, tornando-o uma figura incontornável na antecipação de certo elementos daquilo que ao final desta tese nomeamos *Estéticas da Irreconciliação*.

### CAPÍTULO 3. LIMITES DA CONCILIAÇÃO ANTROPOFÁGICA

Toda retomada da imaginação política no Brasil passa por uma meditação sobre a Nova República enquanto expressão das ilusões nacionais de uma sociedade capaz de superar seus conflitos sem nunca, de fato, encará-los. A volta da imaginação política no Brasil passa pelo fim das ilusões de conciliação e pela compreensão das causas do fracasso de nossa “redemocratização infinita”, pois há de se lembrar como o fim da ditadura foi feito não através de um acordo, mas de uma verdadeira capitulação das forças democráticas a um modelo de conciliação política que serviu para paralisar todo ímpeto mais profundo de mudança. (Safatle, 2022, p. 61)

A conciliação política no Brasil tem sido historicamente um pilar central na manutenção de uma estabilidade social e institucional que, embora aparente, esconde desigualdades e tensões sociais. Esse modelo, que se consolidou de forma mais clara durante a Nova República, foi projetado como uma estratégia para evitar rupturas drásticas, integrando diversas forças políticas e sociais em um pacto de governabilidade. Em grande parte, os pactos sociais que caracterizaram a Nova República podem ser vistos como uma retomada de um projeto marcado por um clima bossanovista interrompido pela ditadura militar.

Como já argumentamos, a *Bossa Nova*, enquanto dimensão estética, encapsulava uma visão de Brasil que harmonizava modernidade e tradição, propondo uma nação capaz de absorver suas tensões sem confrontá-las de maneira explícita. Esse *ethos*, que exaltava a contenção e a sutileza, não apenas sugeria um caminho ideal para lidar com as complexidades da sociedade brasileira, mas também representava a criação simbólica de um “novo brasileiro”, como discutido anteriormente.

Com o advento da Nova República, houve uma tentativa de aprofundar esse esforço conciliatório, resgatando, no campo político, o espírito em tese harmonioso que havia caracterizado o período pré-ditadura. No entanto, à medida que o Brasil começou a enfrentar desafios contemporâneos cada vez mais complexos, as limitações desse paradigma tornaram-se evidentes. Mais recentemente, o *Lulismo*<sup>43</sup>,

---

<sup>43</sup> O Lulismo é um termo utilizado para descrever o fenômeno político e social associado à liderança de Luiz Inácio Lula da Silva, que foi presidente do Brasil de 2003 a 2010. O Lulismo se caracteriza pela combinação de políticas de inclusão social e distribuição de renda com a manutenção de

ponto alto nesse esforço de consolidação, ao buscar construir um sistema de seguridade social e integrar novos atores culturais, desempenhou um papel significativo na transformação do país. Contudo, esse projeto também expôs as fragilidades inerentes ao modelo conciliatório. A ascensão social de milhões de brasileiros à classe média, sem o correspondente desenvolvimento de infraestruturas adequadas em áreas como saúde, educação e segurança econômica, revelou a insuficiência de um sistema de bem-estar social robusto. Essas lacunas foram amplificadas pela persistente desigualdade econômica, que impediu a consolidação de um sistema capaz de responder de forma eficaz às novas demandas sociais, evidenciando assim os limites do modelo de conciliação da Nova República.

O modelo conciliatório, ao tentar preservar a estabilidade por meio da negociação e da moderação, frequentemente marginaliza ou negligencia as demandas de grupos sociais que contestam as estruturas de poder vigentes<sup>44</sup>. Essa tendência à exclusão ou à cooptação de vozes dissidentes gerou uma crescente insatisfação que, em momentos críticos, irrompeu de forma expressiva. As manifestações de junho de 2013<sup>45</sup> são um exemplo emblemático desse fenômeno, onde a insatisfação popular tomou as ruas, revelando fissuras significativas no pacto social estabelecido durante o *Lulismo*. Mais recentemente, os eventos de 8 de janeiro de 2023<sup>46</sup> representam

---

políticas econômicas conservadoras, como a responsabilidade fiscal. Este modelo político conseguiu conciliar interesses de diferentes classes sociais, criando uma base de apoio ampla e heterogênea. Entre os estudiosos que se dedicaram a analisar o Lulismo, destacam-se André Singer, que em *Os Sentidos do Lulismo* (2012), interpreta o fenômeno como uma aliança entre as classes populares e a elite econômica brasileira; e Jessé Souza, que em *A Tolice da Inteligência Brasileira* (2015), discute o Lulismo sob a ótica da construção de um novo pacto social.

<sup>44</sup> Os Racionais MC's talvez sejam o grupo que, a partir dos anos 80, melhor encarnou uma estética de confronto a esse modelo através de um conteúdo explícito nas letras e da própria postura do grupo.

<sup>45</sup> As revoltas de junho de 2013, também conhecidas como as Jornadas de Junho, foram uma série de manifestações populares que ocorreram em várias cidades do Brasil, inicialmente desencadeadas por protestos contra o aumento das tarifas de transporte público. As mobilizações rapidamente se expandiram para incluir uma ampla gama de demandas, como melhorias nos serviços públicos, combate à corrupção, e críticas à classe política. Essas manifestações revelaram um profundo descontentamento com o sistema político brasileiro e expuseram fissuras significativas no pacto social estabelecido durante a Nova República. Intelectuais como Pablo Ortellado e Marcos Nobre analisaram esses eventos, destacando-os como um ponto de inflexão na política brasileira. Ortellado, em "Vinte Centavos: A Luta Contra o Aumento" (2013), discute a natureza espontânea e descentralizada dos protestos, enquanto Nobre, em "Imobilismo em Movimento" (2013), explora as implicações políticas e sociais das manifestações, caracterizando-as como um sinal de esgotamento do modelo político vigente.

<sup>46</sup> Os eventos de 8 de janeiro de 2023 referem-se aos ataques realizados por manifestantes contrários ao resultado das eleições presidenciais de 2022, que culminaram na invasão e depredação das sedes dos Três Poderes em Brasília: o Palácio do Planalto, o Congresso Nacional e o Supremo Tribunal Federal. Esses atos de violência foram perpetrados por grupos que contestavam

outro ponto de inflexão crucial, evidenciando não apenas uma rejeição explícita ao modelo político instituído, mas também a falência do próprio paradigma conciliatório em fornecer respostas eficazes às demandas emergentes.

Essa crise do modelo conciliatório, que se intensifica nas últimas décadas, não é apenas uma falha política, mas também um reflexo das limitações estéticas e culturais associadas a essa forma de pactuação nacional. A noção de conciliação, enraizada na tentativa de harmonizar as diversas forças sociais e culturais do Brasil, teve um de seus momentos mais emblemáticos no *Tropicalismo*, como já discutido neste trabalho, um movimento cultural que tentou criar uma síntese da diversidade brasileira através de uma estética que unia o popular e o erudito, o tradicional e o moderno. Não surpreende que um dos mais importantes Ministros da Cultura de Lula tenha sido Gilberto Gil, um dos protagonistas do movimento.<sup>47</sup>

Inicialmente, o movimento foi visto como uma revolução cultural, capaz de capturar a complexidade do Brasil e traduzir isso em uma forma artística que ultrapassava as limitações impostas pela ditadura militar. A obra de Caetano Veloso, em particular, retomou certa noção de *Antropofagia* para articular uma crítica múltipla do país — "antropológica, mítica, mística, formalista e moral" (Caetano, 1992). Essa visão, por um lado, parecia abrir caminho para uma massificação da experiência estética, na qual a diferença cultural estaria plenamente representada e integrada. No entanto, a crítica de intelectuais como Roberto Schwarz alerta para os perigos dessa abordagem.

Segundo Schwarz (1998), a tentativa de criar uma conciliação estética sob o signo do *Tropicalismo* e do pacto antropofágico implicou, em muitos casos, uma mistificação do caráter nacional. Em vez de abordar de forma crítica as contradições

---

a vitória eleitoral de Luiz Inácio Lula da Silva e buscavam desestabilizar o governo recém-empossado. Os acontecimentos de 8 de janeiro são amplamente vistos como uma tentativa de subversão da ordem democrática no Brasil e revelam a profundidade das crises políticas e institucionais enfrentadas pelo país. Intelectuais e analistas políticos, como Esther Solano e Marco Aurélio Nogueira, têm discutido as causas e consequências desses eventos, destacando-os como um sintoma da radicalização política e da fragilidade das instituições democráticas no Brasil.

<sup>47</sup> Gilberto Gil, renomado músico e compositor brasileiro, assumiu o cargo de Ministro da Cultura do Brasil de 2003 a 2008, durante o primeiro e parte do segundo mandato do presidente Luiz Inácio Lula da Silva. É importante destacar que sua gestão foi marcada pela promoção da diversidade cultural, pela implementação de políticas voltadas à democratização do acesso à cultura e pela valorização das expressões culturais populares e tradicionais. Gil foi responsável por iniciativas inovadoras, como o programa Cultura Viva, que deu origem aos Pontos de Cultura, fortalecendo a produção cultural em comunidades de todo o país.

sociais e históricas do Brasil, essa estética frequentemente recorreu a uma visão idealizada da identidade nacional, que evitava enfrentar os desafios contemporâneos de maneira e transformadora. Para Schwarz, essa conciliação cultural, longe de ser emancipatória, muitas vezes funcionou como uma forma de acomodação, que neutralizou a crítica social ao integrar as vozes dissidentes em uma narrativa consensual, sem efetivamente transformar as estruturas de poder.

Esse paradoxo torna-se ainda mais claro ao observarmos que o *Tropicalismo* floresceu e se consolidou sob um regime autoritário que, de maneira contraditória, permitiu a disseminação dessas expressões culturais enquanto reprimia a oposição política. Essa ambiguidade reflete a própria essência do modelo conciliatório brasileiro: uma tentativa de manter uma fachada de normalidade e inclusão, enquanto as contradições mais profundas permaneciam latentes e, em momentos críticos, explodiam em formas de insatisfação e violência.

A interseção entre a cultura de massa, promovida pela indústria cultural durante a ditadura, e a ideia de conciliação nacional revela um aspecto central na análise dos limites da conciliação antropofágica. A sujeição aos padrões de visibilidade, sensibilidade e composição ditados pela indústria cultural contribuiu para a estabilização das contradições sociais, sem confrontá-las de forma dialética. Desse modo, a hipótese deste trabalho é que o *Tropicalismo*, que inicialmente apresentava uma crítica à indústria cultural, rapidamente se adaptou aos seus parâmetros monopolistas, perdendo parte de sua capacidade crítica e subversiva.

O modelo do pacto antropofágico, concebido inicialmente como uma resposta cultural inovadora, atingiu sua plena realização como política de Estado durante os primeiros governos Lula. Esse período foi marcado pela crença de que seria possível alcançar uma convergência ideal entre as produções culturais das classes subalternas e a lógica dominante da indústria cultural global. Em outras palavras, acreditava-se que não havia um conflito estrutural entre as formas culturais autênticas das camadas populares e os princípios de rentabilidade e visibilidade impostos pela indústria cultural. No entanto, essa crença mostrou-se problemática, gerando consequências cujas implicações ainda estão sendo plenamente compreendidas.

Com o declínio do *Lulismo*, especialmente a partir de 2013, ao menos em sua primeira fase, o colapso do estado populista provocou um abalo significativo no horizonte estético que esse pacto antropofágico pretendia consolidar. A promessa de uma integração ampliada e de uma reconciliação estética com o povo mostrou-se insustentável, não por causa de forças reativas que se opunham a essa ideia, mas devido às contradições internas do próprio modelo. A propósito do esgotamento desse paradigma, as palavras de Safatle, em 2022, são premonitórias:

(...) lembrando que o esgotamento de um modelo socioeconômico não significa necessariamente seu desaparecimento. A história conhece várias situações nas quais modelos e hegemonias permanecem mesmo que esgotados. Falar de "esgotamento" do lulismo não implica dizer que suas figuras centrais não poderão voltar. Não significa sequer que tal modelo não possa ser repetido mais uma vez. Algo pode se esgotar e continuar a se repetir. Ele se repete esgotado. Neste contexto, "esgotamento" significa que o modelo encontra um limite que lhe aparece como intransponível. Um pouco como um paradigma que se confronta com uma série de problemas que ele não consegue resolver ou que resolve apenas produzindo outros problemas ainda mais profundos. No entanto, tal paradigma pode continuar em operação enquanto outro não emergir, e às vezes isso pode demorar muito tempo. (Safatle, 2022, p. 88)

Segundo Safatle (2023), o pacto antropofágico, transformado em política de Estado, resultou na obsolescência da crítica cultural (p. 28). O tensionamento produtivo, que deveria emergir da crítica, foi substituído por uma celebração acrítica da diversidade, integrando-a na lógica do mercado cultural sem tensionar as desigualdades estruturais. Esse processo resultou, por exemplo, em uma estética que celebra a vitória simbólica das periferias, mas que, em muitos casos, obscurece a realidade brutal da exclusão e da violência estrutural<sup>48</sup>. A crítica cultural, que poderia questionar essa narrativa, foi amplamente domesticada, perdendo sua capacidade subversiva. Com o colapso dessa primeira fase do *Lulismo* e a ascensão de novas forças políticas e culturais a partir de 2022, tornou-se cada vez mais evidente que as promessas de conciliação e integração do pacto antropofágico

---

<sup>48</sup> A problemática central reside na disseminação da narrativa "a favela venceu", que, embora pareça celebrar o sucesso individual, na verdade mascara as desigualdades sociais e as lutas coletivas das comunidades periféricas. Essa narrativa, marcada pelo materialismo, individualismo e pela valorização da figura do empreendedor individual, acaba por despolitizar a questão da favela, naturalizando as condições de desigualdade e impedindo a construção de soluções coletivas para os problemas estruturais que a acometem.

falharam em transformar as estruturas de poder e em enfrentar as irreconciliações fundamentais que caracterizam a sociedade brasileira.

