

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Bruno Vinícius Leite de Moraes

“Sim, sou um negro de cor”

Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960.

Belo Horizonte
2016

Bruno Vinícius Leite de Moraes

“Sim, sou um negro de cor”

Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no Brasil dos anos 1960.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em História.

Área de concentração:
História e Culturas Políticas.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Hermeto

Belo Horizonte
2016

981.063
M827s
2016

Morais, Bruno Vinícius Leite de
“Sim, sou um negro de cor” [manuscrito] : Wilson
Simonal e a afirmação do orgulho negro no Brasil dos anos
1960 / Bruno Vinícius Leite de Moraes. - 2016.

269 f. : il.

Orientadora: Miriam Hermeto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1.História – Teses. 2. Brasil – Historia 1964-1985 -
Teses. 3.Racismo - Teses. 4.Música popular - Teses.5.
Simonal, Wilson, 1938-2000. I. Hermeto, Miriam. II.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



"Sim, sou um negro de cor, Wilson Simonal e a afirmação do Orgulho Negro no
Brasil dos anos 1960"

Bruno Vinicius Leite de Moraes

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta
UFMG

Prof. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling
UFMG

Prof. Dr. Luiz Duarte Haele Arnaut
UFMG

Prof. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz
Universidade de São Paulo

(por quem assina a Presidente da banca Prof. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta)

Belo Horizonte, 08 de setembro de 2016.

Obrigado, do fundo do nosso quintal.

A escrita dos agradecimentos talvez seja a parte mais difícil desta redação. Não pretendo desmerecer – que isso fique óbvio – as aflições e complicações da abordagem teórica, a pesquisa documental e o doloroso processo de conceder alguma linearidade e fluxo narrativo a um esparso conjunto de informações e hipóteses. No entanto, depois de feito, nesse momento final, com o autor distribuindo cansaço, recordar e referenciar a todo mundo que influenciou neste longo processo – decerto, muito maior que os dois anos e meio que efetivamente foram utilizados no mestrado – configura um esforço, no mínimo, grávido de receios. Não tanto pelo que se recorda, mas pelo que se esquece. Não cabendo conceder a estes agradecimentos o corpo e extensão de um catálogo telefônico, os riscos de injustiça afligem um coração afetuoso a tanta gente a quem é devedor. Porém, como diz Arnaldo Antunes sobre a problemática das limitações, “como toda gente tem que não ter cabimento para crescer”, será pela consciência dos limites encontrados neste registro que me arrisco à dívida de tributos e abraços vindouros. Estejam à vontade para cobrar!

Para começar do começo, o primeiro e maior agradecimento é familiar. À minha mãe, Miriam e minhas irmãs, Tati e Carol, sem o esforço e influência das quais, decerto, dificilmente teria as oportunidades que me levaram a ter concluído todas as etapas de minha formação até hoje. A elas direciono minha gratidão e amor, hoje e sempre. Mais recentes, mas jamais menos importantes, meus sobrinhos Natalie e Emanuel, sem os quais minha vida nos últimos anos teria sido muito mais silenciosa e pacata, mas, infinitamente menos feliz.

Na formação como historiadores aprendemos sobre certa subjetividade dos autores a repercutir na sua interpretação dos acontecimentos. Neste sentido, não existe uma produção historiográfica totalmente imparcial e indiferente às idiossincrasias daquele que a escreve. Para mim, a confirmação deste importante pressuposto se deu no processo de produção destas iniciais e tímidas páginas que compõem uma dissertação. O texto escrito e a interpretação documental proposta seriam outros se eu tivesse concepções de mundo distintas. E, para referenciar a pessoa que sou, preciso agradecer à outra família que tive a sorte e oportunidade de conviver nos anos de minha formação não profissional, mas humanista: os amigos. Destaco os amigos de toda a vida, como o Bruno Costa, que conheço há tanto tempo quanto me lembro de existir, seus irmãos Hugo e Felipe. Os irmãos Fabinho e Marquinho – dois dos quais sou devedor de minhas primeiras conversas sobre música. O grande Marcelinho (“aaaaah, nem, véi...”), a Alice, as Irmãs V (Vanessa, Verinha e Vanice), o Miguel, a Débora

Miranda, a Catu. Saudosos amigos de toda vida, mesmo que a correria da vida porventura nos distancie. E a Allana Mátar que me disse 14 anos atrás que eu poderia afastar da igreja – o ponto em comum que ligava todos acima como um grupo de amigos mútuo – mas alguns valores da igreja não se afastariam de mim. Ela estava correta e muito da visão de mundo expressa na escrita deste ateu denunciam algum resquício de minha formação cristã.

Para além destes amigos de primeira hora, outros juntaram com tamanha importância que se tornaram imprescindíveis. O maravilhoso casal Tulaci e Juliana. A Aline Gomes, o Cláudio, a querida Poliana Jardim, Lenon Luz e a especialíssima Caroll Andrade são outros de vital importância e que contribuíram para a vida universitária ser mais leve desde quando ainda era uma vida pré-universitária. Obrigado por existirem e continuarem por perto!

E a leveza universitária que contribuiu que eu sobrevivesse empolgado até o dia de hoje acrescentou inúmeros outros nomes. A Alê Oliveira (quase companheira de sala), Fabíola Ladeira, Natália Ribeiro, as duas Raquéis Ferreira, Ana Paula Gonçalves, Charles Júnior, Gislaíne e Gisele Gonçalves, Warley, Gabi Galvão e Bruno, Douglas Freitas, Mariana Silveira, Marcelo Alves, Guilherme Malta, Luan, Frizzone, Allysson, Luísa, Armando, Bárbara, Pedro Igor, Davi, Fabiana Léo (companheira em várias empreitadas profissionais)... Muitos nomes. A sempre solícita Taciana, Raíssa Brescia, os nobres Republicanos (Pauliane, Wilkie, Danilo). E preciso ressaltar Gabriel Amato, que muito me inspirou como pesquisador.

Amizades em especial, Isadora Aires, Natália Iglesias, Mariana Paes Leme e Raquel Prado. As lindezas Isadora Vivacqua, Ana Clara Ferraz e Jacqueline Maia que sempre me deram muita motivação com simples palavras de apoio e afeto – destino uma gratidão maior do que vocês possam imaginar. A Clycia!!! Também a Nádyá, Denise Cardoso, Fernandinha Gomes, Geisi Souza (que muito me faz pensar e repensar), Marcela Coelho, Juliana, Marina Carvalho (sempre prestativa!), Larissa, Marina Araújo, Rodrigo, Ana Ianeles, Ana Amélia, Paloma, Nayara, Luciana Lourenço, os casais (aqui associados, mas receptores de carinho individual) Henrique & Luisa e Ariel & Aninha Luiza... O Xandão e a Dani Chain, que estão referenciados nas intervenções de Paulinho da Viola na escrita. A Alice Portugal, Clarissa Menna, Thiago, Thaís, Mariana Vargens... Um lugar reservado está para a Rute Torres, amiga especial da vida e de particular presença durante as agruras deste processo do mestrado.

Agradeço aos amigos com quem tive o prazer de trabalhar, de alguma forma. Junto da Rute, os companheiros de Temporalidades, Kellen, Mateus, Virgílio, Lucas, Polyana, Regina (ainda que eu tenha rapidamente fugido). De EPHIS: Bruno Duarte, Denise, Wesley, Pamela,

Raquelzinha, Luíza, Paulo, Alexsandra, Fábio Baião, Maíra e o grande Felipe Malacco. E dos dois minicursos coletivos que tive a gratificante oportunidade de organizar: Igor Nefer, Breno Mendes, Nathalia Tomagnini, Gabriel Verdin, Cássio Bruno, Isabela Dornelas, o amigo de tantos botecos e tantas estimulantes conversas, Átila Freitas. Meu trabalho seria muito inferior sem o que aprendi com vocês. E, agradecendo o que aprendi nestes cursos, devo destacar em especial Pedro Henrique Barbosa, que propiciou o que me seria uma vital aproximação à renovada História das Ideias e as Linguagens Políticas. E à Maria Visconti, aproximação mais recente e particularmente feliz e frutífera: agradeço ao aprendizado, sua presença e confiança.

Além dos minicursos coletivos, tive a oportunidade de ofertar um primeiro sozinho e duas disciplinas para a graduação, todas essas experiências vitais para o desenvolvimento de meus argumentos e ideias. Agradeço ao surpreendente número de pessoas que comprou minhas apostas e frequentou essas iniciativas, contribuindo com a presença e discussões, muitos deles já acima referenciados, individualmente. Vários trabalhos finais me foram particularmente influentes a ponto que não consigo bem dimensionar (estendo aqui como referência exemplar, excluindo outros já citados, à Laurinha Jamal, Gabriela Antonieta, Luíza Campana, Hudson Públio, Thiago Miranda e Lucas Garro). Esses cursos também não seriam possíveis sem o apoio do colegiado da graduação, nas pessoas de André Miatello e a Adriane Vidal (que sempre me incentivou para a pesquisa e iniciativas e é uma figura encantadora e uma intelectual incrível) e, principalmente, o secretário Marinho, que eu precisaria de muitas páginas para agradecer por tudo que ajudou, desde a minha graduação – assim como a todos os demais alunos do curso, decerto. Também aos diversos funcionários da FAFICH, incluindo as simpáticas e batalhadoras funcionárias da limpeza e cantinas, pelos sorrisos e cafés diários.

Inúmeros professores tiveram importância especial. Recordo primeiro de Marcus Silveira, que concedeu uma especial atenção à ética no ofício do historiador e a argumentação universalista que me deu forças e segurança em poder argumentar contra o racismo mesmo sem sofrê-lo. E também José Newton Menezes, que primeiro me deu a oportunidade de atuar como pesquisador. Estico o agradecimento a todo o corpo de funcionários da pós-graduação, particularmente a Edilene e o Maurício e o corpo docente de História da UFMG, com particular atenção à Priscila Brandão, Luiz Carlos Villalta (“pooooxa”), Mauro Condé (saudades do jazz!), Adriana Romeiro, Kátia Baggio (além das aulas, aprendi muito em todas as defesas que assisti em que ela compunha a banca), Douglas Libby, Regina Horta, Carol Vimieiro (e o empréstimo de caixas de som repetidas vezes) e Vanicléia. A competência de Rodrigo Patto Sá Motta, em várias aulas e livros, foi e é uma influência singular.

Aos mais próximos, costumo assumir que as mais básicas problematizações deste trabalho não existiriam se não fossem as aulas de Luiz Duarte Arnaut. Foram cinco disciplinas, uma iniciativa de extensão e incontáveis conversas sobre assuntos diversos, com café, algumas vezes, e sempre com atenção. Seu cuidado particular concedeu o esqueleto não só dessa pesquisa (ainda que não fosse um objeto ideal), quanto de um modelo de profissional. Espero, um dia, conseguir me aproximar à influência. A enorme contribuição de Arnaut se repetiu na banca de qualificação, enriquecendo o trabalho. Nesta mesma banca, foi decisiva a participação de Heloísa Starling, outra influência intelectual e profissional ímpar em minha formação nas várias disciplinas e obras que acompanhei, além de ter estimulado a pesquisa desde o nosso primeiro contato, em uma conversa informal de corredor na FAFICH.

Ao referir a apoio em primeiro contato e aos passos iniciais do que viria a ser este trabalho, um agradecimento sem tamanho é devido à Natália Cristina Batista, Barudinha. Foi em uma disciplina ministrada por essa lindeza de ser humano que o tema surgiu e ganhou seus contornos básicos que persistiram até hoje. Além de ser uma esplêndida companhia para bares e apresentações em congressos nos quais testei o tema – em estadias de plebeus ou baronesas.

No tenso e conturbado período do processo de seleção até o alívio de passar e os trêpegos passos do primeiro ano, agradeço ao afeto e paciência da Jessica Ribeiro, que me apoiou mais do que imagina. Durante o processo de Qualificação, o encontro e convivência com a Letícia Pádua concedeu calma. No decorrer dos últimos anos, boas conversas como as com a Gabrielle Vianello ajudaram a expandir meus horizontes. O Alexandre Reis, a Bruna Raquel de Oliveira e Santos e a Amanda Palomo Alves foram contribuições distantes, mas que, na forma de seus textos, permaneceram bem próximos durante esses dois últimos anos.

Agradecimento em especial, sem dúvida, cabe à Julia Lery, que apoiou em vários momentos o autor e a dissertação, inclusive em leituras e revisões do texto e a indicação do livro do Jacques Rancière, que revelou um importante horizonte para a discussão proposta.

No tortuoso processo desde a redação do pré-projeto até o final desta dissertação, o apoio e atenção da orientadora Miriam Hermeto possibilitou que a obra efetivamente saísse e me fez compreender, na prática, que a primeira pessoa do plural, comum à produção acadêmica, não é apenas um modismo. Mesmo com adversidades pessoais, dispôs de tempo e atenção preciosos para comigo. Sua influência é sentida em toda a obra. As falhas deste trabalho, portanto, são de responsabilidade minha, mas, se houver algum mérito, ele é compartilhado com todos os falados acima, no geral, e a ela, em particular.

Este trabalho também não sairia deste mesmo modo se não fosse pela bolsa de pesquisa fornecida pelo CNPq, que permitiu o conforto e privilégio da dedicação exclusiva. Antes, em toda a graduação, o inestimável apoio financeiro da FUMP, que possibilitou o desfrute da vida acadêmica de um modo que seria impossível para alguém de minha origem social, se não fosse pela importante existência e atuação de tal Fundação.

Falar do incentivo e financiamento do CNPq e da FUMP é referir à importância da ação do Estado para a educação. Importância que me acompanha desde um longínquo ano de 1993, quando iniciei minha vida escolar. Desde lá até hoje, exceto pelos necessários anos de cursinho pré-vestibular, toda minha formação educacional se deu em instituições de ensino público, com suas falhas e acertos. Devo toda a minha formação educacional e profissional, portanto, aos impostos pagos, com suor, por milhões de brasileiros.

Consciente deste débito e dos privilégios ao acesso a serviços públicos possíveis a mim – e ausentes a tantos outros –, assumindo o risco da pieguice, dedico a eles, ao povo brasileiro, o texto destas páginas. E desejo e espero que tudo que há de pretensioso neste pequeno estudo seja visto como tributário de uma esperança em contribuir, ainda que minimamente, para que este mundo seja um lugar melhor, mais inclusivo, abrangente e colorido. Por fim, a abraçar os que citados e os que falharam no espaço ou na memória, busco de empréstimo as famosas palavras cantadas pelo grupo Fundo de Quintal:

*Nos encontraremos outra vez
Com certeza nada apagará
Esse brilho de vocês, de vocês
Um carinho dedicado a nós
Derramamos pela nossa voz
Cantando a alegria de não estarmos sós.*

*Boa noite, boa noite!
Pra quem se encontrou no amor
Pra quem não desencantou
Pra quem veio só sambar
Pra quem diz no pé e na palma da mão
Pra quem só sentiu saudade, afinal.*

*Obrigado, do fundo do nosso quintal.
(Jorge Aragão – Alberto Souza)*

P.S.: Um último agradecimento, estranho, mas justo: à paisagem, sobretudo as árvores, belorizontinas. Em incontáveis momentos o encontro de uma saída para algum “beco” na redação da argumentação se deu graças à inspiração cotidiana trazida pela visão delas.

“O único lugar onde os negros não se rebelaram
é nos livros de historiadores capitalistas.”

(C. L. R. James. *A revolução e o negro*. 1939.)

“As camélias da segunda abolição virão...”

(Caetano Veloso e Gilberto Gil.
As camélias do quilombo do Leblon. 2015.)

Resumo:

No contexto dos anos 1960 e 1970 é considerado que as esquerdas, afastadas do campo político, apresentavam uma atuação de destaque no campo artístico através da chamada “arte engajada”. Pensando na música engajada, são geralmente destacados pelos estudiosos do período dois grupos: o nacional-popular e o Tropicalista. A intenção desta dissertação é problematizar, na figura do politicamente controverso e conservador cantor Wilson Simonal, um terceiro tipo de atuação política que, nos anos 1960, aparentemente foi eclipsada pelas outras duas: a reivindicação pela “igualdade racial”, ecoando a mobilização internacional contra o preconceito às pessoas negras.

Portanto, nossa proposta consiste em situar e relacionar a produção musical de Simonal, entre 1963 e 1971, em meio às manifestações do Orgulho Negro que eclodiam em diversas regiões do mundo no mesmo recorte temporal. Pretende-se assim contribuir para uma identificação, através da Nova História Política, de manifestações culturais relacionadas à afirmação da identidade negra e reivindicação da igualdade “racial”, combatendo o preconceito e as ideias de inferiorização das pessoas negras. Para isso, busca-se relacionar o contexto específico da realidade nacional, diante da ditadura militar, com as manifestações internacionais da causa racial, interpretando a canção, no formato fonograma, como um veículo privilegiado para a circulação de tais mensagens.

Palavras chave: Simonal; Ditadura Militar Brasileira; Música; Orgulho negro.

Abstract:

In the context of the 1960s and 1970s, it is considered that the left-wingers, away from politics, had a prominent role in the artistic field, through the so-called “activist art”. When it comes to activist music, two groups are usually highlighted by scholars of the period: the national-popular and the Tropicalist. The aim of this dissertation is to discuss, in the figure of the politically controversial and conservative singer Wilson Simonal, a third type of political activity that, in the 1960s, was apparently overshadowed by the other two: the claim for “racial equality”, echoing the international mobilization against the prejudice of black people.

So, our proposal is to situate and relate the music production of Simonal between 1963 and 1971, with the manifestations of the Black Pride that emerged in several regions of the world in the same period of time. This is to contribute to identify, through the New Political History, cultural events related to the affirmation of black identity and the claim for "racial " equality, fighting prejudice and inferiority ideas against black people. For this, we try to relate the specific context of the national reality, which was facing the military dictatorship, with the international manifestations of the racial cause, analyzing the song played in the phonogram, as a privileged vehicle for the movement of such messages.

Keywords: Simonal; Brazilian Military Dictatorship; Music; Black

Sumário:

Á guisa de prefácio.	1
Introdução: O que é que eu vou fazer com essa tal liberdade?	4
Capítulo Um:	
“Eu sou um deles”: Wilson Simonal, ditadura e sociedade no Brasil dos anos 1960.	24
Mas é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre	25
Carrascos e vítimas... Do próprio mecanismo que criaram.	35
A legião dos esquecidos.	44
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil.	61
Capítulo Dois:	
“Não sou racista”: Racismo, racialismo, o <i>Orgulho Negro</i> e os seus efeitos políticos e sociais	78
Quando o coral negro passar	79
Nossa história está na cara, na pele, no cabelo pixaim	86
Um brasileiro, pé duro, representante da raça	123
Capítulo Três:	
“A luta como canção”: A canção como suporte e veículo na circulação das ideias.....	152
Coitado do meu samba mudou de repente, influência do jazz	153
Interlúdio: Leva, meu samba, meu mensageiro, esse recado para o meu amor primeiro...167	
O recado do morro.	176
Com uma canção também se luta, irmão.	200
Conclusão: Um fim em reticências.	229
Documentos fonográficos:.....	236
Periódicos consultados:	238
Fontes bibliográficas gerais.	238
Referências audiovisuais.	255
Livretos e coleções.	255

Lista de siglas.

CGT: Comando Geral dos Trabalhadores.

CPC: Centros Populares de Cultura.

CPDOC: Centro de Pesquisa e Documentação em História.

DOPS: Departamento de Ordem Política e Social.

EP: Extended Play (*Compacto duplo*, no Brasil).

ESG: Escola Superior de Guerra.

IBAD: Instituto Brasileiro de Ação Democrática.

IHGB: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

IPES: Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais.

LP: Long Play/*Álbum*.

MIS: Museu da Imagem e do Som.

MPB: Música Popular Brasileira.

MPM: Música Popular Moderna.

PT: Partido dos Trabalhadores.

UNE: União Nacional dos Estudantes.

UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

Lista de figuras:

- **Figura 1:**
Wilson Simonal, EP, novembro de 1970. ODEON. Arte não creditada 73
- **Figura 2:**
Alfred Leete. Lord Kitchener, “Seu país precisa de você”, cartaz de recrutamento, Inglaterra, 1914..... 73
- **Figura 3:**
Cena do quadro “O palhaço negro” 150
- **Figura 4:**
Partitura “Quem falla de mim tem paixão” 195

À guisa de prefácio.

*Por isso que sempre no início
A gente não sabe como começar
Começa porque sem começo
Sem esse pedaço não dá pra avançar
Mas fica aquele sentimento
Voltando no tempo, faria outro som
Porque depois de um certo ponto
Tirando o começo
Até que foi bom.
(Luiz Tatit, “O meio”, 2000)*

Há muitas formas de se iniciar e se contar uma história. Esta verdade evidente para as narrativas orais e literárias também representa um ponto preciso para a produção historiográfica. Afinal, em meio a um mar de produção acadêmica sempre ocorre a dúvida: “como escolher um objeto, contar uma história, que não pareça alguma repetição?” E, após a escolha da história a se contar, ainda resta aquele velho dilema, compartilhado com os colegas da literatura, de como começar esta narrativa.

A história que aqui irá se contar parte da análise e interpretação de aspectos da vida de um homem e sua relação com um recortado período histórico. Este homem? O cantor e apresentador de televisão Wilson Simonal de Castro. Como um destacado nome do ramo do entretenimento brasileiro no badalado período dos anos 1960, aspectos de sua vida foram abordados por jornalistas, outros comunicólogos e mesmo por historiadores. Seria o caso de abandonar o objeto, por excesso de exposição, e procurar outro objeto, outra história para se contar? Talvez não.

A produção historiográfica, há cerca de um século, tem sido mobilizada em torno da percepção de que um norte da disciplina encontra-se na pergunta que se faz – ou, na linguagem acadêmica, o *problema* que se mobiliza – a um determinado objeto e/ou período histórico. A questão levantada no parágrafo anterior então se desloca e delimita. Em meio a tantas abordagens sobre Simonal, haveria alguma pergunta a ser feita, um *problema* a ser questionado em meio às contradições de sua biografia que justifique a opção de centrar uma nova análise historiográfica? Decerto, várias.

Sem mais delongas, o propósito desta dissertação é analisar a abordagem da temática da questão racial construída na obra de Simonal, identificando, assim, sua leitura deste

sensível tema no Brasil dos anos 1960, durante os primeiros anos da ditadura militar. Sabemos que a divulgação da imagem de uma sociedade harmônica, uma “democracia racial” desprovida de conflitos, era propagada e importante para o regime ditatorial, tanto para manutenção da ordem interna, quanto para o estabelecimento de relações exteriores com novas nações emergentes no cenário internacional pós-colonial.

Interessa visualizar e compreender a construção de um argumento racial crítico em um personagem situado à direita do espectro político do período, simpático ao governo autoritário e capaz de ampla difusão de sua fala através do espaço de mídia angariado pelo posto de celebridade. E também através de um veículo particularmente potente, o formato canção – veiculado tanto pela indústria fonográfica, em franca expansão no contexto, quanto pela TV, meio de comunicação em processo de destacado desenvolvimento junto às classes médias, e ainda o rádio, que permanecia um importante veículo de mídia, sobretudo entre as classes populares. Questões apresentadas por um personagem que, por sua imagem de conservador, era uma figura por vezes tida como insuspeita.

Circunscrito o nosso *problema*, assumimos também nossa limitação. Diante de algo tão rico e complexo quanto uma vida humana (em sua “jornada inescapável do útero ao caixão”¹, nesse caso, que se desenvolve no período de fevereiro de 1938 até junho do ano 2000), para centrar em nossa preocupação, diversos outros aspectos possíveis de abordagem necessitaram ser relegados ou à consulta de outras obras já existentes sobre o cantor ou às possibilidades abertas de tantas obras que ainda podem vir.

Aqui nos aproximamos da advertência levantada no texto de abertura do livro *O dilema do centauro*, do historiador e cientista político Antônio Fernando Mitre. Em um texto que concede algum alento aos pesquisadores ao enfatizar a inevitabilidade de alguns esquecimentos para a produção de um relato historiográfico, Mitre retoma um conhecido conto do argentino Jorge Luis Borges, *Funes, el memorioso*. Estabelecendo um paralelo entre as pretensões do ofício do historiador e a sina de Ireneo, protagonista do conto citado, Mitre situa a produção historiográfica como um mapa destinado ao viajante que deseje se embrenhar pelo passado:

Sem estrutura que o modere e norteie, o texto tende a engordar desmesuradamente, até assemelhar-se ao mapa do conto que, projetado para ser completo e fidedigno em todos os detalhes, cresceu tanto que alcançou o

¹Encarte Marcelo Nova. CD. *O Galope do Tempo*. 2005. Nova Produções Artísticas (selo independente).

tamanho exato do território que devia representar. Imaginem vocês a utilidade de semelhante portento para o viajante que busca o rumo nos caminhos da vida ou da história.²

Oferecemos o presente mapa, portanto, ao viajante interessado em se embrenhar nos meandros do racismo e da “raça”, um marcador de diferença fundamental para se compreender as dinâmicas sociais no país em que vivemos. O que não significa que os transeuntes não possam encontrar algumas sugestões paralelas, atalhos para outros caminhos, no decorrer deste texto. Ao menos é a pretensão do autor das páginas que seguem. E, finalizando o jogo de metáforas, se o texto completo pode ser um mapa, a introdução que vem a seguir talvez funcione como um *GPS*, um orientador de posições, situando o trajeto.

² MITRE, Antônio F. História, memória e esquecimento. In: *O dilema do centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2003. P. 17.

Introdução.

O que é que eu vou fazer com essa tal liberdade?³

“Raça sempre deu o que falar”. A frase escolhida por Lilia Schwarcz para intitular o seu texto de abertura à segunda edição da obra *O negro no mundo dos brancos*, de Florestan Fernandes,⁴ é emblemática para a problematização proposta para esta dissertação. Afinal, sendo o país com maior número de pessoas negras fora do continente africano, a importância dos temas relacionados à questão racial deveria ser uma prerrogativa básica para se pensar a realidade brasileira.

Recordamos, no entanto, como diria a famosa frase atribuída ao *cancionista* Tom Jobim, que “O Brasil não é para principiantes”.⁵ E apesar da centralidade da questão racial para a nossa identidade nacional, percebida nas interpretações sobre o país realizadas desde o século XIX⁶, os estudos historiográficos quanto à questão racial ainda são pouco numerosos no que toca as abordagens que angariam maior relevância – social e acadêmica – quanto à história política do Brasil republicano.

Dado o exposto, pode causar certa estranheza inicial ao leitor a proposta de pensar os turbulentos anos 1960, e a canção produzida em tal época, pelo eixo de análise da questão racial. Ainda mais por ser uma abordagem do período inicial da Ditadura Militar brasileira em uma perspectiva de História Política. Mais comum para o período é vislumbrar os embates entre propostas revolucionárias e conservadoras, resistentes e adesistas ao governo ditatorial, inclusive no campo da cultura, acrescentando aí os debates estéticos.

³ Só pra Contrariar. *Essa tal liberdade*. (Chico Roque/Paulo Sérgio Valle). CD. *Só pra Contrariar*. BMG. 1994.

⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça sempre deu o que falar. In: FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora. 2007. P. 11-24.

⁵ A atribuição da frase a Jobim é encontrada em diversas referências. Uma, mais recente, é SCHWARCZ; STARLING. Introdução ou “O Brasil fica bem perto daqui”. In: *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015. P. 20.

⁶ A presença da questão racial nas interpretações produzidas sobre o Brasil aparece já na fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, durante o período regencial, 16 anos após a independência do Brasil. O primeiro autor de destaque pelo Instituto, aliás, o alemão Von Martius, se destacou pelo exame do contingente étnico brasileiro: portugueses, indígenas e negros. IGLÉSIAS, Francisco. Segundo Momento: 1838-1931. In: *Historiadores do Brasil*. 2. impressão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Belo Horizonte, MG: UFMG, IPEA, 2000. Para além da produção intelectual, vale lembrar que aspectos da questão racial, já associados a uma suposta noção de harmonia racial, estão presentes desde o período imperial. É o que nos demonstra o autor Flávio Gomes, quanto a um parecer de rejeição do Conselho de Estado do Império ao estatuto da Associação Beneficente Socorro Mútuo dos Homens de Cor no ano de 1875. Vale a pena alongarmos na citação: “Os homens de cor, livres, são no Império cidadãos que não formam classe separada, e quando escravos não têm direito a associar-se. A Sociedade especial é pois dispensável e pode trazer os inconvenientes da criação do antagonismo social e político: dispensável, porque os homens de cor devem ter e de fato têm admissão nas Associações Nacionais, como é seu direito e muito convém à harmonia e boas relações entre os brasileiros.” GOMES, F. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. P. 9.

Considerando que *raça*⁷, no Brasil, *sempre deu o que falar*, surpreende a percepção de que o assunto tome tão pouca influência nas abordagens historiográficas sobre um dos períodos contemporâneos mais estudados sobre o país: a Ditadura Militar, de 1964 a 1985. Cabe ressaltar, principalmente nos anos anteriores ao advento do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, surgido em 1978, em meio à explosão de demandas dos novos atores que finalmente conquistam maior destaque na cena política brasileira, durante o longo período de lutas pela redemocratização.

O que não significa que aspectos da questão racial não fossem considerados e compusessem parte do debate ideológico operado pelos dois grandes blocos antagônicos que comumente protagonizam as abordagens que analisam o período: o Estado ditatorial (e seus apoiadores) e os grupos opositores a ele.

Para o Estado e sua política oficial, assim como para uma considerável parcela da população brasileira, aparentemente mais insensível aos problemas vividos pelas comunidades negras, não haveria discriminação racial instituída no Brasil e tampouco preconceito.⁸ O preconceito, quando aparecesse, seria pela condição prioritária de *pessoa pobre* na qual se encontra a grande maioria da comunidade negra. Assim, sendo o preconceito mais social do que racial, conseguindo ascender socialmente através de seu mérito pessoal, o preconceito contra a pessoa negra desapareceria. A resolução para aqueles que sofrem o preconceito de matriz racial, portanto, seria de natureza econômica, angariada pela conquista *individual* da ascensão econômica.

Não existindo uma limitação legal – ou seja, expressa no texto da lei – ao exercício da cidadania estritamente à população negra desde a proclamação da República, viveríamos, nesta interpretação, uma verdadeira Democracia Racial. Sobretudo quando comparada às legislações discriminatórias e racistas existentes nos Estados Unidos da América, com as chamadas leis *Jim Crow*, ou o regime do *apartheid* instaurado na África do Sul. Sendo uma

⁷ A concepção científica de que a espécie humana é constituída por diferentes e hierarquizáveis raças, apesar de já superada pela ciência contemporânea, permanece no imaginário e nas falas de muitos indivíduos. A isto se deve que, mesmo que possamos afirmar que não existam raças entre os seres humanos, podemos ainda falar de racismo, como uma tendência de pensamento que pré-concebe e determina um indivíduo devido a certa característica biológica ou cultural. O uso do termo “raça” neste trabalho não visa reproduzir qualquer referência *racialista*, mas facilitar a leitura, inclusive por ser o termo encontrado nas fontes num momento de transformação do estigma em um emblema a ser afirmado.

⁸ Concordamos com a diferenciação alertada por Karin Kossling, “Preconceito é uma ideia, uma opinião ou um sentimento desfavorável formado a priori, sem maior conhecimento, ponderação ou razão sobre um grupo social. (...) Enquanto a discriminação é um ato de separar, segregar, pôr à parte alguém por causa de características pessoais.” KOSSLING, *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP*. Dissertação USP. 2007. P. 12.

visão que o Estado ditatorial brasileiro herdara dos governos anteriores, a noção de Democracia Racial era particularmente interessante para as Relações Exteriores a partir da década de 1960 quando, por efeito do processo de conquista das independências por regiões que se encontravam sob o jugo colonizador de países da Europa, surgiram diversos novos Estados nacionais. A difusão da imagem de uma convivência harmônica entre negros e brancos no Brasil tornara-se uma propaganda útil para facilitar a tentativa de aproximação e estabelecimento de acordos comerciais com as novas nações africanas.⁹

Noutra chave de leitura, para intérpretes da realidade brasileira situados à esquerda do espectro político, o preconceito vivido pela população negra era um produto da opressão do homem pelo homem, passível de ser explicada pela estrutura econômica vigente. Sendo herdeiras da *mancha* da escravidão, que permeou o processo de desenvolvimento do capitalismo brasileiro, e da incapacidade e falta de vontade dos governos brasileiros em lidar com o contingente populacional recém-liberto, as comunidades negras foram alijadas dos ganhos da modernização, incluídas em meio à explorada classe proletária ou em posições marginais à estrutura de classes, fruto da incompletude da revolução burguesa.¹⁰ Mais sensíveis à questão racial, para estes, a resolução estaria em uma Revolução social à esquerda e o consequente fim da opressão do homem pelo homem.

Ou seja, a premissa ainda permanece: em última instância, o aspecto central da vivência do preconceito e discriminação racial seria de natureza econômica, que gera e mantém a exclusão social. A solução à esquerda, no entanto, é radicalmente distinta: não passaria mais pela ascensão individual dos negros que conseguissem provar sua capacidade (o

⁹ As relações exteriores entre Brasil e as nações do continente africano foram, na verdade, bastante complexas e diversas no período. Às colônias portuguesas, em especial, o Brasil virou as costas, em claro apoio a Portugal, nas guerras ultramarinas. Já para outras regiões, o argumento racial foi mobilizado para a aproximação. É o que aconteceu com a Nigéria durante a nossa ditadura. “*Os brasileiros levaram para a Nigéria a imagem de uma sociedade miscigenada em que o tratamento pacífico que os brancos davam aos negros era um sinal da boa vontade do Brasil para com a Nigéria. (...) A delegação brasileira na ONU apresentava o país como uma democracia racialmente mista que tinha a responsabilidade de apoiar a descolonização. No entanto, não conseguia agir de acordo com esse princípio no único assunto que realmente importava: Portugal*”. DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1959-1850*. São Paulo: Paz e Terra. 2011. P. 113-116. No entanto, apesar do apoio a Portugal nas Guerras Coloniais, o Brasil também foi um dos primeiros países a reconhecer as independências das ex-colônias portuguesas, dentro do “Pragmatismo responsável” da política externa do Governo Geisel, evidenciando o caráter complexo da relação externa brasileira e a importância econômica reconhecida para a África. Ver também KOSSLING, Política externa brasileira para a África. In: *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP*. 2007. P. 121-139. O uso da imagem de uma harmonia racial para o estabelecimento das relações exteriores também aparece em NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1978. 184 p.

¹⁰ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Preconceito de cor e racismo no Brasil. In: *Revista de Antropologia*. São Paulo. USP, 2004. V.47, Número 1. 9-43. KOSSLING. *As lutas anti-racistas...* 2007.

que em nada alteraria o problema, que seria de ordem muito mais profunda e estrutural), mas sim na extinção de uma conformação social excludente que possibilita a desigualdade social entre a humanidade. Acabando-se a opressão entre as classes socioeconômicas, a “opressão do homem pelo homem”, os problemas de natureza identitária – entendidos como tipicamente burgueses – seriam resolvidos, como consequência de uma sociedade fundamentada por um princípio de verdadeira Igualdade social. Deste modo, todos passariam a acessar bens e direitos, independente de suas diferenças individuais, como é o caso da cor da pele.

Embora a estimulante proposta das esquerdas apresente uma alternativa com possibilidades muito mais amplas e profundas para a promoção da igualdade, um relevante aspecto, aparentemente ainda não considerado de maneira abrangente por elas, toma destaque na segunda metade do século XX, através das reivindicações de movimentos negros organizados e indivíduos isolados. Este aspecto seria a denúncia do racismo e o preconceito racial como um elemento em si a travar e limitar as possibilidades de ascensão social das pessoas negras. E, para aqueles que conseguem superar as adversidades e angariar sucesso econômico, o preconceito racial continua como uma barreira a se confrontar, eventual ou cotidianamente. Ou seja, para esse terceiro grupo de intérpretes da realidade racial brasileira, nem a ascensão individual nem a revolução econômica – acabando com as desigualdades de classes –, sozinhas, garantem o fim do racismo. São necessárias, portanto, ferramentas específicas para combater a crença disseminada de uma inferioridade das pessoas negras.

Este argumento do preconceito como uma barreira *para* a ascensão e *na* ascensão, que se tornaria mais frequente nas reivindicações midiáticas a partir do final da década de 1970, pode ser identificado na cena pública na fala do cantor Wilson Simonal, ainda nos anos 1960.

Um cantor negro, de origem bastante carente (cresceu em uma favela carioca), mas, que pelo mérito de seu talento, somado ao bom proveito das oportunidades que apareceram em sua trajetória, conseguiu angariar fama e dinheiro, conquistando a projeção de um dos artistas mais destacados e idolatrados do final dos anos 1960, considerado “o cara que todo mundo quer ser”.¹¹ Um indivíduo que valorizava a curta participação nas Forças Armadas em sua trajetória, durante o período que exerceu o serviço obrigatório. E declarava publicamente, durante o auge do seu sucesso, não se identificar com as propostas das esquerdas, ter pouco apreço às discussões políticas e à temática participante então em voga. Na verdade, foi considerado um entusiasta da propaganda de “Brasil grande”, que aderiu às narrativas oficiais

¹¹ Título de uma série de cinco reportagens sobre o artista publicadas pelo Jornal do Brasil em 1970.

no período do chamado “Milagre econômico”, durante o governo do general Médici (1969-1974), tendo interpretado canções ufanistas.

Indivíduo que ressaltava, também publicamente, seu objetivo mercadológico, explicitando o desejo de fazer de sua produção artística um meio de enriquecer – em tempos de destaque dos discursos da função social e revolucionária da arte, além da desconfiança (quando não aberto desprezo) ao mercado, conforme a perspectiva engajada. Que assim, com sua Pilantragem, angariou rentáveis sucessos, como “Carango” (*ninguém sabe o duro que dei, pra ter fon-fon, trabalhei, trabalhei*), “Mamãe passou açúcar em mim” (*eu era neném, não tinha talco, mamãe passou açúcar nimim*), “Nem vem que não tem” (*numa casa de caboclo já disseram um é pouco, dois é bom, três é demais*), “Sá Marina” (*que naquela tarde de domingo fez o povo inteiro chorar*) e “País tropical” (*mó-no-pa-tro-pi*), entre outros.

Este indivíduo, sobre o qual não consta ter pertencido a nenhuma associação que se ocupasse de temas sociais ou ter participado de qualquer militância de temática racial ou de outra natureza social, utilizou alguns quadros de seu bem sucedido programa de TV e algumas canções para ressaltar valores associados ao *Orgulho negro*. E, apesar de expressar bons olhos em relação ao regime militar, quando falava publicamente sobre o preconceito racial, embora ponderasse sobre a menor ou inexistente *discriminação* sofrida pelo negro bem sucedido financeiramente no Brasil, diz eventualmente ainda sofrer *preconceito* racial, **mesmo** estando no auge do sucesso, com fama e dinheiro. É o que explicita em um programa de TV, em 1967, ao lançar uma nova composição autoral, a sintomática “Tributo a Martin Luther King”, dedicando-a a seu filho, dizendo ter a esperança *de que ele não encontre nunca aqueles problemas que encontrei e tenho às vezes ainda encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal de Castro*.¹²

Refletir sobre o ponto levantado por Simonal poderia induzir seus espectadores a novamente girar o caleidoscópio das representações raciais na sociedade brasileira de até então e incluir um novo ponto: estar entre as elites econômicas e mesmo ser um ídolo nacional da cultura pop não garantia o fim das possibilidades de sofrer preconceito racial. Há *algo* nesse relato que toca na experiência do preconceito e que está dizendo que ele vai além do *status* econômico angariado pelo indivíduo. De modo que ser visto como igual, ou superior no aspecto econômico, não é uma garantia *a priori* de eliminação do preconceito e da

¹² Trecho captado no registro da cena, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FHOWs4SwOZE>> Último acesso, 22/06/2016.

conquista social da condição de *igualdade*, conforme pareciam supor as interpretações hegemônicas à direita e à esquerda em um daqueles raros aspectos nos quais elas pareciam obter um canal de encontro.

Este *algo*, presente na afirmação de um indivíduo que nitidamente não se situava no campo da esquerda do espectro político, é importante para se entender o racismo e os argumentos das lutas antirracistas no Brasil e no mundo. Afinal, ele pode nos ajudar a compreender uma interessante característica dos argumentos de identidade, centrais aos chamados Novos Movimentos Sociais. A característica que lhes permite trazer pautas que perpassam discussões posicionadas nos dois polos do espectro político e ideológico: preconceito e discriminação dirigidos a determinados grupos (seja por cor de pele, gênero, orientação sexual, etc.) vão além de sua posição de classe, afetando e distorcendo a noção de Igualdade e de seu complementar político, a Liberdade, sejam elas interpretadas em suas leituras por correntes Liberais ou Socializantes. E, por consequência, possibilitam a criação de um elo capaz de, por vezes, conectar em um mesmo movimento ou manifestação reivindicatória sujeitos que, diante de outras pautas, se situariam em postos antagônicos, cortando, assim, transversalmente o espectro político e ideológico. É o esforço de captação e problematização desse *algo*, de modo que possamos estabelecer uma interpretação coerente do posicionamento quanto à questão racial do conservador Wilson Simonal, que motiva e norteia esta dissertação.

O objetivo, portanto, deste trabalho é, através de um alargamento das perspectivas quanto às noções de política e da esfera do político para o período dos anos 1960 no Brasil, buscar identificar na produção artística de Simonal referências que dialoguem com o Orgulho Negro – em destaque em outras regiões do planeta e que, a partir do final da década seguinte, ganhariam maior repercussão também em território brasileiro.

A escolha de centrar a análise no polêmico Simonal não é aleatória. *Simonal tem algo mais*, conforme o título de seu primeiro álbum. Acreditamos que o enorme sucesso comercial angariado pelo artista potencializava a difusão de sua fala também quando abordava as questões raciais. Fala dotada de ressonância específica ao partir de um ídolo *pop*, identificado como avesso à participação política e mesmo como um conservador. E passível de repercutir, inclusive, entre um público diversificado – e também mais amplo – do que aquele acostumado a consumir a produção dos chamados artistas engajados, conhecidos pelas representações sociais e políticas mais contestatórias da realidade brasileira presentes em suas obras.

Tratando de um artista comumente identificado como alienado, ou mesmo adesista ao governo ditatorial vigente no país, a identificação de outras demandas políticas também abordadas por ele no período pode ajudar a problematizar alguns limites e possibilidades do comportamento de adesão ou indiferença de elementos da sociedade, naquilo que muitas vezes tem sido chamado de “zona cinzenta”, entre a colaboração e a resistência, em estudos recentes sobre a relação entre a ditadura e a sociedade civil no período que estudamos. Conceito e problematização para os quais nossa atenção será direcionada no primeiro capítulo desta dissertação, associando uma breve apresentação biográfica do cantor com a problematização da identificação de Simonal com o regime ditatorial vigente.

O trabalho que segue a essas linhas, portanto, está longe de pretender constituir uma biografia do indivíduo Wilson Simonal de Castro. Embora as possibilidades da biografia como uma abordagem da historiografia já estejam reestabelecidas há cerca de três décadas,¹³ o objetivo da presente dissertação é distinto. Em um ímpeto de sinceridade acadêmica, poderíamos assumir a reflexão sobre Simonal como um pretexto, ou uma porta de entrada, a fim de buscar problematizar, ainda que a partir de um tímido estudo de caso, questões relativas à realidade racial brasileira através da lente de um personagem identificado como componente de um setor da sociedade interpretado entre a indiferença e a adesão para com o governo militar à frente da ditadura no Brasil e de um veículo particularmente relevante, o formato canção, possibilitando a reflexão sobre a arte na década de 1960.

Para prosseguir neste objetivo, necessitamos explicitar a concepção de política – e, portanto, de História Política – que norteia a presente dissertação. No extenso verbete “Política” de seu renomado dicionário, Norberto Bobbio enfatiza a relação do conceito com tudo que se refira à cidade, *pólis*, ao que é público e à ideia de governo para a conquista e manutenção do poder – em uma compreensão de poder associada ao Estado, sobretudo em sua forma moderna de Estado-nação.¹⁴ A historiografia seria herdeira dessa tradição hegemônica de identificação, em sua constituição comprometida com a ideia romântica de Estado como expressão política de uma entidade coletiva que associa as noções de povo à de nação e, por

¹³ Sobre a queda e o retorno da biografia como objeto histórico, REMOND, René. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ, FGV, 1996. Particularmente as por vezes controversas análises de: LEVILLAIN, Philippe. Os protagonistas: da biografia. P. 141 a 184. Para uma biografia de Simonal, ALEXANDRE, Ricardo, *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo, 2009. 390 p. Em viés acadêmico, destaca-se a interessante dissertação SANTOS, Bruna R. de Oliveira. *Limites e possibilidades da biografia: um estudo acerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal*. Mestrado em Comunicação. PUC MG. 2013. 104 p.

¹⁴ BOBBIO, Norberto. Política. In: BOBBIO, N; MATTEUCCI, Nicola (orgs.). *Dicionário de Política*. 6 ed. Brasília. Ed. Universidade de Brasília. 2003. P. 954-962.

consequência, vincula a ideia de “poder” com o “poder de Estado”.¹⁵ Falar de “política”, ou atuação política, portanto, seria retratar a gestão do poder de Estado, as “disputas políticas” seriam aquelas entre os que reivindicariam a conquista e a manutenção de tal poder.

Compreendendo que o modelo de Estado constituído representava e legitimava a hierarquia de classes, sendo os gestores estatais, os “donos do poder”, integrantes ou identificados às classes burguesas, a noção de Movimentos Sociais contemporânea à historiografia política romântica acima referenciada surgiu como sinônimo de lutas operárias organizadas – como o Cartismo – em oposição a ações diretas, explosivas e secretas – como o Luddismo. Os movimentos sociais aparecem, assim, em referência às diversas formas de participação do proletariado na luta por sua própria emancipação social, conforme presente nas influentes obras de Karl Marx.¹⁶ A perspectiva que os movimentos sociais extrapolassem o mundo produtivo e viessem a ocorrer nos bairros operários – ou seja, na esfera do consumo – seria aventada por Lênin, como atividades conscientizadoras de propaganda e agitação, *desde que* essa atuação estivesse atrelada às diretrizes do Partido e às lutas fabris.¹⁷

Para a produção de orientação mais acadêmica, o conceito de movimentos sociais seria expandido, segundo Duarte e Meksenas, por influência das análises de Durkheim e Weber, compreendido como ações desordenadas de sujeitos que não souberam integrar-se ao novo cenário social, configurando ações coletivas danosas às organizações sociais e às instituições. A primeira grande referência aos movimentos sociais na historiografia, no entanto, seria considerada a produção marxista inglesa, através da pioneira obra *Rebeldes Primitivos*, de Eric Hobsbawm, caracterizando-os pela presença da multidão nas ruas, independente de uma vinculação ideológica à esquerda ou à direita.¹⁸ Os movimentos sociais, assim, seriam identificados na historiografia com as noções da nova História Social, angariando maior visibilidade acadêmica com a difusão da proposta de uma “história vista de baixo”.¹⁹ Com

¹⁵ FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.) *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. 5 ed. P. 97-138.

¹⁶ Todas as referências deste parágrafo foram retiradas de DUARTE, Adriano Luiz, MEKSENAS, Paulo. História e Movimentos Sociais: possibilidades e impasses na constituição do campo do conhecimento. In: *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 12, n. 1. 2008. P. 119-139.

¹⁷ Duarte e Meksenas, no entanto, ressaltam que tal concepção centralista era criticada por Rosa Luxemburgo, que pregava maior autonomia e por Gramsci, para quem os movimentos sociais seriam o polo dinâmico da sociedade civil, transcendendo e escapando ao Partido.

¹⁸ Versão mais recente desta obra de Hobsbawm citada por Duarte e Meksenas é HOBBSAWM, E. J. *Bandidos*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 148 p.

¹⁹ THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Antônio Luigi Negro e Sergio Silva (Org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2012. P. 185-201. HOBBSAWM, E. J. A história de baixo para cima. In: *Sobre História*. Ensaios. São Paulo. Cia das Letras, 1998. P. 216-231. Neste

nomes como Edward Palmer Thompson, George Rudé (tributário da crítica do francês George Lefebvre ao estudo das turbas de Le Bon) e Charles Tilly, além do já citado Eric Hobsbawm, a identificação hegemônica de movimentos sociais seguia associada ao estudo do protesto popular e à história das multidões, focando o proletariado ou a sociedade pré-industrial.²⁰

Nova ampliação dos sujeitos identificados aos movimentos sociais ganharia destaque com o impacto da Contracultura – o movimento Feminista, o *Black Power*, etc. –, com papel crucial aos eventos de 1968, protagonizando a noção de “agência” dos indivíduos.²¹ A eclosão de reivindicações de natureza identitária trouxe a necessidade de revisão dos limites do que definiria a natureza política, com particular destaque às reivindicações feministas, que traziam o inovador argumento de que “o pessoal também é político”.²² Paralela à “tomada das ruas” pelas mulheres, os movimentos negros e as demandas da juventude também explicitavam a necessidade de alargamento da concepção de atuação política, em um contexto complexo no qual, segundo Maria Helena Capelato, o aparente esgotamento das experiências revolucionárias resultou em reformismo e moderação, sendo apresentados como alternativa aos projetos de revolução e contestação radical. Assim, “Nos anos 1960-1970 o deslocamento da revolução para as rebeliões políticas e culturais produziu um tipo de revisão historiográfica que acabou privilegiando os estudos sobre os movimentos sociais, grupos minoritários e cultura.”²³

A eclosão na cena pública de múltiplos e diversificados movimentos sociais nos anos 1970 e 80 desnorтеou a direita e a esquerda, de modo que a visão de uma sociedade civil polissêmica e imprevisível sugeriu a necessidade de pensar novas teorias para considerar o processo democrático.²⁴ Neste mesmo contexto, que concedeu destaque acadêmico ao termo resistência, a percepção dos movimentos de natureza identitária, distintos da perspectiva proletária ou camponesa, como as demandas das mulheres, das pessoas negras e das pessoas homossexuais, evidenciava a necessidade de novas ferramentas intelectuais a fim de compreender as reivindicações políticas destes novos movimentos sociais.

último texto citado, aliás, Hobsbawm ressalta a importância da produção francesa, desde Michelet até Marc Bloch e Georges Lefebvre para os estudos dos movimentos sociais.

²⁰ PAMPLONA, M. A historiografia sobre o protesto popular. In: *Estudos Históricos*. 17. 1996. P. 215-238.

²¹ DUARTE, MEKSENAS. História e Movimentos Sociais. 2008. P. 128.

²² HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. P. 23-46.

²³ CAPELATO, Maria Helena Rolim. História Política. In: *Estudos Históricos*. Núm. 17. 1996. P. 162.

²⁴ *Ibidem*. P. 161-165.

Quando as mulheres trazem à cena pública um amplo questionamento de seu lugar na sociedade, desde o acesso à educação e ao voto, passando pela inserção e remuneração no mercado de trabalho e limites nas possibilidades de atuação profissional, chegando aos assédios cotidianos, altos índices de estupros, de violência doméstica e de assassinatos “passionais”; quando as pessoas negras denunciam a configuração de uma opressão global a também limitar seu acesso à cidadania nos mais diversos níveis, a marginalização inclusive na obtenção de emprego ou acesso a atendimentos em serviços públicos como educação e saúde; ou quando as pessoas homossexuais reivindicam até o mero direito de expressão de sua orientação afetiva sem uma reação pública que transite entre a exclusão social e a agressão física ou assassinato, concepções básicas das demandas políticas precisam ser repensadas. Estas denúncias explicitam que o binômio primordial da estruturação política, a Igualdade e a Liberdade, é reivindicado em grau distinto ao discutido pela concepção política hegemônica.

As reivindicações dos grupos sociais referidos acima escancaravam, para os partidários à direita ou à esquerda do espectro político, que, para as mulheres e as pessoas negras ou homossexuais, até mesmo o simplório direito de “ir e vir sem sofrer coação” é constantemente infringido em níveis e proporções muito distintos do que aqueles que atingem à pessoa pobre, desde que sendo do sexo masculino, identificada como branca e heterossexual.

Ao direcionarmos nosso olhar à demanda política do movimento social que interessa a este trabalho, o Movimento Negro, que se estrutura no Brasil com maior notoriedade no final da década de 1970 e com amplas influências dos movimentos negros de outros países,²⁵ encontramos uma reivindicação que, não podendo ser considerada *de direita*, tampouco se identifica por completo com as demandas e anseios então expostos pelas esquerdas. O “novo homem” advindo das Revoluções socializantes pareceria insuficiente para atender à urgência das reivindicações expressas pelos Novos Movimentos Sociais, como o combate ao racismo, estruturante das sociedades modernas, conforme denunciado pelos movimentos negros.²⁶ Expunham-se, assim, de maneira ampla, à cena pública, demandas que já eram reivindicadas de muitos modos há bastante tempo, porém, silenciadas ou ignoradas, conforme possível.

²⁵ ALBERTI, Verena, PEREIRA, Amílcar A. Influências externas e circulação de referenciais. In: *Histórias do Movimento Negro no Brasil*: depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: Pallas, FGV. 2007. P. 69-104.

²⁶ CARDOSO, Marcos. Introdução & Capítulo 1: O Movimento negro. In: *O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011. P. 13-91

A articulação e a aparição em cena pública de um Movimento Negro autônomo – e não como uma corrente dentro de algum partido ou movimento socialista de pretensão universal – sugere uma limitação encontrada diante de modelos anteriores de participação política. E uma suspeita, por insuficiência, às compreensões de “Liberdade” apresentadas pelos modelos de configuração da sociedade de ordem capitalista ou socialista.²⁷ A liberdade jurídica e individualista,²⁸ de gozo e autonomia na esfera do privado, encontrada no cerne da retórica dos modelos de Estado Liberal Capitalista, não garantia a liberdade às pessoas negras – e os vários dados apresentados pelos movimentos negros nos EUA, o porta-estandarte liberal capitalista, comprovavam isso. No entanto, a liberdade no interesse coletivo,²⁹ conciliadora do individual e particular com o social e universal, prometida pelas revoluções socializantes das esquerdas tradicionais, por até então não se sensibilizar para a questão racial no que ela apresentava de específico, poderia parecer insuficiente diante de um racismo arraigado, manifesto por vezes de formas não oficiais ou escancaradas, como o que se configura na realidade brasileira.³⁰

Os manifestos e as reivindicações do Movimento Negro, assim como os outros novos movimentos sociais, apresentam leituras específicas sobre a liberdade demandada. Situações que sugerem acréscimo, ou mesmo fragmentação, à bela concepção da poetisa Cecília Meireles, da liberdade como algo “que não há ninguém que explique, e ninguém que não entenda”. Se o entendimento é amplo e compartilhado, decerto ele não é homogêneo e unívoco e a explosão dos novos movimentos evidencia a tensão interna à sua definição.

“A luta dos negros e negras [para os setores marxistas] era entendida como uma forma de dividir a luta do proletariado, a luta geral da classe trabalhadora”,³¹ diria o militante e historiador Marcos Cardoso. Rastreado a compreensão de Liberdade, o surgimento do Movimento Negro sugere um trânsito em três momentos diante das concepções então estabelecidas pelos modelos políticos tradicionais: um primeiro que pergunte: *qual liberdade é essa que eu possuo e qual a que me está sendo oferecida como alternativa?* Do que segue o

²⁷ BOBBIO, Norberto. Igualdade e desigualdade & Liberdade e autoridade. In: *Direita e Esquerda*. Razões e significados de uma distinção política. São Paulo, Ed. UNESP. 1995. P. 95 a 120.

²⁸ Sobre a liberdade liberal ver SKINNER, Quentin. *Liberdade antes do liberalismo*. Editora UNESP. São Paulo, 1998. P. 83-95. GUERRA, Roberto Rodríguez. Rostros del liberalismo. *El liberalismo conservador contemporâneo*. La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de la Laguna, 1998. P. 27-76. CONSTANT, Benjamin. Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos. In: Revista Filosofia, núm. 2, 1985. Disponível em <<http://caosmose.net/candido/unisinis/textos/benjamin.pdf>>, último acesso em 25/06/2016.

²⁹ Sobre a liberdade socialista, PRADO JR. Caio. *O que é liberdade?* Ed. Brasiliense. 1980. 72 p. Inicialmente publicado como “O problema da liberdade”, primeiro capítulo do livro *O mundo do socialismo*, original de 1960.

³⁰ CARDOSO. *O Movimento Negro em Belo Horizonte*. 2011. P. 57-58.

³¹ Idem. P. 58.

questionamento: *o que essa liberdade oferecida me permite e proporciona?* Decorrendo, em caso de uma resposta considerada insuficiente diante da questão anterior, a formulação inovadora: *qual a liberdade de que necessito?* Tríplice movimento que norteia a origem de novas e diversificadas organizações políticas. E enfatiza que a polissemia própria à definição de Liberdade, ao ser exposta por vozes dissonantes na cena pública, necessita expressar-se de maneira polifônica – e, talvez por isso, tamanha a força da expressão “lugar de fala” como vocábulo reivindicatório a estes movimentos identitários na contemporaneidade.

O tríplice movimento sugerido acima propõe a consideração de que os argumentos trazidos pelo Movimento Negro – e os outros movimentos sociais – alargam a concepção tradicional de política, incluindo novos atores e demandas e tensionando as percepções de liberdade e igualdade. E, ao mesmo tempo, fugindo à perspectiva ligada restritamente à esfera do poder de Estado, sem perder a densidade pública, política, da reivindicação. Afinal, como posto pelas feministas, mesmo “o pessoal é político”. Argumentos que ainda nos anos 1970 e 1980 chegariam à academia por intelectuais que faziam “da pesquisa de sua origem a origem de sua pesquisa”, conforme recorda, pensando nos judeus, o historiador Michel Pollack.³²

Para compreender essa expansão do objeto político a fim de abarcar práticas de preconceitos cotidianos, operada nas ruas e estudada nas universidades, ganha valia em nossa dissertação a conceituação proposta pelo historiador Pierre Rosanvallon de uma *esfera do político* como um espaço onde são gerados ideais e representações que conformam a vida social, a vida em comum. Diferenciando-se, assim, embora em diálogo constante, do lugar da gestão do social, através do Estado, a *esfera da política*.³³ Não buscando a tomada do poder de Estado, o campo de atuação política do Movimento Negro, como parte dos Novos Movimentos Sociais, seria a esfera do político. E a pesquisa expressa nas páginas desta dissertação, ao dialogar o estudo da questão racial com novos objetos, como o imaginário e os símbolos culturais, pode ser identificada como tributária a uma História Cultural do Político.

Paralelamente ao alargamento da percepção da atuação política, portanto, com a inclusão de novos atores, portadores e atuantes através de diversificados repertórios de ação coletiva,³⁴ alterava-se a própria definição de “movimentos sociais”, visto que o “conceito de

³² LAPIERRE, N. Apud. POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Traduzida por Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. P. 6-7.

³³ ROSANVALLON, Pierre. Por uma história conceitual do político. In: *Por uma história do político*. Tradução Christian Edward Cyrill Lynch. São Paulo: Alameda. 2010. P. 65-101.

³⁴ MELO JÚNIOR, João A. A ação coletiva e seus intérpretes. In: *Pensamento Plural*. Pelotas. julho/dezembro 2007. P. 65-87.

identidade passa a substituir o de ideologia como referencial para a atuação e análise dos movimentos sociais”³⁵ – ao menos no tocante a estes movimentos pluriclassistas, alheios à identificação estritamente por classes. Deste modo, Petrônio Domingues definiria que “Movimento Negro é a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural.”³⁶

Em análise do Movimento Negro organizado³⁷ no Brasil durante o período republicano, Domingues identificaria quatro fases: a primeira, entre 1889 e 1937, interrompida pelo Estado Novo; a segunda, de 1945 a 1964, interrompida pelo golpe civil-militar que deu origem à ditadura militar; a terceira, entre 1978 e 2000; e uma hipótese interpretativa de quarta fase, a partir dos anos 2000. O autor demonstra, portanto, que o movimento negro de maior repercussão, na década de 1970, seria uma fase mais radical e mais à esquerda de um longo histórico de lutas encontrado em todo o período republicano. As duas fases anteriores teriam como principal proposta de solução para o racismo a via educacional, para o negro – a fim de eliminar o complexo de inferioridade – e para o branco – para eliminar o racismo. Além disso, diferente do movimento dos anos 1970, apresentavam uma denúncia assistemática do mito da democracia racial, interpretando o fenômeno da mestiçagem de forma positiva e ainda com pouca identificação com símbolos culturais associados à cultura negra. Por isso, considerados pelos militantes da fase posterior como estando mais à direita no espectro político.³⁸

Acompanhando a interessante tipificação proposta por Domingues, no período após 1964, por força da conjuntura política da Ditadura Militar, o Movimento Negro brasileiro entraria em refluxo e “a discussão pública da questão racial foi praticamente banida”.³⁹ Reemergiria, com grande impacto na cena pública, quase 14 anos depois, com o Movimento Negro Unificado, em meio à eclosão dos Novos Movimentos Sociais, conforme temos falado.

³⁵ BARCELOS, Luiz Claudio. Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 189.

³⁶ DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: *Tempo*, número 23. 2007. P.101. Disponível em <www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf> Último acesso 25/06/2016.

³⁷ Compreendemos que os governos autoritários não conseguem suprimir por completo a divergência e a existência de movimentos sociais, em sentido lato. Referenciamos aqui, conforme Domingues, a repressão aos movimentos organizados e abrangentes, nos moldes referenciados nos períodos mais democráticos.

³⁸ DOMINGUES. Movimento Negro Brasileiro. 2007. P. 117-122.

³⁹ *Ibidem*. P. 111.

Neste contexto de refluxo, intermediário entre um movimento negro mais comedido, moderado, passível de ser identificado como conciliador e conservador e um movimento negro mais radical e de argumentação mais contundente, é que identificamos nesta dissertação o posicionamento quanto à questão racial expresso pelo cantor Wilson Simonal. Não integrando ou tendo por objetivo compor um movimento organizado, o cantor se posicionou, a seu modo, na denúncia e no combate ao preconceito e à marginalização das pessoas negras, o que tomamos neste tópico como uma reivindicação política. Este alargamento da interpretação da atuação política, incluindo as experiências de pessoas negras contra o processo de exclusão social ao qual estão submetidos, “engrossa o caldo” do repertório político mobilizado e expresso por Simonal e compõe tema e orientação do segundo capítulo desta dissertação. Após, nesta parte da introdução, termos refletido o alargamento da política através das compreensões do conceito de Liberdade, o capítulo será norteador por seu complementar político, através das visões da Igualdade.

Identificados a leitura e o posicionamento de Wilson Simonal quanto à questão racial e justificada a sua compreensão como um ato político, o passo seguinte será captar a sua manifestação no principal mecanismo de intervenção pública do cantor, o formato canção. O acervo de fontes que nos permitirão desenvolver esta proposta é uma produção cultural de particular destaque no século XX, em especial no Brasil, a música popular. Entendida como um documento histórico, a canção popular veiculada por meio de fonogramas compõe o principal acervo para esta dissertação, em especial do terceiro e último capítulo.

O formato canção, para o linguista Luiz Tatit, compreende o encontro da música produzida pelos populares com a tecnologia de gravação, que lhe permitiria ser perenizada. “Iniciava-se, assim, a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes. Nascia também uma noção de estética que não podia ser dissociada do entretenimento”⁴⁰ Fazendo do canto uma dimensão potencializada da fala, os sujeitos da canção, conforme Tatit, podiam utilizá-la como veículo direto de comunicação, mandando recados aos amigos e desafetos, criando polêmicas e desafios, fazendo declarações ou queixas amorosas, etc.⁴¹ E, sendo assim, também podendo veicular recados e mensagens de natureza política.

⁴⁰ TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2004. P. 40.

⁴¹ *Ibidem*. P. 42.

O século XX, conforme Tatit, seria “o século da canção”. Apesar de seu destaque entre a produção cultural brasileira, porém, a canção seria identificada como um documento histórico tardiamente. O uso das canções como fonte para a historiografia brasileira de maneira sistemática, segundo Marcos Napolitano, remete aos fins da década de 1970, sendo que o maior número de pesquisas surgiu apenas no final dos anos 1980,⁴² concedendo atenção inicial aos sambas produzidos durante os anos 1930, com a consolidação do gênero como um símbolo nacional em um contexto político autoritário, a Era Vargas.⁴³ Este fenômeno da academia brasileira se desenvolveu relacionado ao impactante contexto de busca pela historiografia contemporânea ocidental em se enriquecer e renovar através do contato com outras áreas do conhecimento e a abordagem de novas fontes e novos objetos.

O esforço de renovação da historiografia brasileira, porém, coincidiu com um momento sensível da história política nacional: o contexto das intensas campanhas populares pelo fim da ditadura militar em que vivia o país desde abril de 1964, no lento e controlado processo para a transição civil. Era um momento não apenas de mobilização dos atores políticos nas ruas, no qual se configurou uma batalha de memória quanto ao passado que seria recordado referente ao longo período ditatorial anterior.⁴⁴ A “batalha de memória” que se configurou neste delicado período tratava, sobretudo, da recordação a ser ressaltada quanto à relação entre a sociedade brasileira e a ditadura. Deste modo, a abordagem da produção acadêmica brasileira que tomasse a música popular como um objeto ou fonte nos estudos do período refletiu o aspecto mais amplo da intelectualidade nacional, a ênfase em uma produção musical dotada de uma postura de confrontação e resistência aos desmandos da ditadura.

A produção acadêmica brasileira que utilize a música popular como objeto ou fonte para pensar a realidade nacional dos anos 1960 para frente, portanto, estabeleceu-se debruçando sobre as canções que pudessem ser identificadas como *resistentes* à ditadura militar imposta.⁴⁵ A considerável produção livresca sobre os movimentos estéticos

⁴² NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. P. 8 e 9.

⁴³ PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015. 172 p.

⁴⁴ Um interessante panorama do contexto no qual foi engendrado o golpe civil militar passando por todo o período da ditadura militar brasileira e reabertura política, incluindo a recente revisão historiográfica quanto ao período, encontra-se no manual Marcos Napolitano. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo. Ed. Contexto, 2014. 368 p.

⁴⁵ Entre a enorme produção nesta temática, podemos destacar: HOLLANDA, Heloísa Buarque e GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 4 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. 101 p. RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, ed. UNESP, 2005. 284 p.; RIDENTI. *Brasilidade Revolucionária*. Um século de cultura e política. São Paulo. Ed. UNESP, 2010. 188 p.; e RIDENTI, *Em busca do*

identificados com a resistência ao regime cooperou para engessar certa memória social quanto a essas canções como “a trilha sonora dos anos 1960 e 1970”; no entanto, contribuiu também para um silenciamento intelectual quanto a outras propostas musicais presentes no período. Partindo desta constatação, um influente alargamento no estudo do engajamento no campo da música popular foi realizado pelo historiador Paulo César de Araújo.⁴⁶ O autor apresenta um repertório mobilizado em diversas causas sociais, e também perseguido por censura moral e política (como aos artistas ligados à temática resistente), nas canções “bregas” dos anos 1960 e 70, até então ignoradas pela produção sobre o período, ainda que fossem muito mais populares e bem sucedidas comercialmente do que as dos artistas resistentes.

João Pinto Furtado,⁴⁷ assumindo o valor da então recente contribuição de Araújo, também realça a necessidade de estudo dos artistas tidos como “bregas” e “popularescos” pela historiografia para a compreensão da resistência cultural no período. A inclusão de canções “bregas” em produções posteriores sobre o contexto ditatorial indicia que o alargamento iniciado por Araújo esteja estabelecido na produção acadêmica sobre a ditadura.

Até aqui retratamos o uso das canções como fontes históricas capazes de referendar a memória estabelecida sobre a resistência à ditadura militar. No decorrer do século XXI, porém, uma nova “batalha pela memória” passou a operar na historiografia. Talvez considerando como superado o período de necessidade de afirmação da importância da resistência, uma considerável parcela da historiografia brasileira contemporânea passou a enfatizar o posicionamento de adesão e aprovação da sociedade brasileira para com a ditadura. Centralizam a análise nos setores da sociedade adésitas ao modelo autoritário, ou, ao menos, aos beneficiários e apologistas da modernização conservadora operada pelo regime e do controverso “milagre econômico”. Referendando a centralidade da música popular nas representações brasileiras, tal modelo de interpretação repercutiu nos estudos da canção.⁴⁸

povo brasileiro. Artista da revolução do CPC à Era da TV. 2 ed. rev. São Paulo. Ed. UNESP, 2014. 449 p. MELLO, Zuzi Homem de. *A era dos festivais uma parábola*. São Paulo: 34, 2003. 522p. CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Editora 34. 1995. 360p. CALADO. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Editora 34. 1997. 336p. NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2004. 133p.; NAPOLITANO, *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo, Annablume, 2010. 370 p. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira. 2010.

⁴⁶ ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafonha e ditadura*. Rio de Janeiro, Record, 2003. 464 p.

⁴⁷ FURTADO, João Pinto. “Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre 'transe', 'trânsito', política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990”. In: Aarão Reis; Ridenti; Motta (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)* EDUSC, 2004. P. 229-245.

⁴⁸ A obra supracitada de Paulo César de Araújo contrapunha exemplos identificados como resistentes com referências a produções musicais apologéticas a políticas públicas, símbolos da modernização ou outros aspectos

Abordagens que também compõem a temática das discussões desenvolvidas em nosso primeiro capítulo.

Ao leitor desta introdução que tenha chegado até aqui, deve estar evidente que a historiografia que mobiliza a canção como objeto e/ou documento até então referenciada, compartilha da compreensão de política mais restrita da qual mencionamos outrora, identificada com o poder do Estado. Apesar da considerável ampliação na produção especializada nas canções veiculadas no período ditatorial, raras são as referências a temas dos novos movimentos sociais, e a questão racial em específico, no cenário musical brasileiro.

Historiadores de formação mais recente têm demonstrado que a temática da questão racial estaria presente no período dos anos 1960 e 1970 em letras denunciatórias da discriminação racial (e, portanto, refutando o mito da democracia racial brasileira) ou de afirmação de um orgulho negro. Amanda Alves, em sua dissertação e em artigos,⁴⁹ enriquece a abordagem da questão racial na canção brasileira, demonstrando a inspiração manifesta pelo cantor Tony Tornado nos primórdios dos anos 1970, tanto em sua “atitude” e visual quanto em letras, de movimentos estadunidenses como o de ênfase da beleza e valores do negro, *Black is Beautiful*, e do posicionamento de enfrentamento do Partido dos Panteras Negras para Autodefesa. A recente dissertação defendida por Alexandre Reis dos Santos⁵⁰ alarga este campo, ao analisar as canções compostas e gravadas por Jorge Ben entre 1963 e 1976. Expandindo a agenda política da então incipiente instituição⁵¹ Música Popular Brasileira (MPB), o autor defende que além da supracitada imagem de combate contra o regime ditatorial, outra demanda política encontrada na MPB é a da luta pela igualdade racial e a afirmação de uma identidade negra positiva no Brasil – tema no qual se insere a presente dissertação, particularmente em seu último e conclusivo capítulo.

Podemos sintetizar, portanto, a linha narrativa dos três capítulos propostos.

ligados ao governo ditatorial. Além disso, podemos destacar as obras de Gustavo Alonso, historiador que tem se dedicado ao tema da adesão na música popular. *Simonol. Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro. Record, 2011, 476 p. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutorado em História Social). Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2011. Idem. “Ame-o ou Ame-o - A Música Popular e as Ditaduras Brasileiras”, *Mestrado História*, v. 13, n. 2, (jul./dez., 2011). P. 55-82.

⁴⁹ ALVES, Amanda Palomo. *O Poder Negro na Pátria Verde e Amarela: Musicalidade, Política e Identidade em Tony Tornado (1970)*. Mestrado em História - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010; ALVES. Os meios de comunicação brasileiros e o surgimento da Black Music. In: *Revista Urutágua*. No. 22. Set./out./nov./dez 2010. P. 31-41; ALVES. Do Blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. In: *Revista de História*, 3, 1. 2011. P. 50-70.

⁵⁰ SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

⁵¹ A consideração da MPB como uma instituição é inicialmente desenvolvida em NAPOLITANO. *Seguindo a canção*. Fapesp, 2001.

Assumimos, de antemão, a ciência de que a construção da narrativa biográfica exige a seleção de aspectos de uma vida que é sempre mais complexa e contraditória do que a trajetória linear e coerente comumente exposta em um texto que se apresente como uma “biografia”.⁵² Não cabendo a esta pesquisa a adesão ingênua a uma pretenciosa “ilusão” de construção totalizante do relato de uma vida humana, optamos por apresentar tal abordagem como uma espécie de “caleidoscópio biográfico”, mobilizando documentações e argumentos que ajudem a compreender certas questões de Wilson Simonal, mas conscientes que não se trata (e nem se pretende) de abarcar todas as questões possíveis sobre tal indivíduo. Assim, em cada capítulo, determinados aspectos e fontes nos ajudarão a refletir e problematizar sobre os três elementos identitários centrais para a nossa proposta: o liberal conservador em um contexto ditatorial, o indivíduo atento à situação das pessoas negras, e o bem sucedido membro da classe artística, articulando certo repertório estético. Os recuos e inserções em relatos de sua vida, portanto, estarão atentos e interessados principalmente a tais questões.

Assim, o primeiro capítulo apresenta ao leitor a figura de Wilson Simonal de Castro, sua origem carente, sua intensa ascensão social no universo do entretenimento e a polêmica da qual resultou sua identificação como um informante do regime, consonante com a queda repentina no seu sucesso popular. Paralelo a isso, iremos nos inserir, ainda que brevemente, na revisão bibliográfica dos estudos recentes sobre as relações entre sociedade e Estado durante a ditadura militar, particularmente no período chamado de “milagre econômico”, que coincidiu com o auge da carreira de Simonal e sua queda. Por fim, retrataremos a orientação política conservadora e adesista do cantor em relação a alguns valores do regime militar, ecoando em algumas canções lançadas por ele.

No segundo capítulo, giramos o caleidoscópio de sua biografia para a identificação de episódios de racismo presentes na vida de Wilson Simonal. Acreditamos que a vivência do preconceito racial influenciou profundamente a representação que Simonal fazia da realidade social brasileira, motivando sua denúncia aos mecanismos que possibilitam a marginalização da maioria das pessoas negras. Compreendendo que o comportamento político do artista sugere a identificação com um liberalismo conservador, o racismo é danoso como uma trava à possibilidade de ascensão social das pessoas negras, inclusive através de um condicionamento da inferioridade. Para melhor entender a força e o potencial de seu argumento, faremos um

⁵² A seguinte reflexão é inspirada no artigo de BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. P.183-191.

breve deslocamento pelo racismo, o *racialismo* e os discursos de inferioridade das pessoas negras difundidos globalmente – e o combate a eles. O pressuposto norteador do capítulo será a compreensão, de matriz toquevilliana, da Modernidade caracterizada por uma expansão da tese da “igualdade social e de condições”.⁵³ O esforço sistemático de exclusão das pessoas negras a esta igualdade difundida possibilita a elaboração de uma identidade política transnacional de combate ao racismo, e uma linguagem política, compartilhadas por Simonal.

O terceiro e último capítulo realiza outro deslocamento no que aqui chamamos de caleidoscópio biográfico de Simonal para incluir sua relação com a canção. Identificando a tradição de hibridação estética e o modo de retratar referências à questão racial das duas tradições musicais às quais o cantor é tributário, a música popular brasileira e estadunidense – particularmente as variantes do samba e do jazz –, prosseguiremos na proposta de identificar, em algumas de suas interpretações e composições, a demanda política de igualdade racial e afirmação de uma identidade negra orgulhosa. Inserindo-o, assim, no movimento de alargamento da compreensão de atuação política expressa na cena pública através do formato canção, em um contexto de refluxo dos movimentos negros brasileiros. E ainda conciliada à sua perspectiva política liberal e conservadora – na perspectiva de política tradicional –, adesista ao regime ditatorial. Neste capítulo, apresentaremos as concepções teórico-metodológicas mobilizadas para a compreensão e análise deste documento histórico em uma dissertação que foge ao estudo das canções através de referências à musicologia.

Antes de avançarmos em nossa proposta, por fim, será necessário explicar alguns recortes. O primeiro é de natureza temporal. Este trabalho está centralizado nos anos de 1963 a 1971, encobrendo desde o lançamento do primeiro álbum do cantor, *Simonal tem Algo Mais*, passando por sua conquista de um grande sucesso popular, que o tornou um ícone da “cultura de massas” do período; até o ano de 1971, com a escolha de profundas modificações na sua carreira e outras questões que levaram a seu gradual desaparecimento da memória musical brasileira, sob a pecha de informante do regime militar. Este recorte, seguindo o artista durante o seu apogeu artístico, é estimulante, conforme falamos outrora, devido ao potencial de difusão e alcance que sua fala, e, por consequência, as referências à questão racial, poderiam obter. Sobretudo em um período no qual as representações negativas à questão

⁵³ LYNCH, Christian E. C. A democracia como problema. Pierre Rosanvallon e a Escola Francesa do político. In: ROSANVALLON. *Por uma história do político*. 2010. P. 15-20.

racial brasileira eram passíveis de censura, visto serem interpretadas pelo governo como uma importação de um problema estrangeiro.⁵⁴

O segundo recorte, geográfico, é o Brasil, sobretudo a região sudeste, onde o artista viveu e trabalhou. Por vezes, no entanto, expandiremos o olhar rumo a um cenário mais amplo, a fim de compreendermos os pontos de sua abordagem da questão racial que fazem relação com as mobilizações de pessoas negras ocorridas em diferentes locais no mundo e que repercutiram pelas mídias do período. Afinal, uma das grandes percepções que demonstram a força dos movimentos de identidade, como o que toca a questão racial, é o fato de combater uma exclusão que não se limita a uma realidade nacional, operando em um nível global.

Um último aviso: em meio à redação deste texto, mesmo quando a escrita se afastou da canção, a canção não se afastou da escrita. Que o leitor destas páginas, portanto, não se surpreenda ao deparar com versos ou referências à música popular, desde os títulos escolhidos para os tópicos até os momentos mais insuspeitos de análises desenvolvidas nos parágrafos. Considerando esses pontos, preliminar e brevemente apresentados, podemos “apertar os cintos no carango” a fim de iniciarmos nossa viagem através dos três capítulos propostos nesta dissertação.

Como diria Simonal, em uma de suas frases características, *Vamos S'imbora*.

⁵⁴ KOSSLING, Política externa brasileira para a África. In: *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP*. 2007

Capítulo 1:

“Eu sou um deles”:⁵⁵

Wilson Simonal, ditadura e sociedade no Brasil dos anos 1960.

Na realidade, o que os cantores vendem, principalmente na época de hoje em que a comunicação é muito rápida, é personalidade. Não é repertório, não é voz, não é nada, é a personalidade. Pode ser até que eu esteja errado, mas a razão do meu sucesso é que o público não vê o Wilson Simonal artista. Eu sou um deles. Eu sou aquele cara que vim do nada e consegui ser famoso... quer dizer, deixei bem claro que qualquer cara que estudar, tiver força de vontade e levar a sério pode conseguir uma posição de destaque.⁵⁶

Ninguém sabe o duro que dei, pra ter fon-fon, trabalhei, trabalhei.⁵⁷

⁵⁵ Título de reportagem de Sergio Noronha publicada em 02/03/1970, pelo *Jornal do Brasil*, pg. 52, encerrando a série de cinco reportagens sobre o artista publicadas no decorrer da semana pelo dito jornal.

⁵⁶ Sergio Noronha. *Eu sou um deles*. *Jornal do Brasil*. 02 de março de 1970. P. 52.

⁵⁷ *Carango* (Nonato Buzar/Carlos Imperial). Primeiro sucesso da Pilantragem de Simonal, 1966.

Mas é preciso ter força, é preciso ter raça, é preciso ter gana sempre...⁵⁸

A origem do cantor Wilson Simonal de Castro é singular quando comparada à da maioria dos outros grandes nomes do que viria a ser chamado de MPB, geralmente oriundos das classes médias ou das elites. Nascido em 23 de fevereiro de 1938, no Hospital Escola São Francisco de Assis, pelas mãos do recém-formado ginecologista Roberto Geraldo Simonard (quem, ainda que com um erro de grafia do escrivão, seria homenageado no nome de batismo do futuro artista) viveu sua infância entre as estreitas limitações das dependências de empregadas das casas de patrões de sua mãe – aqueles diminutos cômodos com cerca de 2x2 metros, o “quarto [que] fica lá no fundo”, conforme eternizado pelo sucesso radiofônico de Odair José, em 1973⁵⁹ – e colégios internos, como o Asilo Isabel, no bairro Tijuca.⁶⁰ Já a adolescência viveria em um morro carioca, a favela da Praia do Pinto, então maior favela horizontal do Rio de Janeiro, com cerca de dez mil moradores, na região do Leblon – embora em 1969, no auge do sucesso, o artista preferira descrever em entrevista ao *Pasquim* como “uma favela bacaninha, tinha só 17 barracos, com TV, água encanada e tudo.”⁶¹

O pai, o radiotécnico Lúcio Pereira de Castro, que já havia desaparecido por um tempo após o nascimento de Wilson, abandonou a família definitivamente semanas após o nascimento do segundo filho do casal, José Roberto de Castro, quatro anos mais jovem que o primogênito. Maria Silva de Castro, então mãe solteira de dois filhos, negra, analfabeta e distante da família, que vivia no interior de Minas Gerais, passou a sustentar a si e aos filhos apenas com seus ganhos como cozinheira e empregada doméstica. E com ainda maiores dificuldades para ser contratada, afinal, como recordou em entrevista, “ninguém queria uma empregada com dois filhos”.⁶² Condição que contribuiu para um maior afastamento entre os irmãos na infância: “Roberto lembra-se pouco de seu irmão nos dias mais difíceis, porque estavam quase sempre separados por colégios internos e, mais tarde, porque Simonal trabalhou como estafeta e fez de tudo um pouco para dar dinheiro a D. Maria”.⁶³

⁵⁸ Trecho de *Maria, Maria* (Milton Nascimento/Fernando Brant). Gravação original do álbum duplo *Clube da Esquina 2*, Milton Nascimento. EMI. 1978.

⁵⁹ A referência aqui é à canção *Deixa essa vergonha de lado* (O. José/Andreia Teixeira), originalmente lançada no LP *Odair José*, Polydor, 1973. Já a medição de 2x2 é de outra canção popular, lançada por Luiz Carlos Magno, *Quarto de empregada* (Graciela Corrêa) no LP *Chora Coração*, CBS. 1980.

⁶⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem*. 2009. Pg. 22.

⁶¹ Entrevista a *O Pasquim*, número 4, julho de 1969.

⁶² Sergio Noronha. *Aquele 'cara' que todo mundo quer ser*. *Jornal do Brasil*, 24 de fevereiro de 1970. P. 49.

⁶³ Sergio Noronha. *O charme como comunicação*. *Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1970. P. 35.