Esse fracasso na transformação estrutural e na resolução das contradições fundamentais do Brasil evidenciou o surgimento de uma dinâmica reativa que, em vez de promover uma ruptura genuína, reforçou a ordem existente por meio de novas formas de conciliação. Essa resposta reativa não procurou uma reinvenção radical ou uma nova configuração social, mas adaptou e cooptou elementos estéticos para estabilizar a ordem social fragilizada, mantendo intactas as desigualdades e violências estruturais. A partir de 2022, essa dinâmica ficou cada vez mais evidente na aliança entre a indústria cultural brasileira e o *Bolsonarismo*, que utiliza símbolos e narrativas culturais populares, como a música sertaneja, para reforçar uma ideologia conservadora e excludente (Soares, 2022). Essa estética, que aparenta promover a cultura das classes subalternas, na realidade perpetua um modelo de exploração e dominação que se esconde por trás de uma fachada de inclusão.<sup>49</sup>

Esse novo modelo de falsa conciliação se apresentou, e ainda se apresenta, como inovador e disruptivo, mas está enraizada em um compromisso com a preservação das hierarquias sociais e a continuidade de um modelo econômico extrativista e predatório. No que diz respeito à dimensão estética, trata-se de um fenômeno fundado na estética integralista dos anos 1920 e 1930 que, como se sabe, estava associada ao movimento político e cultural do integralismo, fundado pelo poeta modernista Plínio Salgado em 1932.

É importante lembrar que, inspirado pelo fascismo europeu, o integralismo defendia um nacionalismo extremo, a exaltação da tradição e a união do povo brasileiro sob uma identidade única, rejeitando as influências estrangeiras e a diversidade cultural interna. Esteticamente, o integralismo buscava construir uma identidade nacional homogênea, celebrando a combinação de elementos tradicionais, religiosos e militaristas, enquanto negava as diferenças e promovia uma visão idealizada do

---

<sup>49</sup> A instrumentalização da música sertaneja por setores conservadores da política brasileira, como demonstrado por Soares (2022), evidencia a complexa relação entre cultura e poder. A utilização de símbolos e narrativas populares para fins ideológicos não é um fenômeno novo, mas a escala e a sofisticação com que essa estratégia tem sido empregada no contexto contemporâneo merecem destaque.

Brasil. Essa estética, que procurava conciliar a nação em torno de uma identidade rígida e excludente, foi utilizada para legitimar a manutenção das hierarquias sociais e a dominação econômica, alinhando-se aos interesses das elites agrárias e industriais da época, e reprimindo as expressões culturais e políticas que tensionam essa ordem. No âmbito cultural, o *Bolsonarismo* adota uma estratégia similar ao instrumentalizar a cultura como meio de reforçar as hierarquias sociais e manter o controle ideológico.

A crítica cultural que deveria confrontar essas realidades em grande medida acabou sendo absorvida por esse novo pacto, perdendo sua capacidade de subversão e tornando-se parte de uma lógica que obscureceu as reais contradições e violências do sistema. A hipótese central deste trabalho é que, para superar as limitações dos modelos conciliatórios que conhecemos até este momento, é imperativo desenvolver um novo projeto estético e político que se afaste das conciliações superficiais e abrace *Estéticas da Irreconciliação* - abordagens que, ao invés de buscar harmonizar contradições estruturais sob falsas promessas de unidade e progresso, as reconheçam e confronte de maneira incisiva. Essas *Estéticas da Irreconciliação* precisam romper com as lógicas de adaptação, assimilação e cooptação que caracterizam os modelos conciliatórios, contestando as formas estabelecidas de poder e propondo novas formas de expressão.

No final do capítulo anterior, examinamos como Jorge Ben Jor, em um contexto em que a *Bossa Nova* se afirmava como a expressão estética de um projeto modernista de Estado e a *Antropofagia* se consolidava como novo símbolo de um *ethos* conciliador brasileiro, desafiou e reconfigurou uma série de elementos formais. Sua obra não apenas questionou certas convenções, mas também apontou para alternativas estéticas que são centrais para os interesses deste trabalho. Ao introduzir recursos poético-conceituais inovadores, Jorge Ben Jor abriu novas possibilidades de imaginação política, distintas daquelas que, hoje, nos paralisam. Essa perspectiva nos conduz ao próximo capítulo, onde exploraremos o conceito de *Estéticas da Irreconciliação*. Neste capítulo final, analisaremos experiências estéticas que, ao resistirem à obliteração e à mercantilização, provocam um colapso nas sensibilidades estabelecidas. Em vez de tentar harmonizar forças antagônicas, tal como propõe o pacto antropofágico, ou apagar a diferença em nome de uma

unidade, como prega o *Bolsonarismo Cultural*, essas experiências revelam a potência criativa do colapso, abrindo espaço para novas possibilidades de criação e resistência que tensionam as gramáticas normativas que sustentam as estruturas de poder.

## CAPÍTULO 4. ESTÉTICAS DA IRRECONCILIAÇÃO

As *Estéticas da Irreconciliação* podem ser compreendidas como posturas estéticas e políticas que se posicionam radicalmente contra a ideia de conciliação e harmonização que historicamente têm moldado a construção da identidade cultural brasileira. A hipótese que desenvolvemos até aqui é que ao longo da história, a cultura brasileira tem sido caracterizada por um *ethos* de conciliação, onde diferenças sociais, raciais e culturais são muitas vezes suavizadas ou apagadas em nome de uma suposta unidade nacional. Esse *ethos*, alimentado por narrativas hegemônicas, tem como um de seus pilares a idealização de uma convivência pacífica entre diferentes grupos étnicos e sociais, como se conflitos e desigualdades pudessem ser resolvidos ou ignorados através de uma espécie de mestiçagem simbólica. As *Estéticas da Conciliação*, discutidas anteriormente na tese, exemplificam esse movimento, onde as expressões culturais buscam encontrar um ponto de convergência que privilegie a harmonia e a integração, frequentemente às custas de silenciar as tensões e os conflitos subjacentes.

No entanto, as *Estéticas da Irreconciliação* surgem como respostas críticas a essa tendência conciliatória. Em vez de buscar a harmonização, ela enfatiza as dissonâncias — que aqui não se limitam ao campo musical, mas representam uma ideia mais ampla de diferenças e tensões sociais, culturais e políticas —, além das rupturas e dos conflitos inerentes às dinâmicas sociais, especialmente aquelas relacionadas às questões raciais. Essas estéticas não se contentam com a superficialidade de uma paz aparente; ao contrário, elas exploram e expõem as fissuras e contradições que permeiam a sociedade, recusando-se a apagar ou minimizar os traumas e as desigualdades que estruturam nossa experiência. Ao invés de celebrar a mestiçagem como símbolo de unidade, a irreconciliação insiste na importância de reconhecer as diferenças como espaços de resistência e reivindicação política. Essas estéticas oferecem um horizonte de análise que confronta a narrativa dominante de uma identidade nacional coesa e homogênea, ao destacar as histórias de exclusão, resistência e insurgência que foram historicamente marginalizadas. A grande questão que anima esse trabalho é investigar que formas estéticas materializam essas proposições políticas.

O capítulo final desta tese explora concepções e experiências estéticas contemporâneas que, através de propostas inaugurais, desestabilizam uma sensibilidade cultural pré-estabelecida, marcada pela tendência à conciliação. Porque como tentamos argumentar até aqui, as *Estéticas da Irreconciliação* que emergem nesse contexto se diferenciam não apenas pelo conteúdo temático ou discursivo, mas principalmente pela autonomia estética das obras. Essa autonomia é crucial, pois permite que a irreconciliabilidade se manifeste de maneira mais profunda, superando as expectativas convencionais de abordagem explícita de conflitos. Porque comumente, ao pensar em elementos irreconciliáveis na arte, presume-se que eles devem ser evidentes no conteúdo temático, abordando diretamente questões sociais ou políticas. No entanto, conforme discutido ao longo desta tese, é preciso retomar certa força revolucionária que reside na forma como essas obras são estruturadas. A esse respeito não custa lembrar a reiterada frase de Maiakovski, para quem não há arte revolucionária sem uma forma revolucionária. A maneira, portanto, como essas práticas estéticas rompem com as convenções formais, confrontando normas de ritmo, narrativa e sonoridade, é onde se encontra seu impacto mais profundo. Em um mundo capitalista que consegue transformar até mesmo os discursos que o desconstroem em mercadoria, a autonomia estética pode ser a tábua de salvação — um último e fundamental esforço que permite que as obras resistam, ao menos por algum tempo, à assimilação e à *comodificação* (Fisher, 2024), preservando assim seu potencial subversivo.

Cedric Robinson, em seu livro *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (2000), desenvolve uma análise sobre como a *Tradição Radical Negra* se constitui como uma força que se opõe fundamentalmente à essa lógica do capitalismo e da colonialidade. Robinson argumenta que a experiência histórica dos povos africanos e seus descendentes no Ocidente deu origem a uma tradição de resistência que não apenas tensiona, mas também rejeita os princípios estruturais que sustentam o capitalismo racial e a dominação colonial. Um dos elementos fundamentais da obra de Robinson é a crítica ao marxismo ortodoxo por sua insuficiência em compreender a especificidade da experiência negra e sua luta contra a opressão.

Marx não percebeu completamente que as cargas de trabalhadores também continham culturas africanas, misturas críticas de linguagem

e pensamento, de cosmologia e metafísica, de hábitos, crenças e moralidade. Estes eram os termos reais de sua humanidade. (p. 121) [Tradução nossa].<sup>50</sup>

Robinson propõe que a *Tradição Radical Negra* se desenvolveu independentemente das categorias marxistas tradicionais, emergindo de uma visão do mundo que é, em essência, irreconciliável com a lógica capitalista. Essa tradição, segundo o autor, é caracterizada por formas de resistência que não visam simplesmente substituir uma ordem econômica por outra, mas que, ao contrário, buscam uma ruptura total com as estruturas de poder que perpetuam a exploração e a subjugação racial. A questão persiste aqui: como dar forma a essa irreconciliação?

Ao contrário de tentar reformar ou adaptar-se ao sistema capitalista, a *Tradição Radical Negra*, como descrita por Robinson, se fundamenta na rejeição das premissas sobre as quais esse sistema se sustenta. Essa rejeição é evidente nas diversas formas de resistência cultural, social e política que se manifestaram ao longo da história da diáspora africana. Desde as revoltas de escravizados até os movimentos de libertação negra no século XX, essa tradição tem continuamente reafirmado sua postura intransigente contra qualquer forma de dominação. Robinson destaca que a *Tradição Radical Negra* não apenas resiste à assimilação dentro do sistema capitalista, mas também articula uma visão alternativa de sociedade que está enraizada em práticas comunitárias e espirituais que sobreviveram ao trauma da escravidão e do colonialismo. Essas práticas, que incluem elementos culturais, religiosos e sociais, formam a base de uma concepção do mundo que é incompatível com a racionalidade instrumental do capitalismo. A irreconciliação, nesse sentido, não é apenas uma resistência negativa; é também uma afirmação de formas de vida e modos de ser que são radicalmente diferentes daqueles promovidos pela modernidade ocidental.

A Tradição Radical Negra foi uma acumulação, ao longo de gerações, de inteligência coletiva reunida a partir da luta. Nos encontros diários e nas pequenas resistências à dominação, os escravos adquiriram uma compreensão do cálculo da opressão, bem

---

<sup>50</sup> "Marx had not realized fully that the cargoes of laborers also contained African cultures, critical mixes and admixtures of language and thought, of cosmology and metaphysics, of habits, beliefs, and morality. These were the actual terms of their humanity." (p. 121)

como de sua organização e instrumentalização explícitas. (p. 171)  
[Tradução nossa]<sup>51</sup>

No contexto brasileiro, essas práticas podem ser exemplificadas pelo modo de vida no interior dos *Quilombos* e *Terreiros de candomblé*. O artigo *Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis* (2017), de Wanderson Flor do Nascimento, demonstra como os candomblés, por exemplo, não são apenas religiões, mas modos de vida que incorporam elementos filosóficos, culturais e espirituais africanos no contexto brasileiro. Nascimento argumenta que os candomblés são marcados por uma cosmologia holística que integra todos os aspectos da vida e da natureza, confrontando as tradicionais divisões binárias ocidentais entre sagrado e profano, corpo e espírito, entre outros. O autor sublinha que os candomblés, devido à sua natureza sincrética e à tradição oral, apresentam uma complexidade que dificulta a generalização e exige uma análise cuidadosa. Ele destaca a relevância das narrativas orais e dos rituais como portadores de axé (energia vital) e de ensinamentos, mostrando como esses elementos sustentam a comunidade e a identidade cultural dos praticantes.

Nascimento (2017) também discute como os candomblés funcionam como espaços de resistência cultural e identidade afro-brasileira, religando as pessoas às suas raízes ancestrais e criando estratégias de sobrevivência e resistência frente ao racismo e à opressão histórica. Ele propõe uma leitura dos candomblés que vai além do entendimento limitado de religião, enxergando neles um *continuum* criativo que conecta o Brasil e a África através de práticas e valores que têm implicações filosóficas. Por mais que o candomblé seja uma religião marcada historicamente por tecnologias de resistência e negociação, não seria um exagero supor que os candomblés sejam o núcleo duro de uma experiência singular de *Tradição Radical Negra*. Ainda avançaremos sobre este tema neste trabalho.

É potente pensarmos agora em uma aproximação entre o interesse do poeta Benjamin Péret pelas religiões afro-brasileiras, discutido amplamente no início deste trabalho, e o pensamento de Cedric Robinson:

---

<sup>51</sup> "The Black Radical Tradition was an accretion, over generations, of collective intelligence gathered from struggle. In the daily encounters and petty resistances to domination, slaves had acquired a sense of the calculus of oppression as well as its overt organization and instrumentation." (p. 171)

O surrealismo é a exaltação da liberdade, revolta, imaginação e amor... Começando com a abolição da escravidão imaginativa, ele avança para a criação de uma sociedade livre na qual todos serão poetas. (Robinson, 2000, p. 169)<sup>52</sup>

O pensador norte-americano sugere que o surrealismo, com sua exaltação da liberdade, da revolta, da imaginação e do amor, encontra uma afinidade natural com a *Tradição Radical Negra*, especialmente porque ambos operam à margem da sociedade dominante, buscando formas alternativas de expressão e resistência. Para Robinson, o surrealismo oferece um espaço onde os elementos suprimidos pela cultura ocidental — o inconsciente, o espírito, a magia e o desejo — podem ser plenamente explorados e celebrados. Esses aspectos, que também são centrais nas práticas religiosas afro-brasileiras, como o candomblé, tornam o surrealismo uma via poderosa para os intelectuais e ativistas negros que buscavam transcender as limitações do realismo socialista e outras formas de expressão ocidentais que não capturavam a profundidade da experiência negra.

Assim como Péret (1931) viu nas religiões afro-brasileiras uma manifestação vibrante da criatividade e da resistência, Robinson vê no surrealismo um elo perdido que conecta os intelectuais negros ao radicalismo de sua própria tradição cultural. Ele argumenta que o surrealismo, com sua ênfase na liberdade imaginativa, na subversão das normas e na celebração daquilo que é reprimido pela sociedade dominante, compartilha uma afinidade com a *Tradição Radical Negra*, que historicamente tem usado essas mesmas ferramentas para resistir à opressão e afirmar a dignidade e a humanidade dos povos negros. Essa conexão entre surrealismo e a *Tradição Radical Negra* não é apenas teórica, mas se manifesta concretamente na obra de diversos artistas e escritores negros que adotaram e adaptaram os princípios surrealistas para suas próprias práticas culturais e políticas. Para esses criadores, o surrealismo oferece uma linguagem que pode capturar a complexidade e a riqueza da experiência negra, uma linguagem que não se limita às formas racionalistas e eurocêntricas de expressão.

Pode-se dizer finalmente que Cedric Robinson (2000) oferece no seu livro uma estrutura teórica para compreender como a *Tradição Radical Negra* se opõe à lógica

---

<sup>52</sup> "Surrealism is the exaltation of freedom, revolt, imagination and love... Beginning with the abolition of imaginative slavery, it advances to the creation of a free society in which everyone will be a poet." (p.169)

capitalista e colonial, ao mesmo tempo em que propõe uma visão de mundo alternativa, baseada na irreconciliação com os valores e sistemas de opressão impostos pelo colonialismo e pelo capitalismo racial. Ao enfatizar a irreconciliação como uma característica central dessa tradição, Robinson nos convoca a reconsiderar as formas de resistência e as possibilidades de emancipação que emergem das lutas negras, que são fundamentalmente incompatíveis com as narrativas dominantes de progresso e modernidade abordadas nos capítulos 1 e 2 deste trabalho.

#### **4.1 O jazz sem adorno: um caso paradigmático**

A música, como uma das manifestações mais poderosas da cultura afro-diaspórica, encarna essa tradição radical de resistência ao operar como um espaço onde a irreconciliação com a ordem dominante é não apenas articulada, mas também vivida. As tradições musicais afro-diaspóricas, desde o espiritual e o blues até o jazz, o reggae e o hip-hop, são permeadas por um *ethos* que muitas vezes recusa a assimilação nas estruturas culturais e econômicas da modernidade ocidental. Elas não apenas resistem à mercantilização e à cooptação pela indústria cultural, mas também criam novas formas de expressão que desafiam diretamente as narrativas hegemônicas. O improviso no jazz, por exemplo, pode ser visto como uma forma de resistência à rigidez das estruturas musicais ocidentais, oferecendo uma forma de expressão que é fluida, indomável e irreconciliável com as expectativas da música "civilizada" da época.

É importante sublinhar que no contexto da música afro-diaspórica, o improviso não é apenas uma forma de expressão artística, mas uma prática enraizada nas experiências históricas de resistência e adaptação dos povos africanos e seus descendentes. George Lewis (1996) contextualiza o improviso como um elemento central na música afro-americana, especialmente no jazz, onde a improvisação é vista como um meio de expressão pessoal e coletiva que reflete a história e a luta dos afro-americanos. Ele ressalta que, após 1950, a improvisação começou a ser reconsiderada por compositores europeus e americanos, mas muitas vezes de uma

maneira que desconsiderava as raízes culturais e sociais que a prática tinha dentro da tradição afro-americana. Para muitos desses compositores, a improvisação foi incorporada em suas obras como uma ferramenta técnica, sem o mesmo comprometimento com as questões sociais e políticas que caracterizavam o uso do improviso na música afro-americana.

Lewis (1996) pensa a improvisação a partir de duas categorias, a *Perspectiva Afrológica* e a *Eurológica*. A *Perspectiva Afrológica* está enraizada na história e na cultura afro-americana, onde a improvisação não é apenas uma prática musical, mas um meio de resistência e de expressão da identidade negra. Essa abordagem enfatiza a oralidade, a espontaneidade, a flexibilidade e a coletividade, e é vista como um veículo para comunicar experiências e emoções que são específicas à diáspora africana. Por outro lado, a *Perspectiva Eurológica* é, claro, associada à tradição musical europeia, que historicamente priorizou a notação e a formalização da música. Dentro dessa visão, a improvisação é frequentemente tratada como uma técnica a ser controlada e formalizada, muitas vezes dentro de limites estritos que mantêm a música dentro de parâmetros considerados aceitáveis pela cultura dominante. A *Perspectiva Eurológica*, segundo Lewis, tende a ver a improvisação como uma variação controlada, mais próxima de uma ornamentação da música escrita do que como uma forma de expressão livre e espontânea.

Essas tradições musicais negras, conforme Robinson (2000) sugere, não são meramente reativas; elas são proativas na criação de novos horizontes políticos e culturais. A música afro-diaspórica frequentemente articula uma crítica ao capitalismo racial e à colonialidade, não apenas através de suas letras, mas também através de sua forma e estrutura. A polirritmia, o uso de instrumentos de percussão, e as formas de canto que evocam os espíritos ancestrais são exemplos de como essa música mantém e celebra uma cosmologia e uma forma de vida que se opõem às normas ocidentais. Essas práticas musicais não apenas preservam a memória da resistência, mas também projetam um futuro onde as lutas pela emancipação e pela dignidade continuam a ser centrais. É importante lembrar que a música afro-diaspórica tem sido um veículo crucial para a solidariedade transnacional, conectando lutas de diferentes partes do mundo como um meio de articulação de uma identidade negra global que em muitos casos se recusa a ser

reconciliada com as imposições do colonialismo e do capitalismo, construindo, em vez disso, uma rede de resistência e solidariedade que transcende fronteiras.

Pode-se contra-argumentar, citando Theodor W. Adorno (2008), por exemplo, que o jazz em algum momento habitou o centro da indústria cultural americana. É importante recordar que Adorno via o jazz como um exemplo da mercantilização da cultura sob o capitalismo. Segundo o filósofo, o jazz, que se tornou a música comercial por excelência, exemplificou a perda de autonomia da arte devido à padronização imposta pela indústria cultural. Adorno argumenta que, sob o capitalismo, a música, assim como outros produtos culturais, se tornava um bem mercantilizado, perdendo sua espontaneidade e liberdade artística. Adorno está longe de perceber o jazz como uma expressão de protesto ou resistência, mas como um estilo musical altamente reificado e padronizado, que reforçava a lógica da indústria cultural ao invés de tensionar suas normas.

Mas é importante notar que a crítica de Adorno era direcionada a um tipo específico de jazz, predominante na primeira metade do século XX, particularmente durante a República de Weimar e o início da era do swing nos Estados Unidos. As críticas à posição de Adorno frequentemente o acusam de elitismo e preconceito, sugerindo que ele desconsiderava o potencial do jazz como uma forma de arte subversiva e libertadora. No entanto, essas críticas muitas vezes ignoram o contexto histórico específico ao qual Adorno se referia. O jazz que Adorno criticava estava distante das expressões mais inovadoras que o gênero desenvolveria posteriormente, sobretudo a partir das décadas de 1950 e 1960, às quais se refere, por exemplo, Amiri Baraka.

Amiri Baraka, em seu livro *Black Music* (2010), reforça a importância da *Perspectiva Afrológica* (LEWIS, 1996) ao discutir o papel do jazz como uma forma de resistência e expressão da identidade negra. Baraka argumenta que o jazz, especialmente em sua forma mais experimental e livre, como o free jazz, é uma manifestação direta das lutas e das aspirações da comunidade afro-americana. Ele vê o jazz não apenas como uma forma de entretenimento, mas como uma ferramenta política, um meio pelo qual os músicos negros expressam sua rejeição às normas impostas pela sociedade branca e sua afirmação de uma identidade cultural autônoma e poderosa. Para Baraka, o improviso no jazz é uma prática que exemplifica a flexibilidade, a

espontaneidade e a coletividade. Ao contrário da *Perspectiva Eurológica* (LEWIS, 1996), que tende a limitar a improvisação a variações controladas dentro de estruturas rígidas, o improviso no jazz é um ato de criação contínua que se desdobra em tempo real, refletindo as experiências e emoções dos músicos em relação ao mundo ao seu redor. Baraka destaca artistas como John Coltrane e Ornette Coleman como exemplos de músicos que levaram essa prática ao extremo, utilizando o improviso como uma forma de resistência contra as limitações impostas pela indústria musical e pela sociedade em geral.

Fred Moten, em sua obra *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), sobretudo a partir de uma leitura de Cedric Robinson, também articula uma visão sobre a relação entre som, estética e resistência, colocando a dissonância e o colapso no centro de sua análise. Concordando com Robinson e com Baraka, para Moten, o som — especialmente nas tradições musicais afro-diaspóricas — não é apenas um meio de expressão, mas uma força disruptiva que questiona e desestrutura as ordens estabelecidas. A dissonância<sup>53</sup>, no contexto da música negra, funciona como uma metáfora para a resistência contra as tentativas de dominação e assimilação, refletindo uma rejeição ao controle e à regularidade impostas pela modernidade ocidental. Moten argumenta que a estética negra, particularmente a que emerge das experiências de diáspora e escravidão, é caracterizada por uma constante tensão entre a forma e o conteúdo, onde a improvisação, o desvio e a fratura (ou a *quebra*) são elementos fundamentais. A questão central é que Moten nos convida a considerar a dissonância e o colapso

---

<sup>53</sup> Dissonância tecnicamente, aqui, refere-se à combinação de notas que criam uma sensação de tensão ou instabilidade, mas que são usadas de maneira intencional para enriquecer a harmonia e expressar complexidade emocional. Diferente de muitos estilos de música, onde a dissonância é frequentemente resolvida rapidamente para alcançar uma consonância, no estilo mencionado de jazz, a dissonância é muitas vezes celebrada e mantida como parte fundamental da identidade sonora. No jazz, músicos frequentemente utilizam acordes dissonantes, como acordes de sétima maior com uma nona aumentada ou uma décima terceira. Por exemplo, um acorde G7(#9), muito comum no jazz, apresenta uma sonoridade dissonante porque inclui a sétima menor e a nona aumentada, gerando um som "cru" e "tenso" que é ao mesmo tempo rico e expressivo. Essa dissonância é utilizada tanto para criar movimento dentro da progressão harmônica quanto para oferecer uma amplitude emocional. Um exemplo clássico de uso de dissonância no jazz é encontrado na música "Round Midnight", de Thelonious Monk. Monk era conhecido por seu estilo característico que usava harmonias complexas e dissonantes, as quais criavam uma atmosfera única, cheia de tensão e nuance. Na execução de "Round Midnight", Monk frequentemente tocava intervalos que incluíam nonas e décimas-terceiras, explorando dissonâncias que davam à peça um caráter introspectivo e emocionalmente denso, sem buscar necessariamente a resolução imediata dessas tensões.

não apenas como características formais da música negra, mas como práticas que carregam uma carga política intrínseca. Essa estética da desordem (ou da irreconciliação), que se manifesta através da improvisação e do desvio, ou do colapso, reflete a própria experiência histórica da diáspora africana, marcada pela ruptura e pela resistência.

Veja, a performance negra sempre foi a improvisação contínua de uma espécie de lirismo do excesso — invasão, ruptura, colisão, ampliação. Este lirismo excedente — pense aqui nas trompas abafadas e mutantes de Tricky Sam Nanton ou Cootie Williams — é o que muitas pessoas buscam quando invocam a arte e a cultura — a sensualidade radical (tanto enraizada quanto além, imanente e transcendente) — de e para o meu povo. (Moten, 2003, p. 21) [Tradução nossa]<sup>54</sup>

Em última instância, esses elementos são mais do que simples técnicas artísticas; eles são estratégias de sobrevivência que confrontam diretamente a linearidade e a previsibilidade das formas culturais ocidentais, que tendem a buscar harmonia e controle. Ao posicionar a dissonância como uma resposta à opressão e à dominação, Moten revela como a música negra transforma o som em um espaço de contestação, onde a ordem estabelecida é continuamente desafiada. Esse colapso das normas hegemônicas, que ocorre tanto no nível sonoro quanto no social, não apenas resiste à assimilação, mas também cria novas possibilidades de existência e expressão. A fratura e o colapso, longe de serem vistos como negativos, são reconfigurados como potências criativas que rompem com as imposições da modernidade ocidental e abrem caminhos para a inovação e a liberdade, ao fim e ao cabo, estamos falando da proposição de novas estruturas que por sua vez possibilitam uma imaginação política também nova.

Deve-se destacar ainda um elemento que até agora recebeu pouco atenção neste trabalho: a performance. A *Tradição Radical Negra*, tal como Moten a descreve, encontra na performance um meio poderoso de contestar as formas de dominação racial, cultural e social. A performance negra é, por definição, multifacetada e complexa, refletindo as variadas experiências e histórias das populações afro-diaspóricas. A este respeito, é importante lembrar que Jorge Ben Jor foi um

---

<sup>54</sup> "See, black performance has always been the ongoing improvisation of a kind of lyricism of the surplus—invagination, rupture, collision, augmentation. This surplus lyricism—think here of the muted, mutating horns of Tricky Sam Nanton or Cootie Williams—is what a lot of people are after when they invoke the art and culture—the radical (both rooted and out there, immanent and transcendent) sensuality—of and for my people." (p. 21)

exemplo paradigmático abordado neste trabalho. Moten nos dirá que a performance é um campo onde as contradições e tensões da vida negra são trazidas à tona, não para serem resolvidas ou reconciliadas, mas para serem exploradas e enfatizadas. Nesse sentido, a performance negra se recusa a ser um ato de conformidade ou de assimilação; ao contrário, ela é uma manifestação de insubordinação que tensiona as tentativas de normatizar e domesticar. Um artista brasileiro que hoje ilustra em grande medida esse argumento é Negro Leo. Pode-se afirmar que como poucos, Negro Leo encarna outro aspecto crucial da performance negra como tradição radical: sua capacidade de subverter as expectativas do público e de desestabilizar as categorias culturais estabelecidas.