Acompanhar as poucas informações acessíveis sobre a trajetória inicial dos irmãos de Castro e sua mãe, Maria, é se deparar com a difícil realidade diária de uma ampla parcela da população brasileira. Além das dificuldades propriamente de natureza econômica e de condições de vida, ainda há elementos que podemos identificar como resquícios de um pensamento escravocrata que, infelizmente, existia e ainda existe em muitos indivíduos das elites e classes médias brasileiras. Tais elementos ficam evidentes, por exemplo, em alguns momentos da primeira reportagem de um dossiê em cinco partes, publicado no *Jornal do Brasil* entre o final de fevereiro de 1970 e o início de março do mesmo ano, as fontes principais deste primeiro momento biográfico do presente texto.⁶⁴

No trecho denominado “Mosca na sopa”, D. Maria recorda de um episódio em que estava com Wilson, criança, enquanto alimentava com uma sopa a filha de sua patroa. Ao cair uma mosca no prato da criança e a empregada expressar a intenção de jogar o alimento no lixo, a patroa mandou que o servisse a Wilson. Diante do protesto da mãe da empregadora, por considerar “um absurdo, porque se era ruim para a neta era ruim para o menino, que era uma criança igual às outras”, a resposta da patroa denuncia tanto a arrogância quanto a crueldade de quem não aceita ser contrariado: “Ou esta sopa ou ele não come nada”.⁶⁵

O episódio não seria fato isolado. Na mesma reportagem, no subtítulo “O ovo e Deus”, Maria conta mais um caso, aparentemente de outra família a quem prestou serviços. Neste episódio, recorda do filho Wilson “muito pequenininho” lhe pedindo um ovo enquanto ela fritava ovos para a família para a qual trabalhava. A doméstica, ao terminar sua tarefa, teria saído e comprado o alimento para seu filho – “o ovo custava um cruzeiro e eu ganhava 30, acho eu, mas eu não podia deixar meu filho chorando”. Enquanto fritava o ovo recém-comprado para o filho, a patroa chegou a acusando de roubar o ingrediente. “Quando eu disse que tinha comprado o ovo, ela ficou uma fera. – Maria, você gasta um dinheiro que não tem – me disse ela.” A resposta da mãe da criança foi apenas “Deus dá”. Já a reação da patroa, em frente ao Wilson, descreve Maria, foi a seguinte: “Então você vai agora mesmo para a rua e vai ver se Deus lhe dá alguma coisa – disse ela ao mesmo tempo que me despedia”.

Como podemos perceber, os relatos dos momentos de infância junto à mãe trazem lembranças difíceis para além das limitações econômicas. Uma realidade, porém, que poderia

⁶⁴ Entre as edições lançadas nos dias 24 de fevereiro e 02 de março do ano de 1970 – exceto no dia 01 de março, a edição de domingo – foi publicado um dossiê biográfico, com textos ocupando uma página completa por edição, sobre Wilson Simonal. Textos por Sérgio Noronha e entrevistas por Alfredo Marcelo Miranda.

⁶⁵ Sérgio Noronha. *Aquele ‘cara’ que todo mundo quer ser. Jornal do Brasil. 24/02/1970. P. 49.*

não surpreender por completo ao leitor do *Jornal do Brasil* que tivesse se atentado ao *best seller* brasileiro de 1960, *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*,⁶⁶ escrito pela paulista Carolina de Jesus, recordando de sua triste trajetória. Outra mulher negra, também oriunda de Minas Gerais, mãe solteira, filha de mãe também solteira e que sustentava sua família através de diversos trabalhos mal remunerados, como vendedora de lixo reciclável e também como empregada doméstica.

Além dos resquícios de um pensamento escravocrata, outro elemento comumente ressaltado quanto a parcelas da população brasileira também pode ser identificado nos relatos publicizados sobre a infância de Simonal, desta vez com resultados positivos: a influência de relações pessoais e clientelares. Afinal, recorda Maria, ainda na mesma entrevista supracitada, a possibilidade de estudos no Colégio São Roque surgiu para Wilson graças à intervenção de um deputado amigo da família. Assim, a criança “Fez todo o primário e só saiu para arranjar um emprego e me ajudar.” Já seu irmão Roberto recorda, em reportagem publicada no mesmo jornal, no dia seguinte, “que pouco depois as dificuldades voltaram e ele [Roberto] teve que abandonar a escola para ajudar a manter a sua mãe.”

Embora a tenra infância de Simonal coincida com o período do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-45), período amplamente recordado pelas conquistas de alguns direitos sociais pelos trabalhadores, sua família não experimentou as benesses da legislação trabalhista consolidada neste período autoritário – que excluía os trabalhadores rurais e domésticos das suas garantias. Os trabalhadores domésticos, como Maria de Castro, aliás, só iniciariam a gozar equanimemente de alguns direitos trabalhistas, como o estabelecimento de um salário mínimo e outras garantias que poderiam ter amenizado um pouco as dificuldades da família do futuro cantor, mais de 70 anos depois, em meio aos governos PT, no século XXI.⁶⁷ Assim, podemos enfatizar, conforme ressaltado na página online da nossa câmara dos deputados, “Das mucamas às diaristas, o trabalho doméstico no Brasil não pode ser dissociado da questão racial.”,⁶⁸ conectando a condição de trabalho da mãe de Simonal a uma problematização geral que interessa a este trabalho, no tocante à retratação dos negros na sociedade brasileira.

⁶⁶ JESUS C. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ed. Ática & Francisco Alves. 1960. 173 p.

⁶⁷ Sobre a legislação trabalhista varguista na historiografia, merece destaque o trabalho de GOMES, Ângela de Castro. *Cidadania e Direitos do Trabalho*. RJ: Zahar, 2002. Especificamente sobre o trabalho doméstico, DAMACENO, L. D.; CHAGAS, S. O. Evolução do Direito Trabalhista do Empregado Doméstico. *Caderno de Graduação – Ciências Humanas e Sociais UNIT*, v. 1, p. 63-76, out. 2013.

⁶⁸ Portal da Câmara dos Deputados. Disponível em:

<<http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/noticias/TRABALHO-E-PREVIDENCIA/432757-EMPREGADAS-DOMESTICAS-LUTAM-POR-DIREITOS-HA-QUASE-MEIO-SECULO.html>>

Abandonando os estudos após cursar o ensino primário – o ginásial só seria concluído no início da década de 1960, já como artista –, Simonal cedo ingressou em trabalhos assalariados para complementação da renda familiar, auxiliando guardas de trânsito no bairro e como mensageiro de empresa de telégrafos. Como diversos outros jovens de origem similar, uma perspectiva de melhores condições futuras foi encontrada quando convocado para o serviço militar obrigatório na segunda metade da década de 1950, através da crença na possibilidade de, a partir dali, prosseguir carreira no Exército. A visão da vida na caserna como uma fonte de estabilidade em relação ao cotidiano carente é ressaltada em entrevista com o amigo e companheiro de quartel, Marcos Moran:

Simonal se alistou no Exército em 1956. As coisas melhoraram porque ele passou a ter alimentação diária, nas horas certas, e ainda lhe sobrava algum tempo para fazer uns biscates na rua. Serviu no Oitavo Grupo de Artilharia Mecanizada, no Leblon, onde ficou até 1958, saindo como cabo.⁶⁹

Moran ainda destaca outro aspecto sobre a vida na caserna que, para ele, teria um efeito positivo em Wilson Simonal. O aspecto seria certa noção de igualdade, ainda que por baixo de um forte senso de hierarquia. Sensação igualitária que Moran informa ser importante para alguém marcado por humilhações advindas da pobreza e da cor. “Pela primeira vez, Simonal teve a oportunidade de entrar em um ambiente onde todo mundo era igual – porque no quartel realmente todo mundo é igual. E, em igualdade de condições, não tem para ninguém, o Simonal mostrou que era muito melhor.”⁷⁰

Durante os anos passados no exército Wilson Simonal recebeu estímulos como cantor e cornetista, sendo um músico da tropa. E também por intermédio do coronel Aldo Pereira, o chefe do grupo, que o estimulou a se apresentar em shows particulares. O valor dado ao tempo que passou no Exército foi ressaltado em entrevistas, como em uma fala de seu irmão, publicada na mesma reportagem citada acima:

Que eu me lembre, a primeira vez que Simonal cantou com público foi no colégio interno São Roque. Depois, foi no Exército, que aliás mudou muito a maneira dele se comportar. Ele ficou mais vivo, conseguia falar melhor com as pessoas, e teria conseguido o sonho da vida de minha mãe: ter um filho militar.

Sendo uma postagem de 2012, apresenta os índices “Hoje, 61% das empregadas domésticas são negras, assim como são negros 64% dos brasileiros economicamente ativos com menos de três anos de escolaridade.” Acesso em 26/09/2013, às 10h50.

⁶⁹ Sergio Noronha *O charme como comunicação. Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1970.

⁷⁰ ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 29.

Roberto falava sério quanto às intenções da mãe. Compartilhando de certa perspectiva romântica da carreira militar, ou da visão pragmática quanto às chances de estabilidade econômica para um jovem de origem pobre, no que dependesse de D. Maria, Wilson não teria largado a vida na caserna.

Dona Maria confessa que não acompanhou de perto a luta de seu filho para subir como cantor. Quando ele deu baixa no Exército, ela lamentou muito, porque queria que ele fosse militar. – Eu sempre disse a ele que carreira militar era segura e a de artista não tinha futuro nenhum.⁷¹

Após dar baixa no Exército, Wilson Simonal, o amigo Marcos Moran, o contrabaixista Edson Bastos, o violonista (aluno do bossa-novista Roberto Menescal) Zé Ary e o irmão caçula de Wilson, o saxofonista José Roberto de Castro, formaram o conjunto *Dry Boys*. Embora seguisse a linha de arranjos dos grupos vocais estadunidenses mais populares do período – influência explícita já na escolha do nome do conjunto – particularmente o *The Platters*, o grupo apresentava um repertório mais diversificado, contando com forte presença do repertório de Elvis Presley. E de outros formatos, não apenas da música estadunidense como também da nacional, incluindo, por exemplo, composições de Ary Barroso. Os *Dry Boys*, já em 1961, se aproximaram do quadro *Clube do Rock*, de um programa de rádio e TV, iniciando os contatos de Simonal com o organizador deste quadro, Carlos Imperial, que também apresentava, no mesmo período, outros nomes que futuramente teriam destaque no cenário cultural brasileiro, como Roberto Carlos, Erasmo Esteves (futuro Erasmo Carlos), Tim Maia, Tony Tornado e o futuro ator e comediante Paulo Silvino (então como cantor).⁷²

Neste período, Simonal pouco frequentava a casa da mãe, que havia mudado da favela da Praia do Pinto para a região de Areia Branca, em Nova Iguaçu. Tinha conseguido um emprego como vendedor de artigos de escritório na Zona Sul. E à noite ficava rodando por boates e clubes, procurando alguma oportunidade para atuar como cantor. Geralmente perdendo o último ônibus para Areia Branca, ficava o restante da madrugada vagando pelas estações de trem ou conversando com os maquinistas. Logo, Carlos Imperial o contrataria como seu secretário, permitindo que Simonal dormisse no seu escritório. Posteriormente, Imperial conseguiria um apartamento para o amigo, convencendo um jovem candidato a cantor de rock, filho de um riquíssimo fazendeiro mineiro, a dividir sua moradia com Simonal

⁷¹ Sérgio Noronha *Uma vocação de “pilantra”*. *Jornal do Brasil*, 27 de fevereiro de 1970. P. 39.

⁷² Para uma visão mais abrangente da trajetória de Carlos Eduardo da Corte Imperial e sua enorme importância para o cenário cultural brasileiro da segunda metade do século XX, ver MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota Dez! Eu sou Carlos Imperial*. São Paulo: Matrix, 2008. 400 p.

em troca de aulas de música. O jovem em questão era o futuro “o bom” da *Jovem Guarda*, Eduardo Araújo. Os *Dry Boys* dissolveriam, mas Simonal continuaria sob as asas de Imperial.

O contato e amizade com o rico e influente multimídia Carlos Imperial foi vital para Wilson Simonal, que, com o auxílio dele, pôde estabelecer relações nos meios artísticos e angariar suas primeiras gravações de fonogramas, testando estilos musicais diversificados. Esta “promiscuidade musical”, presente nas primeiras gravações do artista, casava tanto com uma estratégia de Imperial de testar os artistas ligados a ele em diferentes possibilidades, quanto também do próprio Simonal, que à mesma época se dedicava a repertórios diversos como *crooner*, inclusive da sofisticada boate Drink.

O período que se seguiu à contratação pela boate Drink, aliás, representou o início de uma relativa estabilização financeira para o cantor. Por um lado, conforme lembra no ciclo de entrevistas de 1970 a sua esposa, Teresa Pugliesi de Castro, na época da Drink iniciando o namoro com artista, “Quando eu conheci o Wilson, ele deveria ter no máximo uma ou duas calças e outro tanto de camisas (...) De dia, usava uns óculos escuros e quem o via nem suspeitava que ele era um duro. Depois da Rádio Nacional as coisas começaram a melhorar um pouco.”⁷³ A junção dos empregos fixos na Drink e na Rádio Nacional e mais alguns trabalhos paralelos foi comemorada pelo artista:

Aí eu senti que podia ficar por cima. Eu já tinha uma fretezinha nos programas de televisão. Sabe como é, atacava de *Stella by Starlight*, cercava com *Georgia on my mind*, meio no estilo do Ray Charles, não é? E na Nacional mandava rock em cima da moçada. A grana subiu, porque eu já ganhava 25 contos por mês no Drink. Junta aí mais uns trocados que eu conseguia nos bailes e eu já podia até esticar algum para a minha mãe, que ainda era empregada doméstica.⁷⁴

Neste período, outro grande contato de Wilson Simonal no universo musical seria com o Beco das Garrafas, agremiação de boates cariocas onde se produziam estimulantes encontros musicais com especial predileção à música instrumental. Embora trouxessem referências à proposta da Bossa Nova, os artistas do Beco intensificavam o contato do samba com o jazz, através de uma forte aproximação com o estilo *Hard bop*, no que seria sintetizado como *samba-jazz*.⁷⁵ Simonal teria sua aproximação com este grupo por intermédio dos

⁷³ Sergio Noronha. *Simonal. No tempo do rei do “Rock”*. *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1970. P. 61.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Sobre o *samba-jazz*, ver GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz Aquém e Além da Bossa Nova: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese de doutorado. Pós-graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP Instituto de Artes. 2010

produtores culturais Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli, influência que também refletiria no resultado musical que chegava aos fonogramas que gravava.

Desde 1961, o cantor, contratado pela gravadora Odeon, por influência dos esforços de Imperial, lançou alguns discos compactos, também chamados de EP's⁷⁶, apresentando canções de estilos bastante diversificados, conforme sua tradição de *crooner*. Sua primeira experiência em um *Long Play* (LP) ocorreu em 1963, com o disco *Simonal tem Algo Mais*, com os arranjos de Lyrio Panicalli e mais identificado com a bossa nova, embora, como já indicado pelo título, anunciando “algo mais”: a potência vocal, o swing e certas doses de malandragem (uma forma de interpretar mais cadenciada e cheia de “ginga”) atribuídas pelo cantor às suas interpretações. Aspectos já ressaltados no relativamente longo texto de apresentação do álbum, escrito por Ricardo Galeno, conforme podemos exemplificar pela seguinte citação, extraída de tal texto:

Wilson Simonal Tem “Algo mais” é um disco para o Brasil que tirou o pijama [metáfora com a qual o jornalista retrata, neste texto, o conservadorismo estético e comportamental] e não, evidentemente, para o Brasil que continua de pijama. E, como diz o título da produção de Milton Miranda, responsável pelo tudo de bom que há no disco, é uma produção feita de “por enquanto”, porque a coisa ficava avançada demais e a própria maioria teria que parar pra pensar e até mesmo estudar esse Wilson Simonal admirável, que nasceu avançado e que tem algo mais pra dar em matéria de interpretação moderna do moderno cancionista popular brasileiro. “Por enquanto”, Wilson Simonal é tudo isso. Aqui está um “monstro” que canta, que tem o que dar à música nova do Brasil musical que surge.

Contendo 12 canções de jovens compositores, como Marcos Valle e também Luiz Fernando Freire, mas também de outros mais consolidados, como Billy Blanco, Luiz Bonfá, Ronaldo Bôscoli e mesmo de um artista consagrado na estética dos cantores de rádio – o hoje escudeiro do sambista Zeca Pagodinho, Rildo Hora – o disco angariou ao menos um relativo sucesso, a composição de Tito Madi, “Balanço Zona Sul”.

A bossa nova interpretada por Simonal, como era de se esperar de alguém com sua trajetória de experimentações estéticas, era mesmo diferente. O próprio artista destacou tal aspecto, em entrevista no fim de sua vida, em 1999, à *Folha de São Paulo*:

⁷⁶ Os EP's, sigla para *Extended Play*, seriam gravações intermediárias em vinil (ou, mais atualmente, em CDs), longas demais para serem consideradas um *Single* – que geralmente contava com duas faixas, uma para cada lado do disco – mas muito curtas para serem consideradas um *Álbum*, lançado em LP (*Long Play*) ou, mais atualmente, em CDs. No Brasil, tanto o formato *Single* quanto o *EP* eram geralmente comercializados como *compacto* e *compacto duplo*, respectivamente.

Gostava de *jazz*, me identifiquei com a bossa nova. Mas era feita por gente de classe média alta, e eu morava em Areia Branca. Nara Leão cantando é bacana com champanhe, mas no subúrbio a forma de participação é diferente, mais malandra. Fui o único que gravou bossa nova com orquestra, *big band*.⁷⁷

No trecho acima citado, Wilson Simonal busca demarcar sua singularidade afirmando ser o único a gravar bossa nova com uma orquestra de metais, as chamadas *big bands*. Mas não era o único artista a corromper a estética da contenção da bossa nova. A mesma linha de som encorpado, *swingado*, era encontrada em outros artistas do período, também oriundos da tradição do Beco das Garrafas, como Leny Andrade e Pery Ribeiro (filho de dois gigantes da canção na Era do Rádio, Dalva de Oliveira e Herivelto Martins), que também apresentavam um vocal mais potente e atualizavam o acompanhamento comum da bossa envolvendo-o em um manto de orquestra de cordas.

E, no mesmo ano de 1963, outro renovador de alta estirpe estreava em LP com arranjos encorpados: O *Samba esquema novo* de Jorge Ben, artista com trajetória estética similar à de Simonal e com quem teria forte amizade, também oriundo do Beco, embora não fosse exatamente Bossa Nova – o autor do texto de contracapa do LP, Armando Pittigliani, faz questão de ressaltar isso: “É o esquema novo do samba. (...) mas, sem ser ‘bossa nova’, aquela ‘bossa nova’ dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução.” – foi vendido com este rótulo e angariou sucessos no período, como “Mas que nada!” e “Por causa de você, menina”.

Simonal, porém, causou furor entre os críticos. E, conforme recentemente ressaltou o mais consagrado estudioso da Bossa Nova, Rui Castro, quanto aos primeiros discos do cantor: “Era para que todo mundo, do mais atento ao desavisado, ouvisse o disco e se perguntasse: que cantor é esse, com essa voz, essa afinação e essa divisão, que canta todas e faz tudo perfeito? Qual o seu limite? Onde vai parar?”⁷⁸

Interessante salientar que o ano de 1963 foi particularmente compensador para a turma de Imperial, com a qual Simonal estava ligado. Roberto Carlos enfim começaria a alcançar sucesso popular com o LP *Splish, Splash*, antenado ao *rock and roll*, no estilo de Bill Halley – estadunidense de destaque na década anterior, sobretudo pela canção *Rock around the clock*, título de filme homônimo, que faria sucesso nos cinemas do Brasil em 1956, sob o título *Ao*

⁷⁷ Pedro Alexandre Sanches. *Proscrito, Simonal tenta cantar em SP. Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. 21 de maio de 1999. P. 05.

⁷⁸ CASTRO, Rui. *Wilson Simonal*. Coleção Bossa Nova. Folha de São Paulo. Vol. 14. Edição Portuguesa. Ed. MEDIAfashion. Pg. 22.

balanço das horas. Isso dois anos após o LP *Louco por você* de Roberto, com um repertório de canções Bossa Nova – quase todas compostas por Carlos Imperial – não ter vingado. A banda que agora acompanhava Roberto, *Renato & Seus Blue Caps*, no mesmo ano de 1963 lançava seu segundo álbum com o saxofonista Zé Roberto “Simonal”, irmão de Wilson, e, como vocalista, o já rebatizado Erasmo Carlos, com a mesma linha de rock feita por Roberto.

No ano seguinte, 1964, o segundo LP de Wilson Simonal, *A nova dimensão do samba*, levava ao público os resultados da experiência acumulada pelo cantor no Beco das Garrafas, com potentes *hard-bossanovas*. Tendência em que o artista prosseguiria nos dois LP’s seguintes, lançados em março e novembro de 1965 e intitulados *Wilson Simonal* e *S’imbora*, respectivamente, sempre acompanhado de habilidosos instrumentistas oriundos do Beco e conquistando respeito dos críticos musicais do período. Ainda em janeiro de 1965, Simonal, contratado pela TV Tupi, passou a apresentar o sofisticado programa *Spotlight*, tornando-se o primeiro negro a apresentar sozinho um programa de TV no Brasil. Em março de 1966, o cantor já havia mudado para a TV Record e estreava como atração fixa do programa *O fino da bossa*, apresentado pela dupla Jair Rodrigues e Elis Regina.

A partir de 1966, porém, Simonal consegue estabelecer um formato musical inovador que lhe permite angariar enorme sucesso popular e comercial, tal qual seu companheiro da turma de Imperial, Roberto Carlos. Retomado o contato mais estreito com o amigo Carlos Imperial, Simonal lançou um compacto de rock em maio de 1966 contendo sua segunda composição a ser gravada, “Tá por fora” (composta em parceria com Chico Feitosa) e uma grande brincadeira de Imperial, “Mamãe passou açúcar em mim”. Ambas com o acompanhamento instrumental do grupo elétrico *The Fevers* e gravadas para compor a trilha sonora do filme *Na onda do iê iê iê*, de Renato Aragão. A boa recepção deste disco entre um público mais jovem estimulou o artista, junto a Imperial, na construção de uma nova proposta estética. Sintetizando a proposta musical do Beco das Garrafas em um trio instrumental de *samba-jazz*, o *Som3* (formado pelos jazzistas César Camargo Mariano ao piano, Sabá, no contrabaixo e Toninho Pinheiro na bateria), mas tocando também canções com temáticas juvenis, como as que faziam sucesso com os seus amigos do rock: nascia a *Pilantragem*.

A *Pilantragem*, portanto, unia o jeito malandro e o ecletismo estético compartilhado por Wilson Simonal e Carlos Imperial, costurados pelos meticulosos arranjos *samba-jazz* produzidos por César Camargo Mariano e a performance jazzística do *Som 3*, oriundo do Beco das Garrafas. Assim, ainda mantinham certa fidelidade à identificação do artista com o

Hard bop, apesar do investimento no potencial comercial da linguagem estética – ou, como definia o artista, ampliava sua comunicabilidade.

O formato foi inicialmente testado em um compacto lançado em setembro de 1966, contando com uma canção já gravada por Erasmo Carlos no mesmo ano, sem grande repercussão, “Carango” (Nonato Buzar/Carlos Imperial), e “Enxugue os olhos” (Chico Feitosa/José Guimarães). O primeiro LP da Pilantragem, lançado dois meses depois, desenvolvia a fórmula, que consistia em elaborados arranjos instrumentais comprometidos com um caráter dançante sobre canções de apelo diverso, desde o infantil (como a tradicional “Meu limão, meu limoeiro” e também “Mamãe passou açúcar em mim” e “A formiga e o elefante”, de Imperial), passando por releituras de clássicos da Era do Rádio (“Maria”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto), e incluindo versões do cancionero ligado à Bossa Nova, seja em arranjos bastante dançantes (“Tem dó”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes) ou sensíveis e delicados (“Minha namorada”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes).

O formato da Pilantragem ainda prosseguiria, a partir de 1967, pelos próximos quatro álbuns lançados pelo artista em estúdio, todos denominados *Alegria, Alegria* (a partir do segundo, vindo acompanhados de um volume e subtítulo – ou seja, *Vol.2 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga* de 1968; *Vol.3 ou Cada um tem o disco que merece*, de 1969; e *Vol.4 ou Homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*, também de 1969 e que rendeu o maior sucesso de sua carreira, na versão de “País tropical”, composição de Jorge Ben). E ainda um disco ao vivo, que era uma gravação do primeiro aniversário de seu bem sucedido programa de TV, estreado na Record em 20 de outubro de 1966, *Show em Si... monal* (LP duplo *Show em Simonal*, de 1967).

Simonal parecia estar com toda a brasa. Tinha um acordo milionário como garoto propaganda da empresa Shell, anunciado publicamente, com estardalhaço, em 16 de setembro de 1969. Pouco antes, decidira montar uma empresa para cuidar de sua carreira e outros artistas (como Erlon Chaves e sua Banda Veneno), surgindo, em 12 de setembro de 1969, a Simonal Produções Artísticas – que teria vida bem curta, dada a ausência de habilidades do cantor em administração e seu excesso de habilidade em gastar dinheiro em quantias abissais. Também parecia onipresente. Estreava, em 24 de junho de 1970, o longa-metragem *É Simonal*, protagonizado pelo cantor e dirigido por Domingos de Oliveira. Também realizou uma bem sucedida temporada no México, em 1970, em viagem associada à seleção brasileira durante a Copa do Mundo.

Todos estes álbuns, aparições televisivas e tudo mais angariaram progressivo e intenso sucesso popular e comercial, tornando o artista, conforme expresso nos veículos midiáticos, um fenômeno da indústria musical do período. Efeito que o jornalista Ricardo Alexandre, biógrafo do cantor, identificou como uma emergente idolatria. Ou, como aparecia em veículos de mídia do final da década, a *simonalmania*. Assim, terminaria a década competindo com seu colega Roberto Carlos como um dos campeões de vendas do mercado fonográfico brasileiro. Porém, conforme conquistava um impressionante sucesso, Simonal expressava um comportamento arrogante e começava a colecionar desafetos no meio artístico e na imprensa. Nada que parecesse lhe preocupar no momento. Acreditava poder “botar banca”, afinal, era considerado, em 1970, conforme título de uma das reportagens outrora citadas – sua biografia contada quase como um folhetim no *Jornal do Brasil* – “o cara que todo mundo queria ser”.

Ah, e D. Maria? Neste íterim foi convencida pelo filho, com algum esforço, a largar a vida de doméstica. Passara a morar com Simonal, sua esposa e outros membros da família em um luxuoso apartamento na Av. Paulista. De onde mudaria por volta de 1967 para morar em uma grande casa, alugada pelo cantor, na Vila Madalena. Consolidando uma raríssima possibilidade individual de ascensão social aos de sua origem econômica – o que concederia certo ar de “contos de fada” à sua biografia –, a doméstica agora se tornara a patroa.⁷⁹

Carrascos e vítimas... Do próprio mecanismo que criaram.⁸⁰

No primeiro ano da década de 1970, após resolver finalizar contrato com o programa de TV e com a Shell, a fim de se dedicar apenas à música, a carreira de Simonal sofreria um abalo do qual não mais se recuperaria. Consequência de sua decisão de modificar o estilo artístico (a sonoridade que então apresentava em suas canções), o cantor foi se afastando da estética da Pilantragem e, após alguns atritos resultantes da personalidade arrogante e prepotente que vinha desenvolvendo nos últimos tempos, viu rompidas suas relações com o competente Som3. Também começava um período de queda de seu prestígio junto à imprensa e de sua popularidade, aparente efeito de certo excesso de exposição acumulada pelos anos anteriores, conforme hipótese do biógrafo Ricardo Alexandre. Afinal, no mundo do *show business*, é difícil manter tamanho excesso de exposição sem algum desgaste da imagem pública. Piorando, a Simonal Produções não ia nada bem, colecionando balanços negativos.

⁷⁹ Estas informações podem ser consultadas em Alexandre, *Nem vem que não tem*. Em especial, p. 104.

⁸⁰ Raul Seixas, *As aventuras de Raul Seixas na cidade de Thor* (Seixas/P. Coelho) LP. Gita. Philips. 1974.

Se entre os anos de 1969 e 1970, portanto, ocorreu o ápice de sucesso, uma aparente onipresença do cantor nos veículos de comunicação; no decorrer do ano de 1971, longe de uma presença fixa na televisão através de algum programa (como começaria a fazer o colega Roberto Carlos, a partir de 1974, iniciando o sucesso de fim de ano *Roberto Carlos Especial* pela TV Globo, programa com altos índices de audiência até hoje), Simonal precisava de alguma renovação de sua atratividade.

O cenário acima descrito, sozinho, no entanto, não seria capaz de enterrar de forma tão rápida e profunda a carreira de um artista de tamanho sucesso até então. O que parece ter contribuído de forma decisiva para deteriorar sua imagem pública, em uma queda à altura e intensidade do sucesso que havia construído, não foi um acontecimento de natureza estética ou mercadológica, mas sim política.

Após um caso ainda hoje bastante polêmico, a imagem de Wilson Simonal seria associada à pecha de informante e colaborador do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), o temível braço operativo do regime militar.

Mais complexo do que um mero boato, este caso apresenta algum fundo de verdade que legitimou e fortaleceu a sua difusão e a sua permanência até hoje.⁸¹

Para adentrar no caso, talvez seja melhor retroceder um pouco. Como visto anteriormente, na segunda metade da década de 1950, Simonal serviu nas Forças Armadas por cerca de dois anos e parecia manter uma imagem positiva da instituição e de seus anos nela. Em uma entrevista de 1982 o cantor afirma que teria voltado a manter contato mais constante com forças da ordem como efeito de uma suspeita durante uma turnê: “A primeira vez que fui intimado foi porque havia posado ao lado duma bandeira da Rússia”. Rebateu o cantor ao anticomunismo policial: “Tratava-se dum espetáculo de deboche, quando a gente gozava de todos os países, que seriam vítima do imperialismo brasileiro. E a bandeira da Rússia aparecia pintada em verde e amarelo.” Era o cenário do show *De Cabral a Simonal*, de 1969 e o cantor então teria explicado suas intenções às forças policiais. “Acontece que os policiais achavam

⁸¹ A força deste caso foi comprovada pelo presente pesquisador em diversas ocasiões no decorrer desta pesquisa. Simplesmente em todas as apresentações em eventos acadêmicos de que participei, sem exceção, mesmo quando não centrava a discussão mobilizada para a figura de Simonal, sempre houve a pergunta se o cantor era, ou não, delator do DOPS. Situação duplamente decepcionante, afinal, o pesquisador desejava debater a temática racial e os questionadores esperavam uma resposta definitiva.

que os artistas eram todos comunistas, toxicômanos. Achei que tinha de explicar a coisa como era e os convidei pra assistirem ao espetáculo. Queria adoçar os homens.”⁸²

A partir desta primeira intimação, segundo Simonal, teria começado a convidar policiais para seus shows e manter algumas relações de amizade. “Mais como uma forma de estar bem com os homens, pessoas que poderiam fazer mal comigo. (...) uma forma de agradar os homens”, completaria o cantor, na mesma entrevista. E também a contar com policiais para o serviço de segurança em seus shows – o que não era especificidade de Simonal, conforme menciona Ricardo Alexandre, “muitos policiais que prestavam serviços para o órgão faziam ‘bico’ como segurança para diversos artistas”, como os associados à TV Record e o cantor Roberto Carlos.⁸³

E o policial com quem Simonal começou a estabelecer mais nítida relação pessoal era Mário Borges, o chefe do serviço de buscas do DOPS do Rio de Janeiro. Borges, ao longo da carreira, teria colecionado um prontuário de dez processos de tortura, histórico que continha denúncias antes mesmo do golpe de 1964.⁸⁴

O novo círculo de amizades também exerceria outras utilidades. Nesse período de intenso sucesso e aparição, Simonal e sua família – a esposa Tereza Pugliesi de Castro e o filho, Wilson Simoninha Pugliesi de Castro – teriam começado a receber telefonemas anônimos com ameaças. Sendo trotes ou ameaças reais, assustavam e amizades policiais podiam produzir uma sensação de maior segurança.

Relações com elementos do próprio Exército também foram mobilizadas no ano de 1971, a fim de melhorar a condição financeira, através da negociação que levou à conquista da produção da Vigésima Primeira Olimpíada do Exército, realizada em Belo Horizonte. “Simonal se valeu dos contatos com coronéis e tenentes dos tempos da 8º GACOSM e ganhou a concorrência para produzir o megaevento”. Em meio a diversas atrações, “Os shows ficaram a cargo de Roberto Carlos, Elis Regina, Ivan Lins, Jair Rodrigues, Toni Tornado e, claro, Wilson Simonal. Tudo foi tão grande que a TV Globo transmitiu um compacto com os melhores momentos.” Simonal, entretanto, ainda se sentiu à vontade para fazer algumas “exigências” aos militares: “não haveria ninguém fardado junto aos músicos durante seu show

⁸²Todos os trechos citados no parágrafo são da reportagem *Simonal em músicas para festas*. Entrevista a Miguel de Almeida. *Folha de São Paulo*. 22 de agosto de 1982. Caderno Ilustrada. Pg. 64.

⁸³ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 169.

⁸⁴Ibidem. P. 201.

e, na hora do hasteamento da bandeira, queria um civil no palco e não apenas militares. O escolhido foi Tostão, meio campista da seleção tricampeã no México.”⁸⁵

E foi contando com esse círculo de amigades que Wilson Simonal, ainda em 1971, um ano crítico dentro de uma carreira de enorme destaque e projeção até então, começou a suspeitar que a crise financeira do período (que lhe parecia estranha, dado os seus altos índices de faturamento como o maior *showman* do Brasil até recentemente) seria obra de desfalque na sua empresa, a Simonal Produções Artísticas.

Os rombos orçamentários da Simonal Produções foram atribuídos pelo cantor aos responsáveis pela contabilidade e movimentação financeira da empresa: o experiente publicitário João Carlos Magaldi, Ruy Brizolla, responsável por maiores transações financeiras, e um escriturário trazido de São Paulo oito meses antes para atuar como contador na empresa de Simonal, situada no Rio de Janeiro, Raphael Viviani. Em maio, demitiu todos. Viviani, com menores perspectivas do que os outros dois, sem dinheiro para sustentar sua família e sem receber sequer a multa rescisória, moveu uma ação trabalhista contra o ex-patrão. Ao saber que um funcionário que (acreditava o cantor) lhe roubava ainda por cima o processara, Simonal ficou possesso!

Aí o caso desandou. Ilustrando o dito popular que “a corda sempre arrebenta para o lado mais fraco”, em vez de buscar resolver a situação através dos meios legais da justiça trabalhista, Simonal optou por “dar um jeitinho”. Chamou o amigo Mário Borges e contou a situação. Borges, por sua vez, mobilizou outros dois policiais do DOPS, próximos a ele e amigos de Simonal, Hugo Correa de Mattos e Sérgio Andrade Guedes para que os dois procurassem o escriturário. “Numa terça-feira, 24 de agosto de 1971, às 23h30, o Opala Bege de Wilson Simonal estacionou em frente ao número 739 da rua Barata Ribeiro, em Copacabana.”⁸⁶ Era o apartamento de Viviani. Do carro saíram os dois policiais e exigiram que o escriturário os acompanhasse ao escritório da Simonal Produções.

Passava da meia-noite. Os policiais acompanharam o escriturário até a sala de reuniões da empresa. Ali, revelaram seu objetivo: queriam que Viviani admitisse oficialmente que havia desfalcado o caixa numa quantia equivalente a mais de 500 dólares semanais a partir de notas emitidas por Ruy Brizolla e descontadas por ele, valendo-se de seus poderes como chefe de escritório. Viviani se recusou a fazer qualquer tipo de confissão. Pelo contrário, defendia que não havia desfalque algum – apenas um

⁸⁵ Todos os trechos citados neste parágrafo em ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 194.

⁸⁶ *Ibidem*. P. 200.

descompasso entre o muito dinheiro que Simonal ganhava e os gastos ainda mais fabulosos.⁸⁷

De fato, como informa o biógrafo Ricardo Alexandre no decorrer do capítulo *O garoto propaganda. 1969-1971* da biografia *Nem vem que não tem. A vida e o veneno de Wilson Simonal*, os gastos direcionados à Simonal Produções eram estratosféricos. Altas e constantes retiradas financeiras, sem notas de controle, feitas pelo próprio Simonal e por seu contratado e grande amigo Erlon Chaves. Contas de almoços com valores assombrosos. Semanais notas de compras de valores escabrosos por parte de Tereza, que, segundo o biógrafo, buscava compensar no cartão de crédito as agruras de cada descoberta de uma nova aventura extraconjugal do infiel Simonal. Com tanto descontrole fiscal, fica difícil ponderar se houve ou não desvio monetário pelos funcionários da Simonal Produções Artísticas.

Assim, Viviani mantinha firme a afirmação de sua honestidade profissional. Mattos e Guedes mantinham firme a intenção de que o escriturário assinasse a declaração de desfalque. Diante do impasse, os policiais resolveram voltar ao Opala emprestado por Simonal, desta vez com destino para a sede do DOPS do Rio de Janeiro.

Já era início de madrugada e os dois policiais e Viviani entraram no estabelecimento de forma escondida, por uma porta lateral. Segundo Viviani,⁸⁸ o encaminharam para uma sala escura, onde chegara um terceiro elemento, identificado apenas como “Capitão” que lhe questionara se pertencera a algum movimento estudantil, partido político, sindicato ou participara de greves angariando aumento de salário. Diante da resposta negativa, voltou a questionar sobre o caixa da Simonal Produções. As reações às reiteradas negativas do escriturário logo se tornaram empurrões, tapas e chutes. Os policiais não estavam para brincadeira. Trouxeram um grande telefone de campanha do Exército, com dois longos fios descascados, seguindo a pressão pela confissão do desfalque com descargas elétricas nos dedos e na língua. Viviani diz ainda ter resistido, mas, aos policiais ameaçarem buscar sua esposa e filhos, “para acabar com a raça toda”, aceitou redigir uma confissão de culpa manuscrita, afirmando que gastava o dinheiro desviado em noitadas com bebidas e mulheres. No começo da tarde seguinte, dia 25, Mário Borges compareceu ao DOPS para produzir, com Hugo de Mattos, o “termo da declaração”. Ao anoitecer, Viviani era libertado.

⁸⁷ ALEXANDRE, *Nem vem que não tem*. 2009. P. 200

⁸⁸ As informações sobre o sequestro são detalhadas em: *ibidem*. P. 200 a 203.

Raphael Viviani chegou em casa cheio de hematomas e considerando-se, com razão, vítima de um intolerável abuso de poder. Na manhã do dia seguinte, 26 de agosto de 1971, prestou queixa contra Simonal e procurou a imprensa, relatando as injúrias sofridas. O assunto ganhou destaque em edições da *Folha de São Paulo* e do *Jornal do Brasil*, o que preocupou o diretor da Divisão de Operações do DOPS, Zonildo Castello Branco, levando-o a procurar seu subordinado, Mário Borges, em um memorando que trazia anexas as reportagens recentes:

Os referidos recortes de jornal denunciam fatos relatados por um ex-empregado do artista Wilson Simonal, que teriam se verificado com a conivência de policiais, sendo que, também pelos ditos recortes, o ex-empregado do cantor teria sido vítima de violência no DOPS (...) Face à gravidade da denúncia, determino a vossa senhoria mandar apurar a veracidade dos fatos, informando a esta direção com urgência, a fim de que o senhor coronel diretor possa adotar as medidas cabíveis.⁸⁹

A alegada gravidade da denúncia deve ser compreendida. Afinal, o que transparecia é um caso civil, uma suposição de desfalque empresarial, mobilizando um aparato destinado à manutenção da segurança nacional. A isso Mário Borges considerava ter uma resposta fácil, conforme carta confidencial de resposta, escrita em 28 de agosto de 1971, conforme arquivo do DOPS. Vale a longa citação:

Sr. Chefe. Aqui compareceu no dia 24 p.p. o Sr. Wilson Simonal de Castro que solicitou auxílio desta Seção para apuração de fatos graves e de interesse da segurança nacional, visto que nos últimos documentos subversivos apreendidos, as Organizações planejaram e planejam o sequestro de elementos ligados ao governo e contrários às doutrinas comunistas, sejam eles: Militares, Intelectuais, Artistas, Policiais, Banqueiros, Industriais, Comerciantes, e etc.

Como sabe Vossa Senhoria, o cantor Wilson Simonal é elemento ligado não só ao DOPS, como a outros Órgãos de Informação, sendo atualmente o elemento de ligação entre o Governo, as autoridades e as Forças Armadas com o povo participando de atos públicos e festividades fazendo o seu verso e prosa a comunicação que há tanto tempo faltava.

Em 1968 [sic], quando encenava no Teatro Toneleros, na rua do mesmo nome de Copacabana, o espetáculo “De Cabral a Simonal”, foi o mesmo alvo de ameaças de ter o referido Teatro atacado por petardos explosivos, tendo nessa época recorrido ao Serviço de Buscas, que por intermédio da Seção de Buscas Ostensivas passou a vistoriar diariamente aquela casa de espetáculos e ali manter agentes em observação durante aproximadamente três meses.

Agora, senhor Chefe, volta o cantor Wilson Simonal, a ser alvo de ameaças telefônicas por parte de elementos que se dizem subversivos, que o intimidam e colocam em risco não só sua vida, como também a de seus familiares, estando inclusive a sua esposa aos cuidados do médico da

⁸⁹ Citado em ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 204.

família. Quando aqui esteve prestou o Sr. Wilson Simonal de Castro declarações que já são de vosso conhecimento e as quais anexo ao presente. Determinei ao funcionário HUGO CORRÊA DE MATTOS e ao colaborador SERGIO ANDRADE GUEDES, que sindicassem entre as pessoas apresentadas como suspeitas pelo Sr. Wilson Simonal, qual teria mais possibilidade de estar fazendo a chantagem exposta no depoimento digo, declarações do referido senhor e que após o apurado fosse a referida pessoa convidada a prestar esclarecimentos que se faziam mister nesta Seção e na minha presença. Visto estarem as viaturas desta Seção empenhadas em Operações “Para-Pedro” e ao oferecimento do Sr. Simonal em ceder seu auto particular com respectivo motorista, para as investigações processarem-se com mais rapidez, aquiesci, em ser feito o serviço no auto do Sr. Simonal.

Após a diligência e coletas de informações, chegaram os funcionários à conclusão que o Sr. Raphael Viviani, ex-empregado do cantor Wilson Simonal, mandado embora por suspeita de desvio de dinheiro e apropriação indébita na firma do Sr. Simonal, e incompetência profissional, pois intitulava-se contador não o sendo, fazendo assim uso indevido de cargo e profissão, residindo em apartamento de qual é fiador o Sr. Simonal e do qual encontra-se em atraso de pagamento de aluguel há dois meses, tinha todos os indícios de ser a pessoa a quem procurávamos, por oriundo do Estado de SP, há aproximadamente um ano do Rio de Janeiro, pouco se sabia a seu respeito politicamente ou criminalmente. (...) Apesar de ter dialogado por diversas e em locais diversos e a sós com o Chefe da Seção (cantina e corredor) e ter este lhe perguntado se queria ir embora, o mesmo negou-se, dizendo que só sairia daqui depois de tudo esclarecido a seu respeito, não fazendo ainda referências a qualquer violência que tivesse sido vítima. (...) Logo depois também, após ter prestado esclarecimento em minha presença por livre e espontânea vontade, pois, segundo suas palavras ‘assim procedendo estava dando forma as coisas’, retirou-se o Sr. Raphael Viviani informando que tomava o rumo de sua residência.⁹⁰

A declaração de Mário Borges parecia esclarecer todas as dúvidas. Viviani era suspeito de pertencer a um grupo subversivo. O caso, embora de natureza aparentemente civil, interessava à segurança nacional. Ainda assim, não teria sido agredido para assinar a confissão de desfalque. E Simonal seria um elemento associado aos órgãos de informação e repressão do regime, conforme já seria de conhecimento do superior hierárquico. Aqui, Mário Borges parece se referir a um documento anterior, um termo de declarações ao DOPS prestado por Wilson Simonal no qual denunciava as ligações anônimas a seu escritório e residência, situadas, segundo o documento, desde o dia 20 de agosto do corrente ano, associadas a um grupo subversivo que ameaçava de sequestro a si e seus familiares caso não ofertasse certa quantia em dinheiro. Que, embora a princípio não levasse a sério os telefonemas, pensando ser brincadeira, “porém o tom ameaçador com que era feita esta nova

⁹⁰ *Carta confidencial do inspetor Mario Borges aos seus superiores.* Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ); Fundo DOPS 153, p. 108-112. Transcrito em ALONSO. *Simonal*. 2011. Anexos. P. 431 a 435.

ameaça e semelhança de voz do anônimo com a do seu ex-empregado RAPHAEL VIVIANI, o levaram aqui comparecer para pedir auxílio”.⁹¹ Por fim, que o declarante ali comparecia:

visto aqui cooperar com informações que levaram esta seção a desbaratar por diversas vezes movimentos subterrâneos... subversivos no meio artístico; que o declarante quando da revolução de Março de Mil Novecentos e Setenta, digo Sessente e digo, Sessenta e Quatro aqui esteve oferecendo seus préstimos ao Inspetor José Pereira de Vasconcellos (...).⁹²

O documento acima citado fora produzido no dia 24 de agosto de 1971. Ou seja, apenas um dia antes do sequestro de Raphael Viviani. E mais, além do declarante, Simonal, fora assinado apenas pelos oficiais Mário Borges e Hugo Correa de Mattos, os dois envolvidos no sequestro e tortura do escriturário no dia seguinte.

Apesar de toda a aparência de documento forjado, foi mobilizado pelos policiais, para se defender junto aos superiores. E por Simonal, quando acionado a responder a denúncia do escriturário. E nele o cantor assinava um texto oficial se declarando informante de órgãos de informação do regime. Talvez Simonal achasse que ter sua imagem associada aos governantes militares em um momento divulgado como o ápice da popularidade do regime poderia ser positivo para sua *persona* artística. Talvez achasse, arrogantemente, que a força da sua figura pública, “o cara que todo mundo quer ser”, ainda era maior que tudo isso. Ou, talvez, fosse mesmo associado aos órgãos de informação do regime... Mas disso não houve nenhuma confirmação posterior, sendo opção rejeitada pelo biógrafo Alexandre e o historiador Ferreira.

Uma outra hipótese é que Simonal, pilantramente, tivesse considerado que ao explicitar íntimas relações com as forças do Estado, conseguiria ver o assunto resolvido discretamente, em meio aos meandros da justiça, que tomaria o seu partido, favorecendo os resultados para si. E ainda passar um recado aos que considerava terem o desfalcado de que ele seria um cara perigoso e de “costas quentes”. Este seria o argumento defendido pelo biógrafo Ricardo Alexandre:

Parecia evidente, tanto aos policiais quanto ao cantor, que aquilo tudo não teria maior repercussão. A declaração de Simonal era repleta de furos de cronologia e raciocínio (os quatro dias em que estava sendo ameaçado *versus* os três dias em que resolveu atender as ligações *versus* o tempo em que ele não deu atenção às ameaças). De qualquer forma, aquele documento seria apenas uma formalidade. Ao mandar seu carro com seu motorista, Simonal queria mais era ser reconhecido. O plano seria usar o mais frágil entre os desafetos do cantor, Raphael Viviani, para enviar um recado claro a todos os

⁹¹ Documento scaneado e integralmente disponível em ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. Anexos.

⁹² Ibidem.

“peixes grandes” (Magaldi, Brizolla, a Globo [com quem o cantor tinha se desentendido, principalmente com Boni], os críticos) sobre quem é que mandava na área de Wilson Simonal, e quão barra-pesada ele poderia ser, se assim desejasse – com direito a “amigos” no DOPS e tudo.⁹³

Se for, o tiro saiu pela culatra. A chamada de Wilson Simonal para depor causou estardalhaço. O delegado a quem iria prestar depoimento, Ivã dos Santos Lima, não estava simpático para a causa do cantor. A cartada de Simonal na delegacia, de que a denúncia deveria ser mantida em sigilo, pois, iria “revelar fatos ligados à segurança nacional” de nada impediu que seu polêmico depoimento vazasse para as mídias. Os diversos desafetos que Simonal colecionara na imprensa não perderam a chance e o assunto ganhou enorme destaque nas manchetes de jornais.

No dia 07 de setembro chegava às bancas a edição semanal do jornal *O Pasquim*. Em uma charge de meia página, o jornal se posicionava implacável, com uma grande ilustração de Jaguar: um dedo negro apontando para a direita. A legenda informava ser o exumado dedo de Wilson Simonal. “Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje muito mais famoso do que sua voz. A propósito: Simonal foi um cantor brasileiro que fez muito sucesso no país ali pelo final da década de 1960.” Com sua grande tiragem e influência, o semanário denunciava: Simonal é dedo-duro! E, no que dependesse do *Pasquim*, já estava considerado morto.

A partir daí, uma rede de solidariedade se formou contra Simonal. Vaias em shows por parte de setores mais à esquerda do público. Anúncios de boicotes de artistas engajados a casas de espetáculos que o contratassem. Com a postura arrogante e prepotente que vinha exibindo nos períodos anteriores, poucos artistas mantiveram contato mais estreito e em defesa pública ao cantor – entre as exceções notáveis estão os seus velhos amigos Erlon Chaves, Carlos Imperial e o apresentador Flávio Cavalcanti.

O processo judicial por sequestro e extorsão prosseguiria tendo por réus Wilson Simonal, Mário Borges, Hugo Correa de Mattos, Sérgio Andrade Guedes e o motorista do cantor, Luiz Ilogti. O documento de colaboração ao DOPS não adiantou. Ou melhor, adiantou em termos. Na sentença, proferida em 11 de novembro de 1974, o motorista Luiz Ilogti e o chefe da Seção de Buscas Ostensivas do DOPS, Mário Borges, foram inocentados da acusação, por estarem cumprindo com suas funções profissionais, dado o fato do cantor ser um informante do órgão. Já os três diretamente envolvidos com a agressão, Hugo Mattos, Sérgio Guedes e o mandante, Wilson Simonal, foram condenados a cinco anos e quatro meses

⁹³ ALEXANDRE, *Nem vem que não tem*. 2009. P. 206.

de reclusão e multa de Cr\$ 15,00. Simonal foi preso em seguida, direcionado a uma cela junto a outros quatro presidiários. Ficaria apenas nove dias detido, em 21 de novembro conseguiria a liberdade após votação de *habeas corpus*. Os outros dois condenados, Hugo Mattos e Sergio Guedes também tiveram seus *habeas corpus* concedidos... Sem jamais terem sido presos. Desde o julgamento, os policiais permaneceram sob o status de desaparecidos da justiça.⁹⁴

Se o ano de 1971 compunha o auge de popularidade do regime militar ilegalmente instaurado no país, este também era o período de maior truculência, o auge da repressão deste regime autoritário. E Simonal, identificado como mandante de tortura, associado ao DOPS e bem quisto dos militares, passava a representar o que havia de pior no período.

A legião dos esquecidos.⁹⁵

Se o período que vai do início dos anos 1960 ao fim da década representou o momento em que Wilson Simonal de Castro saiu do anonimato e de uma origem carente e de limitadas expectativas, até a conquista de uma bem sucedida carreira artística e um impressionante sucesso popular, para a vida política do Estado Brasileiro, significou um momento de intensa agitação e profundas modificações.

No decorrer da década de 1950, o Brasil vivera um período de profundas crises econômicas e políticas. Assim, a entrada dos anos 1960 foi marcada pela eleição de um presidente com discurso de “salvador da pátria”, Jânio Quadros. Apesar da boa oratória, o curto governo Quadros seria contraditório e ineficaz diante do cenário político e econômico vigente. Em uma aparente cartada para mobilizar apoio popular nas ruas e conseguir uma extensão de suas possibilidades de manobras políticas, Jânio renunciou ao cargo apenas sete meses após assumir a presidência. A estratégia não daria certo e a renúncia, aceita normalmente.⁹⁶ O sucessor seria, conforme a Constituição, o vice-presidente, João Goulart. Este que, se era bastante popular e consagrado entre os setores populares da sociedade, era temido por setores conservadores e de elite.

Ambas as percepções quanto a Goulart – ou Jango, como era apelidado – se davam por razões similares: o destaque em sua trajetória pública às políticas trabalhistas, grande legado

⁹⁴ Sobre o julgamento, a prisão e a libertação, ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 230 a 239. A transcrição completa da sentença judicial é encontrada em ALONSO. *Simonal*. 2011. Anexos. P. 436 a 450.

⁹⁵ Gonzaguinha. *Amanhã ou depois* (Medley: Achados e perdidos/Pequena memória para um tempo sem memória – A legião dos esquecidos). (Gonzaga Jr). LP *De volta ao começo*. EMI-Odeon. 1980.

⁹⁶ Sobre o contexto dos anos 1950 e 1960 e a ascensão e renúncia de Jânio, ver SCHWARCZ; STARLING. *Brasil: Uma biografia*. 2015. P. 390 a 436.

de seu mentor político, Getúlio Vargas.⁹⁷ Considerando que, conforme o historiador Marcos Napolitano, é possível identificar como uma grande novidade histórica da experiência republicana brasileira de 1946 a 1964 o fato de o voto operário ser capaz de decidir eleições,⁹⁸ essa trajetória tornaria compreensível o intenso apoio popular ao vice-presidente, que se converteu em um considerável percentual de votos obtidos por ele. Em uma época na qual as eleições para presidente e vice eram separadas, Jango angariou 4.547.010 votos, sendo que Jânio obtivera 5.636.623 – então a maior votação registrada no país, em termos absolutos,⁹⁹ embora em termos relativos os 45% dos votos, conquistados por Jânio, representassem um percentual menor do que Dutra, com 52% em 1945 e Vargas, com 47% em 1950.¹⁰⁰

Por outro lado, para as parcelas temerosas quanto aos posicionamentos políticos e ideológicos de Jango, a mesma trajetória era interpretada como o risco de ser criada uma “república sindicalista”, o que temiam como uma anarquia política e um passo rumo ao socialismo.¹⁰¹ Afinal, os setores empregadores não tinham superado o aumento do salário mínimo em 100%, conquistado em 1954 pelo então ministro do trabalho do Governo Vargas, João Goulart, entre outras medidas de caráter popular.

A previsão de posse de Jango apavorou as lideranças conservadoras da classe política e outras parcelas da sociedade que comungavam com o mesmo pensamento, agravando a crise política. A saída para a ascensão à presidência de Goulart em 1961 foi uma medida de engenharia política que permitiu que ele assumisse o cargo, desde que aceitasse a redução do alcance de seus poderes presidenciais. Com uma modificação constitucional, estabeleceu-se a instituição de um regime parlamentarista no Brasil que duraria até 1963, data na qual, através de um plebiscito, João Goulart, vitorioso, pôde assumir os plenos poderes do regime presidencialista. Com um prazo de apenas dois anos para o fim de seu mandato, o presidente propunha, como base de seu programa de governo, profundas reformas em diversos setores, que possibilitariam uma maior democratização da experiência republicana brasileira: as reformas de base.¹⁰²

⁹⁷ Sobre a trajetória de João Goulart, GOMES, Ângela de Castro, FERREIRA, Jorge. *Jango: as múltiplas faces*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2007. 280 p.

⁹⁸ NAPOLITANO, Marcos. 1964. *História do Regime militar brasileiro*. 2014. P. 29.

⁹⁹ SCHWARCZ; STARLING. *Brasil: Uma biografia*. 2015. P. 431.

¹⁰⁰ REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 28.

¹⁰¹ NAPOLITANO. 1964. 2014. P. 28 e, sobretudo, nota de rodapé 23, p. 336. Para referências à “República sindicalista” no Jango ainda ministro de Vargas, ver SCHWARCZ; STARLING. *Brasil*. 2015. P. 405.

¹⁰² NAPOLITANO. 1964. *História do regime militar*. 2014. P. 13 a 42. SCHWARCZ; STARLING. *Brasil: uma biografia*. 2015. P. 433 a 436. REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 25 a 46.

Os momentos que seguiram foram de intensa radicalização política nas ruas, agravada pela profunda crise econômica do período e um contexto internacional de polarização ideológica com a Guerra Fria. Movimentos sociais tomavam as ruas e a agenda da expansão democrática e da cidadania parecia efervescente. Greves, mobilizadas pelo recém-criado Comando Geral dos Trabalhadores (CGT); pressão de setores mais progressistas pela aprovação e radicalização das reformas propostas; intensa mobilização no campo com as Ligas Camponesas; o Partido Comunista Brasileiro, embora com sua atuação de volta à ilegalidade desde 1947, exercia influência. As esquerdas se agitavam. As direitas também. Além da atuação explícita da classe política conservadora, importantes organismos extrapartidários atuavam para a desestabilização do governo Goulart. Como o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) que, conjugados com a Escola Superior de Guerra (ESG), das Forças Armadas, gestavam um projeto de nação alternativo, modernizador, mas socialmente excludente.¹⁰³ Estes setores conservadores compartilhavam e estimulavam em outros setores da população civil um forte sentimento anticomunista, mobilizado contra as tendências progressistas de Goulart.¹⁰⁴

O desfecho do cenário acima traçado foi drástico. Uma ampla coalização de setores conservadores civis e militares, com apoio dos EUA e de políticos do Congresso Nacional e alguns governadores de estados – notadamente Magalhães Pinto (Minas Gerais), Carlos Lacerda (Guanabara) e Ademar de Barros (São Paulo) –, perpetraram um golpe de Estado, realizado entre os dias 31 de março e 01 de abril de 1964, derrubando o presidente democraticamente eleito. No rearranjo político que se seguiu ao golpe, em meio a uma enxurrada de cassações aos políticos e militares de tendência mais progressista e/ou aliados ao governo Goulart, as lideranças golpistas militares assumiriam a direção do governo instituído. O Estado brasileiro e sua população passariam daí ao governo de uma Ditadura Militar – que perduraria por 21 anos, amparada por tecnocratas modernizadores, sobretudo oriundos dos quadros do IPES, e apoiada por importantes setores da sociedade civil que dela foram beneficiários, ainda que alijados do controle do centro da tomada de decisões.¹⁰⁵

¹⁰³ STARLING, Heloísa. *Os senhores das Gerais: os Novos Inconfidentes e o golpe militar de 1964*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1986. 375 p.

¹⁰⁴ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o “Perigo vermelho”*. São Paulo: Perspectiva. 2002. 297 p. Este trabalho mobiliza uma estimulante interpretação sobre a influência e difusão do sentimento anticomunista no Brasil e sua relação com ações de grupos conservadores. No último capítulo do livro é estudada a influência da argumentação anticomunista na desestabilização do governo Goulart e no golpe de 1964.

¹⁰⁵ Optamos aqui por concordar com Marcos Napolitano em sua interpretação de que a ilusão de um “golpe cirúrgico”, conforme a tradição das intervenções militares na política-estatal brasileira teria sido dissipada com o

O golpe de 1964 e o período que encobre a ditadura dele consequente têm gerado uma ampla produção historiográfica que expressa diversas batalhas de memória. A duração da experiência ditatorial, por exemplo, foi questionada. Em detrimento ao consolidado recorte temporal de 21 anos, de 1964 a 1985, Daniel Aarão Reis Filho, em influente trabalho, proporia que a ditadura, iniciada em 1964, finalizou na virada de 1978 para 1979,¹⁰⁶ com o fim dos Atos Institucionais, quando se iniciaria um longo período de uma década de transição autoritária.¹⁰⁷ Radicalizando a revisão do regime, Marco Antônio Villa afirma sequer ter havido uma experiência ditatorial no período. Para ele, analisando o conceito de ditadura na teoria política ou comparando com as experiências ditatoriais das demais nações do continente americano, o regime vivido no Brasil teria sido uma experiência autoritária. Villa, um tanto contrariado, chega a admitir o uso do termo ditadura, mas somente para o período que encobre de dezembro de 1968 a dezembro de 1978, com a duração do A.I. número 5.¹⁰⁸

Além da duração da experiência ditatorial, Aarão Reis buscou denunciar a criação de uma ampla memória histórica que associou, no período da transição democrática, todas as parcelas opositoras ao regime militar à defesa pela democracia. Assim, teria se apagado a proposta ativa dos revolucionários que optaram pela luta armada, nas guerrilhas. Afinal, dizer que lutavam pela “democracia” seria associá-los à luta pela retomada do Estado de Direito, como se fossem um “‘braço armado’ da resistência democrática”,¹⁰⁹ muito distante de sua proposta efetiva, que seria a imposição de um outro modelo de ditadura, a do proletariado.

Essa última crítica citada, embora não dialogue diretamente com as problematizações que mobilizam a presente dissertação, estimula uma pequena ressalva. A crítica feita pelo historiador ao aparente soterramento da proposta efetiva das esquerdas revolucionárias na

fim da ampla coalização golpista, devido a uma desconfiança das lideranças militares em relação à classe política, tanto à esquerda quanto à direita. Concordar com essa perspectiva não significa ignorar o apoio e participação de setores da sociedade civil ao regime – até porque, seria bastante improvável qualquer governo durar por tanto tempo sem apoio de setores civis, evidentemente –, mas sim enfatizar que, em última instância, o controle do Estado e as tomadas de decisões durante os 21 anos era exercida pelas lideranças militares, por isso sendo melhor a definição como uma Ditadura Militar. NAPOLITANO. *1964. História do regime...* 2014. P. 18.

¹⁰⁶ O autor não é constante em relação a data, por isso a citação imprecisa. Focando apenas em sua produção de 2014, por exemplo, no texto publicado na coletânea REIS FILHO, RIDENTI, MOTTA. *A ditadura que mudou o Brasil*. 2014 (p. 11) e no início do sexto capítulo de seu REIS FILHO. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014 (p. 125) informa o fim da ditadura como no ano de 1979. Porém, nas cronologias publicadas neste último livro citado (p. 176) e na coletânea REIS FILHO (coord.) *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Vol. 5. *Modernização, Ditadura e Democracia. 1964-2010*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva. 2014 (p. 18) localiza o encerramento da ditadura e início da transição democrática na data 31 de dezembro de 1978.

¹⁰⁷ REIS FILHO. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. 2001. Idem. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. E os demais trabalhos citados na nota anterior.

¹⁰⁸ VILLA. *Ditadura à brasileira. 1964-1985. A democracia golpeada à esquerda e à direita*. São Paulo. Ed. Leya, 2014. 432 p.

¹⁰⁹ REIS FILHO. Idem. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 09 e 133.

memória social tem validade. Porém, a complexidade do conceito pode colaborar para justificar sua ampla aceitação tanto quanto certo oportunismo político. No renomado *Dicionário de Política* organizado por Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino, o verbete “democracia” aparece com assinatura do próprio Bobbio. Nele, o historiador italiano apresenta um conceito tão complexo quanto polissêmico, desde as antigas teorias clássicas, até as teorias modernas, quando poderia ser dividido em *Democracia Formal* e *Substantiva*, dotados de significados bastante distintos, para além da concepção associada ao Estado Liberal de Direito.¹¹⁰

No século XX, de fato, a evocação à “democracia” sugere um conceito em disputa. Afinal, se era, conforme o parágrafo anterior, reivindicado para contrapor experiências ditatoriais como a que vivia o Brasil pós 1964, o mesmo termo aparecia para denominar países dotados de regimes centralizados, mas de vertente socialista, na esfera de influência soviética, como a Alemanha Oriental (República Democrática Alemã, proclamada em 1949) e a antiga região do Zaire, livre da colonização belga (República Democrática do Congo, independente em 1960 e assim denominada em 1964).

A polissemia da noção de “democracia” também pode ser identificada no cenário brasileiro.¹¹¹ Marcos Napolitano, ao apresentar a questão democrática como um ponto de convergência entre os opositores do regime no decorrer da década de 1970, ressalta distintas elaborações do conceito entre diferentes atores políticos do contexto:

Se a questão democrática era um ponto de convergência, as várias leituras do que significava democracia e os vários projetos de transição política que elas encerram eram pontos de tensão dentro da sociedade. Para as associações profissionais identificadas com a tradição liberal, como a OAB e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), democracia era o “estado de direito”, marcado pelo império da lei, pelo equilíbrio dos poderes de Estado, pelas liberdades civis (reunião, manifestação e expressão) e pela igualdade jurídica entre os indivíduos. Para os movimentos sociais de esquerda, era isso e algo mais, configurando a chamada “democracia substantiva”, marcada pela efetiva participação popular nas decisões dos governos, pela construção de políticas de distribuição de renda e limites ao direito de propriedade. Para setores ainda mais à esquerda, de tradição marxista, era a

¹¹⁰ BOBBIO, Norberto. Democracia. In: BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO (org.) *Dicionário de Política*. Coord. de tradução: João Ferreira. 11ª Edição. 1998. Vol. 1. Editora UNB. P. 319-329.

¹¹¹ Aliás, a existência de concepções plurais de “democracia” no Brasil, desde o final do século XVIII até o início do século XX, pode ser vista em: LYNCH, Christian. E.C. Democracia. In: FERES JÚNIOR, João. (Org.) *Léxico da história dos conceitos políticos no Brasil*. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. P. 253-274.

realização da democracia popular de massas, de caráter delegativo e calcada mais em direitos sociais do que propriamente políticos.¹¹²

À ampla adoção do termo por setores defensores de projetos tão díspares para a realidade brasileira, talvez seja prudente problematizar se quando passaram a inserir a sua trajetória em meio à convergência democrática, os setores que aderiram à luta armada estivessem mobilizando o significado de uma democracia popular de massas, “ainda mais à esquerda”, como ressaltado por Napolitano e defendido pelos países socialistas outrora citados. Em todo caso, independente do significado mobilizado, o que parecia ser um consenso é que o regime vigente *não* era democrático, em qualquer interpretação. Ao menos entre a cada vez maior parcela de opositores. Afinal, entre os favoráveis ao regime, alguns deveriam concordar com o general-presidente Geisel, que afirmou, em 1977, “Todas as coisas no mundo, exceto Deus, são relativas (...) O Brasil vive um regime democrático dentro de sua relatividade”.¹¹³

Entre as várias polêmicas historiográficas que estão enriquecendo e estimulando novas pesquisas e debates sobre os 21 anos da ditadura, no entanto, uma de particular impacto é a que se refere às relações entre a sociedade civil e o governo ditatorial. Neste caso, novamente ganha destaque a profícua produção de Daniel Aarão Reis Filho, que, no decorrer de seus trabalhos outrora citados, critica a consolidação de uma memória de resistência sobre toda a sociedade para o período. Assim, a participação civil no golpe e no decorrer da ditadura seria gradualmente soterrada nos rearranjos sociais operados no período da redemocratização, durante a longa transição autoritária (1979-89). Restaria, por fim, uma visão dualista opondo os militares, golpistas, a uma sociedade civil *vitimizada*, sufocada pelos “anos de chumbo”.

Para Reis Filho, e outros que seguiram esta influente abordagem, tal imagem sobre o período esconderia que os *anos de chumbo* da repressão armada atingiram a uma pequena parcela da sociedade, aquela que optou pela guerrilha armada. Enquanto isso, “a sociedade assistiu a todo esse processo como se fosse uma plateia de jogo de futebol. Espectadora de um filme ou de uma telenovela.”¹¹⁴ Assim, parcela maior da sociedade viveria no período a celebração ufanista conjunta ao “milagre econômico”, sobretudo no governo Médici (1969-74) que, se foi o mais repressivo do período, foi também o mais economicamente estável e de maior respaldo social, possibilitando a memória de serem *anos de ouro*. Deste modo, em

¹¹² NAPOLITANO. 1964. *História do Regime Militar Brasileiro*. 2014. P. 248.

¹¹³ SCHWARCZ; STARLING. *Brasil: Uma biografia*. 2015. P. 468.

¹¹⁴ REIS FILHO. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 77.

certos momentos o governo pareceria constituir ao seu redor uma espécie de consenso a angariar ampla legitimidade social, contribuindo para isolar a possibilidade de adesão às propostas das esquerdas revolucionárias.¹¹⁵

O argumento ganhou força no decorrer dos últimos quinze anos, sobretudo após a publicação do polêmico livro *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*, de Daniel Aarão Reis Filho, no ano 2000, que já levantava as três importantes revisões quanto ao período citadas no decorrer deste tópico. Seu impacto e influência estimulou a produção de uma série de trabalhos abordando atores favoráveis ou ativamente participantes do governo ditatorial, até então ignorados pelo que os autores acusaram de um predomínio da memória da *resistência*. Tal texto, aliás, seria relançado em meio à enxurrada de publicações pela efeméride do cinquentenário do golpe, em 2014, revisto e ampliado, pelo título de *Ditadura e democracia no Brasil*. A revisão proposta ainda ultrapassaria os limites da academia, em 2012, através da repercussão de um artigo de Aarão Reis destinado a um público mais amplo, publicado no jornal *O Globo* e republicado pela *Revista de História da Biblioteca Nacional*.¹¹⁶

E, em meio à renovação de objetos e problemas propostos por essa corrente historiográfica, tendo como preocupação central a identificação e problematização de comportamentos *colaboradores* ou *indiferentes* em relação ao Estado ditatorial, a produção acadêmica encontrou o cantor Wilson Simonal de Castro. O jovem pesquisador Gustavo Alonso Ferreira, em sua dissertação de mestrado, defendida em 2007, identificou na trajetória de ascensão e queda fulminante do cantor uma boa oportunidade para discutir as relações entre sociedade e ditadura sob a perspectiva do apoio.¹¹⁷ A partir da trajetória de Simonal, Alonso construiu uma interpretação historiográfica em torno de uma sociedade que, em meio à construção de uma memória consensual da *resistência*, legou ao esquecimento a imagem de um cantor que representava um momento de glória do regime. Como um “bode expiatório” de uma sociedade civil *vitimizada* que rejeitava seu passado de colaboração com a ditadura.

Além da abordagem quanto ao cantor Wilson Simonal, análises historiográficas a partir de tais perspectivas foram centradas sob os eventos históricos das *marchas da família*

¹¹⁵ Estes aspectos podem ser visualizados nas já citadas obras de REIS FILHO (2001, 2014) e nos diversos artigos sobre a ditadura brasileira presentes na obra QUADRAT, ROLLEMBERG (Org.) *Construção Social dos Regimes Autoritários*. 2013. Vol. 2.

¹¹⁶ REIS FILHO. Ditadura civil-militar. *O Globo*. Rio de Janeiro. Caderno Prosa & Verso, 31/03/2012. E Idem. O sol sem peneira. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, agosto de 2012. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/o-sol-sem-peneira>> Acesso 25/02/16.

¹¹⁷ FERREIRA, G. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História. UFF. 2007.

com deus pela liberdade,¹¹⁸ o movimento golpista *Campanha da Mulher pela Democracia*¹¹⁹ e também as comemorações do *sesquicentenário da independência*.¹²⁰ Ainda uma encorpada obra foi publicada, em 2011, reunindo diversos artigos próximos a estas propostas, com três densos volumes abarcando respectivamente Europa, Brasil & América Latina, e Ásia & África, sintomaticamente denominada *A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX*.¹²¹

Concedendo maior densidade interpretativa a estas abordagens, desde a produção pioneira de Reis Filho foram importados e amplamente mobilizados dois conceitos, advindos da recente revisão da historiografia francesa quanto ao período de ocupação nazista, na Segunda Guerra Mundial. Seria a definição de comportamentos sociais favoráveis ao regime de força instituído como um *colaboracionismo* e os indiferentes, ou de comportamentos intermediários entre a colaboração e a resistência, como uma *zona cinzenta*,¹²² lugar também da *ambivalência* a conciliar os dois extremos.¹²³ Munida destas ferramentas intelectuais, a interpretação revisionista do último período ditatorial brasileiro redefiniu a natureza do regime como uma *ditadura civil-militar*, a fim de ressaltar, logo de início, a participação civil.

Apesar da importância das problematizações levantadas e a boa qualidade das pesquisas documentais e interpretações produzidas nos trabalhos mencionados; adentrar no profícuo e movediço terreno deste frutífero debate por vezes estimula a recordação de uma

¹¹⁸ PRESOT, Aline. *As marchas da família com Deus pela liberdade e o golpe militar de 1964*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

¹¹⁹ CORDEIRO, Janaína M. *“A nação que salvou a si mesma”*. *Entre memória e história, a Campanha da Mulher pela Democracia (1962-1974)*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2008.

¹²⁰ Idem. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2012.

¹²¹ ROLLEMBERG, Denise e QUADRAT, Samantha (org.). *A construção social dos regimes autoritários. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011. 3 vol.

¹²² O termo *zona cinzenta* aparece inicialmente com o escritor italiano Primo Levi, sendo utilizado para descrever comportamentos dos prisioneiros de campos de concentração colaboradores ou mediadores de nazistas na obra *I sommersi e i salvati* (original de 1986. No Brasil, *Os afogados e os sobreviventes*. Paz e Terra, 2004. 126 p.). Para a produção francesa, de maior impacto entre a historiografia de que mencionamos, destaca a utilização de Pierre Laborie, pensando a França no contexto da ocupação nazista. Laborie define a “zona cinzenta” como um “‘lugar social’ no qual os indivíduos se portam, ao mesmo tempo, entre as luzes da *resistência* e as trevas da *colaboração*” (ALONSO, 2011: 299-300).

¹²³ Ainda compartilhando da inspiração de Pierre Laborie, Denise Rollemberg se atenta à *zona cinzenta* como “o lugar da *ambivalência* no qual os dois extremos se diluem na possibilidade de ser um e outro ao mesmo tempo. Então, para interpretar a sociedade francesa sob o regime de Vichy (1940-1944), Laborie cunhou o conceito *penser-double*: muitas vezes se é um e outro, se é duplo.” Esta perspectiva do “pensamento duplo” enriqueceria as interpretações construídas pela autora quanto a instituições como a ABI. ROLLEMBERG, Denise. *As trincheiras da memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)*. In: ROLLEMBERG e QUADRAT (org.). *A construção social dos regimes autoritários*. Vol. II: Brasil e América Latina. 2011. P. 102.

conhecida ressalva do *cancionista* Paulinho da Viola, originalmente direcionada a um debate quanto à modernização estética de um gênero musical: *Tá legal, eu aceito o argumento. Mas não me altere o samba tanto assim.*¹²⁴

Oposições às hipóteses revisionistas então mencionadas são encontradas na historiografia contemporânea. O historiador carioca Demian Bezerra de Melo produziu uma série de trabalhos contestando a revisão historiográfica quanto à ditadura. Retomando discussões conceituais de matriz gramsciana quanto à relação entre coerção e consenso para os regimes políticos, Melo contesta a noção de um *consenso* a legitimar socialmente o contexto autoritário e a definição de *ditadura civil-militar*, que supostamente combate a visão de uma sociedade *vitimizada*. Afinal, rebate Melo, “a sociedade não é uma ‘pessoa’, uma coisa monolítica que possa ser responsável integralmente por apoiar ou se opor a um regime político, do mesmo modo que os regimes políticos não são conduzidos por ETs, e sim por membros da própria sociedade.”¹²⁵ O autor reivindica a necessidade de identificar e ressaltar quais setores da sociedade de que se está falando quando aponta o “apoio civil” ou “da sociedade”, para não ficar uma terminologia vazia. E sugere, em caso de mudança, a definição do regime como *ditadura empresarial-militar*, na qual “*uma parte da sociedade brasileira apoiou uma ditadura feita contra outra parte da sociedade*”.¹²⁶

O historiador mineiro Rodrigo Patto Sá Motta, em crítica menos agressiva, porém, sofisticada e contundente, destaca-se nas contribuições para o debate. Em artigo direcionado mais diretamente à polêmica, Motta analisa diversas pesquisas de opinião, em geral inéditas, realizadas pelo Instituto Brasileiro de Opinião Pública (IBOPE) em diferentes cidades do país. A percepção de Motta é que, além do apoio a Goulart por considerável parcela da opinião pública nas vésperas do golpe (já amplamente conhecido pela historiografia), no imediato pós-golpe registra-se uma progressiva aceitação de argumentos golpistas, demonstrando polarização da sociedade. “Significativamente, as pesquisas mostram que as camadas sociais

¹²⁴ Paulinho da Viola, *Argumento* (Paulinho da Viola), LP. *Paulinho da Viola*. 1975. Odeon.

¹²⁵ MELO, Demian. Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós 1964 e os desafios do tempo presente. In: *Espaço Plural*. Ano XIII. Nº27. 2ºsem 2012. P. 45, 46.

¹²⁶ Idem. P. 46. Itálico do original. Para a terminologia ditadura empresarial-militar, Melo ressalta a referência à obra pioneira de René Dreifuss, *1964. A conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes. 1981. Outras obras de Demian B. de Melo dentro desta discussão são: A miséria da historiografia. *Outubro*, São Paulo, n.14, p. 111-130, 2006; O golpe de 1964 e meio século de controvérsias: o estado atual da questão. In: MELO, Demian (org.). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência. 2014; A opinião pública às vésperas do golpe de 1964. *Marx e o Marxismo*, Niterói, v.2, pp. 214-216, 2014; A questão do consenso na ditadura militar brasileira: apontamentos a partir de Gramsci. *VIII Colóquio Marx-Engels*. Grupo temático 3: Marxismo e ciências humanas. 2014. P. 1-6.

de renda mais alta receberam com mais entusiasmo o golpe, sendo também os grupos mais sensíveis às representações sobre o ‘perigo vermelho’.”¹²⁷

Conforme Motta, os primeiros anos da ditadura foram demarcados por instabilidade e oscilação no apoio e as representações anticomunistas influenciaram mais do que uma adesão ao modelo ditatorial que estava em construção. O autor ressalta, assim, que “as enquetes mostram apoio inicial ao golpe e ao expurgo, mas também a preferência por civis no poder e o desejo de eleger o presidente em votação direta. Havia adesão a medidas autoritárias, mas não necessariamente a uma ditadura liderada pelos militares”.¹²⁸ Ao que conclui o autor, em relação ao supracitado debate:

Além da preferência por civis no comando e por eleições diretas, as enquetes mostram a rápida erosão do apoio ao governo Castelo Branco. Nessas condições, em que a opinião pública flutuou ao sabor das conjunturas, é difícil falar em consenso autoritário ou em apoio consensual à ditadura, no sentido de apoio majoritário. Uma formulação nesses termos é pouco convincente, salvo se ajustarmos o argumento para a existência de virtual consenso anticomunista, que implicava apoio majoritário a medidas autoritárias quando a sensação de ameaça à ordem tornava-se aguda. (...) Enfim, a opinião em relação à ditadura e o apoio a ela mudaram ao longo do tempo e não parece que o regime autoritário encontrou sustentação na maioria da população por todo o período. Afinal, se houvesse apoio majoritário e consenso da população, por que a necessidade de recorrer a constantes medidas autoritárias? Na combinação entre legitimidade e coerção, que fundamenta o poder de qualquer Estado, os dois lados da balança mudaram de posição ao longo aqueles vinte anos. O desafio é compreender melhor o peso relativo ocupado por cada elemento na sustentação da longa ditadura brasileira.¹²⁹

Em outra obra de maior destaque, a ganhadora do prêmio Jabuti em Ciências Humanas de 2015, *As Universidades e o Regime Militar*, Rodrigo Sá Motta, em um estudo aprofundado sobre as relações entre as comunidades acadêmicas e a ditadura militar, propõe a classificação dos comportamentos identificados através de três variações básicas: adesão, resistência e acomodação. Sua hipótese é que “a ambiguidade e a flexibilidade, que abrem caminho para a acomodação e a conciliação, são aspectos-chave da cultura política brasileira, encontráveis à direita e à esquerda, tanto na sociedade quanto no Estado.”¹³⁰ A acomodação, porém, não significaria, aos olhos dos atores, assumir um compromisso com a ditadura. “Pessoas que não desejavam aderir, por não partilhar os valores dominantes, mas que também não tinham

¹²⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O golpe de 1964 e a ditadura nas pesquisas de opinião. Revista *Tempo*, Niterói (RJ), v. 20. 2014. P. 19.

¹²⁸ Ibidem. P. 21.

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. P. 21.

intenção de resistir frontalmente ao Estado autoritário – por medo da punição ou por achar inútil –, buscaram estratégias de conviver com ele”.¹³¹

Enfatiza o historiador, porém, ser necessário compreender que as estratégias e jogos de acomodação se manifestavam em via de mão dupla, “ou seja, o *Estado também era ambíguo*. Os atores sociais (no caso, os líderes acadêmicos) aceitavam conviver com o regime militar, mas este também precisava fazer concessões, de outro modo o arranjo não seria possível.”¹³² Debruçando-se, assim, sobre um estudo de caso quanto à comunidade acadêmica, Motta oferece uma alternativa sofisticada à interpretação instantânea de uma *zona cinzenta* para os comportamentos intermediários.¹³³ E ainda explicita sua rejeição à adoção da terminologia *colaboração*. Ressalta que a dicotomia *resistência/colaboração* surgiu no período da Segunda Guerra Mundial em meio à luta contra o fascismo e à ocupação nazista e foi integrada à esquerda mundial. De pronto aplicada ao Brasil pós-64 por grupos que se imaginavam diante de nova experiência fascista, tornando, assim, a experiência ditatorial inscrita em categorias compreensíveis para a esquerda tradicional, estes grupos atribuíram aos golpistas o medonho epíteto fascista, consolidando o uso de tal dicotomia.

Entretanto, a direita fascista era sócia minoritária do poder e despertava também temores entre seus aliados no regime militar, de modo que é pouco convincente classificar de fascista a ditadura militar pós-1964. Além disso, no Brasil, não houve ocupação por forças estrangeiras, ao contrário do que aconteceu na maior parte da Europa dos anos 1940, o que faz o termo ‘colaboração’ parecer deslocado. É mais adequado dizer que algumas pessoas participaram, apoiaram ou aderiram ao regime militar – que não era força de ocupação externa, mas construção política considerada legítima por setores sociais significativos.¹³⁴

Apresentadas algumas importantes ponderações a respeito das interpretações revisionistas sobre as relações entre a sociedade e Estado no contexto da ditadura militar, podemos nos debruçar um pouco sobre a perspectiva dos anos de ouro. De fato, a consolidação de uma memória de resistência, simbolizada pela ampla difusão do período como *anos de chumbo* indica uma reelaboração da memória que deixa subterrâneo o isolamento das esquerdas revolucionárias e a recordação do apoio à ditadura por importantes parcelas da sociedade civil. E que estas parcelas foram beneficiadas pelo processo de

¹³¹ MOTTA. *As universidades e o regime militar*. 2014. P. 310.

¹³² Ibidem.

¹³³ Rodrigo Motta ressalta sua opção pelo uso da *acomodação*, ou *jogos de acomodação*, em detrimento ao conceito de *zona cinzenta* em entrevista a Paloma Grossi, disponível no vídeo 13 do canal virtual da *Revista Vária História*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aIVdyjofXaE>> Acesso 26/02/2016.

¹³⁴ MOTTA. *As universidades e o regime militar*. 2014. P. 300-301.

modernização conservadora e autoritária instituído no período. Nos tempos do ideário de Brasil Grande, que encontrou seu ápice no período do “milagre econômico”, a sensação para os setores favorecidos poderia ser, e provavelmente era, sim, de *anos de ouro*, sendo a euforia de certo modo difundida entre as camadas desfavorecidas através das propagandas de celebração perpetuadas pelo regime e por efeito de alguns programas sociais e consequências do processo de modernização.¹³⁵ Potencializada a imagem positiva pelo controle à informação através do mecanismo da censura, a fé no progresso poderia ser expressa entre os populares através de uma expectativa na futura “divisão do bolo” da economia em crescimento.