Em entrevista concedida ao programa *Segue o Som*, em 2015, o pesquisador Bernardo Oliveira ao relatar o momento em que conheceu Negro Leo na casa de shows Audio Rebel, no Rio de Janeiro, ilustra o argumento de Moten:

(...) quando eu cheguei lá, a primeira coisa que eu ouvi foi o Chinese Compose, que faz uma espécie de no-wave, mas com infusões muito evidentes de samba, de uma instrumentação mais solta, sem riff, que não trabalha melodia, harmonia, que trabalha mais timbres, intensidades, uma coisa mais rascante, radicalmente instrumental, sem palavra nenhuma, e de repente sobe no [no placó] [Negro] Léo. Sobe esse cara aqui no palco, meio Fela Kutí, meio Iggy Pop, e gritando, e fazendo justamente do contrário do que a gente espera quando vê uma silhueta, né? Num país racista como o Brasil, você vê um negão no palco, você já espera logo que ele vai bater uma conga, que vai tocar um reggae, né? E o Léo, como Itamar Assumpção, é de uma tradição de negros que não atende as expectativas, então eu fiquei muito impressionado pela pujança mesmo criativa dessa rapaziada.<sup>55</sup>

Ampliando a questão para as relações entre performance e composição, Oliveira comenta que depois de tocar com a banda ao vivo e registrar a performance,

Léo leva as fitas para casa, houve, compõe em cima dos improvisos, depois a banda vai reaprender aquelas canções que eles mesmo improvisaram porque ninguém lembra. Isso é muito engraçado, eles deixam para trás, para retomar. Então, assim, são estratégias, modos de ser da música carioca, da música brasileira, que para mim são absolutamente novos, eu posso estar muito enganado, alguém pode questionar isso.

---

<sup>55</sup> SEGUE O SOM. Entrevista com Negro Leo e Bernardo Oliveira. YouTube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fSAL51WexMU>. Acesso em: 29 out. 2024.

Esse ato de subversão da expectativa da performance negra e de invenção nos processos de composição a que se refere Bernardo Oliveira não são apenas procedimentos estéticos, mas políticos, porque questionam as normas e valores impostos pela cultura hegemônica, criando um espaço onde a diferença e a *quebra* são celebradas. De modo geral, o que Moten faz no seu ensaio é nos provocar a pensar a arte não apenas como um campo de experimentação formal, mas como um espaço de luta, onde a inovação estética está intrinsecamente ligada à emancipação. Emancipação que por sua vez está absolutamente vinculada à possibilidade de reimaginar perspectivas políticas.

É importante recordar que Robin D.G. Kelley, em sua obra *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination* (2002), propõe que a imaginação política é um elemento crucial na luta pela emancipação e pela construção de futuros alternativos. Para Kelley, as práticas culturais afro-diaspóricas não são meramente reativas ou adaptativas; elas são criativas e visionárias, capazes de imaginar e articular mundos radicalmente diferentes daqueles impostos pela opressão racial e colonial. A imaginação política, nessa perspectiva, não é um luxo ou uma abstração, mas uma necessidade para a sobrevivência e a transformação social. A questão fundamental deste trabalho conecta as análises de Fred Moten e Robin Kelly. Porque concebemos que a propriedade inventiva da arte negra, como descrita por Moten, vai além da simples inovação formal; ela envolve uma prática que reimagina profundamente as relações sociais e as estruturas de poder. Nesse contexto, a imaginação política, conforme articulada por Kelley, é essencial, pois permite que as práticas culturais negras concebam e realizem mundos alternativos, onde a opressão não é inevitável, mas algo que pode ser superado.

#### **4.2 Casa Grande & Quilombo: Modos de tensão, casos de colapso**

Desde a publicação de *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, tornou-se comum a adoção de uma dicotomia que, em grande medida, oculta uma tensão crucial na história das relações raciais no Brasil. Freyre estabeleceu a oposição entre a *Casa Grande* e a *Senzala* como central para entender a formação

da sociedade brasileira, vinculando-a diretamente ao trabalho e à escravização. No entanto, essa visão, ao enfatizar a convivência entre senhores e escravizados, tende a suavizar as tensões e conflitos inerentes a essa relação. Esta tese deve a força dessa crítica ao já citado professor e pesquisador Bernardo Oliveira, que em várias ocasiões públicas ressaltou a importância de revisitar essa dicotomia<sup>56</sup>. Oliveira sugere que, em vez de centrar o debate na oposição entre *Casa Grande* e *Senzala*, é mais produtivo pensar na dicotomia entre *Casa Grande* e *Quilombo*. Ao fazer essa mudança de foco, desloca-se a narrativa para uma perspectiva que enfatiza a resistência ativa das populações negras escravizadas. O *Quilombo*, diferentemente da *Senzala*, não é apenas um espaço de opressão, mas um símbolo de luta, autonomia e resistência contra o sistema escravocrata, núcleo de uma *Tradição Radical Negra*, nos termos de Robinson (2000).

Nossa hipótese neste trabalho é que a dialética entre *Casa Grande* e *Quilombo* serve como uma metáfora poderosa para entender as relações de poder e resistência no Brasil, oferecendo um quadro interpretativo que vai além da simples oposição entre opressor e oprimido. Essa dialética, enraizada na história colonial brasileira, revela as dinâmicas complexas de dominação e resistência que moldaram — e continuam a moldar — a sociedade brasileira. Ao contrário da *Casa Grande*, que simboliza o poder colonial e a dominação, o *Quilombo* emerge como o espaço da liberdade e da resistência. É fundamental recordar, por exemplo, a importância do redimensionamento conferido ao *Quilombo* por Beatriz Nascimento (2018). A historiadora, de forma sistemática, desenvolve uma concepção de *Quilombo* que vai além da visão tradicional de um refúgio para escravos fugidos. Nascimento critica a historiografia que reduz os quilombos a uma reação passiva à opressão, argumentando que esses agrupamentos devem ser entendidos como expressões de um humanismo negro que resistiu à desumanização imposta pelo colonialismo. Para ela, o *Quilombo* é uma manifestação da capacidade dos negros de se reorganizarem social e culturalmente, mantendo sua autonomia e identidade, mesmo sob condições adversas. Ela também destaca a continuidade histórica dos

---

<sup>56</sup> Recomenda-se a conferência do professor Bernardo Oliveira no II Ciclo Afro, na mesa intitulada "A Música Afro-Brasileira e os Circuitos de Invenção". A mesa contará com a participação de G G Albuquerque, Anderson Brasil e Jorge Cardoso Filho, sob a coordenação de Rafael Galante. Essa discussão, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aFU4r75Mocg>, oferece insights valiosos sobre as dinâmicas de criação e resistência na música afro-brasileira, abordando como esses circuitos de invenção contribuem para a preservação e renovação das tradições culturais afro-diaspóricas.

*Quilombos*, afirmando que sua essência persiste no século XX e além, como um "instrumento ideológico" de luta e afirmação. E uma dessas permanências, como argumentamos adiante, é o *Terreiro Afro-religioso*.

Poderíamos ainda recorrer à concepção de *Quilombismo*, de Abdias do Nascimento (2002), para quem o termo significa uma reunião fraterna e livre, baseada na solidariedade, convivência e comunhão existencial. Para Abdias do Nascimento essa concepção propõe inclusive um sistema socioeconômico alternativo, inspirado nas tradições africanas de comunitarismo, onde a propriedade privada é substituída pela propriedade e uso coletivo dos recursos. No *Quilombismo*, as relações de produção diferem fundamentalmente das encontradas no Capitalismo, que é caracterizado pela exploração do trabalho com base no lucro. Ao contrário, o *Quilombismo* sugere que o trabalho deve ser uma forma de libertação humana, e não uma punição ou opressão. Nascimento vê o *Quilombismo* como um legado dos quilombolas dos séculos passados, um patrimônio de resistência que deve ser mantido e expandido pelas gerações atuais de afro-brasileiros.

Se quisermos ampliar ainda mais essas concepções de *Quilombo*, poderíamos, a partir de Nego Bispo, compreender que os quilombos são mais do que comunidades autônomas; eles simbolizam também a construção de uma alternativa civilizatória baseada na biointeração e na manutenção das tradições africanas e afro-brasileiras. Em *Colonização, Quilombos: Modos e Significações* (2015) Bispo critica o modelo de desenvolvimento econômico vigente, que ele caracteriza como ecocida e desumano, e propõe os quilombos como exemplos de sociedades auto-sustentáveis e justas, onde a terra e os recursos são de propriedade coletiva, e o trabalho é uma forma de libertação, não de opressão. Ele também destaca a relevância contemporânea dos quilombos, apontando que essas comunidades resistem à assimilação forçada e continuam a ser um símbolo de luta pela terra e pela liberdade, tanto no contexto histórico quanto no atual.

Autores brasileiros, como Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento e Nego Bispo, reinterpretam essa dialética de maneira a ressaltar o *Quilombo* não apenas como um lugar físico de fuga, mas como um conceito simbólico e político de resistência contínua. Ao unir essas perspectivas, a dialética *Casa Grande e Quilombo* não só revela as tensões históricas e contemporâneas entre dominação e resistência, mas

também abre caminhos para a construção de uma *Estética Radical Negra* forjada nas singularidades das experiências do território a partir do qual falamos. Essa tradição radical se define pelo tensionamento das narrativas hegemônicas e pela afirmação de identidades e práticas culturais que emergem do *Quilombo*, e, como já foi mencionado, de um de seus desdobramentos mais pujantes, o *Terreiro*.

### **4.3 O Terreiro como núcleo duro de uma insurreição**

Falar em religiosidade afro-brasileira significa lidar com diferentes cosmogonias, mitos, poemas, músicas, danças e, naturalmente, práticas rituais originadas na diáspora africana no Brasil. Os africanos escravizados que aportaram no Brasil são originários das mais distintas etnias. A historiografia identifica quatro ciclos distintos do tráfico de escravizados: durante o século XVI, o ciclo da Guiné; a partir do século XVII, o ciclo de Angola e Congo (bacongós, ambundos, benguelas, ovambos e outros); no século XVIII, o ciclo da Costa da Mina, centrado no atual Benin, antigo Reino do Daomé (iorubas, jejes, minas, hauças, etc); e o último ciclo, o período de tráfico ilegal entre 1831 e 1851, que incluiu, além dos já mencionados, o tráfico de moçambicanos. (Mattoso, 1982).

Esse panorama breve ainda é superficial, mas permite vislumbrar a imensa pluralidade linguística, religiosa e cultural da diáspora africana. Entre os séculos XVI e XIX, mais de 12 milhões de africanos foram escravizados e vendidos, e mais de 5 milhões deles desembarcaram no Brasil<sup>57</sup>. Se a diversidade cultural trazida do continente africano já era imensa, é preciso ainda considerar os processos de trocas, intercâmbios e sincretismos, não apenas entre as diferentes etnias africanas, mas também entre as culturas indígenas e europeias. Esse amálgama cultural é amplo e complexo. Não é objetivo deste trabalho realizar um mapeamento completo das variadas formas de religiosidade resultantes dessa dinâmica, mas podemos citar alguns modos de organização dessa religiosidade, ou seja, núcleos de sistematização de ritos e mitos.

---

<sup>57</sup> Dados atualizados do tráfico de escravizados podem ser consultados em VOYAGES: The Trans-Atlantic Slave Trade Database. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org>. Acesso em: 29 out. 2024.

Entre esses núcleos, destacam-se: o Candomblé de nação Ketu, o Candomblé de nação Jeje, o Candomblé de nação Congo-Angola e o Candomblé de Caboclo, presente principalmente na Bahia e na região Sudeste do Brasil. Soma-se a isso a Encantaria da região amazônica, o Jarê da Chapada Diamantina, o Catimbó-Jurema e o Xambá, do Recife, o Catimbó baiano, o Batuque e a Linha Cruzada no Sul do país, além da Umbanda e do Omolocô cariocas. Todas essas formas de religiosidade, muitas vezes indistintamente chamadas de "macumbas", possuem sistemas próprios e complexos de ritualística, que englobam, além das influências africanas, elementos do catolicismo ibérico, das crenças indígenas e do espiritismo europeu.

Cada uma dessas manifestações religiosas têm um sistema de símbolos, de mitos, rituais, uma congregação de divindades e uma língua-cerimonial, que muitas vezes combina idiomas africanos, como quicongo, quimbundo, iorubá e o fon, com línguas indígenas e o português. Cada religiosidade exige ainda uma culinária, um conjunto de vestimentas, de adereços, exigem uma fauna doméstica sacrificial, uma vasta diversidade de folhas e flores e exige uma música-ritual. É preciso compreender que mais do que um lugar de rituais, os *Terreiros* são, a partir do séc. XIX, sobretudo, espaços onde os africanos exilados e os afrodescendentes podem pensar a liberdade, falar sua língua, contar a história dos seus ancestrais, entoar seus orikis, e novamente encontrar uma condição de humanidade perdida na escravidão. O Terreiro é ainda hoje o lugar em que essas culturas foram melhor preservadas. E se por um lado a instituição da escravidão promoveu o esfacelamento dos laços familiares, os *Terreiros*, por suas vezes, se tornaram espaços privilegiados da sua reconstrução.