A crença na prosperidade desses “anos de ouro” entre os setores mais amplos da sociedade, porém, deveria enfrentar uma contraposição da experiência na realidade concreta. E esta não era tão digna de celebração, tendo em vista os efeitos sociais da política econômica adotada. Buscando na produção cultural a expressão de uma *opinião* sobre a realidade vivida, podemos recordar o retrato da conjuntura traçado no samba “Tamandaré”, composto ainda em 1966 por Chico Buarque para o show *Meu refrão*, de Odette Lara. Censurado por ser considerado ofensivo ao patrono da Marinha, “O samba de Chico reclamava da vida e do salário e gozava o Marquês de Tamandaré, que ilustrava as notas de um cruzeiro, que não valia nada”, diria Nelson Motta.¹³⁶ Versos como *meu marquês de papel, cadê teu troféu, cadê teu valor? Meu caro almirante, o tempo inconstante roubou*, se dão vazão à crise econômica vivida (em graus distintos) por toda a população no país, também sensibilizavam para a situação difícil dos numerosos brasileiros dos setores populares que, como o Zé Qualquer, protagonista da canção, encontravam-se *sem samba, sem dinheiro*, e seriam prejudicados pela política de arrocho salarial, um dos principais mecanismos da estratégia econômica adotada.

Os efeitos sociais das políticas econômicas adotadas pelo regime militar são comumente ressaltados em análises mais abrangentes quanto ao período. Schwarcz e Starling, por exemplo, enfatizam o preço pago pela estratégia que levou ao “milagre econômico”. Conforme as autoras, “o crescimento da economia se fez acompanhar de um processo acentuado de concentração de renda, resultado de uma política salarial restritiva, em que os ganhos de produtividade não eram repassados para os trabalhadores.”¹³⁷ Daniel Aarão Reis,

¹³⁵ CORDEIRO, Janaína. Anos de chumbo ou anos de ouro? In: *Estudos Históricos*. 2009. REIS FILHO. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 79-92.

¹³⁶ MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*, 2001. P. 130. A canção “Tamandaré” permaneceria inédita em disco até 1991, quando fora lançada pelo Quarteto em Cy no álbum *Chico em Cy*. Informações sobre a composição e censura de tal canção podem ser vistas na página online do próprio artista. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_tamandar.htm> Acesso 25/02/2016.

¹³⁷ SCHWARCZ, STARLING. *Brasil: Uma biografia*. 2015. P. 453.

em seu trabalho que mais temos citado, antes de concluir sobre a experiência social das classes médias – seu foco de análise no livro – menciona sobre o agravamento da desigualdade social naqueles anos, “sem dúvida, o topo, já enriquecido, enriqueceu-se ainda mais. E setores miseráveis da base, mais miseráveis se tornaram.”¹³⁸ Paul Singer explicita opções e mecanismos econômicos escolhidos e que contribuíram para tal quadro social:

Para interromper a chamada espiral de preços e salários, o governo militar interveio nos sindicatos e proibiu as greves. E reprimiu, em 1968, as que foram feitas. Ao mesmo tempo, criou-se uma sistemática de reajuste salarial baseado na inflação passada acrescida de 50% da inflação futura, estimada pelo Ministério da Fazenda. Era uma política destinada a conter a inflação, impondo-se aos trabalhadores o ônus de suportar uma perda de salário real entre dois reajustes. (...) Se o governo militar fosse de esquerda, teria escolhido como vítimas os empresários, impondo-lhes um único reajuste de preços por ano, o valor sendo limitado à inflação do ano anterior, acrescida de metade da inflação vindoura, subestimada pelo Ministério da Fazenda. Como os empresários são responsáveis por um número de preços maior do que os afetados pelos salários, a hipótese aventada poderia ter levado à queda da inflação mais depressa do que a opção adotada pelo governo militar.¹³⁹

Entre os que sofreram com o poder repressivo dos *anos de chumbo* e os que regozijaram com o potencial econômico e as celebrações dos *anos de ouro*, encontram-se variadas impressões distintas em meio a um enorme grupo de desprivilegiados. Em reportagem de capa ao *Jornal do Brasil* de 11 de março de 1970, portanto, em meio ao auge do “Milagre”, o próprio general-presidente, Médici, assumia a distância entre o Brasil e os brasileiros. Expressivamente, a reportagem era intitulada “Médici: economia vai bem, mas o povo vai mal”. Um estudo sobre o período, publicado em 1976, explicitava o quadro. Nas periferias da cidade de São Paulo, a mais importante para a economia brasileira – e até hoje considerada, por alguns, a “locomotiva do país” – nada menos que 78% da população atingia renda familiar até três salários mínimos e 19% de três a seis salários mínimos.¹⁴⁰

Alguns fatores, admitimos, atenuariam os graves efeitos à população mais pobre. Marcos Napolitano recorda que, apesar do arrocho salarial e da considerável perda real do salário mínimo, “até o fim dos anos 1970, a ampla oferta de emprego e a inflação alta, mas relativamente controlada, atenuavam os efeitos da concentração de renda.”¹⁴¹ Já Daniel Aarão Reis ressalta alguns programas estatais bem sucedidos, como o Programa de Integração Social (PIS) e o Programa de Formação de Patrimônio do Servidor Público (Pasep), além do Fundo

¹³⁸ REIS FILHO. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 92.

¹³⁹ SINGER. *O processo econômico*. In: REIS FILHO (coord.). *História do Brasil Nação*. 2014. P. 187.

¹⁴⁰ CAMARGO et al. *São Paulo 1975. Crescimento e pobreza*. São Paulo: Ed. Loyola. 1976. P. 43.

¹⁴¹ NAPOLITANO. *1964. História do Regime Militar Brasileiro*. 2014. P. 149.

de Assistência ao Trabalhador Rural (Funrural), que estabeleceu salário mínimo e aposentadoria, alargando o alcance de alguns benefícios da legislação trabalhista ao campo.

Os montantes destinados a esses programas, relativamente pequenos se comparados aos incentivos concedidos às grandes empresas, contribuíram, porém, sobretudo no interior do país, para irrigar as economias pouco dinâmicas das pequenas cidades e minorar a miséria extrema em que viviam muitas famílias.¹⁴²

Medidas de tal porte, embora concedessem algum alento à população carente e ilustrem a complexidade do processo modernizador fomentado pelo regime, não parecem legitimar que os grupos desfavorecidos pelas políticas econômicas adotadas possam ser enquadrados como partidários de uma herança de *anos de ouro* no período. Os trabalhadores seriam manietados pelo Estado, conforme Paul Singer, com o arrocho salarial e outras medidas que privilegiavam o interesse patronal, acompanhadas da proibição e repressão violenta às greves, o principal mecanismo de pressão trabalhista dentro da legalidade até então.¹⁴³ Para estes, mais provável que o período tenha sido vivido como *anos de aperto*.

Entre o grupo de desfavorecidos podemos destacar também a população camponesa, sofrendo as violentas represálias à radicalização das lutas pela terra que haviam caracterizado os anos anteriores ao golpe de 1964. “O novo governo via na agricultura uma das principais fontes de pressão inflacionária, pelas deficiências no abastecimento do mercado interno.”¹⁴⁴ Assim, destinou esforços e fomentou um processo de desenvolvimento do campo, visando tanto atender ao mercado interno quanto ampliar a produção para exportação.

Além da repressão aos protestos populares, dos efeitos da intensa modernização conservadora do campo decorre a introdução de novas tecnologias, técnicas e insumos agrícolas – a chamada Revolução Verde –, a manutenção da concentração fundiária, a criação de um amplo sistema de crédito rural, controle no preço dos insumos, das taxas de câmbio e o estabelecimento de novas normas para a exportação.¹⁴⁵ Este processo possibilitou uma intensificação do desemprego estrutural no campo, mobilizando amplos contingentes da população camponesa para as cidades mais industrializadas, sobretudo as capitais dos estados da região sudeste. E, em especial, São Paulo. Tal êxodo rural, motivado pela esperança de melhores condições de vida, intensificou o processo de urbanização acelerada do país de

¹⁴² REIS FILHO. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 85.

¹⁴³ SINGER. O processo econômico. 2014. P. 183-231.

¹⁴⁴ LUNA, Francisco Vidal e KLEIN, Herbert. *Mudanças econômicas no período militar*. In: REIS FILHO (coord.). *História do Brasil Nação*. 2014. P. 101.

¹⁴⁵ *Ibidem*. P. 100 a 107.

modo que, em poucos anos, o Brasil transformou-se de iminente rural para prioritariamente urbano.¹⁴⁶ E os efeitos perversos desta urbanização tão rápida se converteram em uma imagem tristemente comum às nações capitalistas, sobretudo as periféricas: a miséria e a exclusão social dos indivíduos atirados nas ruas e nos guetos.

Para a camada de migrantes que não conseguiu se estabelecer em oportunidades trabalhistas – formais ou informais – e engrossou as fileiras da população de rua de nossas grandes cidades, começaria neste tempo uma situação de miséria extrema, marginalidade e total exclusão do acesso à cidadania. Podemos sugerir que estes ingressaram em *anos de invisibilidade pública*, dos quais, infelizmente, a grande maioria e seus descendentes jamais sairiam, senão para as valas de mortos indigentes.

Já para muitos entre os menos desafortunados deste grupo mais excluído do processo de modernização autoritária, coube a inclusão à experiência comunitária junto a outros históricos excluídos de nossa experiência republicana: a população favelada, vivente em habitações precárias, carente de saneamento básico e apartada do acesso a muitos outros bens públicos. Mas, ao contrário da população das ruas, ao menos podendo gozar da reconfortante sensação de refúgio obtida em um lar – ainda que sempre sob o risco real de despejamento pelas forças repressivas do Estado. Para estes, seriam *anos de pobreza ou miséria* em subempregos ou se inserindo nos trabalhos domésticos para as classes médias, ainda isolados dos direitos trabalhistas.

A realidade deste grupo seria pauta de uma publicação coletiva de destaque lançada por um centro de pesquisas criado em 1969 por um grupo de acadêmicos, no geral afastados das universidades pelo regime militar: o Centro Brasileiro de Análise e Processamento (CEBRAP).¹⁴⁷ Intitulada *São Paulo: crescimento e pobreza*, a obra de 1976, a partir de um estudo da realidade da capital paulista, encomendado pela Pontifícia Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, a obra constitui uma interessante fonte para a visualização e compreensão dos efeitos da modernização operada sobre as camadas urbanas.

Duas citações da obra acima referenciada, embora relativamente longas, são relevantes para referendar os argumentos desenvolvidos nos últimos parágrafos. Começamos ressaltando as características socioeconômicas comuns da maior parte da população favelada:

¹⁴⁶ KLEIN; LUNA, *População e Sociedade*. In: REIS FILHO, RIDENTI, MOTTA. *A ditadura que mudou o Brasil*. 2014. P. 31-73.

¹⁴⁷ Para a origem do CEBRAP, ver <<http://www.cebrap.org.br/v2/contents/view/18>> Acesso em 27/02/2016.

(...) trabalhadores braçais na construção civil, “biscateiros”, não qualificados na indústria, voltando-se o trabalho feminino quase exclusivamente para os empregos domésticos remunerados. Os rendimentos familiares, em 80% dos casos, não ultrapassam dois salários mínimos. Embora os favelados sejam, em geral, migrantes, 41,1% dos que vieram de outros municípios estão há mais de 5 anos em São Paulo. Portanto, não se trata apenas dos recém-chegados.

A localização das favelas tende a seguir a trilha da industrialização, amontoando-se os barracos em áreas próximas ao mercado de mão-de-obra não qualificada. Os favelados são expulsos de seus barracos tão logo a valorização atinja os terrenos privados ou uma obra pública forneça ao terreno onde se localizam um novo destino urbano. Quando a pressão imobiliária e a repressão das favelas tornam-se mais vigorosas numa cidade da região, novas áreas faveladas surgem em municípios vizinhos, onde os negócios imobiliários ainda não se apresentem tão lucrativos. (...) Além dos 130 mil favelados, há em São Paulo, 615 mil moradores de cortiços. Ademais, 1,8 milhão de indivíduos moram nas casas precárias da periferia. Tais cifras referem-se somente à Capital. Não obstante a inexistência de dados mais completos, sabe-se que as condições são semelhantes em outros municípios da região metropolitana.¹⁴⁸

Favelas, casas precárias da periferia e cortiços abrigam basicamente as classes trabalhadoras, cujas condições de alojamento expressam a precariedade dos salários. Essa situação tende a agravar-se, na medida em que se vêm deteriorando os salários. Para cobrir os gastos básicos, considerados mínimos, - com nutrição, moradia, transporte, vestuário, etc. - o trabalhador que recebe salário mínimo deveria atualmente trabalhar 466 horas e 34 minutos mensais, isto é, 15 horas e 55 minutos durante 30 dias por mês. Em outros termos, atribuindo-se um valor igual a 100 ao salário mínimo em 1970, este valor, 4 anos após, cai para 82. Segundo os cálculos do DIEESE, para atingir o valor imperante em 1958, o salário mínimo em 1975 deveria ser Cr\$1.413,00 e não o de Cr\$532,80 (...).¹⁴⁹

No quadro acima traçado, alguns ainda encontravam certo alívio à ausência de acesso às benesses do Estado (não confundir com “ausência DO Estado”, que sempre esteve ameaçadoramente presente nas comunidades faveladas sob a forma das forças policiais, além das políticas econômicas citadas) com a figura do banditismo social pelos poucos indivíduos que radicalizavam sua situação de marginalização efetuando crimes dos quais, neste caso de banditismo social, eram parcialmente revertidos em algum conforto para sua comunidade.¹⁵⁰

¹⁴⁸ CAMARGO et al. *São Paulo 1975. Crescimento e pobreza*. 1976. P. 37.

¹⁴⁹ *Ibidem*. P. 45.

¹⁵⁰ Os trechos iniciais do romance *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins e publicado em 1997 pela Companhia das Letras, exemplificam este aspecto do banditismo social nas favelas cariocas. Considerando que boa parte do material utilizado para a escrita do livro foi baseado na coleta feita pelo autor no decorrer de oito anos de trabalho (1986-1993) como assessor de pesquisas antropológicas para o projeto *Crime e criminalidade nas classes populares*, a referência ao romance mantém credibilidade. Tal referência também aparece nas cenas iniciais da adaptação deste romance para o cinema, lançada em 2002 com direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Já a abordagem do banditismo social na historiografia tem como marco o trabalho de Eric Hobsbawm,

A incômoda lembrança de alguns entre os diversos grupos de desfavorecidos torna-se importante para ressaltar o argumento de que houve amplas possibilidades de experiências e vivências da sociedade no período de nosso recorte temporal, em meio à ditadura militar. Complica-se, assim, a escolha de uma definição única ou dual, a menos que se assuma o recorte analítico sobre um determinado *setor* da sociedade brasileira, como as classes médias. Ou seja, defendemos que a sociedade brasileira pode ser identificada em experiências plurais, para além da oposição entre os *anos de chumbo*, vividos por aqueles que enfrentaram no período a força e a crueldade do aparato repressivo do Estado ao lutarem por uma concepção alternativa de estrutura social e modelo estatal; e os *anos de ouro* dos beneficiários e entusiastas do processo de modernização e o Milagre Econômico.

Claro que essas comunidades desfavorecidas, de alguma maneira, também se fizeram ouvir. Movimentos sociais nas favelas estiveram presentes no decorrer de nosso recorte, ainda que sofrendo perseguição e repressão do governo.¹⁵¹ Também movimentos grevistas e sociais aparecem entre 1967 e 68, e também sofrendo a repressão estatal.¹⁵² Nesta perspectiva, fica mais evidente que a retomada da politização das ruas que toma destaque na segunda metade dos anos 1970, com “novos personagens entrando em cena”¹⁵³, apresenta trajetórias que remontam a articulações menores nos anos anteriores, ainda que antes não angariassem tamanha repercussão midiática.¹⁵⁴

Posto a costumeira identificação na produção artística engajada do período, sobretudo a musical, de uma crença na aurora revolucionária expressa em referências a um *dia de amanhã*,¹⁵⁵ é estimulante sugerir, ao se referir a estes novos movimentos sociais que tomam as ruas e veículos midiáticos na segunda metade dos 1970, que poderíamos perverter e

analisando em uma longa duração e seu caráter mitológico, na obra *Rebeldes Primitivos*. Reelaboração mais recente pelo próprio autor, HOBBSAWM, *Bandidos*. 2010. 148 p.

¹⁵¹ OLIVEIRA, Samuel. “*Trabalhadores e favelados*”: identificação das favelas e movimentos sociais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Doutorado em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas. 2014. URVOY, Philippe. *Movimentos de bairros e luta pelo direito à cidade durante o Regime Militar em Belo Horizonte*. Anais do IV EPHIS. 2016.

¹⁵² MATTOS, Marcelo Badaró. *O sindicalismo brasileiro após 1930*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003. P. 48-72. SINGER, BRANT (Org.). *São Paulo: o povo em Movimento*, 1982. RIDENTI. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. 2010. P. 177-195. Relatório Comissão Nacional da Verdade, *Violação de direitos humanos dos trabalhadores*. Disponível em: <<http://trabalhadoresgtenv.org.br/>> Acesso 23/08/15.

¹⁵³ A referência é ao título da emblemática obra de SADER, Emir. *Quando novos personagens entram em cena*. Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo. 1970-1980. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988.

¹⁵⁴ Uma abordagem que retoma iniciativas anteriores dos chamados “novos movimentos sociais” brasileiros está nos vários artigos que compõem a obra SINGER, BRANT (Org.). *São Paulo: o povo em Movimento*, 1982.

¹⁵⁵ Sobre as esquerdas na cultura e o “dia de amanhã” ver CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: *O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002> Acesso 23/08/15. NAPOLITANO. *Coração Civil*. 2011. P. 123.

ressignificar a visão do sonolento personagem da canção *Samba e Amor*¹⁵⁶ de Chico Buarque, que durante as manhãs: *Escuta a correria da cidade. Que arde. E apressa o dia de amanhã.*

Por fim, resgatando outra analogia musical, no ano de 1980, em meio às lutas pela redemocratização da sociedade brasileira, o cantor Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior, mais conhecido como Gonzaguinha, lançou o politicamente engajado álbum *De volta ao começo*. A nona faixa, intitulada *Amanhã ou depois*, incluía o medley “Achados e perdidos/Pequena memória para um tempo sem memória (a legião dos esquecidos)”. Fortalecendo aquilo que o linguista José Miguel Wisnik chamaria de “rede de recados” dos artistas engajados para a sociedade no longo período das lutas pela redemocratização,¹⁵⁷ esse grupo de canções unia-se também pela temática comum: uma pesada e dolorosa denúncia ao tema dos desaparecidos políticos, embalada em ritmo de samba-enredo. *Memória de um tempo onde lutar por seu direito é um defeito. Que mata* repetia o refrão, reafirmando uma preocupação já expressa no título de uma das canções: o esforço de recordar uma experiência traumática, direcionado a um “tempo sem memória”.

Para além de um “tempo sem memória”, o recado de Gonzaguinha era dirigido à sociedade brasileira, conhecida no senso comum por uma suposta pouca afeição com a “memória nacional”, sobretudo ao que toca a temas políticos. O esforço do engajado cantor se direcionava para que aqueles que padeceram no *defeito de lutar por seu direito*, os vitimados pelos *anos de chumbo*, não se configurassem em uma *legião de esquecidos*. Se o desejo do cantor foi parcialmente realizado, e a memória social quanto ao período consolidou a lembrança dos guerrilheiros como heróis democráticos a uma parcela bem maior da sociedade do que aquela que os apoiou contemporaneamente à sua luta, a legião dos esquecidos nas representações do período parece ser a ampla maioria da população brasileira, aquela que buscou sobreviver em meio às dificuldades do dia-a-dia, nem sempre sangrando nos *anos de chumbo*, mas com distantes expectativas futuras de gozar uns possíveis *anos de ouro*.

Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil...¹⁵⁸

Retornando da necessária digressão do tópico anterior, podemos trazer a discussão mobilizada ao encontro do nosso personagem. O argumento defendido na presente dissertação

¹⁵⁶ Chico Buarque. *Samba e amor*. (Chico Buarque). *Chico Buarque de Holanda*. Vol. 4. LP. Philips. 1970.

¹⁵⁷ WISNIK, José Miguel et al. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/senac. 2005. Ideia também trabalhada com ênfase em NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990). Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *Artcultura*, Uberlândia, v.8, n.13, p. 135-150, jul/dez, 2006. P. 135-150.

¹⁵⁸ Os Incríveis. *Eu te amo meu Brasil* (Dom). LP *Os Incríveis*. RCA Victor P. 1970.

é que a abordagem historiográfica da ditadura que enfatiza os *anos de ouro* e o *consenso social* para o regime autoritário, que primeiro abordou Wilson Simonal como um objeto de estudo acadêmico, embora bastante enriquecedora, não concede a mesma inteligibilidade a todos os aspectos de uma trajetória complexa como a do cantor, assim como explica melhor as experiências de uma parcela específica da sociedade do que de outras.

A perspectiva que ressalta os *anos de ouro*, o relativo *consenso social* e a *adesão* ao regime interessa para compreender o Simonal que via com bons olhos o governo e compartilhava da euforia do “Brasil grande”, cantando canções ufanistas e relacionadas à perspectivas do regime, como “País Tropical”, “Que cada um cumpra com o seu dever” ou a polêmica “Brasil, eu fico”. E interessa também para compreender as reconstruções da memória em torno da noção de *resistência*, que podem ter tomado o cantor como um “bode expiatório” das relações entre a sociedade e o regime e uma *figura non grata* após a polêmica acusação de ser um informante dos órgãos de repressão, no ano de 1971. Situação sem a qual fica incompleta a compreensão do progressivo desaparecimento do artista a partir de então.

O mérito do trabalho de Gustavo Alonso Ferreira¹⁵⁹ está em oferecer uma explicação para o desaparecimento de Simonal da história da música brasileira, em detrimento à enorme importância e destaque que apresentava no cenário artístico até 1971 e a sua gradual reabilitação na virada do novo milênio, virtualmente inocentado da pecha de informante e apresentado como mais uma vítima de uma *Era dos Extremos*.¹⁶⁰ Portanto, o trabalho se concentra na memória social (a “memória tropical”, conforme o provocativo título) construída a respeito do artista e o que essa memória poderia sugerir quanto à hipótese levantada sobre a problematização geral da relação entre sociedade e regime militar à qual o historiador é afiliado. Afinal, as relações entre lembrança e esquecimento são básicas para o estudo da memória – matéria prima e condição inerente ao ofício do historiador –, ou, conforme uma das principais referências teóricas do autor, “o silêncio é uma forma de memória”.¹⁶¹

Outra pesquisa acadêmica ainda trabalharia Wilson Simonal, mobilizando certa perspectiva de conservadorismo político. Não exatamente afiliada à vertente historiográfica que apresentamos no tópico anterior, Adriane Hartwig, em dissertação defendida em 2008, identificou em Simonal e sua intensa trajetória de sucesso a oportunidade para problematizar a

¹⁵⁹ A dissertação, revista e consideravelmente ampliada, seria publicada em livro ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. 2011. 476 p.

¹⁶⁰ Referência ao título da influente análise panorâmica do século XX, HOBBSAWM, E. J. *Era dos Extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo. Companhia das Letras. 1995. 607 p.

¹⁶¹ LABORIE. 2003. Citado por REIS FILHO. *História do Brasil Nação: 1808-2010*. Vol. 5. 2014. P. 25.

então emergente indústria cultural brasileira. Partindo de uma perspectiva de matriz adorniana, a autora trabalhou Simonal como uma peça da indústria cultural, e suas músicas como mercadorias com a função de contribuir para a alienação das classes trabalhadoras. Assim, Hartwig interpreta o cantor como um *instrumento do sistema*, legitimando o Regime Militar e, fundamentalmente, o capitalismo e os valores burgueses, ao ser publicamente apresentado como alguém “de baixo” que chegou ao topo da hierarquia social. O ostracismo de Simonal pós 1971 seria, então, explicado por um lugar social de mercadoria, portanto, uma peça substituível quando perdia sua função de vender ideologias.¹⁶²

O comportamento adesista aos valores do regime, portanto, estimulou a produção acadêmica que mobilizou os *problemas históricos* acima mencionados. Tais perspectivas, porém, pouco colaboram para uma interpretação mais complexa do posicionamento do artista no que se refira às suas alusões quanto à questão racial. O Simonal que traz referências ao *Orgulho Negro* quando interpreta canções como as suas versões de “Opinião/O morro não tem vez/Batucada surgiu”, “Samba do negro”, “Naná”, ou as suas composições “Tributo a Martin Luther King” e “África, África”. Ou ainda quando fala sobre preconceito e discriminação racial em algumas entrevistas e em quadros de seu programa televisivo de sucesso.

Os temas relacionados à realidade das pessoas negras no período – provavelmente pelo fato de as comunidades negras comumente constituírem o grosso dos grupos anteriormente assinalados entre desfavorecidos e marginalizados da política econômica, a *legião dos esquecidos* do regime – ainda são pouco frequentes nas abordagens historiográficas mais influentes que retratem as relações entre sociedade e Ditadura Militar. Configuram, assim, mais uma memória subterrânea, silenciada, quanto às retratações do período.¹⁶³

Identificar a preocupação política de Simonal para com a questão racial e o racismo no Brasil, no entanto, não deve ser confundida e simplificada como uma tentativa de incluir o cantor no rol dos resistentes e opositores ao regime militar. O objetivo aqui é problematizar

¹⁶² HARTWIG, Adriane Malmann Eede. *A pérola negra regressa ao ventre da ostra*: Wilson Simonal em suas relações com a Indústria Cultural (1963 a 1971). (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Programa de Pós-graduação em História, Marechal Cândido Rondon, 2008. 157 p.

¹⁶³ A ideia da existência de memórias subterrâneas em relação a uma memória social de caráter oficial foi trabalhada em dois artigos de Michel Pollack, *Memória, esquecimento, silêncio* (1989) e *Memória e Identidade Social* (1992). Quanto à identificação da questão racial como uma memória subterrânea quanto à produção acadêmica mais consolidada sobre a ditadura militar, busquei desenvolver um pouco mais o problema, chamando outros autores que trabalham com memória (Menezes, Mitre, Mudrovic, Rousso, Huyssen, Rollemberg & Quadrat, Aarão Reis) em MORAIS, B. V. L. Enquadramentos da memória e mobilização racial na música brasileira: anos 1960 e 1970. *Anais do III EPHIS*. 2014.

limites e nuances desse comportamento de adesão identificado. Afinal, compartilhar de alguns dos temores do imaginário anticomunista, apresentar bons olhos para com o golpe que derrubou João Goulart, aceitar os militares como uma força política interventora e celebrar os resultados econômicos e o acesso a bens materiais durante o “milagre econômico” configuraria uma aceitação irrestrita a todos os valores e ações do regime militar? E, se mesmo Simonal, um “símbolo da sociedade que *colaborou* com a ditadura”, como sugeriu Gustavo Alonso, poderia divergir do regime quanto à questão racial, talvez seja prudente uma análise mais minuciosa antes de uma perigosa conclusão sobre o comportamento geral.

Ou seja, mesmo entre os grupos adesistas, talvez possamos tentar identificar valores e ações do regime que receberam adesão e outros que sofreram oposição ou resistência e em quais contextos. E sugerir interpretações e perfis de comportamento *a posteriori* da análise. Não se trata de negar que tenha existido adesão – encontramos indivíduos lamentando o fim da ditadura militar até hoje, nos recordando do apoio ao regime por importantes segmentos sociais, incluindo adesões em grupo, como o empresariado, em geral –, mas sim de buscar maior complexidade para a gama de comportamentos políticos. Afinal, em contextos de ampla atividade censória e investimento em propagandas oficiais, celebrar a estabilidade econômica e o acesso a bens de consumo, por exemplo, não estabelece correlação imediata com aceitação de violação aos direitos humanos.

Antes de adentrar e propor interpretações para as abordagens de Wilson Simonal quanto à questão racial, portanto, buscaremos apresentar e problematizar, ainda que brevemente, exemplos do seu comportamento adesista ao regime.

A pecha de informante do regime militar fixada a Simonal após o caso da tortura ao seu ex-funcionário pode ainda deixar grandes dúvidas quanto à sua veracidade, mas, de modo algum era infundada. Conforme vimos, o cantor não viu problemas, na época, em associar a sua imagem pública aos órgãos de repressão da ditadura. A rápida difusão e aceitação da informação, porém, pode ser justificada por uma imagem já reconhecida do cantor como politicamente conservador ou, ao menos, bastante distante de um engajamento à esquerda.

O único registro ao vivo a ser lançado em disco durante sua carreira, o LP duplo *Show em Simonal*, de outubro de 1967, destaca-se como um documento de Wilson Simonal no palco de seu bem sucedido programa televisivo, homônimo ao LP, que o tornou conhecido nacionalmente. O programa, estreado em 20 de outubro de 1966 e transmitido pela TV

Record, em São Paulo, e TV Excelsior no Rio (e retransmitido por diversas outras emissoras pelo Brasil), era uma oferta de entretenimento para as noites de domingo, apresentando um formato ousado, mesclando muita música, cruzando gêneros diversos, improvisos surpreendentes e esquetes humorísticos. E, em meio aos números humorísticos registrados neste disco, já aparecem referências zombeteiras a mobilizações à esquerda.

O show inicia com uma versão de “Roda”¹⁶⁴, composição de temática engajada e parte do repertório de Elis Regina. Em número cômico registrado nas faixas 03 e 04 do disco, após uma brincadeira quanto ao interesse midiático a respeito do cotidiano dos artistas (que o cantor tenta descrever como uma rotina normal, de quem acorda, vai ao banheiro, toma café...), Simonal diz que começa *a entender o porquê da reação dos jovens*, das suas atitudes e seus protestos. Na música popular brasileira, prossegue ele, *os jovens realmente têm protestado muito, mas observem que são estranhos os caminhos que percorre a nossa música popular. Estranhos? Às vezes chega a me parecer um contrassenso*. Prossegue daí em um *medley* no qual traz citações a trechos de “Cantiga Brava” (Geraldo Vandré), “Sina de caboclo” (João do Vale/ JB de Aquino) e “Terra de ninguém” (M. Valle/P.S. Valle), mais canções de um repertório engajado referente à questão do campo e à luta pela terra. Entre as canções, Simonal simula um desfile, narrando *Mila veste ‘Reforma agrária’, observem o detalhe do arado pendurado desenhado na calda do vestido... tecido leve, sensual... Mila, desfila, Mila*.

A mensagem do quadro parece nítida. O cantor sugere o engajamento pela questão rural na música popular como um modismo. E prossegue, ainda na faixa 04, complementando a crítica caricatural ao discurso engajado, empostando a voz: *Nossa música, cada vez mais nossa música. Nós estamos na trincheira para lutar, para defender cada vez mais a nossa música popular*, traz a citação à música dos irmãos Valle e retoma o discurso:

Você que está me ouvindo. Você também. E você também que está sorrindo. O que você precisa é confiar cada vez mais nessa gente, você precisa confiar nos seus autores, você precisa confiar nos seus compositores, porque você precisa é confiar na música brasileira. E mesmo se chegar um dia em que você não tiver em quem confiar... Você pode confiar na Shell!

¹⁶⁴ Roda (Gilberto Gil/João Augusto). Canção de letra longa, identificada com a mobilização no campo e dotada de proposta agressiva (“*Seu moço tenha cuidado/ com a sua exploração/ se não lhe dou de presente/ a sua cova no chão*”), integrou o repertório utilizado para análise da questão rural em RIDENTI, Marcelo. A questão da terra no cinema e na canção: dualismo e brasilidade revolucionária. In: *Brasilidade Revolucionária*. 2010. P. 121-143. Versão anterior publicada pelo autor com o título O campo no imaginário do cinema e da música popular brasileira nos anos 1960. In: STARLING, H. (org.) *Imaginação da terra: memória e utopia na canção popular*. Belo Horizonte: UFMG. 2010. P. 134-170.

O número atende ao objetivo. A plateia acha graça e fica agitada, sobretudo ao final do número, com a inusitada propaganda da marca Shell, acompanhada de uma quebra do tom solene então presente na fala, demarcando o objetivo cômico. Embora a crítica a um nacionalismo ensimesmado entre os setores culturais já fosse apresentada no mesmo ano pelos Tropicalistas – que, por sua vez, também receberam amplas críticas – e embora o próprio Simonal gravasse músicas de autores e temáticas engajadas e inclusive tenha homenageado nomes como Chico Buarque e Nara Leão neste mesmo disco ao vivo, torna-se compreensível que a sua crítica pudesse ser mal recebida entre os setores participantes.

Conforme será mencionado com maior atenção no terceiro capítulo desta dissertação, a relação entre proposta estética e posicionamento político estava aflorada no período dos anos 1960. Os setores à esquerda, de domínio da vertente *nacional-popular*, defendiam uma arte nacionalista, que representasse o povo brasileiro – identificado nos campos, sertões e morros – seja na estética quanto no que seriam suas aspirações.¹⁶⁵ Portanto, no caso da música, tanto melodias que expressassem, supostamente, uma estética popular, quanto uma temática *participante*, identificada com a dura realidade da população e mobilizadora de ação política para melhorar esta realidade. Já o posicionamento de Simonal quanto à relação entre arte e política foi explicitado ao *Correio da Manhã*, em 1970:

Acho que a música, em primeiro lugar, foi feita para divertir. Mas é evidente que através da música você pode fazer um movimento de contestação, de informação. Então, às vezes, eu faço alguma coisa nesse sentido, embora eu procure sempre não agredir ninguém. Eu posso contestar, mas de maneira suave. Era assim quando eu cantava *Tributo a Martin Luther King*. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque eu sou contra a violência, contra a provocação. Eu acho que na milonga [no “jeitinho”, na conversa] a gente consegue o que quer.¹⁶⁶

A interpretação do artista quanto ao engajamento artístico parece estar relacionada à sua leitura do contexto vivido, o regime político vigente. E as manifestações contrárias a ele, como as que vinham sendo realizadas nas ruas. Simonal, em outro momento da mesma entrevista, identificaria algumas ações contestatórias como “tumulto”, “anarquia” e “gozação”, o que nos parece passível de comparação às noções de “violência” e “provocação” mencionadas na citação anterior como condenáveis em movimentos de contestação.

O Brasil durante muito tempo foi desgovernado, a administração foi má, todo o esquema era devagar, não era funcional. Se os militares estão aí e

¹⁶⁵ Para esta concepção de “povo” ligada ao “romantismo revolucionário”, ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. 2014. 450 p. Para o conceito de “nacional-popular”, ver Napolitano. *Seguindo a canção*. 2001.

¹⁶⁶ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04/12/1970 (sexta-feira). Caderno anexo. Pg. 03.

“você não gosta desse regime de exceção, o que você deve fazer? Trabalhar pra esse regime mudar no futuro; não ficar tumultuando com anarquia, não ficar na gozação, não ficar desacreditando antecipadamente.

No ano anterior, 1969, o cantor já tinha apresentado fala similar, dirigida diretamente às passeatas que mobilizavam, sobretudo, os estudantes às ruas, em oposição ao governo e com frequente participação de artistas engajados.¹⁶⁷ A reportagem foi publicada na página 177 da edição de dezembro de 1969 da revista *Realidade*: “Passeata é um negócio de maior boboquice. Não resolve nada. Depois que o cara casa, tem família, vai vendo que não tem dessas coisas. Quando é jovem, acha que passeata, baderna, anarquia resolvem [...] Estudante tem que estudar.”¹⁶⁸

As citações acima expressam que Wilson Simonal, diferente de seus colegas artistas de posicionamento político engajado e participante, não via no regime ditatorial então vigente um modelo a ser urgentemente combatido.

O fato é que Simonal preferia justificar a ditadura. Em entrevista publicada em agosto de 1982, contexto no qual o artista já se encontrava em ostracismo e a sociedade brasileira parecia predominantemente engajada na deposição do governo ditatorial, Simonal esclarece seu pensamento sobre o regime militar. Referente ao golpe a opinião do cantor é de que “Não havia outra saída – revela – não tínhamos nenhuma liderança política”, do que conclui “Nada mais correto do que os militares assumirem o poder num momento de caos.” E ainda se posiciona quanto aos aspectos repressivos: “Nunca apoiei as prisões, é claro. Também é fácil dizer isso hoje – e pára o assunto (...) a Revolução de 64, mudou de rumo”.¹⁶⁹

O que concluimos dos trechos acima é que Wilson Simonal identificava o contexto anterior ao golpe de Estado, o governo João Goulart, como um momento de descontrole, de desgoverno. Na sua leitura da conjuntura, a ausência de lideranças políticas – ou que ele interpretasse como tais –, legitimava os militares a atuarem e que tomassem o controle da gestão do Estado. Assim, a “revolução de 64” teria sido legítima, embora tenha mudado de rumo. No entanto, podemos ressaltar sua ênfase em dizer não ter apoiado prisões, seguido da ressalva “também é fácil dizer isso hoje” – provável que Simonal estivesse se referindo ao “hoje” como um contexto no qual amplos setores da sociedade expressavam “ódio e nojo à ditadura”, conforme frase de Ulysses Guimarães que se tornaria célebre posteriormente. Em

¹⁶⁷ Sobre as passeatas e a oposição estudantil, ver VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3. Ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 288 p.

¹⁶⁸ Apud. ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 345.

¹⁶⁹ *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. 22 de agosto de 1982. P. 64.

todo caso, as falas de Simonal quanto ao regime podem contribuir para ilustrar o argumento de Rodrigo Patto Sá Motta, já apresentado no tópico anterior, do regime militar como uma “construção política considerada legítima por setores sociais significativos”,¹⁷⁰ embora essa legitimidade pudesse conceder maior validade para determinados aspectos (para Simonal, a “conquista do Estado”) do que outros (as prisões arbitrárias).

A relação de Simonal para com o Brasil, assim como os grupos à esquerda que mencionamos acima, também era de nacionalismo. Mas, tanto a forma de identificação com o nacionalismo, quanto o projeto de nação que aspirava seria de natureza distinta. Distante dos ideários socializantes, a visão do cantor para o país sugere um caráter ordeiro, mas ainda grandioso. Uma noção que podemos sugerir como uma *brasilidade* de viés social mais conservador, retomando aqui o conceito de *brasilidade* abordado por Ridenti, uma:

‘propriedade distintiva do brasileiro e do Brasil’, fruto de certo imaginário da nacionalidade próprio de um país de dimensões continentais, que não se reduz a mero nacionalismo ou patriotismo, mas pretende-se fundador de uma verdadeira civilização tropical. (...) [encontrada] de formas distintas e variadas à direita, à esquerda, conservadoras, progressistas, ideológicas ou utópicas.¹⁷¹

Simonal, portanto, não se sentia menos brasileiro e difusor de sua nacionalidade por não compartilhar da perspectiva de pureza estética defendida por artistas ligados ao ideário *nacional-popular*. Um orgulho do Brasil como uma “verdadeira civilização tropical”, nos termos de Ridenti, por vezes era expresso pela figura pública do cantor, aproximando-o do modelo patriótico difundido pelo regime em campanhas ufanistas como “Esse é um país que vai pra frente” e “Ninguém segura este país”. Sobre isto, é sintomático um trecho da entrevista ao *Correio da Manhã* de dezembro de 1970, quando comenta sobre um *compacto duplo*, *EP*, lançado no mês anterior e com forte repercussão devido à temática das canções.

Aquelas músicas que eu gravei – *Brasil, eu fico* e *Que cada um cumpra com o seu dever* – não são músicas comerciais, são nativistas. Eu sou brasileiro paca, não tenho vergonha de ser, e fico na maior bronca quando vejo um cara dizendo que pega mal dizer que é brasileiro aí fora. Essas músicas foram para denunciar a falta de crédito do pessoal no Brasil. O que eu digo, quando viajo pro exterior é: “Eu, modéstia à parte, sou brasileiro”.¹⁷²

O disco a que o artista se refere é o melhor exemplo de quando uma perspectiva política mais próxima à difundida pelo regime foi expressa por ele na forma de canções.

¹⁷⁰ MOTTA. *As universidades e o regime militar*. 2014. P. 301.

¹⁷¹ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. Editora UNESP, 2010. P. 09.

¹⁷² *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 04/12/1970 (sexta-feira). Caderno anexo. Pg. 03.

Funcionou como uma espécie de síntese de dois outros discos lançados nos meses anteriores. Em setembro de 1970, o cantor havia lançado um compacto simples, *single*, contendo uma nova composição integralmente de sua autoria, “Que cada um cumpra com o seu dever” e “Canção nº21” (Eduardo Sousa Neto/Sergio Bittencourt). No mês seguinte chegava às lojas um compacto duplo, EP, novamente com “Que cada um cumpra com o seu dever” e incluindo “Hino do Festival Internacional” (Miguel Gustavo), que havia sido música tema do Festival Internacional da Canção daquele ano, nesta mesma interpretação de Simonal, e uma nova composição de Jorge Ben, “Brasil, eu fico”. O EP seguinte, lançado em novembro, reunia todas as canções dos dois discos anteriores, apenas excluindo a composição de Miguel Gustavo e incluindo mais uma canção de Jorge Ben, intitulada “Resposta”.

A relação entre Jorge Ben e Simonal neste momento era muito boa, de grande proximidade e amizade. Ben estava enfim com prestígio retomado, seguidos seis anos e quatro LPs recebidos sem destaque, após seu impactante álbum de estreia, *Samba Esquema Novo*, de 1963. Fora abraçado pelo movimento tropicalista, incluído no programa televisivo destes, em 1968, o efêmero *Divino, Maravilhoso*. O que refletiu em um álbum de destaque em sua longa discografia, *Jorge Ben*, de 1969, que lhe permitiu retomar a uma boa acolhida. Situação confirmada em seu álbum seguinte, *Força Bruta*, lançado no ano de 1970.

Já Wilson Simonal, estava no auge do sucesso, conforme já ressaltado. E vinha se destacando também como o principal intérprete do amigo Jorge Ben, parceria que iniciou ainda em 1968, no segundo LP da série *Alegria, alegria*, no qual Simonal gravou “Zazueira”, de Jorge. A partir daí até o final da década, em três dos demais quatro LPs lançados pelo cantor haveria ao menos uma canção de Jorge Ben – aliás, no decorrer da década seguinte a onipresença de Jorge nos álbuns do cantor permaneceria. O volume três de *Alegria, Alegria*, de abril de 1969, já abria com “Silvia Lenheira”. O volume quatro, de novembro de 69, trazia a dobradinha de “Que maravilha” (parceria de Jorge com Toquinho) e “País Tropical”. E mesmo no disco direcionado ao público mexicano, durante a turnê paralela à Copa do Mundo de 1970, haveria mais duas de Jorge, “Crioula” e “Que pena (ela já não gosta mais de mim)”.

Em meio a todas estas gravações, sem dúvida, o destaque é a versão de “País Tropical”. Lançada originalmente em compacto de agosto de 1969 (acompanhada, no lado B, de “Se você pensa”, da dupla Roberto e Erasmo Carlos), três meses antes da gravação original de Jorge – também de novembro de 69, no LP *Jorge Ben* – a canção se tornou o maior sucesso da carreira de Wilson Simonal. Com um arranjo *samba-jazz* e dançante, produzido

por César Camargo Mariano, a interpretação de Simonal imortalizou um ato de pilantragem no trecho final, que foi o de cantar as palavras da estrofe sem a última sílaba, algo que já era um costume de Simonal em conversas cotidianas. O *mó-no-pa-tro-pi* se incorporou à canção de modo a estar presente na gravação do próprio compositor e em versões posteriores.

Muito sucesso resulta muita visibilidade. Bem recebida ou mal. Embora, no mesmo ano de 1969, “País tropical” tenha recebido interpretações do próprio Jorge Ben e de Gal Costa, em seu terceiro e psicodélico álbum, *Gal* (com vocalizes de Caetano Veloso e Gilberto Gil que concediam certa ironia à letra da canção, bom ressaltar), com Simonal a canção foi recebida como uma gravação ufanista, próxima à propaganda apologética de “Brasil grande”, perpetuada pelo regime, tal como citado em parágrafos anteriores.

Evidenciando que o caráter da canção popular como um veículo para emissão de mensagens interage com a imagem estabelecida daquele que está emitindo – como uma espécie de adaptação livre, ou analogia, a uma teoria da comunicação que ganhava ampla repercussão nos idos da década de 1960, a de que “o meio é a mensagem”, conforme enfatizava Marshall McLuhan¹⁷³ – o ufanismo de “País tropical”, com Simonal, foi satirizado por Juca Chaves, compositor e humorista que, neste ano de 1969, retornava ao Brasil após exílio voluntário na Europa (Portugal e Itália, onde fixou moradia) desde 1963.¹⁷⁴

Juca Chaves, identificado com as esquerdas, satirista de primeira estirpe e com cerca de uma década de experiência no ramo a essa época, lançou em compacto de 1970, “Paris tropical”, direcionada inicialmente a Simonal, mas também a Jorge Ben e Pelé.

Esta é uma homenagem à fartura, champanhe e ao caviar./ E a boa mulher francesa/ Ah que saudade do feijão com arroz/ Da carne seca/ E da jaca/ Alô Brasil, alô Simonal/ Moro e namoro/ Em Paris tropical/ Tereza empregadinha/ Eu sou seu patrão/ Vendi meu fusca/ E o meu violão/ Tenho um Jaguar/ Só ouço Bach/ Eu como estrogonofe/ No garfo/ E feijão/ Mas que patropi que nada/ Isto que é um vidão/ Alô Brasil, alô Jorge Ben/ Eu vou de metrô/ Você vai de trem/ Paris não tem Flamengo/ Nem Pelé e Tostão/ Aqui Brigitte joga em qualquer posição/ Francesa é o meu esporte/ Do qual sou fã/ Faço do Moulin Rouge o meu maracanã/ Que futebol que nada/ Bom mesmo é o can can/ Alô Brasil, alô meu Pelé/ Eu bebo champanhe/ E você bebe café.¹⁷⁵

¹⁷³ McLuhan apresentou essa idéia em parceria com Quentin Fiori na obra de 1967 intitulada: *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Harmondsworth: Penguin. Baseamos, contudo, em longa reportagem com o comunicólogo publicada na revista *Manchete*, edição 840, 25 de maio de 1968. P. 168, 169.

¹⁷⁴ Para a biografia de Juca Chaves, ver seu verbete no Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/juca-chaves/dados-artisticos>> Acesso 02/03/2016.

¹⁷⁵ Juca Chaves. *Paris Tropical* (J. Chaves). EP *Paris Tropical/E no fundo era igual às outras*. RGE. 1970.

Conforme pesquisa encomendada pela Rádio Bandeirantes quanto às gravações de músicas brasileiras lançadas em compactos simples e mais vendidas durante o ano de 1970, “Paris tropical” aparece em vigésima primeira posição, ficando 11 semanas em cartaz. Quatro posições abaixo de “País tropical”, com Simonal, que aparece na décima sétima posição, com dezessete semanas em cartaz (sendo que no ano de lançamento, 1969, já tinha ficado dezesseis semanas em cartaz).¹⁷⁶ Resultado que demonstra a boa recepção da sátira, sendo que as duas outras versões, de Jorge e de Gal, não chegam a aparecer na lista de trinta colocações.

E neste contexto que se inserem as canções ufanistas gravadas por Simonal no final do ano de 1970. Ambas as canções de Jorge Ben que aparecem nos compactos acima citados – “Brasil, eu fico”, originalmente lançada em outubro, e “Resposta”, lançada em novembro, no EP supracitado – oferecem uma réplica ao debate com Chaves e enfatizam a mensagem de orgulho nacional expressa na canção original, conforme as letras.

Brasil eu fico: Minas Gerais, uai, uai/ São Paulo, sai da frente!/ Guanabara, como é que é?/ Bahia, oxente!/ (Olha ai malandro, é do Oiapoque ao Chuí! Hein?!)/ E os meus irmãozinhos lá do norte? (lá do sul?)/ Este é o meu Brasil/ Cheio de riquezas mil/ Este é o meu Brasil/ Futuro e progresso do ano 2000/ Quem não gostar e for do contra/ Que vá prá...¹⁷⁷

Resposta: Quem dera que Paris/ Paris fosse tropical/ Tivesse uma nega Tereza/ muita alegria e carnaval/ Aleluia, hei!/ Sou da paz e do amor/ Minha mentalidade é mediana/ Mas eu não devo nada a ninguém/ Eu tô na minha/ Por isso gosto de andar de trem/ Meu sentimento é puro e sincero/ Feijoadada, sol, cachaça, futebol, tudo é belo/ Meu coração é rubro-e-negro/ E também verde-e-amarelo/ Eu não sou um orgulhoso/ Nem tampouco um despeitado/ Me desculpe, mas é que eu não gosto não/ De ser subestimado/ Pois eu sou um amante/ Um amante do meu país/ Eu sei onde é meu lugar/ Eu sei onde ponho o meu nariz/ Aleluia, hei!¹⁷⁸

Juca Chaves ainda teria lançado, no mesmo ano de 1970, outro disco compacto com mais uma alfinetada direcionada à “País tropical” e, nominalmente a Simonal, a hilariante “Take me back to Piauí”, acompanhada, no lado B, da canção “Vou viver num arco íris”.

Hey, hey, dee, dee, take me back to Piauí/ Adeus Paris tropical, adeus Brigitte Bardot/ O champanhe me fez mal, caviar já me enjoou/ Simonal que estava certo, na razão do Patropi/ Eu também que sou esperto vou viver no Piauí!/ Na minha terra tem chacinha que é louco como ninguém/ Tem Juca, tem Teixeira, tem dona Hebe também/ Tem maçã, laranja e figo/ Banana

¹⁷⁶ Tabela disponível em JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa – as condições de produção*. São Paulo: Pioneira, 1975. P. 119.

¹⁷⁷ Wilson Simonal. *Brasil, eu fico* (Jorge Ben). EP *Hino do Festival Internacional / Brasil, eu fico / Que cada um cumpra com o seu dever*. Odeon. 1970.

¹⁷⁸ Wilson Simonal. *Resposta* (Jorge Ben). EP *Brasil, eu fico / Canção núm. 21 / Resposta / Que cada um cumpra com o seu dever*. Odeon. 1970.

quem não comeu/ Manga não, manga é um perigo/ Quem provou quase morreu!/ Mudo meu ponto de vista, mudando de profissão/ Pois a moda agora é artista/ Ser júri em televisão/ Tomar banho só de cuia/ Comer jaca todo mês/ Aleluia, aleluia vou morrer na BR-3!/ Hey, hey, dee, dee, take me back to piauí (everybody)/ Meu Deus, meu Deus, take me back to piauí.¹⁷⁹

Quando, portanto, Simonal se referiu ao disco como de “canções nativistas” e não comerciais, poderia também informar o ouvinte de que o álbum expressava um debate. As canções não foram compostas e lançadas gratuitamente, mas para demarcar uma posição de defesa a partir das críticas direcionadas a “País tropical”. Podem ser lidas, portanto, como parte de mais uma polêmica musical brasileira, como antes houvera, na década de 1930, entre os sambistas Noel Rosa e Wilson Baptista, quanto à concepção de malandragem e o status social do samba,¹⁸⁰ ou na década de 1950, o debate conjugal do recém-separado casal Dalva de Oliveira e Herivelto Martins,¹⁸¹ que expôs à cena pública temas latentes como o divórcio, a sexualidade feminina e a traição, ambas as polêmicas enriquecedoras para a música brasileira.

Através do debate musical, no entanto, as canções expressam um posicionamento político quanto ao período que tornam compreensíveis as interpretações críticas. A canção “Resposta”, embora lançada por último, em novembro, já pelo título indicia ser uma réplica explícita a “Paris tropical”. Diversos dos versos de Jorge Ben evidenciam um contraponto aos da sátira e reafirmam o ufanismo da canção anterior em trechos como *Pois eu sou um amante/ Um amante do meu país/ Eu sei onde é meu lugar/ Eu sei onde ponho o meu nariz*. A composição “Brasil, eu fico”, por sua vez, já a partir do título cabe como uma “última palavra” e sugere um contraponto à irônica mensagem de retorno de “Take me back to Piauí”.

Esta fase nativista de Simonal sofreu crítica severa, como da revista *Veja* que comparou, pejorativamente, o EP a um velha cartilha, *Por que me ufano do meu país*,¹⁸² e

¹⁷⁹ Juca Chaves. *Take me back to Piauí* (Juca Chaves). EP *Take me back to Piauí / Vou viver num arco íris*. RGE/Sdruws. 1970.

¹⁸⁰ Dada a sua repercussão na história da música brasileira, referências bibliográficas quanto à polêmica musical envolvendo Noel e Wilson são facilmente localizáveis. Como exemplos, CALADO, Carlos. *Noel Rosa*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2010. Vol. 01. ALZUGUIR, Rodrigo. Polêmica e amizade. In: *Wilson Baptista: o samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013. P. 135-155.

¹⁸¹ Menos celebrada e recordada, a polêmica conjugal pode ser vista em FAOUR, Rodrigo. *Herivelto Martins*. Rio de Janeiro: MEDIA fashion, 2010. Vol. 14. Sua importância social é ressaltada em LENHARO, Alcir. *Artistas de Massa e Sociedade: Uma reavaliação político-cultural*. In: ARAÚJO, Ângela (org.). *Trabalho, Cultura e Cidadania*. São Paulo, Editora Scritta. 1997. P. 257-265.

¹⁸² Compêndio escrito por Afonso Celso e publicado originalmente em 1901. Conforme Thomas Skidmore, “Arrola Afonso Celso onze razões pelas quais o Brasil era superior a qualquer outro país do mundo. Incluíam a grandeza territorial, a beleza, a variedade do clima (sem calamidades naturais), o nobre caráter nacional (e a excelência das raças que o formaram), a história, que não registra derrota ou humilhação às mãos de outros povos.” SKIDMORE. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1976. P. 117.

com a marchinha “Eu te amo, meu Brasil”,¹⁸³ lançada pelo grupo de rock *Os Incríveis* também no final de 1969 e décimo nono lugar entre as canções mais vendidas do ano de 1970 (duas colocações abaixo de “País tropical”, portanto), conforme a relação divulgada pela Rádio Bandeirantes.

O disco de novembro de 1970 era passível de críticas de teor político desde a capa. Um Simonal sorridente, com dedo em riste, “para fora do quadro” e com o olhar “de frente”, dando a impressão de falar diretamente com o consumidor. A imagem, assim, remetia ao famoso e impactante cartaz inglês de recrutamento para a Primeira Guerra Mundial, em 1914, que trazia a imagem do general inglês Lord Kitchener. Conforme estimulante análise de Carlo Ginzburg, tal cartaz bebia de duas tradições seculares da pintura, interconectadas (a do “dedo em relevo para fora do quadro” e a do “olhar de frente”) e também de modernas linguagens da publicidade. Com um efeito comunicacional impressionante e comprovação do sucesso na convocação de recrutas, diversas versões do quadro apareceriam a partir de então, ficando amplamente reconhecida a versão estadunidense, lançada ainda durante a Primeira Guerra, representada com o simbólico Tio Sam e os dizeres “Eu preciso de você para o exército dos EUA”¹⁸⁴ – êxito narrativo que colabora para a sobrevida da imagem até os dias de hoje.

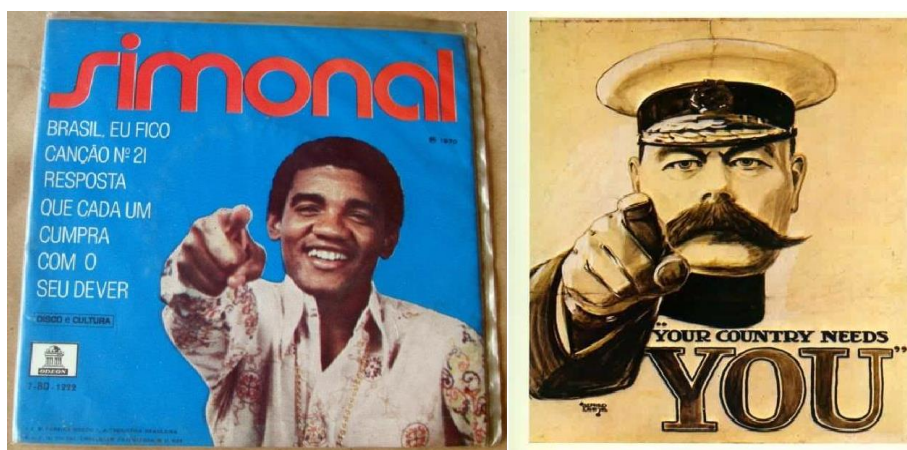


Figura 1: Wilson Simonal, Extended Play, novembro de 1970. ODEON. Arte não creditada;

Figura 2: Alfred Leete. Lord Kitchener, “Seu país precisa de você”, cartaz de recrutamento, Inglaterra, 1914.

Fonte: <<http://www.historia.uff.br/nec/pesquisas/artes-e-propaganda>> Acesso 15/02/2016.

¹⁸³ ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 179.

¹⁸⁴ GINZBURG, Carlo. “Tu País Te Necesita”: Un estudio de caso sobre iconografía política. In: *Prohistoria*. Año VII, número 7, 2003. P. 10-36. Mais recentemente, o texto foi publicado em português. “Seu país precisa de você”: Um estudo de caso em iconografia política. In: GINZBURG. *Medo, reverência e terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo. Companhia das Letras. 2014. P. 61-100. Busquei propor uma interpretação um pouco menos apressada das relações entre iconografia política e as canções deste EP de Simonal em MORAIS. Bruno V. L. Ufanismo, conservadorismo e iconografia política na música popular brasileira: um estudo de caso sobre o EP Wilson Simonal, novembro de 1970. In: *Anais eletrônico do Seminário 1964-2014: um olhar crítico, para não esquecer*. Belo Horizonte. MG. 2014. v. 01. P. 87-98.

Passível, assim, de identificação com uma conhecida convocação de natureza militar, a capa do disco contribuía para a leitura adesista que se poderia fazer das canções nele presentes. E “Brasil, eu fico” causava particular incômodo. Já pelo título da canção e o refrão, amplamente repetitivo, *Esse é o meu Brasil, cheio de riquezas mil, quem não gostar ou for do contra que vá pra...*, seguido de um naipe de metais que sugere, ao mesmo tempo em que censura, um famoso e corriqueiro “palavrão”, a canção parecia diretamente inspirada em um *slogan* tão autoritário quanto popular, divulgado no período, “Brasil: ame-o ou deixe-o”.¹⁸⁵ E ainda um verso bastante incômodo em tempos de desaparecimentos e exílios involuntários.

Completando o quadro, ainda havia “Que cada um cumpra com o seu dever”. A composição de Simonal foi a única que apareceu nos três discos compactos lançados de setembro a novembro, no qual figuraram suas canções nativistas, sugerindo que o cantor quisesse conceder um destaque à sua canção autoral. O que é justificável. Das raras canções compostas por Simonal, sozinho, em seu momento de maior prestígio, esta era, de longe, a de maior potencial comercial. Um ótimo *funk* que chega a causar estranheza ao pesquisador que não tenha figurado em um disco regular do artista – embora o conteúdo adesista da canção seja direto, remetendo a um clássico lema da Marinha consagrado pelo Almirante Barroso na Batalha de Riachuelo de 11 de junho de 1865, não parece suficiente para sugerir um receio do cantor em sua inclusão, dado o destaque que a concedeu em seu repertório no período.

A canção foi escolhida pelo cantor para abrir seu show conjunto com a estrela estadunidense de jazz, Sarah Vaughan, em setembro de 1970.¹⁸⁶ Simonal, acompanhado do *Som3* e orquestra de metais regida por Erlon Chaves. Sarah, acompanhada de seu excepcional trio formado por John Donald Abne, ao piano, Gene Perio, no baixo e o consagrado Jimmy Cobb na bateria. Se a melodia da canção de Simonal era arrebatadora, a letra era mais passível de rejeição entre os setores opostos ao regime.

Seja no esporte, medicina, educação/ Cada um cumpra com o seu dever/ Seja tua tia, seu amigo, seu irmão/ Cada um cumpra com o seu dever/ Seja brigadeiro, cabo velho ou capitão/ Cada um cumpra com o seu dever/ Sua tia, seu amigo, seu irmão/ Cada um cumpra com o seu dever/ Olha o mundo/ Olha o tempo/ Olha a chuva/ E se você entrou na chuva você tem que se molhar/ (Sem se afogar e se abraçar)/ Seja bem casado, desquitado, solteirão/ Cada um cumpra com o seu dever/ Seja macumbeiro, muçulmano ou cristão/

¹⁸⁵ Segundo Carlos Fico, o slogan seria uma criação da Operação Bandeirantes. FICO. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: *1964-2004 – 40 anos do golpe: Ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: Faperj/7Letras, 2004. P. 273.

¹⁸⁶ O vídeo da interpretação desta canção em tal show está disponível no Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=pf77zoSwV5Y>> Acesso 02/03/2016.

Cada um cumpra com o seu dever/ Seja na cultura, pé no taco, intuição/
Cada um cumpra com o seu dever/ Pé-de-chinelo, classe média, figurão/
Cada um cumpra com o seu dever/ Com o seu dever/ Seja no esporte,
medicina, educação/ Cada um cumpra com o seu dever/ Seja no governo, no
trabalho, na canção/ Cada um cumpra com o seu dever.

A letra da canção, de fato, remete a uma mensagem de ordem. Associada às demais canções presentes no disco, consolida a impressão de que Simonal através de uma composição sua ou duas de seu amigo Jorge Ben, apresenta uma posição mais afinada com o discurso do regime no período. E apesar de metade das canções do EP estarem relacionadas a um debate com Juca Chaves, os dois compositores poderiam ter escolhido e mobilizado outros argumentos para defenderem a ainda hoje aclamada “País tropical”. Tomamos as canções como produzidas por sujeitos históricos ativos, conscientes e capazes de escolhas.

A afinidade com o discurso patriótico e ordeiro do regime neste período é expresso nitidamente por Simonal em outro trecho da entrevista ao *Correio da manhã* de 04 de dezembro de 1970, logo antes de se referir às canções deste EP: “Eu sou muito nativista. Confesso que fico cheio com essas pessoas que desacreditam no Brasil. (...) Pra mim não importa quem é que está governando. Se todo brasileiro meter na cabeça que tem que fazer o melhor, o Brasil vai dar um banho.”

O comportamento político expresso por Simonal conforme as entrevistas e canções mobilizadas, portanto, indica apoio e confiança na tendência modernizadora e no projeto desenvolvimentista de um “Brasil grande” que estava em operação. E também na capacidade dos militares em conduzir este processo. Ou de quem quer que seja, desde que o Brasil esteja “dando certo”. Ao menos é o que sugere em sua entrevista citada acima. O cantor ainda era contrário a manifestações violentas ou o que considerava “baderna”, as passeatas estudantis. Sem sombra de dúvidas, um posicionamento político conservador.

Posicionamento que não significava, contudo, uma adesão irrestrita ao governo. O biógrafo Ricardo Alexandre traz a informação que no mesmo ano de 1970, em 11 de novembro, “o cantor apresentou a convenção final do MDB, partido de oposição ao governo militar”. Mais do que apenas um comprometimento artístico com um showmício, “O detalhe é que o cantor declarou publicamente que, nas eleições do dia 15, votaria nos senadores e deputados da oposição.”¹⁸⁷ Importa lembrar que o MDB se articulava e mantivera coerência

¹⁸⁷ ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 177. Mantivemos a citação apenas com a referência ao biógrafo, visto que não há referências à sua fonte original no livro e não foi localizada outra referência na imprensa da época.

interna como um partido de oposição através da pauta do reestabelecimento da democracia,¹⁸⁸ entendida enquanto Estado Liberal de Direito, aos moldes do derrubado em 1964.

Na entrevista de 1982, citada anteriormente, Simonal falou nunca ter apoiado as prisões políticas, assim como, ao criticar os movimentos contestatórios, na entrevista de 1970, alega ser contrário à violência. Isso pode soar um tanto quanto contraditório em alguém que mandou espancar um desafeto, mas, ao que parece, Simonal diferencia questões pessoais da violência motivada por razões políticas. Afinal, ainda que tenha dado mostras de estar mais próximo à direita do espectro político, como vimos no decorrer deste tópico, e na supracitada entrevista de 1982 tenha alegado esclarecer aos militares, que achavam que “toda a classe artista era comunista”; informa também que mantinha boas relações com as esquerdas, inclusive com o Partido Comunista.¹⁸⁹ Quando soube da invasão do Teatro Ruth Escobar pelo grupo paramilitar de extrema direita, Comando de Caça aos Comunistas, em julho de 1968, e a consequente agressão atores da peça *Roda Viva*, de autoria de Chico Buarque, Simonal utilizou de uma fala de seu show para demonstrar solidariedade aos colegas e se posicionar.¹⁹⁰

A solidariedade e apoio aos artistas agredidos durante a exibição da peça *Roda Viva* não sugere uma convicção política, uma “esquerdização” de Simonal, mas um exemplo de sua retórica contrária à violência política e da boa relação com esquerdistas. Talvez motivada por um sentimento de classe, uma sensibilidade para com a liberdade no campo artístico, a rejeição de Simonal ao ataque no Teatro Ruth Escobar indicia uma condenação ao *modus operandi* do CCC, a atuação violenta, tal qual condenava o que identificava como “baderna” dos movimentos sociais em passeatas. Elementos que evidenciam a complexidade própria à identificação de trajetórias de vida, que, não sendo incompreensíveis, decerto não são dotadas da confortável coerência por vezes buscada por espectadores desatentos à ilusão retórica inerente à construção biográfica – ou autobiográfica. Atividade que pressupõe uma linearidade unidirecional, uma criação artificial de sentido, a algo tão caótico, vertiginoso e inconstante quanto o dia-a-dia da vida de qualquer um de nós, seres humanos.¹⁹¹

Arriscando uma interpretação do posicionamento político de Wilson Simonal, podemos sugerir que ele compartilhasse de certa perspectiva Liberal de viés conservador. Um posicionamento que precisa ser matizado. Afinal, o cantor parece mais liberal do que os

¹⁸⁸ REIS FILHO. *Ditadura e democracia no Brasil*. 2014. P. 63.

¹⁸⁹ *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. 22 de agosto de 1982.

¹⁹⁰ ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 110-111.

¹⁹¹ BOURDIEU. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. P.183-191.

conservadores autoritários anticomunistas e arenistas. No entanto, mais conservador que o frentismo antiautoritário que associou muitos grupos liberais a vertentes da esquerda em torno da derrubada da ditadura e retomada do Estado de Direito, em lutas na arena política (conforme possível) e nas ruas. Posicionamento frentista que demarcou o campo político opositor, desde o imediato pós-golpe, com os liberais arrependidos e angariando grande destaque nos anos 1970, sobretudo entre 1973 e 75.¹⁹²

No decorrer da proposta desta dissertação, pretendemos ressaltar que mais enriquecedor para a compreensão das especificidades do posicionamento liberal em Simonal será identificá-lo e problematizá-lo relacionando à sua perspectiva quanto a outra demanda política que lhe despertava particular interesse: a questão racial. E assim estabelecer comparações e propor interpretações contrapondo a expressão do liberalismo do cantor com posicionamentos expressos por elementos do campo liberal brasileiro de então – argumento que irá compor as reflexões destinadas ao segundo capítulo desta dissertação.

¹⁹² O frentismo é amplamente trabalhado em NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, 2011. E também mobilizado para atuação artística e intelectual do Grupo Casa Grande em HERMETO, Miriam. Grupo Casa Grande (1974-1979) Uma frente político-cultural da resistência. In: NAPOLITANO, M., CZAJKA, R., MOTTA, R.P.S. (org). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Pg. 293-316.

Capítulo Dois:

“Não sou racista”:¹⁹³

Racismo, racialismo, o *Orgulho Negro* e os seus efeitos políticos e sociais.

Quando eu falo isso minha preocupação é a juventude negra do Brasil. Porque se a turma gosta quando um crioulo se destaca, isso é um sintoma do preconceito. ‘Fulano é um crioulo de alma branca’. ‘É um crioulo, mas esse é quente’. Isso é preconceito. Eu alerto os jovens, a criouladinha toda aí, eles tem que deixar cair.¹⁹⁴

Um negro na senzala cruciante, olhando o céu, pedia a todo instante. Em seu canto e lamentos de saudade... Apenas uma coisa: liberdade.¹⁹⁵

¹⁹³ Simonal: “Não sou racista” (Simonal conta tudo). Título de entrevista publicada em julho de 1969, na edição número 04 do jornal *O Pasquim*.

¹⁹⁴ Simonal em reportagem ao *Correio da Manhã*, 04/12/1970. Caderno Anexo. P. 03.

¹⁹⁵ Wilson Simonal. *Rio Grande do Sul na festa do preto forro*. (Nilo Mendes/Dario Marciano). *Olhai, balandro... É bufo no birrolho grinza!* Philips. 1973.

Quando o coral negro passar...¹⁹⁶

Uma consequência comum ao cotidiano dos grandes nomes do mundo do *show business*, o mercado do entretenimento, é uma profunda curiosidade demonstrada quanto a detalhes de suas intimidades e também de suas trajetórias “antes da fama”, demandada e consumida por *seu* público e investigada e comercializada pelas mídias. Todo um ramo da indústria da informação parece se mobilizar em torno de obtenção e divulgação de notícias a fim de suprir tal carência de informações, compondo colunas, cadernos ou publicações específicas sobre “celebridades”. Ou seja, para qualquer espectador minimamente atento ao universo dos famosos, fica nítido que, conscientes ou não, interessados ou não, os membros das classes artísticas cada vez mais não vendem apenas a sua produção cultural, mas também suas opiniões sobre acontecimentos contemporâneos, suas atitudes no cotidiano, suas relações e envolvimento afetivos e sua história pessoal. Certa confusão, portanto, entre as esferas da vida pública e da vida privada parece inerente e pouco escapável ao universo dos famosos.

Com o amplamente popular Wilson Simonal esta situação não seria diferente. E o próprio cantor demonstrava ter consciência de tal situação, conforme ilustrado em duas situações expostas no capítulo anterior desta dissertação. No disco ao vivo, que registrou um espetáculo de seu programa televisivo em 1967, Simonal caçoava o fascínio com o cotidiano dos famosos, iniciando um esquete humorístico que prosseguiria com a retratação de um cotidiano corriqueiro de acordar, ir ao banheiro, fazer sua higiene pessoal, etc.:

Eu sei que muita gente é vidrada em querer saber como vive um artista na intimidade. Sim, porque, normalmente, quando a gente é solicitado para dar entrevista, vêm sempre aquelas perguntinhas indiscretas: ‘me diga, como é que é...?’. E a verdade é o seguinte, o artista na intimidade é como qualquer outra pessoa.¹⁹⁷

Além deste registro fonográfico, alguns anos depois, em um trecho de entrevista publicado em 1970 (e utilizado como epígrafe do capítulo anterior), o cantor demonstra ciência da relação entre o assédio sobre a vida pessoal e a carreira dos artistas: “Na realidade, o que os cantores vendem, principalmente na época de hoje em que a comunicação é muito rápida, é personalidade. Não é repertório, não é voz, não é nada, é a personalidade.”¹⁹⁸ E, mais do que a performance e estratégias de interação com o público, o artista atribui o seu sucesso e a fácil comunicação com o público à própria trajetória pessoal, passível de identificação

¹⁹⁶ Daniela Mercury. *Crença e Fé*. (Beto Jamaica/Ademário). *Sol da Liberdade*. BMG. 2000.

¹⁹⁷ Wilson Simonal. Faixa 03. *Show em Simonal*. Odeon. 1967.

¹⁹⁸ Sergio Noronha. *Eu sou um deles*. *Jornal do Brasil*. 02 de março de 1970. Pg. 52.

com os anseios populares: “Eu sou um deles. Eu sou aquele cara que vim do nada e consegui ser famoso... quer dizer, deixei bem claro que qualquer cara que estudar, tiver força de vontade e levar a sério pode conseguir uma posição de destaque.”¹⁹⁹

Condizente com a impressão exposta, no decorrer do trajeto de sua ascensão artística, durante a segunda metade dos anos 1960, diversas entrevistas e reportagens abordando Simonal foram lançadas, possibilitando maior identificação do público com o artista. E, como possível oportunidade de potencializar o marketing pessoal e a estratégia de construção de sua autobiografia, o cantor e/ou pessoas próximas aparecem com alguma frequência falando aspectos de sua vida íntima e de sua trajetória individual.

Era um efeito da “Simonalmania”: o modo como uma reportagem de uma bem sucedida publicação especializada no universo das celebridades, a *Revista Amiga*, se referiu à comunicabilidade de Wilson Simonal e o interesse popular sobre o artista, justificando a criação do termo por um suposto estudo realizado por sociólogos.²⁰⁰ Assim, entre 1967 e

1970, ao consumidor interessado, diversas reportagens contendo elementos biográficos retratando o cantor foram publicadas em variados periódicos, como a já citada *Revista Amiga*, a *Revista Cruzeiro*, *Revista Realidade*, a *Folha de São Paulo*, o *Jornal do Brasil*, entre outros.

A trajetória de vida de Simonal, então no auge do sucesso, aparentava apresentar certo ar de “conto de fadas”. Afinal, como disse o próprio cantor na entrevista acima citada, ele era um “cara que veio do nada” – hipérbole mobilizada para se referir às baixas expectativas de ascensão social entre a parcela mais desprivilegiada de um país duramente desigual – e se transformou em um ídolo popular. Assim, se em 1970 ele poderia ser considerado “o cara que todo mundo queria ser”, o mesmo epíteto, decerto, não se pode atribuir quanto ao seu passado, sobre o qual era, então, facilmente passível de obter informações, veiculadas em diversos periódicos. Se, para uma determinada parcela do público, a de origem mais carente, Simonal poderia representar uma esperança concreta na rara possibilidade de ascensão social rumo a uma posição privilegiada na sociedade capitalista; para outra considerável parcela, a das classes média e alta que fomentavam a indústria do entretenimento, então em franca expansão, a história de vida de Simonal poderia ser uma janela para outro Brasil.

A realidade de dois Brasis, a demarcar as brutais desigualdades sociais e econômicas, é uma referência já de certo modo recorrente nas representações da realidade nacional.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ *Revista Amiga TV Tudo*. São Paulo, Bloch. Número 25. 10 de novembro de 1970.

Divisão que ganharia repercussão em 1974, quando o economista Edmar Lisboa Bacha publicou uma pequena fábula, *O rei da Belíndia (Uma fábula para tecnocratas)*, que conquistou notoriedade. Nela, Bacha sugeria, através do fictício reino da Belíndia, que as políticas econômicas implantadas pelo Regime Militar no chamado “milagre econômico brasileiro”, estavam produzindo um país dividido entre os poucos que gozavam de condições de consumo similares às dos grupos favorecidos da população da Bélgica e os outros tantos que viviam em condições paupérrimas como os pobres da Índia, realidade maquiada por uma lógica de cálculo de crescimento econômico que se diz “per capita”, mas que desconsidera as reais condições de vida experimentada pelos diferentes membros da população.²⁰¹

Mesmo antes do “milagre” e da imposição da ditadura militar, que agravou as desigualdades sociais, o Brasil, como é amplamente sabido, já era profundamente desigual. Ler sobre a infância e adolescência de Simonal era se deparar com esta outra realidade do Brasil-Índia, conforme a fábula de Bacha. No entanto, o leitor da trajetória de Simonal não se depara apenas com dificuldades econômicas e diversas carências de ordem material. As referências a um cotidiano de preconceito de matriz racial também parecem constantes.

Maria de Castro, mãe de Wilson Simonal, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em fevereiro de 1970, recorda que dificuldades relacionadas à cor da pele apareceram em suas tentativas de adentrar no mundo artístico ainda jovem, quinze anos antes:

– O Wilson sempre teve mania de ser cantor. Desde os três anos que ele cantava sempre que a gente pedia. Um dia, ele tinha 17 anos, resolveu tentar a sorte no programa de Ari[sic] Barroso, depois de muito cantar nas festinhas dos amiguinhos dele, no Leblon. Ele gostava muito de cantar em inglês, mas nesse dia resolveu cantar *Conceição e Rouxinol*, duas músicas do Caubi Peixoto, que ele gostava muito. Durante o tempo todo, o Ari Barroso ficou fazendo careta para ele, tentando atrapalhar, mas mesmo assim ele foi perfeito até o fim e ganhou muito aplausos. Quando acabou, o Ari Barroso virou para ele e disse: “Você não tem vergonha, um profissional cantar no meio de amadores?” Ele, que era menor e tinha enganado a idade para poder cantar, ficou envergonhado. O Ari nem deu nota para ele. Mas tinha um amigo nosso que era jornalista, e escreveu um artigo exigindo uma nova oportunidade, e insistiu tanto que o Ari acabou chamando ele outra vez. Ele foi, cantou um rock, ganhou novamente muitos aplausos, mas quando pararam de bater palmas o Ari olhou para ele e disse: “Onde é que já se viu preto cantando em inglês? Vá aprender português primeiro.” E outra vez nem deu nota para ele.²⁰²

²⁰¹ A fábula encontra-se disponível em: <<http://www.docfoc.com/o-rei-da-belindia-edmar-lisboa-bacha>> Acesso 05/04/2016.

²⁰² Sérgio Noronha. *Uma vocação de pilantra*. *Jornal do Brasil*, 27 de fevereiro de 1970. P. 39.

Ary Barroso, grafado Ari, na reportagem, é um dos mais consagrados compositores da história da música popular brasileira. Entre os anos de 1929 e 1960 (antes de seu falecimento, em 1964), inundou o cancionário nacional com clássicos absolutos, sobretudo sambas, como “Aquarela do Brasil”, “Isso aqui, o que é”, “No tabuleiro da baiana”, “Morena boca de ouro”, “É luxo só”, “Risque”, “Na baixa do sapateiro”, “Folha morta”, “Quando eu penso na Bahia”, “Na batucada da vida”, “Camisa amarela”, entre inúmeros outros. Ocupa, assim, um lugar de honra no contexto de consolidação do samba, um gênero produzido inicialmente por grupos negros, como um símbolo nacional brasileiro. O que, a princípio, pode tornar surpreendente a identificação de um comportamento de discriminação racial, como o atribuído por dona Maria. Aliás, Ary era mesmo reconhecido por apresentar um comportamento severo desde a condução de seu programa *Calouros em Desfile*, entre 1945 e 49, na Rádio Tupi: “Ary era exigente em relação aos dotes vocais e outras aptidões artísticas dos candidatos. Chegava a extremos de irritação, se mostrassem conhecimento insuficiente sobre o que iam interpretar.”²⁰³ No entanto, o relato é bastante explícito, inclusive quanto aos termos escolhidos. Afinal, ainda que possamos conjecturar uma irritação pela interpretação de um gênero “importado”, por qual razão uma pessoa negra, um “preto”, não poderia cantar em inglês? E isso justificaria, mais uma vez, não ser avaliado?

No ano seguinte ao acontecimento no programa de Ary Barroso, 1956, Simonal ingressaria no serviço militar, período do qual o cantor e pessoas próximas a ele, parentes e amigos, guardam impressões bastante positivas, conforme mencionado no capítulo anterior. No entanto, mesmo em meio ao nivelamento social promovido pelo Exército, Simonal se deparou com a barreira de comportamentos discriminatórios, que lhe motivaram a pedir baixa: “Quem não me deixou seguir carreira no Exército foi o coronel Jaime Moitinho Neiva, que não gostava de mim porque eu era preto – conta Wilson Simonal ao lembrar seus tempos de Exército.”²⁰⁴ Aspecto confirmado na mesma reportagem por seu amigo e colega de quartel, Marcos Moran, “Notei que ele [o novo coronel] tinha preconceito, porque chamava a atenção de um soldado branco de uma maneira e do preto de outra.”²⁰⁵ Ainda assim, Simonal atribui à sua temporada nas Forças Armadas importante função para conquistar confiança. Afinal:

O Exército mudou muito a minha personalidade. Quando eu dei baixa já não era tão babaquara como antes. Eu tinha uma porção de complexos porque era

²⁰³ ANDRADE, Moacyr. *Ary Barroso*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. Vol. 09. Folha de São Paulo. MEDIAfashion. P. 31.

²⁰⁴ Sergio Noronha. *O charme como comunicação*. *Jornal do Brasil*, 25 de fevereiro de 1970. P. 35.

²⁰⁵ Idem.

pobre, porque era feio e porque era preto. Embora eu tivesse saído por causa de um oficial racista, foi lá que eu senti que podia me comunicar com os outros, cantando nas festinhas de quartel.²⁰⁶

A estadia no Exército, portanto, possibilitou maior confiança profissional em um indivíduo que alega ter crescido com “uma porção de complexos”, por sua situação financeira, e por sua aparência, na qual aproxima a interpretação estética, ao se considerar feio e a questão racial, por ser “preto”. No entanto, o período posterior à saída das Forças Armadas, apesar da maior autoconfiança, não representaria o fim da vivência de episódios racistas, fenômeno recorrente na sociedade. Ainda durante entrevistas, encontramos um amigo de Simonal, Lourival dos Santos defendendo que “a carreira de Simonal foi lenta porque ele é negro, e o sucesso de um negro sempre incomodou muitos.”²⁰⁷ E a esposa, Tereza, ilustrando a referência do amigo com um episódio da época em que ela e o cantor ainda namoravam:

Ele estava no Drink, fazendo um show, e no intervalo ele foi na porta falar comigo, porque eu era menor e não podia entrar. Ele estava de smoking, porque só ia até a porta, e aí parou um carro da polícia. Um homem saltou e foi dizendo: “Documento, crioulo.” Simonal, então, pediu que eles esperassem porque os documentos estavam na roupa dele, dentro do camarim. Eles não quiseram conversa e levaram o Simonal. Com cara[sic] de quem tinham me feito um grande favor, porque afinal de contas eu era uma loura e estava conversando com um crioulo.²⁰⁸

Tereza, que conheceu Simonal por intermédio de Carlos Imperial e iniciou relacionamento com o cantor em uma época que ele ainda enfrentava as agruras da forte carência financeira, ressalta outro aspecto do preconceito cotidiano, a oposição ao relacionamento inter-racial, que atinge diretamente a intimidade dos dois:

Tereza conta que nunca sofreu pressão de seu pai, um industrial de posses, contra o seu namoro com Wilson Simonal. Nas vésperas de casar, seu pai disse-lhe apenas que se preparasse, porque a vida de mulher de artista é muito difícil. Sente, desde namorada, que a maioria das pessoas encara com reservas o fato de ela ser loura e estar casada com um negro, mas diz que já se habituou a isso.²⁰⁹

Importa ressaltar, no entanto, que o próprio Simonal, embora não rejeitasse confirmar o passado carente, evitava recordar e relatar mais profundamente em entrevistas quanto a episódios que pudessem ser considerados traumáticos. Posicionamento explicitado no mesmo dossiê de reportagens no qual apareceram os casos de racismo acima relatados:

²⁰⁶ Sergio Noronha. *No tempo do rei do “Rock”*. *Jornal do Brasil*, 26 de fevereiro de 1970. P. 61.

²⁰⁷ Sergio Noronha. *Uma vocação de pilantra*. *Jornal do Brasil*, 27 de fevereiro de 1970. P. 39.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ Sergio Noronha. *Eu sou um deles*. *Jornal do Brasil*. 02 de março de 1970. P. 52.

Como em todo decorrer das conversas, Simonal se nega a falar em episódios negativos. Perguntam-lhe qual foi a maior humilhação que sofreu, e ele se nega a responder.