Um aspecto fundamental das religiões afro-brasileiras é a música. No candomblé, particularmente, ela não tem função estética apenas, há também uma função comunicativa primordial. A orquestra cerimonial do candomblé é composta por quatro instrumentos: o agogô, espécie de campânula única ou dupla, com toques altos e baixos, tocada com uma baqueta de metal, com a função de nortear ritmicamente os outros instrumentos, conferindo unidade, regularidade rítmica e estabilidade musical; e os três tambores, chamados de atabaques. Os atabaques possuem tamanhos, nomes, sons e funções distintas. O mais grave, em terreiros de

candomblé com origem iorubá, é chamado de “rum”, o médio é chamado de “rumpi” e o agudo é intitulado “lé”. Devemos considerar que os atabaques não são, no candomblé, apenas instrumentos da orquestra cerimonial, são também divindades. Por isso, o mesmo instrumento utilizado nos rituais não pode ser utilizado em situações cotidianas e profanas, da mesma forma que um instrumento que não passar pela sacralização não será utilizado na religião.

No Candomblé, o tambor, além de sacralizado, é tratado com grande reverência: ele é vestido, alimentado e, frequentemente, batizado com um nome próprio. Não é permitido que qualquer pessoa toque esse instrumento sagrado, apenas aqueles que foram devidamente consagrados para essa função possuem a legitimidade para manuseá-lo. O agogô cumpre a função de conferir estabilidade rítmica, enquanto os atabaques rumpi e lé devem manter um padrão sonoro constante. Esses três instrumentos constituem a base para que o rum possa expressar suas frases musicais, ou “falar”. A composição musical produzida por essa “orquestra” de atabaques, junto com o agogô, é denominada “toque” nos terreiros.

Os toques executados nas cerimônias do Candomblé, acompanhados por cantos fundamentados em um repertório de narrativas mitológicas, cumprem diversas funções: podem convocar os iniciados ao início do ritual, homenagear uma divindade específica ou sincronizar-se com os movimentos das danças rituais. Assim, as mensagens transmitidas pelos sons dos atabaques, do agogô e do canto são direcionadas não apenas aos iniciados e dançarinos, mas também aos músicos e às divindades veneradas. Uma das funções essenciais dessa música é facilitar o processo de possessão. A música, como elemento propulsor do transe ou possessão, não é exclusiva das religiões afro-brasileiras, mas nelas assume características específicas. Nos terreiros, para que a música induza a possessão, é necessário que os músicos emitam, através dos tambores e do agogô, uma mensagem que seja reconhecida pelo grupo de iniciados. O toque e o canto associados possuem o poder de transformar a dinâmica do ritual, pois o músico conhece a música apropriada para cada divindade, estimulando sua presença e acompanhando seus movimentos.

Em regiões onde a religiosidade afro-brasileira historicamente manteve uma presença marcante, suas dimensões constitutivas transbordaram o espaço sagrado. A música talvez seja um dos elementos mais impactantes nessa dinâmica de transbordamento. Em última análise, o processo de transformação da polca em maxixe, discutido no início desta tese com base no conto de Machado de Assis, ilustra bem essa dinâmica. Os terreiros representam o núcleo central de preservação dos ritmos afro-brasileiros, e a criação da música popular brasileira deve-se, em grande medida, ao transbordamento dessas musicalidades do ambiente sagrado para a vida cotidiana. Esse fenômeno é fundamental para o que se denomina *crioulização* (Billet, 2024), como discutido no primeiro capítulo.

No artigo “Foi conta para todo canto: As religiões afro-brasileiras nas letras do repertório popular brasileiro” (2006), Rita Amaral e Vagner Gonçalves da Silva, afirmam que

Em fins do século XIX, como atestam os jornais e outros documentos da época, havia grave rejeição, por parte de segmentos dominantes da sociedade, às práticas religiosas afro-brasileiras. Atribuía-se a eles o caráter de “selvageria”, cujos exemplos, constantemente citados, eram a “lascívia das suas danças” e o “estrondoso barulho” de suas batucadas.

Esta situação de rejeição — e conseqüente repressão — aos cultos afro-brasileiros colocou-os, do mesmo modo que à sua música, na situação de quase clandestinidade até meados do século XX. Entretanto, esta situação não impediu a incorporação dos ritmos africanos ao repertório musical brasileiro em vários pontos do Brasil, influenciando a criação de estilos musicais populares como o lundu, maxixe, coco, lelê, tambor-de-crioula, “sotaques” de bumba-meu-boi, jongo, maculelê, maracatu, afoxé e o samba, entre muitos outros.

No caso do samba — bom exemplo por sua relevância e presença como um dos elementos constitutivos do gosto nacional e da identidade brasileira —, sabe-se que sua origem está ligada à religiosidade dos grupos bantu trazidos para o Brasil. Esse ritmo, tocado sobretudo em terreiros de candomblé de angola (que enfatizam uma identidade de origem bantu) e, posteriormente, na umbanda, constitui um dos principais elementos de identidade de ambas as religiões. Sendo música religiosa, o samba enredou-se, apesar disso, nos espaços profanos, num intenso fluxo de trocas simbólicas entre as religiões afro-brasileiras e a sociedade. (Amaral; Silva, 2006, p.3)

Esse fluxo de trocas simbólicas implicou não apenas em intercâmbios rítmicos, mas também em trocas, apropriações e modulações de elementos verbais - ou seja, das letras que constituem as canções. É importante sublinhar como é central a presença das mulheres (as tias baianas, como a já citada Tia Ciata) nessa dinâmica. São elas as matriarcas dessa cultura diaspórica - muitas migrantes originárias do recôncavo baiano, mães e tias de uma geração responsável pelos primeiros registros fonográficos no país.

A convivência nesses espaços permitia que a comunidade compartilhasse tradições importantes para sua manutenção como grupo de identidade e para a valorização de sua auto-imagem, além de constituir uma das estratégias de sobrevivência material na sociedade marcada por discriminações e desigualdades econômicas e sociais. O pequeno comércio, ambulante ou nas quitandas, garantia às mulheres uma certa independência em relação aos homens. As “tias” vendiam, por exemplo, artigos afro-brasileiros e, especialmente, comida baiana. Aos homens geralmente restavam os trabalhos braçais pouco remunerados como a estiva, ou, pior: a situação de desemprego. Essa vida à margem impulsionava-os, muitas vezes, a adotar, entre as estratégias de sobrevivência, a de arriscar a sorte nas várias formas do jogo de azar ou em pequenos golpes e expedientes escusos, cuja prática ficaria conhecida como “malandragem”, caracterizando seu praticante, o “malandro”, como personagem reconhecida entre os tipos populares deste período. (Amaral; Silva, 2006, p.5)

É natural, portanto, que muitos elementos provenientes dessas culturas afro-brasileiras e africanas estejam presentes nas letras desde os primórdios da música popular urbana no Brasil. Um exemplo famoso é a já mencionada no primeiro capítulo “Pelo telefone”, registrada em 1916 e gravada em 1917, e assinada por Donga e Mário de Almeida. Outras canções menos conhecidas mais igualmente representativas são “Sete Flechas” (Freitas Guimarães), gravada em 1928 por Chico Alves, “Na Pavuna” (Candoca da Anunciação e Almirante), de 1929, e a mais conhecida “Yaô”, de Pixinguinha e Gastão Vianna, gravada em 1938.

Rita Amaral e o Vagner da Silva, a propósito de Yaô, comentam que

Esta música, gravada num período em que as religiões afro-brasileiras eram reprimidas até com violência, refere-se a uma festa de iaô (cerimônia iniciática do candomblé) aludindo à sociabilidade que se estabelece nos terreiros. Usa para isso termos africanos como iaô (iniciada), akikó (galo), adié (galinha), jacutá (terreiro) e nomes de orixás e outras entidades espirituais como Oxalá, Ogum, Preto-velho, Xangô etc. Ela insinua que nos terreiros,

nas festas, ninguém está só; até o galo tem sua companheira. Percebe-se, ainda, nessa composição, valores religiosos sendo afirmados para o próprio grupo e para a sociedade mais ampla, um dos processos pelos quais parcelas de significado religioso foram, aos poucos, transmitidas para outros espaços, mais abertos, da cultura. (Amaral; Silva, 2006, p.8)

É verdade que os gêneros que veiculavam essas culturas desde o início do século XX encontravam ouvintes no rádio - mas encontravam sobretudo indignação. Há um trecho do texto que os autores citam a seguinte mensagem enviada por um ouvinte do programa de rádio: “Nossos ouvintes já se acham fatigados de tantas emboladas, rumbas, fox e sambas, que mais parecem música de negros em dia de candomblé.” (p. 10) Uma das questões fundamentais aqui é como em um país pós-abolição, absolutamente comprometido com difusas políticas de extermínio do negro, encontrou-se espaços de invenção de uma música popular que é sobretudo afro-brasileira; e como em um país marcado por reformas políticas, econômicas e culturais de branqueamento, os elementos afro-religiosos permaneceram ocupando um lugar de destaque na formulação de uma identidade cultural nacional.

Esses aparentes paradoxos permanecem na nossa história recente e são resultados de uma dinâmica de negociação complexa e cheia de nuances, que se adensam quando recordamos que paralelo a dinâmica de *crioulização* (Billet, 2024) típica do fim do século XIX e início do XX, a incipiente indústria fonográfica brasileira investiu também em um catálogo dedicado propriamente à música de terreiro, ou simplesmente às Macumbas. A partir dos anos 30, compositores e cantores como Getúlio Marinho, Mano Eloy e mais tarde J. B. de Carvalho e seu Conjunto Tupy, se tornaram figuras importantes que representaram esse repertório. “Mais que nada”, primeira música do primeiro álbum de Jorge Ben Jor, analisada no segundo capítulo desta tese, em sua introdução faz referência a um desses pontos de macumbas popularizados na primeira metade do século XX. Trata-se de uma citação da música “Naná Imborô” gravada por José Prates no álbum *Tam...Tam... Tam...!*, de 1958. Um álbum dedicado ao gênero macumba editado pela gravadora Polydor.

Um dos precursores mais populares do gênero Macumbas foi o Conjunto Tupy. De

acordo com o pesquisador Leon Araújo (2015), uma possível explicação para esse fenômeno é que

tanto J. B. de Carvalho como os outros membros do Conjunto Tupy, souberam jogar o jogo cultural proposto naquela década, sabendo conduzir à sua maneira os diálogos construídos com os folcloristas, os antropólogos, os intelectuais, a classe artística, os produtores da cena das artes, do mundo do rádio e das gravadoras de fonogramas. (Araújo, 2015, p. 45)

Na análise de Leon Araújo chama atenção o lugar em que essa música e essa performance era colocada pela indústria do entretenimento da época. O lugar da produção do riso (2015). Riso promovido por algo que é bárbaro, primitivo, folclórico. E quanto mais “autêntico”, potencialmente mais primitivo, folclórico, bárbaro e conseqüentemente risível. Não é excessivo reiterar que a compreensão que se tem do negro nessa dinâmica cultural é a de um ser muito distante do homem moderno que se almejava construir junto ao projeto de nação brasileira do início de século XX. Não se trata de um negro pertencente a sociedade de classes de um Brasil República, como escreve Leon Araújo, antes, estamos falando da reiterada representação de uma figura caricata e primitiva.

Leon Araújo, a certa altura do trabalho, escreve:

Vale lembrar que o número dos Tupys incluía não apenas a apresentação dos cantos e músicas observadas aqui como “bárbaras”, mas uma “encenação típica” da qual sabemos apenas o que podemos ouvir nas gravações realizadas pelos Tupys nos estúdios Victor. Tais gravações repletas de interpretações sobre o cotidiano dos Terreiros, com sua linguagem e expressões, ressaltavam o “macumbeiro” como um fiel que tudo fazia para acalmar as entidades, que as presenteava e as aguardava, e quando essas apareciam ou estavam a dar consultas, sempre falavam errado, ou demonstravam algum vício ou possível “desvio de conduta”. Ainda no espetáculo somam-se às Macumbas outras canções de sucesso que nada ou pouco tem a ver com os rituais dos Terreiros, porém próximas em sentido e estética às macumbas, ou seja, “canções negras”, também observadas como “música bárbara do sertão”. (Araújo, 2015, p. 41)

As formas pelas quais as religiosidades afro-diaspóricas no Brasil foram incorporadas ao repertório do cancionário popular revelam um processo de transbordamento que exige uma dinâmica complexa de negação e adesão à

indústria cultural. Embora as culturas diaspóricas no Brasil sejam, em grande medida, a origem das proposições estéticas mais inventivas e transformadoras constitutivas de uma *Estética Radical Negra* (Moten, 2003), não se pode negligenciar a existência de uma relação considerável entre o sagrado e o mercado, que precisa ser analisada, sobretudo contemporaneamente.

Hoje, no Brasil, artistas como Carlinhos Brown, Margareth Menezes, Arlindo Cruz ou mais recentemente Mariene de Castro, Fabiana Cozza e Tiganá Santana, são exemplos cuja presença de elementos afro-religiosos em suas obras vai além de uma simples escolha estética; trata-se de um aspecto fundamental que reflete a vivência espiritual estruturante em suas realizações artísticas. No entanto, é interessante notar um fenômeno que, embora não seja exclusivo de nossa época, adquire nuances particulares no contexto atual: a adoção de práticas religiosas afro-brasileiras por artistas, naturalmente impulsionada por experiências pessoais de conversão, mas, sobretudo, por um período em que a identificação com essas tradições culturais se tornou um veículo para a legitimação social e promoção profissional.

A declaração da cantora Maria Rita sobre sua conexão com o candomblé, revelada em entrevista ao jornalista Marcelo Tas em junho de 2022, é exemplar<sup>58</sup>. Sendo uma cantora branca inicialmente vinculada ao gênero mpb, que fez uma transição artística para o gênero samba, sua adesão recente ao candomblé pode ser interpretada sob várias perspectivas. Por um lado, sua conversão poderia ser vista como um reconhecimento das tradições afro-brasileiras, contribuindo para sua valorização. Por outro, no ambiente do samba, onde busca solidificar sua posição, essa adesão pode ser interpretada como estratégica para ganhar maior aceitação já que certos nichos de consumo do gênero, desde o início do século, como vimos com o Conjunto Tupy, reconhecem a relação com a religião como um valor de autenticidade.

A presença cada vez mais marcante das religiões de matrizes africanas em manifestações públicas de artísticas que quase sempre não apresentam nenhum lastro com a religião acende um debate sobre a linha tênue entre a celebração de

---

<sup>58</sup> Maria Rita. Entrevista concedida a Marcelo Tas. *Programa Provoca*. TV Cultura, 28 de junho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6EwNS7pb5wI>. Acesso em: 29 de outubro de 2024.

uma identidade cultural e a mercantilização dessas tradições em um momento em que, a despeito dos preconceitos ainda existentes, graças às lutas dos movimentos negros, ela ganha notório destaque. Em outras palavras, a incorporação de elementos dessas religiões nas artes, mas principalmente nos discursos dos novos adeptos, reflete tanto uma reivindicação de identidade quanto, potencialmente, uma estratégia de marketing historicamente vinculada ao privilégio branco de transitar pelos espaços que desejar. Em última instância estamos falando em uma modulação daquilo que no início desse trabalho nomeamos, citando Mark Fisher (2024), *comodificação*.

Como já foi dito, esse não é exatamente um fenômeno novo, a influência da musicalidade enraizada nas práticas religiosas de matriz africana, como já dissemos, se estende para além dos limites sagrados, permeando outras esferas da vida cotidiana de seus adeptos. Figuras emblemáticas como Donga, João da Baiana, Pixinguinha e Zaíra de Oliveira, que se destacaram no cenário musical do início do século XX e nos primórdios da indústria fonográfica no país, são exemplos dessa intersecção. Suas obras, repletas de nuances oriundas de suas vivências e da socialização negra imersa em elementos da sacralidade africana, foram a base da música popular nacional.

Mas é importante lembrar que enquanto os negros, situados em uma realidade marcada pela exclusão e violência, lutavam para se afirmar como músicos e compositores em uma indústria cultural incipiente, visando melhorar suas condições materiais de vida, inclusive, tantas vezes se submetendo ao espetáculo da provocação do riso, como já foi mencionado, um cenário divergente se desenhava, alinhado aos interesses de um projeto nacional de branqueamento às custas de *recalque* e da *sublimação* das culturas negras. Esse contexto deu origem, por exemplo, a uma versão do samba inicialmente destituída de seus elementos afro-religiosos essenciais, uma expressão que Noel Rosa, em “Feitiço da Vila” (1934), denominou de “samba sem farofa”.

Reconhecer a inseparabilidade do samba, por exemplo, de suas raízes africanas é incontornável. Contudo, gostaríamos de destacar aqui as contínuas tentativas de forjar uma imagem, que em vários momentos da história manipulou os signos identitários afrodescendentes, alternando entre ocultá-los e expô-los seletivamente.

O mesmo país que em certos momentos buscou consolidar uma imagem do samba “sem farofa” (e mais tarde a *Bossa Nova*) celebrou uma figura como Carmen Miranda, cujos gestos e vestimentas eram parcialmente inspirados pelas culturas afro-religiosas. Nesse sentido, é relevante observar como os signos afro-religiosos têm sido apresentados com variados graus de intensidade na música, não apenas em resposta às lutas por legitimação e visibilidade lideradas pelos movimentos negros — o que é crucial — mas também refletindo a adaptação às demandas de um mercado em constante transformação.

É verdade que a aproximação de personalidades notáveis, independentemente de sua etnia, com as religiões de matrizes africanas, em alguns casos, foi uma estratégia adotada pelos próprios terreiros. Buscando uma maneira de combater o racismo cotidiano e legitimar suas práticas, esses espaços viram na aliança com figuras públicas uma oportunidade de ganhar visibilidade e aceitação. A criação do título de Obá por Mãe Aninha, no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, exemplifica bem essa estratégia<sup>59</sup>. Sob a liderança da lalorixá Aninha e mais tarde de Mãe Senhora, algumas personalidades conhecidas, como Jorge Amado, Dorival Caymmi e Carybé, foram nomeadas para este título honorífico, apesar de não terem um vínculo profundo ou um envolvimento substancial com a vida do terreiro.

Mas o contexto atual difere significativamente. Apesar dos terreiros ainda enfrentarem racismo, as religiões de matrizes africanas ganharam grande popularidade e visibilidade na cultura de massa. Atualmente, alguns artistas destacam terem descoberto a religião ou, mais interessante ainda, relatam terem sido descobertos por ela, como é o caso da cantora Maria Rita na entrevista citada. Neste caso, não é excessivo lembrar que por mais que as religiões de matrizes africanas não sejam religiões exclusivamente de afrodescendentes, como o sacerdote Marcio Tata Kumus’ende afirmou em sua conferência no Ciclo Afro de

---

<sup>59</sup> Obás de Xangô são figuras hierárquicas importantes no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, conhecidos também como “Ministros de Xangô”. Instituídos formalmente em 1937 por Mãe Aninha, eles são encarregados de preservar o culto a Xangô, funcionando como pilares espirituais e administrativos dentro do candomblé. Os Obás são divididos em dois grupos de seis — os Obás-da-direita e os Obás-da-esquerda —, representando uma polaridade ritual que desempenha funções distintas no terreiro. Essa discussão é feita por Vivaldo da Costa em: LIMA, V. da C. Os Obás de Xangô. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 2-3, 1966. DOI: 10.9771/aa.v0i2-3.20246. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20246>. Acesso em: 30 out. 2024.

2023: “o que uma pessoa branca encontra nos espaços religiosos do candomblé é fundamentalmente a ancestralidade negra”<sup>60</sup>.

Sem dúvida, o envolvimento com as ancestralidades negras pode ser uma jornada espiritualmente transformadora para aqueles que, até então, beneficiaram-se do privilégio de não serem negros em uma nação marcada pelo racismo. Mas isso também se apresenta como uma possibilidade singular para a reparação histórica. Mais do que a sensação de ser cuidado e acolhido por ancestralidades negras, um branco que se integra recentemente ao candomblé, e além de ser branco tem o privilégio de transitar com visibilidade na cultura de massa, usufrui de um selo que legitima uma pretensa imagem antirracista, de engajamento e de autenticidade. O que em termos materiais pode significar muito. Se é verdade que historicamente pessoas brancas sem lastro com a religião muitas vezes orbitaram esses núcleos de resistência ofertando certa visibilidade pública como contrapartida para sua saúde espiritual, nos momentos em que discutimos os modos para uma reparação histórica material, talvez as fotos nas redes sociais, as contas no pescoço, os gestos e as roupas já não sejam suficientes, talvez seja o momento de repensar os termos dessa negociação. Como advertiu Alcione cantando uma letra de Nei Lopes: Quem não é de Ologbojô (ioiô) / Não usa laguidibá (iaíá) / Tira o colar do pescoço, seu moço / Que é pra não se machucar.<sup>61</sup>

No que diz respeito à produção estética, particularmente musical, os interesses deste trabalho podem ser sistematizados da seguinte forma: (1) se é verdade que o Terreiro — em grande medida, um desdobramento do *Quilombo* — pode ser considerado o núcleo central de uma certa *Tradição Radical Negra*, é necessário reconhecer certas nuances. O Terreiro também está submetido às dinâmicas do Capital, estabelecendo com ele uma relação que não é apenas de repúdio, mas

---

<sup>60</sup> Kumus'ende, Márcio Tata. *Os saberes dos terreiros na construção da democracia*. Palestra apresentada no Ciclo Afro 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/xkH69RfGd1s?si=8u3r6cEfeO9RKJUE>. Acesso em: 29 de outubro de 2024.

<sup>61</sup> Existe uma tradição consolidada, especialmente no samba, que adverte as pessoas não iniciadas nas religiões afro-brasileiras a terem cautela e respeito ao usar elementos sagrados ou simbólicos dessas práticas, ressaltando a importância de reconhecer os significados profundos e as implicações culturais e espirituais desses elementos. A música mencionada é *Laguidibá* assinada por Magno Sousá, Maurílio de Oliveira e Nei Lopes, gravada por Alcione e Mart'nália no álbum *De tudo que eu gosto* (2007). Outra canção que toca nesse tema é *Preceito*, parceria de Roque Ferreira e Toninho Geraes, gravado por Toninho Geraes no álbum homônimo de 2009.

também de negociação estratégica. (2) Se o repertório da música popular brasileira é em grande parte originário dos processos de transbordamento das culturas religiosas, isso não significa que seus usos estejam necessariamente alinhados com perspectivas de potencialização políticas de seus elementos originários ou do povo negro. Existe uma geografia da indústria cultural em que certas elaborações estéticas, marcadamente influenciadas pelas culturas diaspóricas, ocupam o centro, enquanto outras proposições estéticas são relegadas à margem. As estéticas que ocupam o centro geralmente estão comprometidas com formas conservadoras e processos de diluição formal, favorecendo sua *comodificação* (Fisher, 2024). Em contraste, as estéticas comprometidas com uma proposta que resiste à conformidade ocupam as margens e, mais do que isso, estão quase sempre sob a ameaça de extinção. Essas proposições são o interesse deste trabalho.

#### **4.4 Tensionando a ordem conciliatória nos limites da comunicabilidade**

Podemos iniciar utilizando os ouvidos. Ouçamos a intensidade da música, a fala fluente, uma atenção ao que se escuta em seus discos e, rapidamente, uma profusão intensiva de paradoxos se impõem. (Oliveira, 2021, p. 20)

No campo social e político, as lutas por igualdade racial e justiça social continuam a ser centrais, e a *Estética Radical Negra* (Moten, 2003) desempenha um papel crucial nesse cenário. Em um país marcado por persistentes desigualdades raciais e pela violência contra as populações negras e periféricas, a emergência de *Estéticas da Irreconciliação* não é apenas um meio de resistência, mas também uma forma de confrontar as narrativas hegemônicas. Especular sobre essas estéticas é reconhecer que elas carregam consigo a capacidade de imaginar e construir novos mundos, onde as hierarquias raciais são desmanteladas, o respeito à terra e às culturas ancestrais é fundamental, e as expressões culturais negras não apenas sobrevivem, mas florescem, moldando o Brasil e o mundo de maneiras que ainda não conseguimos plenamente conceber. Essa *Estética Radical Negra*, segundo argumentamos, pode se manifestar de várias maneiras, uma delas é incorporar a

fratura e o colapso. Mas isso implica lidar, em última instância, com sua iminente extinção, já que, desde o princípio, um de seus elementos estruturantes é a incomunicabilidade.

É importante lembrar que a incomunicabilidade, sobretudo a partir da concepção adotada por Safatle (2023), não se refere apenas à impossibilidade de uma comunicação clara entre o artista e o público, mas sim a um estado em que a arte aponta para algo que está além das capacidades do discurso racional e da linguagem em seus termos correntes. Para Safatle, a arte não se limita a transmitir mensagens ou sentimentos de forma direta; ela revela, de maneira crua, as lacunas, as opacidades e os silêncios que a linguagem não consegue preencher. Em outras palavras, pode-se dizer que ao insistir em sua opacidade, a obra resiste à interpretação fácil e ao consumo rápido, forçando o espectador e ouvinte a confrontar o desconhecido, o incognoscível.

Segundo Safatle:

"comunicação" implica, ao menos nesse contexto, exteriorização no interior de um regime de determinação submetido a princípios normativos já previamente assegurados e consensuais de interpretação de sentido, de valores, de conflitos e de definição do melhor argumento. Pois o paradigma comunicacional exige, necessariamente, que as condições gerais de definição de consenso já estejam dadas, que a gramática de conflitos já esteja previamente regulada, assegurando um horizonte imanente de cooperação e mutualismo. Ou seja, ele exige que a possibilidade mesma da existência de uma gramática de conflitos não seja, na verdade, o próprio objeto de conflito. (Safatle, 2023, p. 161)

A questão central que se impõe ao final desta tese é como, dentro de uma dimensão estética marcada por gramáticas regulatórias ou "princípios normativos" — especificamente, a canção popular brasileira —, podem surgir expressões estéticas que, ao desconstituí-la, abrem novas possibilidades para transformar as estruturas de sensibilidade. Um exemplo que talvez seja paradigmático é o álbum *Anganga*, de Juçara Marçal e Cadu Tenório. Um álbum indubitavelmente tributário às diversas concepções de *Quilombo* mencionadas nesta tese.

Sobre *Anganga*, G G Albuquerque escreveu:

*anganga* é símbolo de um rico e plural momento de reconfiguração de linguagens, estruturas e sensibilidades da música brasileira. É tempo de dinamizar os moldes petrificados daquilo que chamam tradição ou folclore. Vivificar, reverter e entortar estruturas. Testar limites. (Marçal; Tenório, 2019)

No texto que abre a entrevista dos artistas concedida ao portal *Volume Morto* (2019), G G Albuquerque explica que o álbum *Anganga* de Juçara Marçal e Cadu Tenório é uma obra que mergulha nas raízes da música afro-brasileira, dividindo-se em duas metades distintas que se complementam. A primeira metade consiste em releituras de músicas do congado mineiro, e a segunda parte do disco traz versões dos vissungos, cantigas de trabalho dos escravizados da região mineradora de Diamantina, Minas Gerais, originalmente compiladas no disco *Canto dos Escravos* (1982). Esse material, recolhido no início do século XX por Aires da Mata Machado, e interpretado por ícones como Clementina de Jesus, Geraldo Filme, e Tia Doca da Portela, carrega uma poderosa força ancestral. A escolha por essas canções é um movimento de resgate, mas sobretudo de reinterpretação, trazendo à tona a resistência e a memória dos povos africanos escravizados no Brasil. A questão central é que o álbum não apenas relembra essas tradições, mas também as ressignifica dentro de um contexto contemporâneo, explorando sonoridades e experimentações que dialogam com a música experimental, a eletrônica e o noise. Trata-se em última instância de um trabalho violento<sup>62</sup> de desconstituição de sensibilidades.