– Humilhação? Sei lá... minha mãe sempre me explicou o seguinte, ela tinha que se humilhar para ganhar o dinheiro da patroa dela. Era a sua profissão e uma das maneiras de estar algumas vezes ao lado do filhinho dela. Então, humilhação é bobagem... deixa humilhar... não tem problema não. Eu fico muito concentrado no meu trabalho para dar atenção a essas coisas.²¹⁰

A posição complacente defendida pelo artista quanto a episódios de humilhação condiz com a filosofia de vida que defendia à época. Seria definida por Simonal como uma forma “pilantra” de lidar com problemas, uma ênfase em focar aspectos positivos:

Quando falo pilantragem, o público sabe o que é, só a imprensa não sabe. Pilantragem é uma posição otimista; se o mundo vai mal, a pilantragem se preocupa em saber o que é possível fazer no sentido de melhorar, no sentido de divertir o povo. É o descompromisso com a inteligência.²¹¹

Essa tentativa de fazer uma interpretação mais positiva, embora irônica, da realidade, ou, ao menos, de encontrar contrapontos aos aspectos considerados negativos sem uma posição de enfrentamento radical, se manifesta no posicionamento do artista em relação ao preconceito racial. É o que transparece em entrevista a *O Pasquim*, quando perguntado pelo entrevistador Jaguar, “Como é que você encara o preconceito racial no Brasil?”:

Acho meio frescura, mas no duro ele existe. E, antigamente, quando eu andava empolgado com a esquerda festiva, não me envergonho em dizer que já estive meio nessa, sabe como é: a gente vai estudando, fica com banca de inteligente e pensando que é o tal, achando que muita coisa estava errada, que tinha que mudar muita coisa...²¹²

A resposta evasiva de Simonal dá abertura a um questionamento de outro entrevistador do veículo de imprensa, Tarso de Castro, que pergunta em seguida: “Hoje você não acha mais que tenha muita coisa errada?” E é na resposta a essa pergunta que o cantor apresenta uma referência à introjeção de elementos do preconceito racial que denuncia a atuação de elementos do racismo suscetíveis aos indivíduos, negros e brancos, desde a infância:

Eu acho que ainda tem, só que eu não entendo o porquê que as coisas estão erradas e quando eu vou discutir não agrido mais as pessoas, eu procuro propor meu ponto de vista... E então, por que existe racismo? Eu me lembro que quando estava no colégio, eu estudava que a raça negra era inferior, que o branco era mais bonito, era superior etc. Era no livro *Meu tesouro*. Muita gente estudou neste livro e eu, como moleque crioulinho, li isto lá. Quando eu canto o charme e a beleza negros, não é que eu seja racista, é apenas para provar para a maioria desses crioulinhos idiotas, que em vez de estudarem

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Mylton Severiano da Silva. *Este homem é um Simonal*. Revista *Realidade*. Número. 45. Dez. de 1969. P. 147.

²¹² *O Pasquim*, julho de 1969, num.4. Apud. FERREIRA, 2011, p. 419.

ficam aí se marginalizando, que enquanto existirem esses conceitos e o condicionamento do povo em relação à beleza branca e sua superioridade, este negócio vai existir, vai demorar um pouco para mudar.²¹³

A resposta de Wilson Simonal à provocação de Tarso de Castro revela uma percepção importante e aguçada em relação ao preconceito racial. Afinal, denuncia um recurso sensível, mas eficiente, que é a divulgação de uma suposta superioridade branca (e, por consequência, uma inferioridade negra) a condicionar os indivíduos desde a tenra infância. Assim, crianças negras, brancas e miscigenadas, aprenderiam desde cedo a valorizar a estética e elementos brancos, em detrimento dos negros. Hierarquização divulgada por um veículo tão poderoso e eficaz na formação dos sujeitos, que é o livro didático, componente do saber escolar. O resultado deste processo, conforme identificado pelo artista, é um condicionamento, compartilhado pelo povo, que naturaliza a ideia de uma superioridade da estética branca.

O ponto de partida da discussão proposta para este capítulo é que as experiências de preconceito racial, como as até então expostas, influenciaram e orientaram as interpretações que Wilson Simonal de Castro fazia de si mesmo e da sociedade na qual estava inserido. E, devido a isso, repercutiam na imagem que tecia sobre a realidade racial brasileira. Uma consequência é que, embora o artista enfatize não compactuar com um posicionamento agressivo, preferindo seguir a lógica pilantra de enfatizar aspectos positivos, ele, com tal atitude, não se recusa a posicionar, de algum modo, a respeito do racismo, afirmando buscar um ponto de vista alternativo ao hegemônico, inclusive cantando “o charme e a beleza negros”. E atribui tal atitude a um objetivo específico: contribuir para o rompimento do condicionamento que atribui inferioridade aos negros e reflete em sua marginalização.

A preocupação de Simonal com a noção de uma inferioridade introjetada pelos negros aparece direcionada principalmente aos jovens, conforme já sugerido no trecho de reportagem citada acima e também em reportagem ao *Correio da Manhã* no ano seguinte, mobilizada como epígrafe do presente capítulo.²¹⁴ Antes, em 1968, o artista também mencionava tal preocupação em reportagem à revista *O Cruzeiro*: “O jovem negro tem de meter a cara no livro, estudar, ter personalidade, provar que tem capacidade para fazer tudo quanto um branco também faz. Quando um negro fica rico, aí tratam bem.”²¹⁵

²¹³ *O Pasquim*, julho de 1969, num.4. Apud. FERREIRA. *Simonal*. 2011. P. 419.

²¹⁴ *Correio da Manhã*, 04/12/1970. Caderno Anexo. P. 03.

²¹⁵ *O Cruzeiro*, 28 de agosto de 1969, p.21. Apud. ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. P. 339. Para o ano de 1969, a única edição da revista *O Cruzeiro* disponível na Hemeroteca Digital é a edição 51, de 18 de dezembro. Por isso não houve uma consulta na edição original da revista, confiando a citação à referência do jornalista.

Antes de avançarmos no que as interpretações de Wilson Simonal sobre a realidade racial brasileira nos dizem sobre a experiência do racismo e o combate a ele, porém, precisamos adentrar nos meandros das sensíveis – embora nada discretas ou inofensivas – configurações do espectro das relações raciais, aspecto vital para se compreender a realidade brasileira e (por que não dizer?) também de lutas políticas da nossa Modernidade.

Nossa história está na cara, na pele, no cabelo pixaim...²¹⁶

As diversas referências que formulam imagens negativas das pessoas de epiderme mais escura, com as quais Wilson Simonal deparou-se e conviveu desde a infância, não configuram uma exceção de sua trajetória, mas uma situação recorrente no cotidiano da maioria das pessoas negras. Aliás, provavelmente de todas elas, em maior ou menor grau. Rejeitando a armadilha da naturalização deste estigma, resta-nos perguntar: como essa carga negativa, atribuída a toda uma parcela da comunidade humana, conseguiu ser tão difundida? E o que consegue explicar que mesmo nos dias de hoje, em pleno século XXI, ainda seja necessário combater as representações negativas direcionadas às pessoas negras e à sua herança cultural, além dos efeitos políticos derivados dessas representações?

Um importante elemento a se considerar para o caso brasileiro, decerto, é a herança de um longo passado escravocrata. “A escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil”,²¹⁷ dizia em texto célebre o abolicionista Joaquim Nabuco. Presente no capítulo XX, Massangana, da autobiografia *Minha Formação*, escrita entre 1893 e 1899 e publicada em 1900, portanto, poucos anos após a abolição da escravidão; tal frase – acompanhada de parte do texto que lhe segue – ganharia nova repercussão após exatos 100 anos, divulgada através do formato canção pelo músico e compositor Caetano Veloso. No ano 2000, enquanto Wilson Simonal vivia seus últimos momentos, padecendo vítima de doença hepática, Caetano lançava o álbum *Noites do Norte*, no qual continha a canção homônima, o texto de Nabuco acompanhado pela melodia criada pelo compositor baiano.

No ano seguinte ao lançamento do disco de Caetano, 2001, o renomado cientista político José Murilo de Carvalho publicava no Brasil um livro,²¹⁸ no qual identificava no peso

²¹⁶ Wilson Simoninha. *Rei da Luta*. (Jair de Oliveira). *Melhor. S de Samba/Som Livre*. 2008.

²¹⁷ NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Texto integral. São Paulo, Editora Martin Claret, 2004. P. 137.

²¹⁸ Antes da publicação nacional, no entanto, o texto já circulava no Brasil através da edição original mexicana. CARVALHO, J. M. *Desenvolvimiento de la ciudadanía en Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.

da escravidão em nossa história nacional o mais negativo empecilho para a construção da cidadania civil brasileira. As especificidades da escravidão vivida em terras brasileiras, sob a influência de uma tradição cultural específica, identificada pelo autor como ibérica, distanciariam nossa formação política dos aspectos libertários do Iluminismo, com a ênfase nos direitos naturais e na liberdade individual. Assim, a tradição cultural ibérica permitiu que a escravidão coexistisse com a religiosidade católica sem grandes conflitos éticos e “tudo isso se refletiu no tratamento dado aos ex-escravos após a abolição. Foram pouquíssimas as vozes que insistiram na necessidade de assistir os libertos, dando-lhes educação e emprego (...)”.²¹⁹

Ao longo de mais de três séculos de escravidão, conforme Lilia Schwarcz, estima-se “a entrada de um total de 3,6 milhões de africanos trazidos compulsoriamente: um terço da população africana que deixou seu continente de origem rumo às Américas.”²²⁰ Assim, o ingresso da população negra no Brasil ocorreu de maneira predominantemente forçada, violenta, e destinada a ocupar um lugar social muito bem definido: o da mão de obra escravizada, uma mercadoria humana. Aspecto a caracterizar a identificação das populações negras em continente americano e que nos leva a divergir dos termos mobilizados na interpretação de Gilberto Freyre que, segundo o intelectual e militante Abdias do Nascimento, teria apresentado a agência do negro no Brasil como uma co-colonização, por ter exercido considerável e decisiva influência cultural, maior do que a população autóctone.²²¹

Assim, às pessoas negras vindas ao Brasil, assim como ao restante do continente americano – o “novo mundo”, para os colonizadores europeus –, a própria cor da pele demarcava um posto na sociedade. Sem essa percepção, fica incompleta a compreensão dos duradouros efeitos nocivos da instituição escravista. Essa noção de uma correlação estrita entre cor da pele e papel social, aliás, não faltou a um perspicaz observador francês do século XIX que, embora falando da escravidão estadunidense, pontua infelizes similitudes cabíveis à realidade brasileira. O jovem intelectual Alexis de Tocqueville, em suas influentes interpretações da sociedade dos EUA, publicadas no livro 01 de *A democracia na América*,

²¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 14 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011. P. 51, 52.

²²⁰ SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto, nem branco, muito pelo contrário*. São Paulo: Claro Enigma. 2012. P. 37.

²²¹ FREYRE. “Aspectos da influência africana no Brasil” In: *Cultura*, Brasília, Ano VI, núm. 23, out/dez de 1976, p. 8 (Revista publicada pelo MEC). Apud. NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978. P. 44. Certa retomada deste argumento foi sugerida recentemente por PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII*. (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 301 p. Principalmente o terceiro capítulo, “Os ‘colonizadores’ negros do Novo Mundo e a ‘africanização’ do trabalho”.

original de 1835, não se furta a dedicar todo um capítulo, o décimo, ao fenômeno escravista moderno, onde identifica a crucial diferença social do aspecto fenotípico.

Os males imediatos produzidos pela escravidão entre os antigos eram mais ou menos os mesmos que entre os modernos, mas as sequelas desses males eram diferentes. Entre os antigos, o escravo pertencia à mesma raça de seu senhor, muitas vezes era até superior a este em educação e luzes. Apenas a liberdade os separava; dada a liberdade, eles se confundiam facilmente.

(...)

A coisa mais difícil entre os antigos era modificar a lei; entre os modernos, é mudar os costumes, e, para nós, a dificuldade real começa onde a Antiguidade a via terminar.

Isso vem de que, nos modernos, o fato imaterial e fugidio da escravidão se combina da maneira mais funesta com o fato material e permanente da diferença de raça. A lembrança da escravidão desonra a raça, e a América perpetua a lembrança da escravidão. Não há africano que tenha vindo livremente às terras do novo mundo; do que decorre que todos os que aí se encontram em nossos dias são escravos ou libertos. Assim, o negro, com a existência, transmite a todos os seus descendentes o sinal exterior de sua ignominia.²²²

Uma das diferenças cruciais entre a escravidão antiga e a moderna, portanto, conforme pontua Tocqueville, está no fato de a separação entre o ser humano livre e o ser humano escravizado não estar centrada apenas na condição social de gozo da liberdade, mas ser passível de identificação pela própria aparência do indivíduo. Condição que, embora descrita pensando em um estudo de caso da sociedade estadunidense, é comum a todo o continente americano e, portanto, também à realidade brasileira. E essa diferença fenotípica, perceptível à distância, pela cor da pele, irá demarcar diferenciações de tratamento a serem mantidas após a conquista da abolição da escravatura em terras brasileiras, em treze de maio de 1888. Outra fala de Tocqueville sintetiza bem os limites da liberdade conquistada:

Há um preconceito natural que leva o homem a desprezar aquele que foi seu inferior, ainda muito tempo depois de este ter se tornado igual a ele; à desigualdade real que a fortuna ou a lei produz sempre sucede uma desigualdade imaginária que tem suas raízes nos costumes: mas, entre os antigos, esse efeito secundário da escravidão tinha um fim. O liberto se parecia tanto com os homens de origem livre, que logo se tomava impossível distingui-lo daqueles. (...) O escravo moderno não difere apenas do seu senhor pela liberdade, mas também por sua origem. Você pode tornar livre o negro, mas não conseguirá que ele não esteja, diante do europeu, na posição de um estrangeiro.²²³

²²² TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. Livro 1: Leis e costumes de certas leis e certos costumes políticos que foram naturalmente sugeridos aos americanos por seu estado social democrático. Tradução: Eduardo Brandão. Martin Fontes, São Paulo, 2005. P. 394, 395.

²²³ *Ibidem*. P. 395.

Finda a escravidão, em 1888, os negros conquistavam o direito à liberdade, entendida enquanto o gozo da autonomia sobre o próprio corpo. Diferença, sem dúvida, considerável para aqueles que viviam com o empecilho, para as suas expectativas e projetos de futuro, da vontade de senhores a influir sobre o corpo e destino de si e/ou de muitos de seus pares.²²⁴ Afinal, no âmbito cotidiano das relações sociais, podemos destacar que o *status* de mercadoria que era imposto aos seres humanos escravizados²²⁵ permanecia afetando, só por existir, até a vida dos libertos. Por um lado, porque adquirida a liberdade individual, permanecia necessária constante vigilância quanto à fragilidade dessa liberdade conquistada diante de um contexto no qual a ordem escravista tornava suspeita a condição social de qualquer indivíduo de pele escura.²²⁶ E, por outro, porque os libertos ainda encontravam a limitação cotidiana quanto a previsões e expectativas na vida com outros negros. Relações familiares e amorosas, amizades e paixões, poderiam ser afastadas não pela vontade dos interessados ou pelas imprevisibilidades inerentes à vida, mas apenas pela vontade de um proprietário em vender determinada “mercadoria” escravizada para uma longínqua região de um país de dimensões continentais.

No fim do ano seguinte, 1889, a sociedade estamental do Império brasileiro ruiu diante da implantação da República, um regime político que operava a mudança de condição da população de súditos para cidadãos, pregando a participação política. No curto espaço de um ano e meio, as expectativas e o histórico de lutas das pessoas negras brasileiras foram rearticulados com a conquista do direito à liberdade, enquanto exercício de autonomia e posse de seu próprio corpo, bem como o estabelecimento da igualdade civil, social e política, em detrimento aos privilégios da configuração imperial, conforme promessa do novo regime.

Entre as expectativas vislumbradas no horizonte e as experiências consumadas no espaço da vida real,²²⁷ porém, costuma haver profundos desníveis, e nossa experiência republicana não foi diferente. E aqui as diferenças de cor e de origem herdadas da escravidão

²²⁴ Sobre este aspecto, estimulante leitura é CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 287 p.

²²⁵ Será utilizado nesta dissertação o termo “escravizado”, concordando com Lilia Schwarcz quanto ao uso deste termo “em vez de ‘escravo’”. Isso para destacar a diferença na condição: ‘escravo’ é uma situação essencial; ‘escravizado’ refere-se a uma condição, uma circunstância histórica marcada pela dissimetria, pelo ato compulsório e pela violência.” SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto, nem branco*. 2012. P. 123, nota 39.

²²⁶ Além da obra citada na nota 224, acrescenta-se aqui CHALHOUB, Sidney. *A força da escravidão: Ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 351 p.

²²⁷ Inspiração na interpretação das temporalidades proposta por KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto. 2006. P. 305-317. A essa estimulante orientação teórica, associamos a proposta de resgatar ao passado a sua dimensão de presente sugerida por ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010. P. 65-101.

entravam em choque com o pressuposto de cidadania recém-implantado, proporcionando uma experiência social dividida. “A igualdade e a cidadania eram ganhos das elites brancas e com acesso a voto, sendo que as populações que conheceram a escravidão deveriam se limitar a celebrar a liberdade do ir e vir”²²⁸, diriam Schwarcz e Starling. Decorrendo a consequência, a comprovar as sequelas da escravidão como “característica nacional do Brasil”, expressa por José Murilo de Carvalho:

As consequências disso foram duradouras para a população negra. Até hoje essa população ocupa posição inferior em todos os indicadores de qualidade de vida. É a parcela menos educada da população, com os empregos menos qualificados, os menores salários, os piores índices de ascensão social.²²⁹

Os graves riscos de convulsão social decorrentes da manutenção de uma oposição radical entre a situação social e econômica das populações branca e negra, porém, já haviam sido objeto de reflexão no capítulo de Tocqueville acima mencionado, em observação da construção democrática na sociedade estadunidense. Para o escritor, haveria apenas duas possibilidades de resolução da tensão racial na sociedade: a sua inteira confusão, mistura, ou a completa separação.²³⁰ E, na sua preferência pela mistura, fazia apologia à figura do mestiço.

Já disse que o verdadeiro vínculo entre o europeu e o índio era o mestiço; do mesmo modo, a verdadeira transição entre o branco e o negro é o mulato: onde quer que se encontre um grande número de mulatos, a fusão entre as duas raças não é impossível. Há partes da América em que o europeu e o negro se cruzaram a tal ponto, que é difícil encontrar um homem que seja totalmente branco ou totalmente negro. Chegadas a esse ponto, pode-se realmente dizer que as raças se misturaram; ou, antes, que sobreveio no lugar delas uma terceira, que deriva dessas duas sem ser precisamente nem uma nem outra.²³¹

Para Alexis de Tocqueville, a mistura entre brancos e negros era uma boa solução para o problema de uma hierarquia que se identificava pela própria aparência do indivíduo, através da cor da pele. Herdada da escravidão, mas permanente em uma sociedade igualitária. A miscigenação entre o que era identificado como diferentes raças, produzindo a figura do mulato²³², portanto, para o autor, seria a melhor forma de evitar a convulsão social resultante

²²⁸ SCHWARCZ e STARLING. *Brasil: Uma biografia*. 2015. P. 344.

²²⁹ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*. 2011. P. 52.

²³⁰ “Confesso que, quando considero o Estado do Sul, não descubro, para a raça branca que habita essas paragens, mais que duas maneiras de agir: libertar os negros e fundi-los consigo; permanecer isolada deles e mantê-los o maior tempo possível na escravidão. Os meios termos parecem-me levar num curto prazo a mais horrível de todas as guerras civis e, talvez, a ruína de uma das duas raças.” TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. Livro 1: Leis e costumes. 2005. P. 416.

²³¹ Idem. Pg. 412.

²³² Termo contemporaneamente rejeitado e identificado como condenável, por sua origem na concepção biológica que comparava o ser humano ao animal mula (fêmea infértil do cruzamento entre o jumento e a égua),

de uma sociedade dividida. E, ao referenciar “partes da América” de grande cruzamento entre brancos e negros, um leitor de Tocqueville poderia identificar como referência o Brasil.

Por efeito da colonização de natureza comercial e masculina que ocorreu no Brasil, conforme Carvalho, “não havia mulheres para acompanhar os homens. Miscigenar era uma necessidade individual e política”.²³³ Nítido fica que este é o ponto de vista da população colonizadora. A “necessidade” desses homens era saciada através de violência física e simbólica, fruto das desiguais relações de poder. Por isso, “a miscigenação se deu em parte por aceitação das mulheres indígenas, em parte pelo simples estupro. No caso das escravas africanas, o estupro era a regra.”²³⁴ E assim surgiu uma sociedade fortemente miscigenada.

Por força das circunstâncias da colonização de uma região de dimensões continentais por um país bastante diminuto que também tinha outras colônias, como é Portugal, aos mestiços, nem pretos, nem brancos, foi possível uma maior ascensão social. Nascidos do ventre negro – quando se fala em miscigenação entre brancos e negros durante o período escravista moderno, se fala, quase que exclusivamente, do cruzamento entre homens colonizadores, de ascendência europeia, com mulheres escravizadas, de ascendência africana –, muitos mestiços encontravam melhor sorte que sua ascendência materna, resultando em uma sociedade de classes intermediárias, e, eventualmente também nas altas, mais “colorida”.

As “dinâmicas de mestiçagem”²³⁵ do Brasil escravista demarcaram um personagem: o “mestiço”, nomenclatura que esconde diversos outros termos que designavam aparência e qualidade, a definir as distintas gradações de cor e posição social que caracterizavam o lugar social destes personagens. O mestiço se encontrava em certo lugar intermediário na dinâmica fenotípica que localizava, desde a aparência, a função do indivíduo na ordem vigente.

Lugar intermediário, mas ainda desconfortável. Longe da esperança de Tocqueville, o mestiço não representava na sociedade brasileira a dissolução da divisão social definida pela

“mulato” hoje figura no dicionário do “politicamente incorreto”. Ciente e concordando com tal problematização, o termo será mobilizado nesta dissertação apenas quando for utilizado nas próprias fontes.

²³³ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil*. 2011. Pg. 20.

²³⁴ Idem. *Ibidem*.

²³⁵ Conceito mobilizado por Eduardo França Paiva, na obra acima citada, *Dar nome ao novo*, 2015, com o objetivo de operar com a complexidade do contexto histórico dos séculos XVI ao XVIII, através da diversidade dos processos históricos que envolveram pessoas de diversas condições: escravos, forros e livres; e diversas qualidades: pretos, brancos, indígenas, mestiços, criolos, cabras, mulatos, pardos, caboclos, mamelucos, etc. Aproximações multilaterais, resultando em miscigenação de diferentes indivíduos e saberes, assim como uma resistência a tais hibridizações, conforme operado nos contextos coloniais ibéricos. Para os propósitos desta dissertação, porém, enfatizamos que interpretamos o surgimento de tais diversidades de nomes a caracterizar os mestiços como parte de criações identitárias, que explicitam as relações de poder em uma sociedade profundamente desigual, que identificava e justificava hierarquias já a partir da cor da pele do indivíduo.

cor da pele, mas, justamente, um espectro impreciso e cambiante entre dois extremos de identificação social: mais distante das ignomínias herdadas pelo negro, mas ainda distante da maior facilidade ao acesso a privilégios possível aos brancos. As “dinâmicas de mestiçagens”, no entanto, possibilitaram, além de certa concretização de mobilidades sociais e econômicas, trocas de conhecimentos, técnicas e outras construções culturais na tessitura do cotidiano, em constante tensão com as hierarquias previamente estabelecidas e visualmente identificadas.

Este complexo quadro cromático, no qual se desenvolveu o caleidoscópio das relações raciais no Brasil escravista, sofreria um abalo com a abolição e o advento da República. Deposto um quadro no qual as hierarquias sociais, identificadas e mantidas já pela aparência, encontravam certa justificativa nos pressupostos de uma ordem estamental, instalava-se a suposta igualdade cidadã. O novo ambiente de expansão igualitária revelaria um terreno propício para a difusão de teorias científicas que circulavam na Europa – o importante ambiente difusor de conhecimentos e outras tendências. As antigas desigualdades sociais identificadas pela cor da pele, que, conforme sugeria Tocqueville, poderiam configurar um costume arraigado nas sociedades modernas, estimulavam o interesse e aceitação de pesquisas e teorias raciais, desenvolvidas em meio ao determinismo e ao cientificismo em voga no período, que localizavam uma hierarquia biologizante nas diferenças entre os seres humanos.

Para abordar a difusão de tais teorias científicas, torna-se frutífero retroceder um pouco. O efervescente ambiente intelectual europeu dos séculos XVIII e XIX, que influenciaria o Brasil, havia dado margem para que novos argumentos científicos interagissem com uma já antiga intolerância às diferenças físicas e culturais, que preestabelecia uma imagem caricatural do *outro*, configurando uma distorção da *alteridade*. Ambientados a ver em indivíduos naturais de outros continentes, de aparência e culturas diferentes, uma imagem na qual não reconheciam um semelhante, pensadores europeus, movidos pelo ímpeto cientificista e racional moderno, pareciam pré-dispostos a encontrar em suas pesquisas científicas aparentes comprovações de tal dessemelhança. Deste modo, tal distorção da alteridade conseguiu sobreviver à expansão ocidental da racionalidade Ilustrada, esta que atuou na longa trajetória de lutas pela imposição do pressuposto da igualdade humana e na transição da consolidada noção dos *Direitos Naturais* para os *Direitos intrínsecos do Homem*.

Conforme o filósofo do Direito estadunidense William Edmundson, em sua apresentação do desenvolvimento dos direitos, “foi durante o período da história intelectual a que chamamos Iluminismo que o conceito de direitos se tornou indiscutivelmente

proeminente.”²³⁶ Porém, em um momento que se configurou, segundo o mesmo autor, a “Era da primeira expansão” do catálogo de direitos – origem de uma noção que se tornaria tão cara à contemporaneidade, a de *Direitos Humanos*²³⁷ – uma ampla parcela da espécie humana teve negada a sua possibilidade de gozar desses direitos defendidos como universais. Negação que, para as pessoas negras, deu-se, primeiro, através da sobrevida do comércio escravista transatlântico. Afinal, “Um dos capítulos mais curiosos e menos respeitáveis da história dos direitos diz respeito ao uso de seu conceito na defesa da escravidão humana”, através das argumentações em torno do direito de propriedade à “mercadoria” humana escravizada.²³⁸

No entanto, após a mais abrangente condenação social à existência da escravidão, efetuada no decorrer do século XIX, a negação, ou restrição, ao acesso igualitário ao catálogo de direitos permaneceu. Agora sua justificativa aparecia em paralelo às discussões que polemizavam, cientificamente, o lugar das pessoas negras naquilo que estava sendo identificado como a ampla família humana – a portadora dos direitos defendidos.

A difusão da retórica dos direitos humanos, então, passaria a apresentar um importante papel nas lutas contra a manutenção da escravidão, pensando a pessoa escravizada como também uma portadora de alguns direitos – não apenas pela influência na empatia e argumentação abolicionista, mas também devido à mobilização de tal retórica em meio à constante pressão exercida pelos próprios negros, como nas revoltas escravas na colônia francesa de São Domingos, atual Haiti.²³⁹ No entanto, para os interessados na conservação das desigualdades existentes, o contexto de difusão de tal retórica tornou propício o desenvolvimento de “Explicações biológicas para a exclusão” – conforme o subtítulo de um dos trechos do último capítulo do livro *A invenção dos direitos humanos: uma história*, da historiadora panamense, radicada nos EUA, Lynn Hunt. Assim, segundo a historiadora:

Os argumentos para os direitos do homem tinham se baseado na pressuposição da igualdade da natureza humana em todas as culturas e

²³⁶ EDMUNDSON, William. A. *Uma introdução aos direitos*. Tradução Evandro Ferreira Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2006. P. 23.

²³⁷ EDMUNDSON. A. *Uma introdução aos direitos*. 2006. P. 05-134. Podemos identificar como uma constante preocupação para o autor a questão, para a apresentação da trajetória dos direitos, da dupla pergunta de “quem é entendido como portador desses direitos” e “quem é excluído e como isso aparece nos debates intelectuais”.

²³⁸ Ibidem. 2009. P. 24. As justificativas apresentadas por pensadores favoráveis à escravidão aparecem no decorrer de toda essa primeira parte. P. 23-134.

²³⁹ HUNT, Lynn. *A invenção dos Direitos Humanos: Uma história*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras, 2009. P. 160-168. Uma obra de maior fôlego sobre a relação entre Iluminismo e Revolução Haitiana, embora afastada de uma relação com a retórica dos Direitos Humanos, é JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros*. Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos. Tradução: Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2010. 400 p.

classes. Depois da Revolução Francesa, tornou-se cada vez mais difícil reafirmar as diferenças simplesmente com base na tradição, nos costumes ou na história. As diferenças tinham de ter um fundamento mais sólido se os homens quisessem manter a sua superioridade em relação às mulheres, os brancos em relação aos negros ou os cristãos em relação aos judeus. Em suma, se os direitos deviam ser menos que universais, iguais e naturais, era preciso explicar por quê. Em consequência, o século XIX presenciou uma explosão de explicações biológicas da diferença.²⁴⁰

Os propositores dos direitos do homem, embora ainda nutrissem muitos estereótipos negativos sobre os judeus e os negros, já não aceitavam a existência do preconceito como base suficiente para um argumento. O fato de que os direitos dos judeus na França sempre tinham sido restringidos provava apenas que o hábito e o costume exerciam grande poder, e não que tais restrições fossem autorizadas pela razão. Da mesma forma, para os abolicionistas a escravidão não demonstrava a inferioridade dos africanos negros: revelava meramente a ganância dos escravagistas e cultivadores brancos. Assim, aqueles que rejeitavam a ideia de direitos iguais para os judeus ou negros necessitavam de uma doutrina – um caso convincentemente arazoado – para apoiar a sua posição, especialmente depois que os judeus tinham ganhado direitos e a escravidão fora abolida nas colônias britânicas e francesas, em 1833 e 1848, respectivamente. Ao longo do século XIX, os opositores dos direitos para os judeus e os negros recorreram cada vez mais à ciência, ou ao que passava por ciência, para encontrar essa doutrina.²⁴¹

Algumas produções intelectuais, sobretudo a partir do séc. XIX, portanto, orientadas por uma concepção de mundo que já localizava certos grupos como inferiores, expressavam em suas pesquisas determinados valores previamente introjetados, de modo que o discurso científico resultante era passível de reproduzir ou justificar lugares sociais hierarquizados. A consequência é que em produções filosóficas e científicas, concepções biológicas configuraram mecanismos que possibilitavam, em um contexto no qual vigorava uma ampla defesa dos direitos inalienáveis aos homens, ratificar certo *status quo* que excluía inúmeros grupos. Diversos seriam esses mecanismos operados, resultando na exclusão de mulheres, crianças, pobres, judeus, indígenas, asiáticos e negros do gozo desses direitos e igualdade tão difundidos. E, deste modo, ressaltando a importância dos argumentos de “exclusão biológica”, aproximamos a análise de Lynn Hunt à proposta do sociólogo inglês Paul Gilroy, para quem a compreensão da Modernidade não é possível se separada a *razão*, idolatrada pelos iluministas, do *terror racial* que legitimou a escravidão e a difusão de uma noção de inferioridade natural das pessoas negras.²⁴² Nesta biologização das diferenças humanas com que identificamos as

²⁴⁰ HUNT. *A invenção dos Direitos Humanos*. 2009. P. 187-188.

²⁴¹ *Ibidem*. P. 190-191.

²⁴² GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid K. Moreira. São Paulo: Ed. 34. 2012. 427 p. Sobretudo o capítulo um, “O Atlântico negro como contracultura da modernidade”. P. 33-100.

teorias raciais, o *terror racial* operou a noção científica de uma inferioridade das pessoas negras.

As Teorias Raciais foram um conjunto de propostas, pretensamente científicas – conforme os pressupostos hegemônicos entre os cientistas europeus do período – que buscava conceder uma explicação racional para as diferenças entre os diversos grupos da comunidade humana espalhados pelo globo terrestre. Porém, como vimos, ao expressar concepções de grupos dominantes quanto ao que seria “humano” e “igual”, permitiam, por consequência, legitimar a preservação da exclusão dos *não-europeus* (grupo no qual os judeus estavam inclusos) em meio à expansão do princípio de igualdade individualista professada desde a razão iluminista.²⁴³ Em uma lógica que atribuía às diferenças humanas a categoria biológica e determinista de *raça*, as Teorias Raciais significaram, enfim, a concessão ao velho racismo de justificativas pretensamente científicas, no que podemos chamar de *Racialismo*.

O filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov define o *Racialismo* como um conjunto de teorias formuladas entre o final do século XVIII e o decorrer do XIX. Concentrando a análise na produção francesa, o autor identifica como principais fomentadores o Conde de Buffon, Ernest Renan, Conde Arthur de Gobineau e Hyppolite Taine, apesar de repercutir entre vários outros pensadores, como Voltaire. Conforme Todorov, podemos definir o *Racialismo* por cinco características, operadas conjuntamente: 1) A crença na existência das raças. 2) Uma continuidade entre o físico e o moral, de modo que as diferenças físicas determinem as culturais. 3) A ação do grupo sobre o indivíduo, ou seja, a negação do individualismo. 4) A existência de uma hierarquia universal dos valores. 5) E, por fim, a ação política baseada neste saber científico.²⁴⁴ Para Todorov, por fim, o *Racialismo* seria um conceito utilizado para representar as doutrinas científicas referentes às raças humanas, uma *ideologia*. Diferente, portanto, do *racismo*, que, para o autor, seguindo uma definição corrente, seria definido como “um comportamento, feito, o mais das vezes, de ódio e desprezo com respeito a pessoas com características físicas bem definidas e diferentes das nossas”.²⁴⁵

A definição de Todorov, que orienta a presente dissertação, é estimulante. Porém, não é consensual. O filósofo ganense Kwame Appiah, por exemplo, define o *Racialismo* como a

²⁴³ Este argumento é central para a obra da filósofa SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do “ser negro”*: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros. Rio de Janeiro: Pallas, 2002. 174 p.

²⁴⁴ Tal definição e apresentação crítica dos autores racialistas está em TODOROV, Raças. In: *Nós e os Outros*. A reflexão francesa sobre a diversidade humana. Vol. 1. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro, Jorge Zahar editora. 1993. P. 105-181.

²⁴⁵ TODOROV. *Nós e os Outros*. 1993. P. 107.

crença na existência das raças e que essas compartilham de uma “essência racial”. Portanto, semelhante à primeira e terceira características apresentadas por Todorov. Já a continuidade entre o físico e o moral e a hierarquização dos valores, para Appiah, configurariam o *Racismo*, que ainda pode ser *extrínseco*, ou seja, partindo do pressuposto que as diferenças morais estão associadas à raça, de modo que um partidário “acredita que a essência racial implica certas qualidades moralmente relevantes”²⁴⁶; ou *intrínseco*, ou seja, que “acredita que cada raça tem um status moral diferente, independentemente das características partilhadas por seus membros”.²⁴⁷

Também a filósofa alemã Hannah Arendt, em sua hoje influente obra *Origens do Totalitarismo*, apresenta uma conceituação distinta para as teorias raciais, abordadas como *ideologia racista* ou, simplesmente, *racismo*.²⁴⁸ O já citado sociólogo inglês Paul Gilroy, por sua vez, prefere referir-se às teorias raciais através do termo *raciologia*, que também remete a um conceito de caráter científico.²⁴⁹ Por fim, antecipando a referência a alguns dos teóricos que irão estudar os efeitos de tais teorias na realidade brasileira, o historiador brasilianista estadunidense Thomas Skidmore as retrata como *teorias racistas* ou *racismo científico*;²⁵⁰ a antropóloga e historiadora brasileira Lilia Schwarcz insere-as, comumente, como *doutrinas raciais*;²⁵¹ e o antropólogo brasileiro Kabengele Munanga mantém a terminologia *racismo*.²⁵²

Estas diferenças terminológicas, no entanto, não impedem ou dificultam o diálogo entre os autores, visto que referem-se a uma mesma vertente de pensamento: o adesista às teorias raciais e que as mobiliza para fins políticos. Optamos aqui pela adoção prioritária da abordagem de Todorov, por esta conter uma rica e esquemática sistematização das características. E também pela diferenciação com relação ao termo *racismo*, que nos períodos estudados e em nossa contemporaneidade guarda significados, em linguagem corrente, por vezes distintos dos preceitos das teorias raciais, e, assim, apresenta existência independente da crença em tais teorias. E, conforme já está explícito, para o autor da presente dissertação, a

²⁴⁶ APPIAH, Kwame Anhony. *Na casa de meu pai*. A África na filosofia da cultura. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto. 1997. P. 33.

²⁴⁷ Ibidem. P. 35.

²⁴⁸ ARENDT, Hannah. O pensamento racial antes do racismo. In: *Origens do Totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras. 1998. P. 188-214.

²⁴⁹ GILROY. *O Atlântico negro*, 2012.

²⁵⁰ SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco*. 1976. P. 54-94

²⁵¹ SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. 12 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. P. 57-86.

²⁵² MUNANGA, Kabengele. *Negritude*. Usos e sentidos. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. P.23-36.

existência e difusão do *racismo* possibilitaram maior força e repercussão para os pressupostos *racialistas*.

Ao enfatizarmos, conforme a quinta característica definida por Todorov, que o *racialismo* resulta em ações políticas baseadas e justificadas no saber científico, podemos remeter, novamente, a Hannah Arendt quando ela aponta, brevemente, a abordagem histórica das teorias raciais na chave teórica da História das Ideias feita por Erich Voegelin.²⁵³ Ao produzir discursos, dotados de validação científica, que não apenas categorizavam, mas hierarquizavam a Humanidade de forma que, *grosso modo*,²⁵⁴ os “brancos” europeus estariam no topo, os “amarelos” abaixo e os “negros” na camada mais baixa do desenvolvimento; as teorias raciais eram, enquanto ideologia, capazes de conceder pano de fundo para práticas políticas a validar, na forma de ações e leis, a hierarquização suposta. Interpretamos, assim, o *racialismo* como uma ideia política, mobilizadora de ações na cena pública e, conforme nossa discussão, capaz de produzir um imaginário político de estereotipação e inferiorização sobre as pessoas negras, a contribuir para uma construção imagética negativa do que é “ser negro” que se difundiu globalmente e se reproduz em uma longa duração, ecoando até o século XXI.

Em uma crítica hodierna, as teorias *Racialistas* possibilitaram leituras particularistas e etnocêntricas no discurso cientificista hegemônico na Europa do período – e, portanto, concedendo a uma pretensão universalista a capacidade de silenciar grupos diferentes daquele que pertence o produtor do discurso. Tais teorias, no entanto, se teriam forte repercussão entre alguns de seus contemporâneos, não seriam consensuais, encontrando resistência entre outros. Retomando um autor do século XIX bastante referenciado neste tópico do texto, é Hannah Arendt quem nos recorda que, ainda em 1853, “Tocqueville escreveu a Gobineau a respeito das doutrinas deste último que ‘elas são provavelmente erradas e certamente perniciosas’.”²⁵⁵

²⁵³ A referência de Arendt à obra *Raça e Estado*, de Voegelin, está na nota 03, durante abordagem da autora das teorias raciais como reforçadoras ideológicas da política imperialista. ARENDT, Imperialismo. In: *Origens do Totalitarismo*. 2009. P. 189.

²⁵⁴ A colocação do “grosso modo” é necessária posto a existência de diversas correntes entre os teóricos raciais do período, como monogenistas e poligenistas, e uma ampla divergência sobre quantas e quais são as raças humanas (embora, ao que parece, os teóricos raciais concordavam em identificar os brancos, amarelos e negros como pertencentes a raças diferentes). Por fim, seguindo Todorov, consideraremos *racialistas* aqui apenas os que seguem as características estabelecidas, incluindo a hierarquização das raças. Teóricos que compactuem com a existência de raças, mas limitando à aparência, defendendo que todas são iguais em capacidade, inteligência e moral serão tratados como partidários do pensamento racial e não do *racialismo*. Para as diversidades entre as teorias raciais, entre os autores já mencionados, ver TODOROV. *Nós e os outros*. 1993. P. 105-181; ARENDT. *Origens do Totalitarismo*. 2009. P. 188-214.

²⁵⁵ “Lettres de Alexis de Tocqueville et de Arthur de Gobineau”, em *Revue des Deux Mondes*, 1907, tomo 199; carta de 17 de novembro de 1853. Apud. ARENDT. *Origens do Totalitarismo*. 1998. P. 188.