No artigo intitulado *Entre tributo e transformação: negociando a dinâmica expressiva e ética da canção afro-brasileira experimental* (2024), originalmente publicado em 2020, James McNally examina questões centrais sobre o álbum *Anganga*. McNally explora a transformação experimental do álbum, que reinterpreta canções afro-brasileiras tradicionais dentro de uma textura instrumental inovadora. Mas vai além disso, o autor também discute as implicações éticas de transformar essas tradições. McNally aborda o impacto cultural do álbum, argumentando que *Anganga* revitaliza a herança afro-brasileira e oferece uma crítica às narrativas tradicionais de mistura musical no Brasil. E entre todos os aspectos analisados pelo autor, aquele que melhor serve aos argumentos deste trabalho é a sua abordagem *Afrológica*.

---

<sup>62</sup> Aqui retomamos uma dimensão da violência sinalizada desde a introdução desta tese como tributária à Safatle (2022).

Nesta tese, é crucial destacar a contraposição que McNally explora entre a *Perspectiva Afrológica* e a *Antropofagia*. A *Antropofagia*, já discutida amplamente neste texto, formulada por Oswald de Andrade e incorporada por movimentos como a Tropicália, é caracterizada pela celebração da síntese de elementos culturais distintos como uma forma de resistência criativa. Contudo, McNally argumenta que essa abordagem pode desconsiderar as especificidades históricas e sociais das tradições afro-brasileiras, correndo o risco de ocultar suas origens e significados profundos. Em contraste, a *Perspectiva Afrológica*, tal como empregada em *Anganga*, propõe um envolvimento mais profundo e ético com as tradições afro-diaspóricas. Essa abordagem não apenas respeita as tradições culturais, mas também mantém uma conexão consciente com a memória e o passado dessas tradições, evitando a simples fusão de elementos culturais sem a devida consideração. McNally sugere que a *Perspectiva Afrológica* se destaca por sua ênfase na responsabilidade histórica e na preservação da integridade cultural, enquanto a *Antropofagia* pode, em alguns casos, diluir ou apropriar-se dessas tradições sem um compromisso genuíno com suas origens. Em resumo, pode-se dizer que enquanto a *Antropofagia* pode ser vista como uma celebração da mistura e em última instância como uma expressão estética da conciliação da diferença, a *Perspectiva Afrológica* oferece uma alternativa que busca proteger e valorizar as tradições afro-brasileiras em toda a sua complexidade e profundidade histórica, mantendo inclusive os seus elementos de conflito. Aqui, uma digressão:

No dia 13 de abril de 2023, em um momento ainda embrionário deste trabalho, o músico Rodrigo Suricato, vocalista de uma das mais populares bandas de rock brasileira (Barão Vermelho), anunciou em uma rede social que estava "desligando os motores da sua relação com a música". Segundo o próprio artista, a inviabilidade do projeto decorre das condições atuais que tornam sua realização indesejável. Esse anúncio provocou uma reação significativa, gerando comoção entre os colegas de profissão. Em resposta, centenas de artistas expressaram um sentimento similar de esgotamento, refletindo uma percepção compartilhada de que, nas circunstâncias vigentes, projetos artísticos enfrentam desafios insustentáveis, o que levanta preocupações mais amplas sobre a viabilidade da produção cultural contemporânea.

É interessante observar que, em um ambiente midiático dominado pela ênfase na hipertrofia da subjetividade, como as redes sociais, o pronunciamento de Rodrigo Suricato desencadeou um movimento contrário, em que a individualidade do artista se diluiu diante de uma ampla adesão coletiva. O foco inicial na trajetória profissional do indivíduo rapidamente se transformou em um ponto de convergência para uma questão mais ampla: o adoecimento. À medida que o adoecimento se torna uma característica intrínseca de uma profissão e de uma classe, essa questão, embora inicialmente possa parecer distante e obscura, revela relações importantes e frequentemente silenciadas entre o mercado musical e a política. Esse cenário convida a uma reflexão sobre as consequências de um programa intensivo de dinâmicas neoliberais nos circuitos que historicamente se dedicaram à produção e à reflexão sobre a música. Trata-se de um momento oportuno para questionar como essas dinâmicas impactam a sustentabilidade da criação artística e o bem-estar dos artistas.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> As *majors* musicais, grandes conglomerados da indústria fonográfica sediados nos países do Norte Global, como os Estados Unidos e partes da Europa, possuem uma estratégia de investimento focada em catálogos de artistas com carreiras que se desenvolvem a médio e longo prazo. Essa abordagem se baseia na ideia de que artistas com trajetórias sustentadas e consolidadas podem gerar um fluxo contínuo de receita, através de vendas de álbuns, streaming, turnês, merchandising e licenciamento, mantendo a relevância e o retorno financeiro ao longo de décadas. No entanto, nas regiões que compõem a periferia do capitalismo, como muitos países da América Latina, África e partes da Ásia, as filiais dessas *majors* enfrentam realidades econômicas e sociais que condicionam uma estratégia distinta. Essas filiais frequentemente buscam retornos rápidos para maximizar a lucratividade em cenários onde o câmbio e as condições econômicas são mais voláteis. O câmbio favorável, que aumenta a rentabilidade em moedas mais fortes, incentiva essas filiais a investir em artistas que possam gerar sucessos de curta duração, aproveitando fenômenos momentâneos e músicas que viralizam rapidamente. Essa busca por sucessos rápidos reflete-se na maneira como a indústria local opera: contratos curtos, menor investimento em desenvolvimento artístico e foco em canções com alto potencial comercial imediato. A promoção de artistas com trajetórias instantâneas e a priorização de hits de verão, que rapidamente sobem nas paradas e são substituídos por novas tendências, diferem do modelo de investimento sustentado no Norte Global, onde artistas são desenvolvidos como marcas de longo prazo. Essa abordagem na periferia do capitalismo também afeta a longevidade das carreiras dos artistas e a sustentabilidade da própria indústria musical local. Enquanto os investimentos de longo prazo criam um legado e uma base de fãs fiéis, a busca por sucessos rápidos pode levar a um ciclo de obsolescência acelerada, no qual novos artistas precisam constantemente emergir para manter o fluxo de receitas. Assim, o contraste entre as práticas de investimento das *majors* em suas sedes e nas filiais reflete não apenas diferenças de estratégia de mercado, mas também as dinâmicas econômicas desiguais que moldam as indústrias culturais em contextos globais distintos. Em resumo, essa estratégia de investimento focada em sucessos rápidos nas filiais das *majors* musicais na periferia do capitalismo determina diretamente a criação de um tipo de música de fácil acesso e consumo imediato. Para maximizar os retornos financeiros em um curto período, as gravadoras investem em composições que seguem fórmulas já testadas e aprovadas pelo público, com melodias simples, letras repetitivas e temáticas universais que apelam ao maior número de ouvintes possível.

Como identificou Machado de Assis (1883) no conto analisado no início deste trabalho, a música popular, desde suas origens, tem revelado uma ambição estética capaz de representar potências e fraturas, transformar a margem em centro e criar deslizamentos nas relações de poder. Com a chegada da indústria fonográfica ao Brasil, essas dinâmicas se intensificaram. Frederico Figner, já citado nesta tese, pioneiro da indústria fonográfica brasileira, introduziu a tecnologia do fonógrafo, permitindo a gravação de lundus, polcas e operetas. Em 1896, ele fundou a Casa Edison, a primeira empresa fonográfica do país, que lançou artistas já mencionados como Baiano, Eduardo das Neves, Pixinguinha e Donga. Todos, conectados às comunidades afrodescendentes do Rio de Janeiro, criaram, a partir de processos de interação cultural e resistência, o que hoje conhecemos como música popular brasileira, confrontando a violência e a exclusão social em um país marcado pelo racismo e pela desigualdade.

Mais do que um simples meio de ascensão social para as comunidades negras e periféricas no Brasil pós-abolição, a indústria fonográfica sempre foi um campo de batalha, onde as lutas contra-hegemônicas se desenrolaram dentro do próprio campo hegemônico. Embora o projeto nacional brasileiro tenha historicamente buscado o aniquilamento do povo negro, as tecnologias ancestrais afro-brasileiras possibilitaram agenciamentos e mecanismos de resistência, criando rupturas em uma gramática limitante, burguesa e branca. Contudo, à medida que a indústria musical se segmentou, certas partes continuaram a tensionar essa gramática expropriadora, enquanto outras passaram a reforçar suas características mais nocivas.

Desde a Casa Edison até os dias de hoje, a indústria musical passou por transformações na forma como a música é produzida, distribuída, consumida e monetizada. A popularização das plataformas de streaming revolucionou o consumo musical, enquanto as redes sociais se tornaram aparentemente incontornáveis para a promoção de artistas e a interação com o público. Nos anos 90, o processo de digitalização trouxe uma visão utópica de desintermediação, onde as gravadoras perderiam relevância, e uma conexão direta entre artista e público seria estabelecida. No entanto, essa utopia foi rapidamente capturada por uma dinâmica neoliberal, que instrumentalizou as novas tecnologias para reforçar as estruturas de

poder existentes, esvaziando a promessa de uma verdadeira democratização do acesso e da produção musical.

A utopia da abolição das estruturas hierárquicas de mercado transformou-se em uma ilusão sedutora para a indústria musical, alicerçada em uma noção peculiar de liberdade. Essa liberdade, por sua vez, fundamentou a naturalização de um mercado como espaço social onde a força individual, ou o "empreendedorismo de si," se manifesta. Esse conceito, longe de ser exclusivo dos circuitos de produção musical, evoluiu para uma verdadeira ontologia do capitalismo, onde o empreendedorismo se tornou uma característica essencial e dominante das relações econômicas e sociais. A lógica do "empreendedorismo de si" leva os artistas a se tornarem "empresários de si mesmos", gerenciando todos os aspectos de suas carreiras, desde a criação até a promoção de suas obras. Essa ideologia promove uma dinâmica de responsabilização pessoal, fazendo com que os artistas acreditem que o sucesso depende exclusivamente de seus esforços individuais. No entanto, essa pressão constante resulta em precarização e adoecimento. Nesse cenário, *coaches* e mentores surgem prometendo orientação, mas na realidade lucram com a exploração da indústria, sendo parte do problema, não da solução<sup>64</sup>.

Como tentamos argumentar até aqui, o período atual é caracterizado por uma carência de imaginação política, refletida na aceitação de uma narrativa aparentemente inescapável e no sentimento generalizado de incapacidade de criar novas gramáticas que estabeleçam a arte como um meio de emancipação social, em vez de uma mera *commodity*, cujo valor é determinado por métricas de redes sociais. Esse sentimento de inevitabilidade Mark Fisher chamou de *Realismo Capitalista* (2024). Este panorama evidencia a urgência de repensar as estruturas que regem a produção artística. Não há respostas fáceis, mas algumas linhas de fuga começam a se delinear. Não deixa de ser interessante que, os vetores de tensão ainda emanem dos mesmos corpos subalternizados que, um século atrás, impulsionaram a indústria fonográfica. Embora não estejam imunes às dinâmicas do neoliberalismo, são esses corpos, localizados em diversas geografias de exclusão, que continuam a desenvolver técnicas para explorar as contradições do sistema.

---

<sup>64</sup> O canal do YouTube "Corredor 5" (disponível em: <https://www.youtube.com/@CanalCorredor5>) é um exemplo significativo da naturalização dessa dinâmica do artista como empreendedor.

Esses grupos subalternos revelam uma capacidade única de resistir e reinventar formas de existência e expressão dentro das margens impostas pelo mercado.

Acostumados às dinâmicas de exclusão que sempre exigiram a criação de estratégias de aquilombamento, a ideologia do "empreendedorismo de si," que dilui a organização coletiva, soa deslocada nesses espaços. Este é um ponto central: enquanto alguns segmentos da indústria musical veem a normatividade do mercado como degradante, mesmo que em grande medida corroborem com ele, há esforços promissores que, ao reinventar o sentido do precário, exploram as contradições dessa mesma gramática. Um exemplo significativo é o projeto MIMOSA, desenvolvido pelo multiartista mineiro Luiz Felipe Lucas (*cabezadenego*), junto dos beatmakers e produtores do Rio de Janeiro, Mbé e Leyblack. O álbum MIMOSA (2023) investiga a complexidade e a riqueza dos ritmos afro-brasileiros, abrangendo desde as sonoridades litúrgicas dos terreiros, passando pelo samba, e incorporando elementos do hip hop, drum'n' bass, e das diversas vertentes do funk. Realizado a partir de uma residência dos três artistas no Etopia Centro de Arte e Tecnologia em Zaragoza, Espanha, e lançado pelo QTV Selo, trata-se de uma expressão potente da capacidade de resignificação dos espaços culturais periféricos. O disco não apenas conecta diferentes tradições e ritmos afro-brasileiros, mas também questiona a lógica capitalista de produção artística, ao enfatizar a colaboração e a resistência criativa como formas de construção coletiva. Embora ainda incipientes, essas alternativas oferecem uma resistência importante à indústria de despotencialização e adoecimento.

Um exemplo ainda mais recente, também lançado pelo QTV Selo, é o álbum Queda Livre (2024), de Caxtrinho. Na apresentação do trabalho escrita pela ensaísta Thais Regina, lemos:

Queda Livre é o disco de estreia de Caxtrinho, como é conhecido Paulo Vitor Castro, de 25 anos, músico negro, periférico, criado na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. Entre o samba e o rock psicodélico, seu álbum apresenta com humor rasgado e inventiva cozinha instrumental a experiência vivida do negro no Brasil hoje.

Faixa que abre o disco, "Cria de BEL" é um autorretrato em trânsito. A canção desloca o ouvinte do seu lugar — social, racial, geográfico — para dar os primeiros passos dentro do território cantado junto com Caxtrinho, em que ser cria de BEL (abreviação do município de Belford Roxo) é sentir debaixo da pele a demarcação de uma

diferença: desde a formação da subjetividade até às desigualdades de classe que vão aparecendo conforme a história avança.

O samba vem de Caxtrinho e da sua herança cultural do Candomblé, que se estende da bisavó baiana até o artista carioca que, naturalmente, cresceu entre o pandeiro e o tambor. Já a cozinha do rock psicodélico vem dos guitarristas Eduardo Manso e Vovô Bebê. Também compõem a formação do disco o baixista João Lourenço e o baterista Phill Fernandes.<sup>65</sup>

O intelectual anarquista Hakim Bey (2021) fornece importantes ferramentas conceituais para pensar essas proposições estéticas (*Anganga*, *MIMOSA*, *Queda Livre*, ou como citamos anteriormente a obra de *Negro Leo*) que ao destituir sensibilidades normatizadas se situam no limiar da existência. Bey fala em *ZAT: Zona Autônoma Temporária*. O conceito proposto pelo anarquista refere-se a um espaço de liberdade temporário, onde as regras e normas impostas pelo poder dominante são suspensas. Essas zonas emergem em momentos de ruptura e resistência, criando brechas no tecido social e cultural em que formas alternativas de existência e expressão podem florescer, livres das restrições e controles típicos do sistema hegemônico. Ao contrário de uma revolução permanente ou de uma utopia duradoura, a ZAT é intencionalmente efêmera; ela surge, provoca uma suspensão temporária da ordem estabelecida, e depois desaparece ou se transforma, evitando a assimilação ou a repressão pelo poder dominante. Bey sugere que, ao operar nos interstícios do sistema, essas zonas oferecem oportunidades para experimentar novas maneiras de viver e de se relacionar, muitas vezes à margem ou à sombra das estruturas de controle social.

Em uma ZAT, as dinâmicas de poder tradicionais são subvertidas, permitindo a criação de novos significados, novas relações sociais, e novas expressões culturais que desafiam as narrativas oficiais. Essas zonas são, portanto, espaços de resistência e de criação, onde a criatividade e a dissidência podem ser exploradas sem as limitações impostas pelo status quo. A temporalidade dessas zonas é crucial para sua eficácia, pois sua natureza passageira as torna mais difíceis de capturar e neutralizar pelo sistema dominante. Ao emergirem e se dissiparem, as ZATs espalham sementes de resistência que podem germinar em novos contextos,

---

<sup>65</sup> A resenha do álbum pode ser acessada em REGINA, Thaís. Resenha do álbum QTV067: *Queda Livre*. Disponível em: <https://qtvlabel.bandcamp.com/album/qtv067-queda-livre>. Acesso em: 29 out. 2024.

inspirando futuras formas de subversão e autonomia. Em resumo, no contexto da criação estética, uma ZAT pode ser vista como um espaço onde artistas e comunidades culturais provocam as convenções da indústria cultural dominante, experimentando novas formas de expressão que recusam a assimilação e a comercialização fácil.

A hipótese desta tese é a de que isso que temos chamado de *Estéticas da Irreconciliação* pode ser conectado ao conceito de *Zona Autônoma Temporária* (ZAT) de Hakim Bey. Essa estética, ao recusar a harmonização forçada e a supressão das tensões históricas e culturais, opera como uma forma de resistência que tensiona e desestabiliza as estruturas dominantes de comunicação dentro da indústria cultural. Tal como as ZATs estabelecem espaços temporários de autonomia, onde as regras do sistema dominante são suspensas, originando zonas de incomunicabilidade dentro da indústria cultural. Esses espaços são caracterizados por uma ruptura com as expectativas de legibilidade e assimilação impostas pelo mercado cultural. Em vez de se conformarem às normas de comunicação conciliatória — que exigem que as obras de arte sejam acessíveis, harmoniosas e facilmente integradas à narrativa dominante — essas práticas estéticas optam por tensionar essas normas, criando um ambiente onde a dissonância, em seu amplo sentido, a complexidade e a resistência são centrais.

Essa tensão gera uma incomunicabilidade intencional, onde as obras não se prestam a uma leitura fácil ou a uma absorção superficial. Elas demandam do público um engajamento mais profundo, forçando uma confrontação com as realidades de conflito e resistência que a narrativa conciliatória procura suavizar ou apagar.

Conforme destacado por Oliveira (2022), é fundamental sublinhar como ao desconstruir paradigmas musicais e questionar as normas impostas pela indústria cultural, essas proposições estéticas que recusam categorizações simplistas e, dessa forma, resistem à neutralização. Essa postura estética e conceitual pode ser conectada às noções de *Perspectiva Afrológica* e de *Zona Autônoma Temporária* (ZAT), a fim de compreender como a inassimilabilidade e a resistência são capazes de gerar espaços de autonomia temporária, que desafiam e subvertem as estruturas

estabelecidas. Em última instância, pensar essas possibilidades foi o objetivo deste trabalho.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta tese, o interesse foi analisar a inter-relação entre estética e política no contexto da música popular brasileira. A expectativa é de que as análises realizadas, por mais que breves e incipientes, demonstram que a canção popular, longe de ser meramente um produto de entretenimento, emerge como um campo de lutas e criatividade, onde se revelam e se tensionam as gramáticas conciliatórias que historicamente sustentaram projetos de identidade nacional. A partir das perspectivas teóricas abordadas, foi possível mapear como as proposições formais das culturas afro-diaspóricas confrontam e reconfiguram esses pactos sociais, expondo os limites de uma conciliação frequentemente marcada pela *sublimação* e mercantilização das expressões culturais marginalizadas. As discussões sobre as *Estéticas da Irreconciliação*, ilustradas por experiências estéticas radicais, como as mencionadas ao longo do trabalho, destacam que essas formas de expressão não apenas resistem à obliteração, mas também criam novos horizontes de imaginação política, essencialmente violentos em sua proposição de ruptura com as sensibilidades estabelecidas.

Um dos efeitos desta tese, ainda que de maneira colateral, também foi colocar em circulação conceitos e autores que habitam de maneira muito tímida as discussões no campo das Letras. Ao evocar pensadores como Cedric Robinson, Amiri Baraka, Fred Moten, Mark Fisher, George Lewis, Guthrie Hamsey, Beatriz Nascimento, Salloma Salomão, Nego Bispo entre outros, procuramos expandir o horizonte teórico tradicionalmente limitado pelo eurocentrismo e pela hegemonia de perspectivas consolidadas. Esses interlocutores não apenas enriquecem a análise com novas formas de compreender as tensões raciais e culturais, mas também provocam uma revisão crítica das próprias bases epistemológicas que sustentam nossos estudos.

Concluo este conjunto de especulações tentando, tal como fez o bruxo do Cosme Velho, conectar as duas pontas da vida — neste caso, as pontas desta tese. A primeira epígrafe que abre este exercício teórico em torno da estética e da política na/da canção é um oriki. Um oriki é um poema ou canto de louvor da tradição iorubá, utilizado para celebrar as qualidades e feitos de deuses, ancestrais ou

figuras importantes. O oriki que inaugura esta tese é dedicado a Oxóssi, o orixá caçador, símbolo de astúcia, prosperidade e, sobretudo, da capacidade de sobreviver e prosperar em contextos adversos. O ofá, tradicionalmente traduzido como arco e flecha, é aqui reinterpretado como um fuzil, uma escolha simbólica que alinha a tradição ancestral aos desafios contemporâneos. Mais do que um instrumento de caça que assegura o sustento, o ofá se transforma em um emblema de enfrentamento, representando a luta pela sobrevivência e pela construção de um futuro que desafia as estruturas impostas até agora.

E se o argumento central deste trabalho — de que o nascimento de uma nova imaginação política pode ser o desdobramento de uma revolução da sensibilidade calcada em uma estética radical negra — lhe parecer ingênuo ou excessivamente utópico, caro leitor, permito-me concluir evocando as palavras do saudoso Wilson das Neves: “O dia em que o morro descer e não for carnaval/ ninguém vai ficar pra assistir o desfile final”<sup>66</sup>. Ô sorte!

---

<sup>66</sup> Música de Paulo César Pinheiro e Wilson das Neves gravada no álbum *O som sagrado de Wilson das Neves*, 1996.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Sobre el jazz. In: *Escritos Musicales IV: Obra Completa*, 17. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

AMARAL, R.; SILVA, V. G. da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 34, 2006. DOI: 10.9771/aa.v0i34.21117. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21117>. Acesso em: 28 out. 2024.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Kindle Edition.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Brasília: Edições Câmara, 2017.

ARAUJO, Leon Almeida de. “‘Sou da macumba e no feitiço não tenho rival’. A música negra de J. B. de Carvalho e do Conjunto Tupy” (1931-1941). 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

BARAKA, Amiri. *Black Music*. New York: Akashic Books, 2010.

BARAKA, Amiri. *Black Music: free jazz e consciência negra (1959-1967)*. Tradução de André Capilé. São Paulo: Sobinfluencia Edições, 2023.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Brasília: Edições Câmara, 2017. (Original de 1915).

BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Veneta, 2021.

BILLET, Alexander. *Abalar a cidade. Música e Capitalismo, Espaço e Tempo*. São Paulo: Editora Sobinfluência, 2024.

BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos: Modos e Significados*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa - INCTI, Universidade de Brasília, 2015.

CAMPOS, Augusto. *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1990 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 117-145.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em Branco e Preto: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DUPRAT, Rogério. Uma mudança no código. In: *Nova História da música popular brasileira: Tom Jobim*. Fascículo acompanhando CD. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. São Paulo: Zahar, 2002.

FRANCHESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2024.

FREUD, Sigmund. Recalque (1915). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. 14, 1996.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, v. 7, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

KONDER, Leandro. Apresentação. In: LOWY, Michael. *A estrela da manhã*. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 11-12.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEWIS, George E. Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives. *Black Music Research Journal*, v. 16, n. 1, p. 91-122, 1996.

LOWY, Michael. Romper a jaula de aço. In: LOWY, Michael. *A estrela da manhã*. São Paulo: Boitempo, 2019.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *50 contos reunidos de Machado de Assis*. Seleção de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MATTOSO, Kátia de Queirós. *Ser Escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MELLO, José Murilo de Carvalho; NOVAIS, Fernando Antônio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOTEN, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista*. 2. ed. Brasília / Rio de Janeiro: Fundação Palmares / OR Editor Produtor, 2002. p. 269-274.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Quilombos: mudança social ou conservantismo? 1976. In: NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição*. Maria Beatriz Nascimento. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Sobre os candomblés como modo de vida: imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, v. 4, n. 2, p. 67-84, 2017.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

PÉRET, Benjamin. Candomblé e Makumba. *Diário da Noite*, São Paulo, 1931.

PÉRET, Benjamin. Noirs sur Blancs (Appendix 3: Extant French Originals of the Beckett Translations). In: FRIEDMAN, Alan Warren. *Beckett in Black and Red: The Translations for Nancy Cunard's Negro*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1934. p. 173-203.

PÉRET, Benjamin. *O Quilombo dos Palmares*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

PEDROSA, Mário. *Arquitetura: ensaios críticos*. Organização de Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RAMSEY, Guthrie P. Afro-Modernism and Music: on science, community, and magic in the black avant-garde. In: RAMSEY, Guthrie P. *Who Hears Here?* California: University of California Press, 2022. p. 133-249.

SAFATLE, Vladimir. *Só mais um esforço*. São Paulo: Autêntica, 2022.

SAFATLE, Vladimir. *Em um com impulso*. 1. ed. São Paulo: Autêntica, 2023.

SAFATLE, Vladimir. A construção estética do Brasil e seus colapsos: crítica, impasse e modernismos nacionais. *Constelaciones: Revista de Teoria Crítica*, n. 15, 2023.

SALOMÃO, Saloma. *Memórias Sonoras da Noite: Musicalidades africanas no Brasil Oitocentista*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Martinha e Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SINGER, André. *Os sentidos do Lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOARES, Leandro. Agro, sertanejo e direita: uma aliança lucrativa. *The Intercept Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 2022. Disponível em: <https://www.intercept.com.br/2022/06/04/agro-sertanejo-direita-alianca-lucrativa/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. *Construtores de Brasília*. Petrópolis: Vozes, 1983.

ROBINSON, Cedric J. *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.

ROSA, Allan da; FAUSTINO, Deivison. *Balanço Afriado: Estética e política em Jorge Ben*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia (SP): Atelier, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

VALLE, Alexandre do. "Exu, c'est pour vous". *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, 7 jan. 2022. p. 340-376.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VELOSO, Caetano. Debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira* em Maio de 1966. 2018. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>. Acesso em: 15 jan. 2023.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: O caso Pestana*. *Teresa*, São Paulo, n. 4-5, p. 13-79, 2003.

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receitas: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

### **Audiovisual:**

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado. Produção: BossaNovaFilms, Mojo Pictures, Record Entretenimento. Brasil, 2012. Documentário.

UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra; Ricardo Calil. Produção: Videofilmes. Brasil, 2010. Documentário.

TV BRASIL CELEBRA OS 60 ANOS DA BOSSA NOVA. [S.l.]: TV Brasil, 2018. Programa de televisão.

GOMES, Henrique. *Evolução dos ritmos brasileiros*. YouTube, 2022. Disponível em: [https://youtu.be/KOa3jFrAGEc?si=bNFQ\\_JLcGwQ1ZMmZ](https://youtu.be/KOa3jFrAGEc?si=bNFQ_JLcGwQ1ZMmZ). Acesso em: setembro 2023.

CAMARGO, Aspásia. *Programa de história oral. Catálogo de depoimentos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1981.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Direção: Wladimir Carvalho. [S.l.]: [s.n.], 1990. Documentário.

### **Álbuns:**

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Holanda*. RGE, 1966.

CABEZADENEGO; LEYBLACK; MBÉ. *MIMOSA*. Selo QTV, 2023.

CAXTRINHO. *Queda Livre*. QTV Label, 2023.

COSTA, Gal; VELOSO, Caetano. *Domingo*. Philips, 1967.

COSTA, Gal. *Índia*. Philips, 1973.

GIL, Gilberto. *Refazenda*. Philips, 1975.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade*. Odeon, 1958.

JOR, Jorge Ben. *Força Bruta*. Philips, 1970.

JOR, Jorge Ben. *Negro é lindo*. Philips, 1971.

JOR, Jorge Ben. *Samba Esquema Novo*. Philips, 1963.

MARÇAL, Juçara; TENÓRIO, Cadu. *Anganga*. Selo QTV, 2015.

NEVES, Wilson das. *O som sagrado de Wilson das Neves*. CID, 1996

PRATES, José. *Tam... Tam... Tam...!*. Polyvox, 1958.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1967.

VÁRIOS ARTISTAS. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, 1968.