Não consensuais, mas amplamente difundidas, as doutrinas *racialistas* seriam mobilizadas como uma das justificativas pelos defensores europeus da manutenção da prática escravista. E, em meio à circulação de ideias pelo Atlântico, as teorias raciais apareceriam nos Estados Unidos, mobilizadas para justificar a exclusão das pessoas negras, sejam livres ou escravizadas, das “verdades auto evidentes: que todos os homens são criados iguais, dotados pelo seu Criador de certos Direitos inalienáveis, que entre estes estão a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade”, tal como sustentado na Constituição de Independência de 1776.²⁵⁶

A exclusão dos negros estadunidenses, escravizados ou livres, à igualdade no gozo dos direitos defendidos em sua famosa Constituição havia sido revalidada pela Suprema Corte do país em meados do século XIX em um caso de jurisprudência de grande repercussão:

Porém, em 1857, no caso *Dred Scott vs. Sandford*, a Suprema Corte dos Estados Unidos declarou que os negros africanos, tendo sido, por séculos, ‘considerados como seres de ordem inferior’ pelos europeus, ‘não tinham nenhum direito que o homem branco devesse respeitar (...)’ (60 *Howard* 393, 407) e que, além disso, escravos ou livres, eles eram incapazes de ser cidadãos dos Estados Unidos. Os negros africanos não eram cidadãos de segunda classe (como as mulheres e as crianças). Eles simplesmente não eram, de modo algum, cidadãos dos Estados Unidos.²⁵⁷

Conforme é sabido, os embates quanto à manutenção da escravidão nos Estados Unidos e ao próprio modelo de desenvolvimento nacional a ser seguido resultaram em uma guerra entre os estados do norte do país, abolicionistas, e os sulistas, escravistas. A chamada Guerra de Secessão, iniciada em 1861, terminou em 1865 com a derrota dos estados sulistas, e a imposição da abolição da escravidão em todo o território nacional. Para os negros do país, no entanto, vários dos motivos para celebração não persistiram muito e a ideologia sulista logo reconquistou a imposição de sua força na configuração política:

Efectivamente, nessa região dos E.U.A., onde viviam 95 por cento dos negros americanos, assinalam-se então inúmeras estratégias destinadas a impedir que os antigos escravos, agora com estatuto de homens livres, gozassem dos direitos cívicos recentemente adquiridos, outorgados pela lei federal. (...) O número de linchamentos, 12 em 1872, subiu para 255 em 1892. E esses actos de discriminação racial não só passaram a ocorrer cada vez mais frequentemente, como eram agora sancionados por leis específicas, nos diversos Estados. Em concreto, estamos a falar do acervo de legislação que genericamente passou a ser conhecido e designado pelo nome de Leis *Jim Crow* (...) Assim, entre 1865 e 1967, desde o fim da Guerra Civil à afirmação do Movimento dos Direitos Cívicos, foram promulgadas mais de

²⁵⁶ Por sua importância e repercussão, tal declaração, com pequenas divergências na tradução, é facilmente localizável. Sua transcrição completa, entre outras opções, pode ser lida em HUNT. *A invenção dos Direitos Humanos*. 2009. P. 219-224.

²⁵⁷ EDMUNDSON. *Uma introdução aos direitos*. 2009. P. 105-106.

400 leis estaduais, emendas à constituição e posturas municipais que tornaram legal a segregação racial relativamente aos negros. Por volta de 1876, os tratamentos discriminatórios tornaram-se tão correntes que se considera que a Reconstrução e os direitos de cidadania por ela implementados e outorgados eram já letra morta. Em 1890, o Mississippi, através do imposto de capitação, impôs as primeiras medidas restritivas que aí levaram à suspensão do voto dos negros, o que também aconteceu na Louisiana, em 1898.²⁵⁸

Assim, a imposição às pessoas negras da condição de incapazes de gozarem do mesmo *status* de cidadãos foi utilizada para legitimar a sua exclusão do acesso igualitário ao catálogo de Direitos e a criação das Leis *Jim Crow* de segregação racial. E, nos fundamentos de tais leis, conforme vemos em outra citação da dissertação do linguista português Antônio Borges, encontramos as repercussões de teorias raciais:

As leis *Jim Crow* fundavam-se em duas tendências de opinião da intelectualidade americana, sobretudo a partir de 1890, a saber: as novas ciências sociais, tais como a antropologia, haviam determinado “cientificamente” que os negros eram inferiores aos brancos e os historiadores, por sua vez, sendo muitos deles oriundos do Sul, traçavam um quadro nostálgico da escravatura, apresentando o tempo em que esta vigorara como um período digno, pacífico e até benigno.²⁵⁹

A repercussão das teorias raciais de modo a conceder justificativas para ações concretas de exclusão política, configurando-as em uma ideologia, remete-nos à observação da literata – e referência brasileira em estudos sobre literatura negra – Zilá Bernd, ao retratar estas mesmas ideias que buscaram naturalizar a inferioridade das populações consideradas “bárbaras” pelo modelo civilizatório europeu: “O maior perigo da ideologia, como se sabe, não é apenas permitir a dominação de um grupo sobre o outro, mas procurar atribuir a causas falsas, apresentadas de preferência através de um discurso pretensamente científico e verdadeiro, a dominação real.”²⁶⁰ E, ilustrando a força da difusão de tal ideologia, a autora resgata uma referência ao influente filósofo alemão Hegel, para quem “nem os povos da África nem os da América estavam aptos a realizar a Ideia da Razão, estando, pois, condenados a ‘vagar no espaço natural, a menos que, pelo contato com os europeus – tocados pelo Espírito – essas hordas primitivas tomassem consciência de si.’”²⁶¹

Cruzando a rota atlântica de volta à Europa, e retomando o diálogo com Arendt, encontramos referências ao “contato com os europeus”, sugerido por Hegel, se consolidando

²⁵⁸ BORGES, Antônio. *De Jim Crow a Langston Hughes*. “Quando a música começou a ser outra”. Mestrado em estudos linguísticos. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. 2007. P. 20-21.

²⁵⁹ Ibidem. P. 20-21.

²⁶⁰ BERND, Zilá. *O que é negritude*. Coleção Primeiros Passos. Editora Brasiliense. 1988. P. 12.

²⁶¹ Ibidem. P. 13. Citação de Hegel informada como *Lições de Filosofia da História Universal* (1822-31).

na forma de ação política concreta. De modo que as supracitadas teorias raciais também serviram como reforço moral à política imperialista do século XIX, sendo uma das ideologias de sustentação da corrida colonialista ao continente africano.²⁶² Considerando, afinal, os europeus como naturalmente superiores na escala do progresso e os africanos como inferiores, justificava-se a empreitada colonial do final do século XIX como uma “missão civilizatória”: a de levar a (sua) civilização aos demais povos. Era *O Fardo do Homem Branco*, conforme o simbólico título de um poema de Rudyard Kipling, publicado originalmente em 1898.

Diante dos efeitos políticos de sua repercussão, podemos enfatizar e concordar com a advertência de Hannah Arendt quanto aos efeitos nocivos de tais construções científicas, que aqui chamamos de *Racialismo*: “Pois, não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim, não a origem dos povos mas o seu declínio, não o nascimento natural do homem mas a sua morte antinatural.”²⁶³

E, com tal histórico de atuação, mobilizadas nos EUA como parte do discurso reforçador das leis *Jim Crow* a excluir as pessoas negras sulistas aos direitos garantidos pela Constituição republicana, e pela Europa como um dos fundamentos da expansão colonialista a difundir o desenvolvimento material em solo africano sobre “suas botas”²⁶⁴; em meio a mais uma corrente de circulação das ideias políticas e sociais pelo Atlântico,²⁶⁵ o eco das palavras *racionalistas* repercutiria em terras brasileiras.

Embora neste texto tenhamos indicado a maior repercussão de teorias raciais no Brasil da igualdade republicana, sua recepção inicial ocorreria um pouco antes. A difusão das teorias raciais no país ganha força ainda na década de 1870, em um contexto considerado como de renovação das ideias brasileiras, com maior influência do Positivismo e o surgimento dos partidos republicanos.²⁶⁶ Inicialmente restrito às faculdades de Medicina de Recife e da

²⁶² ARENDT, Imperialismo. In: *Origens do Totalitarismo*. 2009. P. 145-336. Para um apanhado geral de diversas teorias de justificação ou explicação da expansão colonialista ao continente africano, ver UZOIGWE, Godfrey. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: ADU BOAHEN, Albert (Org.). *História Geral da África, VII: África sob domínio colonial, 1880-1935*. Brasília, UNESCO. UFSCAR. 2010. P. 21-50.

²⁶³ ARENDT. *Origens do Totalitarismo*. 2009. P. 187.

²⁶⁴ Argumento e expressão de CESAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sa da Costa, 1978.

²⁶⁵ A metáfora da circulação de ideias e experiências humanas “da Europa para a África e para as Américas, e depois em sentido contrário”, em analogia às correntes marítimas, as “correntes planetárias”, é uma referência à excelente obra de LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças*. Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. Tradução: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 448 p. Citação presente nesta nota está na página 10.

²⁶⁶ Um interessante apanhado quanto às ideias republicanas, articuladas ao Liberalismo, no Brasil do período pode ser visto nos seis artigos componentes do dossiê “Republicanism no Brasil do século XIX”, organizado por Heloísa Starling e publicado em *Varia História*, Belo Horizonte. Vol. 27, número 45, Jan/Jun 2011. Para os

Bahia,²⁶⁷ o tema das teorias raciais angaria maior repercussão após o final da década seguinte, em paralelo aos dois grandes acontecimentos políticos anteriormente citados: a abolição da escravidão, em maio 1888, e a proclamação da República, em novembro de 1889.

Conforme retratado em páginas anteriores, o modelo republicano estabelecido no Brasil pouco teve de democracia, provocando o desencanto de muitos. Novamente representando o abismo que separa as expectativas semeadas no horizonte e as experiências concretizadas no espaço da vida real, a percepção de que “essa não é a república que eu sonhava” decepcionou a diversos republicanos mais radicais e engajados com reformas sociais.²⁶⁸ No entanto, diferente do que ocorreu no contexto republicano estadunidense, as teorias raciais debatidas não proporcionaram uma divisão cromática explícita da cidadania constitucionalmente estabelecida. E apesar do esforço de nomes como o consagrado médico baiano Nina Rodrigues, que, em meio a importantes estudos sobre a população negra do Brasil, defendia um código de imputação legal racialmente dividido,²⁶⁹ não alcançaram de qualquer forma o corpo da lei, mantendo a ideia de harmonia racial propagada pelo Império.

Não alcançaram o corpo da lei, mas foram bastante discutidas. Em um contexto fértil na recepção e na adaptação de novas ideias científicas, as doutrinas racialistas circularam em paralelo ao evolucionismo, o darwinismo social, o positivismo e o liberalismo, mobilizadas por cientistas e intelectuais preocupados em, ao dialogar com ideias em destaque no cenário hegemônico, estabelecer interpretações coerentes e aplicáveis às especificidades nacionais. Esta repercussão consciente e adaptada de tais teorias é tema do livro de Lilia Schwarcz, *O espetáculo das raças*, originalmente publicado em 1993. Assim, introduz a autora:

O que se pode dizer é que as elites intelectuais locais não só consumiram esse tipo de literatura, como a adotaram de forma original. Diferentes eram os modelos, diversas eram as decorrências teóricas. Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava. Para além dos problemas mais prementes

partidos republicanos sugerimos, do mesmo dossiê, o artigo de CARVALHO, José Murilo de. *República, democracia e federalismo*: Brasil, 1870-1891. 2011. P. 141-157.

²⁶⁷ Sobre as inovações a partir de 1870 e as teses raciais, SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. 2014. Para uma discussão preliminar das novas ideias, ver p. 15-55. Especificamente sobre a recepção no Ceará, FONSECA, Jamilly Marciano. As ideias científicas e evolucionistas no debate intelectual no Ceará nos anos 1880. *Temporalidades*, v. 6. 2014. P. 12-28.

²⁶⁸ O desencanto para com a república concretizada é tema do artigo de MELLO, Maria Tereza Chaves. A República e o Sonho. In: *Varia História*, Belo Horizonte. Vol. 27, número 45, Jan/Jun 2011. P. 121-139.

²⁶⁹ Para referências ao pensamento de Nina Rodrigues, ver SCHWARCZ. *Nem preto, nem branco*. 2012. P. 20-24 & *O espetáculo das raças*. 2014. P. 247-309. SANTOS, Gislene. *A invenção do ser negro*. 2002. 132-148. SKIDMORE, Thomas. *Preto no branco*. 1976. P. 74-79.

relativos à substituição da mão de obra ou mesmo à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania.

É nesse sentido que o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais. Mas a adoção dessas teorias não podia ser tão imediata nesse contexto. De um lado, esses modelos pareciam justificar cientificamente organizações e hierarquias tradicionais que pela primeira vez – com o final da escravidão – começavam a ser publicamente colocadas em questão. De outro lado, porém, devido à sua interpretação pessimista da mestiçagem, tais teorias acabavam por inviabilizar um projeto nacional que mal começara a se montar.²⁷⁰

A citação anterior evidencia dilemas encontrados em relação à recepção de tais teorias. Afinal, se, conforme publicações da *Revista do IHGB* (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), “Os negros representam um exemplo de grupo incivilizável” e “As populações negras vivem no estado mais baixo de civilização humana”,²⁷¹ sugerindo uma concordância com os pressupostos que orientaram a hierarquização racialista, havia divergência quanto ao caráter desta situação ser congênita à raça ou transitória e remediável.²⁷² E ainda mais polêmica era a interpretação quanto aos mestiços nesse ambiente.

Se apresentamos outrora, neste tópico, a valorização da miscigenação argumentada por Alexis de Tocqueville, para os teóricos racialistas a percepção quanto aos mestiços era diversa, sendo, para muitos desses intelectuais, um produto degenerado e condenável.²⁷³ “Trata-se de uma população totalmente mulata, viciada no sangue e no espírito e assustadoramente feia”, diria o Conde de Gobineau sobre a população brasileira, após ter permanecido no Rio de Janeiro por quinze meses, como enviado francês.²⁷⁴ Dada a centralidade da condição mestiça para a realidade nacional, a originalidade da recepção a partir de então, conforme Schwarcz, consistiria em, ao contrário dos modelos que inspiravam os cientistas, enxergar a possibilidade de haver “bons mestiços”, como uma saída para parte da população – e a condenação ao desaparecimento (não pelo extermínio, mas através de um processo gradual, dado pela seleção natural) dos maus mestiços, os degenerados.

²⁷⁰ SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. 2014. P. 24.

²⁷¹ Ibidem. P. 145. Citações originais de um artigo publicado em 1891 e um ensaio de 1884, respectivamente.

²⁷² Ibidem. P. 273.

²⁷³ O tema da miscigenação, o cruzamento racial, era tratado de maneira diversa entre os teóricos racialistas, cabendo interpretações mais positivas, mas predominando as extremamente negativas. Ver SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. 2014. P. 57-86. TODOROV. *Nós e os outros*. 1993. P. 105-181, entre outros das referências citadas quanto às teorias raciais.

²⁷⁴ RAEDERS, 1988. P. 96. Apud. SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. 2014. P. 17.

A força da mestiçagem como um dos temas centrais da configuração nacional brasileira atuou como um dos freios a uma adoção mais radical das ideias racialistas. No decorrer de sessenta anos desde a eclosão das ideias racialistas nos debates científicos nacionais, em 1870, ao mestiço coube um espaço de desconfiança, embora prevalecendo uma perspectiva positiva. Afinal, através da miscigenação, previa-se uma via para o desejado embranquecimento da população. Contudo, à população negra permaneceu, ainda que livre de uma legislação discriminatória, uma interpretação hegemônica negativa entre os setores da elite e dirigentes do país. As precárias condições de vida a que estavam submetidos não precisavam ser remetidas às consequências óbvias da escravidão e ausência de políticas públicas de reparação, mas sim a uma inferioridade natural que parecia ser confirmada pela dificuldade em prosperar socialmente em um ambiente que garantia, juridicamente, uma suposta igualdade de condições. Concluiria Lilia Schwarcz:

Colocado nesses termos, o argumento racial continuava oportuno, quando retiradas as conclusões mais radicais. Justificava teoricamente desde a construção de projetos políticos conservadores até a existência de hierarquias rígidas, agora cientificamente explicadas. (...) O mesmo contexto que encontra em um projeto liberal a solução para sua nova configuração política procura nas teorias deterministas e antropológicas subsídio para transformar diferenças sociais em barreiras biológicas fundamentais. Finda a escravidão e instaurada a democracia por meio da República, toma força um discurso racial, tardio se comparado ao modelo liberal presente desde 1822. Ante a liberdade prometida pela abolição e a igualdade oferecida pela nova Constituição – que transformava todos em cidadãos –, parecia imperativo repensar a organização desse novo país. (...) Transformada em utopia pelos cientistas nacionais, a igualdade conseguida mediante as conquistas políticas era negada em nome da natureza.²⁷⁵

A força de doutrinas como o liberalismo e o positivismo entre os grupos que se estabeleceram na direção de nossa República protegeram a legislação brasileira de estabelecer a discriminação racial. Isso está longe de significar, no entanto, que o preconceito e a discriminação não permanecessem como fato corrente em nosso cotidiano, de modo velado, diria silencioso²⁷⁶, mas poderoso e resistente. Afinal, se as noções de inferioridade natural das pessoas negras propagadas pelas teorias raciais não chegaram à legislação, elas ainda transpareciam (e transparecem) naqueles que aplicam as leis, as pessoas que compõem o aparato jurídico e repressivo do Estado, configurando o negro, marginalizado, como um “tipo suspeito”, um criminoso em potencial. E em diversas outras parcelas da sociedade brasileira. Ideias que naturalizavam o pressuposto de inferioridade das pessoas negras seriam difundidas

²⁷⁵ SCHWARCZ. *O espetáculo das raças*. 2014. P. 316.

²⁷⁶ O “racismo silencioso” brasileiro é tema de SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto, nem branco*. 2012.

até mesmo em livros escolares, como brevemente citado no primeiro tópico deste capítulo, potencializando sua proliferação e introjeção em meio à sociedade brasileira.

Às pessoas negras do Brasil, em consonância com o pensamento predominante entre os grupos hegemônicos nos Estados Unidos e Europa – e aos colonizadores europeus em solo africano –, foi fixada a pecha de uma inferioridade natural, sobretudo na visão das elites. Seriam uma causa para um destino nacional nefasto, a menos que gradativamente desaparecessem, não pelo extermínio, mas como resultado do cruzamento com o branco, tido como superior. Esta seria a conclusão resultante de uma original recepção das teorias raciais, de modo que “no Brasil as teorias ajudaram a explicar a desigualdade como inferioridade, mas também apostaram em uma miscigenação positiva, contanto que o resultado fosse cada vez mais branco.”²⁷⁷ E o caminho para tal resultado seria o estímulo a uma imigração maciça de brancos europeus, sobretudo pobres, vindos da Itália e Alemanha, a fim de renovar o acervo de trabalhadores assalariados do país – ação que teria como consequência a maior dificuldade daqueles que haviam sido escravizados em conseguir novos postos de trabalho – e ainda ampliar as oportunidades para esta política de branqueamento populacional. O mestiço, portanto, era aceitável como um meio para se chegar a uma população branca.

Apesar da presença cotidiana do preconceito, a noção do Brasil como uma “democracia racial” se consolidou e difundiu, justificada pela ausência da discriminação no corpo da lei e de tensões raciais mais abrangentes e explosivas em cena pública. A partir das décadas de 1920 e 1930, a realidade racial brasileira já havia se configurado “um caso interessante, já que praticamente nenhum conflito étnico ou regional se manifestara, ou pelo menos ganhara visibilidade, e nenhuma dominação racial oficial fora instituída depois da Abolição.”²⁷⁸ Imagem nacional atribuída a uma releitura do passado colonial, posto que após a abolição, “a inexistência de categorias explícitas de dominação racial incentivava ainda mais o investimento na imagem de um paraíso racial e a recriação de uma história em que a miscigenação aparecia associada a uma herança portuguesa particular e à sua suposta tolerância racial (...)”²⁷⁹ Imagem consolidada a partir da década de 1930 quando, em um novo contexto político, com o fim da Primeira República e a chamada Revolução de 1930, desenvolvia-se um ambiente propício para novas representações da nacionalidade nacional.

²⁷⁷ SCHWARCZ, Lilia. *Nem preto, nem branco*. 2012. P. 39.

²⁷⁸ *Ibidem*. P. 41, 42.

²⁷⁹ *Ibidem*. P. 42.

No contexto dos anos 1920 e 1930 uma nova representação nacional estava em construção, elencando referências populares a fim de se tornarem os símbolos de uma proclamada identidade cultural própria ao país, uma *modernidade primitiva*, conforme termo de Florencia Garramuño,²⁸⁰ diferenciada – ainda que em diálogo – do modelo cultural europeu então hegemônico. A seleção e a exaltação de alguns símbolos culturais regionais promoviam-os ao posto de símbolos nacionais, configurando o processo de invenção de tradições, visando a conceder uma unidade cultural à comunidade imaginada da nação brasileira.²⁸¹ Nestes símbolos culturais até então considerados *primitivos*, que passariam a representar a especificidade de nossa *modernidade*, a influência das pessoas negras seria determinante: a feijoada, a capoeira, e, sobretudo, o samba concediam régua e compasso a uma nação miscigenada. Tendo as alijado das mesmas possibilidades que as pessoas brancas ao exercício da cidadania, o nacionalismo ressaltava às comunidades negras a força cultural.

Um marco da produção intelectual do período foi o sucesso da obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala* (1933), que estabeleceu uma inovadora leitura acadêmica que sedimentava a valorização da miscigenação, não apenas pela possibilidade do embranquecimento, mas pelo produto mestiço em si, até então ainda retratado como degenerado por muito da produção literária brasileira. Emergia a força do Brasil mestiço, miscigenado, como uma coroação da nossa Democracia Racial.

A representação de uma comunidade nacional racialmente harmônica, a Democracia Racial, logo ganharia maiores interesses da comunidade política internacional, conforme tensões de natureza racial convulsionavam o tecido social de outros países. Enquanto em outras regiões do planeta explodiam amplos movimentos de resistência das pessoas negras ao processo de exclusão e opressão a que estavam submetidos, o *Orgulho Negro*, e o mundo, chocado, tentava compreender o Holocausto Judaico da política nazista, também relacionado às Teorias Raciais; a configuração racial brasileira tornava-se particularmente influente.

A Organização das Nações Unidas – também um fruto do fim da Segunda Guerra Mundial –, através de seu organismo para educação e cultura, a UNESCO, que em 18 de julho

²⁸⁰ GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 224 p.

²⁸¹ HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 6 edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 320 p. Sobre os capítulos escritos por Hobsbawn, *Introdução: A invenção das tradições* (p. 9 a 23) e *A produção em massa de tradições: Europa, 1879 a 1914* (p. 271-316). Sobre a ideia de nação como uma comunidade imaginada, a referência é ao clássico de ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008. 330 p.

de 1950 havia divulgado a *Primeira Declaração Sobre Raça* negando cientificamente a existência de *raças* a dividir biologicamente a espécie humana, decidiu patrocinar uma série de estudos sobre a situação racial brasileira. Assim, o Projeto UNESCO realizou pesquisas entre 1951 e 1952 nas cidades de Salvador, Recife e São Paulo com o objetivo de exportar para outras nações conflituosas as reflexões sobre a harmoniosa sociedade brasileira. O resultado foi múltiplo, sendo que alguns autores, como Thales de Azevedo, em seu *As elites da cor* (1955), apresentaram análises que colaboraram com a intenção, antirracista, da organização. Já outros, como Florestan Fernandes e Roger Bastide estudaram as falácias do mito e as sutilezas do preconceito racial brasileiro.²⁸² Em todo caso, chegando a meados do século XX, a imagem nacional do Brasil mestiço, agora propagada pelos governos brasileiros, de uma aberração racial, virava um modelo a ser compreendido e, quiçá, copiado.

No entanto, ao mencionar o contexto internacional de eclosão de movimentos de resistência e reação ao processo de exclusão social a que as comunidades negras se encontravam submetidas, abrimos uma brecha a um novo movimento de conectar o “olhar para fora” com o “olhar para dentro” neste tópico da dissertação. Afinal, até aqui nos concentramos em uma breve referência à difusão das teorias raciais e as dinâmicas de sua recepção. Importa remeter, ainda que brevemente, à reação a elas.

Os historiadores estadunidenses Peter Linebaugh e Marcus Rediker, em atenção a diversos movimentos populares de resistência à implantação do capitalismo na Modernidade, propuseram uma metáfora aos movimentos de correntes marítimas – sugestão que influenciou o presente texto quando nos referimos às correntes de circulação das ideias racialistas pelo Atlântico. Na introdução da obra dos historiadores citados, lemos que as correntes planetárias que circularam pelo Atlântico, pessoas e mercadorias, assim como ideias políticas e sociais, também conduziam um histórico das experiências humanas de resistência. Movimentos de diversos grupos populares, marinheiros, escravos e plebeus, homens e mulheres identificados pelos grupos hegemônicos como a hidra de Lerna do mito de Hércules – *a hidra de muitas cabeças* a ser combatida – contra o processo de opressão a que eram submetidos.²⁸³

Assumida a referência à obra citada, enfatizamos que, se correntes planetárias circularam pelo Atlântico conduzindo os ventos das teorias raciais a dar novos argumentos à

²⁸² Sobre o Projeto UNESCO, entre outros citados na bibliografia, ver MAIO, Marcos Chor. O projeto UNESCO e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. 1999. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 14. Núm. 41. Out/99. P. 141-158. SANTOS, Fernanda B. A temática racial no debate internacional e a conceituação do termo estabelecida pela UNESCO na década de 1950. *Revista Thema*. 2014.

²⁸³ LINEBAUGH e REDIKER. Introdução. In: *A hidra de muitas cabeças*. 2008. P. 9-15.

exclusão das pessoas negras, na circulação de tais correntes também podemos identificar um poderoso histórico de resistência e luta desses indivíduos. Aliás, mesmo antes da difusão das teorias, evidentemente, há um longo histórico de resistência das pessoas negras escravizadas.

Recorremos aqui ao historiador Cyril Lionel R. James, natural de Trinidad e Tobago e amplamente conhecido por sua obra *Os jacobinos negros* (1938) que, em texto de 1939, dizia:

A história revolucionária dos negros é rica, inspiradora e desconhecida. Negros se rebelaram contra os caçadores de escravos na África; rebelaram-se contra os comerciantes de escravos no Atlântico. Se rebelaram nas *plantations*. O negro dócil é um mito. Escravos em navios escravistas se atiraram ao mar, fizeram longas greves de fome, atacaram as tripulações. Há registros de escravos que subjugaram a tripulação e tomaram controle do navio levando-o até o cais, um feito de extraordinária audácia revolucionária. Na Guiana Britânica, durante o século XVIII os negros se revoltaram, tomaram controle da colônia holandesa e a controlaram por anos. Eles se retiraram para o interior, forçaram os brancos a assinar um tratado de paz e permanecem livres até o dia de hoje. Todas as colônias do Caribe, principalmente a Jamaica, São Domingos e Cuba, as maiores ilhas, tiveram seus quilombos, formados por negros audazes que haviam fugido para o interior e se organizado para defender seus direitos. (...) Na América, os negros organizaram cerca de 150 revoltas de destaque contra a escravidão. O único lugar onde os negros não se rebelaram é nos livros de historiadores capitalistas.²⁸⁴

Portanto, quando nos atentamos ao histórico das experiências humanas de resistência à opressão, as lutas das pessoas identificadas pelos governantes como a “hidra de muitas cabeças, um símbolo antitético de desordem e resistência, uma poderosa ameaça à construção do Estado, do Império e do capitalismo”,²⁸⁵ podemos concordar com Cyril James que “não é estranho que os negros tenham se rebelado. Teria sido estranho se não o fizessem.”²⁸⁶

Deste modo, se a Revolução Francesa, iniciada em 1789, representa um marco da participação popular naquilo que identificamos como a era da primeira expansão do catálogo de direitos, a confrontar os privilégios naturalizados do Antigo Regime através de uma retórica da igualdade; a revolução na ilha de São Domingos, iniciada pelos mestiços em 1790 e acompanhada pela revolta escrava em 1792, conhecida como Revolução Haitiana, marcaria a participação de pessoas negras então escravizadas reivindicando seu direito à liberdade. Enfrentando os colonos e tropas colonizadoras francesas, depois as tropas britânicas, as tropas espanholas (contando com o apoio – apenas moral – da França jacobina) e novamente as tropas francesas do governo de Napoleão, os negros de São Domingos, atual Haiti,

²⁸⁴ JAMES, CLR. A revolução e o negro. In: JAMES, TROTSKI e BREITMAN. *A revolução e o negro*. Textos do trotskismo sobre a Questão Negra. Tradução: Bustamante e Alfonso. São Paulo: Iskra. 2015. P. 21, 22.

²⁸⁵ LINEBAUGH e REDIKER. *A hidra de muitas cabeças*. 2008. P. 11.

²⁸⁶ JAMES. *A revolução e o negro*. 2015. P. 22.

propiciaram um dos mais impactantes e importantes eventos políticos das lutas pela igualdade de nossa modernidade ocidental.²⁸⁷ Uma sangrenta e duradoura revolução que repercutiria pelo mundo demonstrando àqueles que soubessem da situação de São Domingos, citando James, “que lá jamais haveria escravidão para os negros novamente”.²⁸⁸ Situação que nos permite remeter ao pensador franco-argelino Albert Camus, ao referir-se à revolta do escravizado em seu *O homem revoltado*, de 1951: “Em última instância, ele aceitará a derradeira derrota, que é a morte, se tiver que ser privado desta consagração exclusiva a que chamará, por exemplo, de sua liberdade. Antes morrer de pé, do que viver de joelhos.”²⁸⁹

A partir da Revolução Francesa e no decorrer do século XIX, em meio às lutas dos seres humanos alijados dos direitos ressaltados pela eclosão da cidadania, a reivindicação pelos direitos das mulheres representaria uma poderosa força nos embates contra a exclusão aos princípios defendidos como universais. E também nessa pauta a resistência de mulheres negras, de origem escrava, é identificada. Ainda durante a era jacobina da Revolução Francesa, a oradora abolicionista girondina Olympe de Gouges propunha à Assembleia Nacional francesa sua *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791) que concluía com uma convocação a todas as mulheres, incluindo a mulher escravizada: “O homem escravo multiplicou suas forças e teve necessidade de recorrer às tuas, para romper os seus ferros. Tornando-se livre, tornou-se injusto em relação à sua companheira.”²⁹⁰ No entanto, seis décadas depois, é uma negra e ex-escrava nos EUA quem toma a palavra. Oradora do abolicionismo e do direito das mulheres, Sojourner Truth é célebre por um fabuloso²⁹¹ discurso proferido durante a *Convenção das Mulheres* em Akron, Ohio, em 1851. Discurso no qual mobiliza sua especificidade como mulher negra nos EUA, oriunda da escravidão:

Bem, crianças, onde há muita confusão deve haver algo de errado. Penso que entre os negros do Sul e as mulheres do Norte, todos falando sobre direitos, os homens brancos vão muito em breve ficar num aperto. Mas sobre o que todos aqui estão falando?

Aquele homem ali diz que as mulheres precisam ser ajudadas a entrar em carruagens, e erguidas para passar sobre valas e ter os melhores lugares em

²⁸⁷ Evento descrito em detalhes em JAMES, CLR. *Os jacobinos negros*. 2010. 401 p. Ou, bem sucintamente, em JAMES. *A revolução e o negro*. 2015. P. 23 a 29.

²⁸⁸ JAMES, CLR. *Os jacobinos negros*. 2010. P. 340.

²⁸⁹ CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad.: Valerie Rumjanek. 8 ed.. Rio de Janeiro: Record. 2010. P. 27.

²⁹⁰ A transcrição completa da declaração, assim como breve referência biográfica da autora é vista em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antigos-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html> Acesso 07/05/2015>. Agradeço ao historiador e amigo Átila Freitas por apresentar a declaração.

²⁹¹ Que o leitor desculpe o aparente excesso apologético, incluindo a transcrição completa que se segue, mas qualquer referência menor pareceria, ao presente autor, uma injustiça para com o valor desse discurso.

todas as partes. Ninguém nunca me ajudou a entrar em carruagens, a passar por cima de poças de lama ou me deu qualquer bom lugar! E não sou mulher? Olhem pra mim! Olhem pro meu braço! Tenho arado e plantado, e juntado em celeiros, e nenhum homem poderia me liderar! E não sou uma mulher? Posso trabalhar tanto quanto e comer tanto quanto um homem - quando consigo o que comer - e aguentar o chicote também! E não sou uma mulher? Dei à luz treze filhos, e vi a grande maioria ser vendida para a escravidão, e quando eu chorei com minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus me ouviu! E não sou mulher?

Então eles falam sobre essa coisa na cabeça; como a chamam mesmo? [alguém na plateia sussurra, "intelecto"] É isso, meu bem. O que isso tem a ver com os direitos das mulheres ou dos negros? Se a minha xícara não comporta mais que uma medida, e a sua comporta o dobro, você não vai deixar que a minha meia medidazinha fique completamente cheia?

Depois aquele homenzinho de preto ali disse que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens, porque Cristo não era mulher! De onde o seu Cristo veio? De onde o seu Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com Ele.

Se a primeira mulher feita por Deus teve força bastante para virar o mundo de ponta-cabeça sozinha, estas mulheres juntas serão capazes de colocá-lo na posição certa novamente! E agora que elas estão querendo fazê-lo, é melhor que os homens permitam.²⁹²

Através do discurso de Truth podemos interpretar que entre suas reivindicações políticas pela causa abolicionista e pelos direitos das mulheres, encontra-se a costura de sua identificação como uma pessoa negra que foi escravizada, o que tornam explícitas diferenças de sua experiência social enquanto mulher em relação à de Olympe de Gouges, por exemplo.

Até aqui, do impacto da revolução dos escravizados no atual Haiti ao discurso de Sojourner Truth, a “história revolucionária dos negros” a que estamos nos referindo pode ser entendida como parte da “história revolucionária das pessoas escravizadas”. A questão da cor da pele não pode ser desprezada, afinal, conforme anteriormente foi referenciado neste texto, citando Tocqueville, nas sociedades escravistas modernas, “o fato imaterial e fugidio da escravidão se combina da maneira mais funesta com o fato material e permanente da diferença de raça”, tornando a identificação da cor da pele escura um referente em si ao lugar social ocupado pelo indivíduo. Ainda assim, as atitudes de discriminação e preconceito para com os seres que foram escravizados, afastando-os da retórica dos direitos, ainda que conquistada a sua liberdade, poderiam ser compreendidas como efeito do “preconceito natural que leva o homem a desprezar aquele que foi seu inferior, ainda muito tempo depois de este

²⁹² O discurso completo, traduzido, pode ser lido em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ain%27t_I_a_Woman%3F> Acesso 07/05/2015. O parágrafo final, em igual tradução, é epígrafe do capítulo 3 de LINEBAUGH e REDIKER. *A hidra de muitas cabeças*. 2008. (“Uma criada negra chamada Francis”) P. 82.

ter se tomado igual a ele”, mencionado por Tocqueville.²⁹³ Sugerindo que – para fechar com uma última referência ao mesmo teórico francês –, “Os modernos, depois de abolirem a escravidão, ainda precisam destruir três preconceitos muito mais inefáveis e tenazes que ela: o preconceito do senhor, o preconceito de raça e, enfim, o preconceito do branco.”²⁹⁴

No entanto, enquanto a escravidão passava gradualmente a ser combatida no discurso hegemônico, as teorias raciais eram capazes de propiciar um reforçador ao “preconceito de raça” e “preconceito do branco” suficiente para abranger não apenas o ser negro que fora escravizado ou o descendente do mesmo, mas toda e qualquer pessoa negra, independente de sua origem ou classe social. Conforme complexificava o histórico das resistências à opressão com as reações às políticas imperialistas europeias em solo africano, mobilizando a ideologia do *racialismo* – e difundindo a impressão de que, virtualmente, seja no continente americano, europeu ou africano, as comunidades negras estavam sob o jugo das brancas –, essa história revolucionária vai se configurando como uma história revolucionária das pessoas negras.

As lutas das pessoas negras contra a situação de opressão a que estavam submetidas no decorrer da Modernidade, se, por um lado, obtiveram um novo potencial retórico com a argumentação que levou à difusão da noção de Direitos universais, por outro, depararam com um novo repertório a ser confrontado através da repercussão, em diferentes realidades locais, do *racialismo*, parte das “explicações biológicas para a exclusão”, conforme Lynn Hunt. Em meio a essas diversificadas lutas surgiria o que chamaremos de *Orgulho Negro*, compreendido como uma linguagem política específica em meio às demandas modernas por Igualdade, desejosa de intervir na cena pública e modificar a realidade de opressão e preconceito.

Necessário explicar com maior calma este argumento. Analisando o *Négritude*, movimento iniciado nos anos 1930 por intelectuais francófonos negros, oriundos de regiões sob o jugo colonial, Zilá Bernd diferencia o termo no sentido restrito, com *N* maiúsculo, se referindo ao movimento pontual, e sua apropriação no sentido lato, com *n* minúsculo. A negritude no sentido lato, para Bernd, seria um vocábulo utilizado para “referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra”.²⁹⁵ Ainda segundo a mesma autora, tal termo pode definir “os movimentos de tomada de consciência de ser negro, que se verificaram em praticamente todas

²⁹³ As duas citações então lembradas neste parágrafo estão em TOCQUEVILLE. 2005. P. 395.

²⁹⁴ TOCQUEVILLE. *A democracia na América*. Livro 1. 2005. P. 396.

²⁹⁵ BERND, Zilá. *O que é negritude?* 1988. P. 20.

as regiões do planeta onde pode ser registrada a presença de negros”.²⁹⁶ Kabengele Munanga, também referindo a uma negritude em sentido lato, corrobora: “Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado.”²⁹⁷

A interpretação de que em diversos movimentos sociais e políticos, em distintas realidades geográficas e em largo recorte temporal, seria identificável elementos referentes a uma *consciência de ser negro*, em relação à percepção de uma situação de opressão coletiva, aparece em abordagens de variados autores. Podemos exemplificar, entre pensadores brasileiros, com o já citado trabalho de Munanga, e os de Nilma Lino Gomes e Luiz Cláudio Barcelos.²⁹⁸ Concordando com a abordagem proposta, mas tentando evitar as confusões entre os sentidos restrito e lato do uso do termo *negritude*, que chamaremos esses movimentos, que configurariam uma ampla mobilização negra, pelo nome genérico de *Orgulho Negro*.

Toda generalização, porém, é complicada e a prudência do ofício do historiador exige que pontuemos uma importante ressalva. Concordamos com o antropólogo Munanga quando adverte, ao se referir ao processo de construção da identidade negra, nascido a partir da tomada de consciência das diferenças entre um “nós” e os “outros”, que “não creio que o grau dessa consciência seja idêntico entre todos os negros, considerando que todos vivem em contextos socioculturais diferenciados.”²⁹⁹ Pensando em obras literárias, movimentos políticos (estrito senso) e político-culturais surgidos desde o final do século XIX e no decorrer de todo o século XX, não podemos perder de vista que cada um deles está partindo de um contexto espacial e temporal dotado de demandas próprias. As ideias e as ações concretas buscam responder a essas demandas e não pretendemos eclipsar sua especificidade.

Sugerimos, no entanto, que também haveria certa constatação comum que permitiria uma *inteligibilidade* entre estes autores de que a realidade específica a que estavam confrontando, de preconceito e discriminação por natureza racial, encontraria paralelos em diversos países. Assim, a configuração específica da forma de discriminação seria local, mas a difusão de uma inferioridade e do preconceito aos indivíduos de pele escura, homogeneizados

²⁹⁶ Idem. P. 09.

²⁹⁷ MUNANGA, *Negritude, usos e sentidos*. 2012. P. 15.

²⁹⁸ MUNANGA, *Negritude, usos e sentidos*. 2012. GOMES, *Sem perder a raiz*. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 373 p. BARCELOS, *Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica*. 1996. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 187-210.

²⁹⁹ MUNANGA. *Negritude, usos e sentidos*. 2012. P. 11.

no significante “negro”,³⁰⁰ teria caráter global, percepção que torna compreensível a ampla circulação de pessoas e ideias do *Orgulho Negro* pelos dois lados do Atlântico, repercutindo entre os diversos movimentos raciais e influenciando-os mutuamente.

Novamente referenciando Munanga, vislumbramos uma *identidade cultural subjetiva*, “que seria a maneira pela qual o próprio grupo define-se e é definido por outros”³⁰¹ em meio à *identidade cultural fragmentada* (entre nacionalidades, gênero, posição social e de classe, identificação no espectro político-ideológico, etc.) que o jamaicano Stuart Hall nos apresenta como característica do século XX.³⁰² Aqueles indivíduos então *heterodenominados* como negros passam a se *autodenominar* negros e afirmar o valor deste emblema (tão coletivo quanto o estigma que lhes foi imposto), expressando, conforme Gilroy, uma “afinidade extranacional” – um tipo de “comunidade imaginada” independente das fronteiras nacionais – que, apesar de inúmeras complexidades e dilemas, seria capaz de orientar “as reivindicações políticas que embasaram e orquestraram a própria noção de solidariedade negra.”³⁰³

Sobre as características básicas desta identidade cultural negra, por vezes chamada de negritude, no sentido lato, Munanga, tendo como preocupação sua expressão no Brasil, pontua a insuficiência do paralelo à identidade nacional, geralmente retratada como englobando fatores históricos, linguísticos e psicológicos.³⁰⁴ Do que segue a sua afirmação:

Ou seja, se cientificamente a realidade da raça é contestada, política e ideologicamente esse conceito é muito significativo, pois funciona como uma categoria de dominação e exclusão nas sociedades multirraciais contemporâneas observáveis. Em outros termos, poder-se-ia reter como traço fundamental próprio a todos os negros (pouco importa a classe social) a situação de excluídos em que se encontram em nível nacional. Isto é, a identidade do mundo negro se inscreve no real sob a forma de “exclusão”. Ser negro é ser excluído. Por isso, sem minimizar os outros fatores, persistimos em afirmar que a identidade negra mais abrangente seria a identidade política de um segmento importante da população brasileira excluída de sua participação política e econômica e do pleno exercício da cidadania.³⁰⁵

Para os fins deste texto, operamos, assim, com uma *identidade cultural subjetiva*, ainda que passível de ser articulada e constantemente negociada com as diversas outras

³⁰⁰ A apresentação do termo “negro” como um significante condensador está em HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? In: *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; tradução Adelaine La Guardia Resente... [et al]. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003. P. 317-330.

³⁰¹ MUNANGA. *Negritude, usos e sentidos*. 2012. P. 86.

³⁰² HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 2006.

³⁰³ GILROY. *O Atlântico Negro*. 2012. P. 09.

³⁰⁴ MUNANGA. *Negritude, usos e sentidos*. 2012. P. 12, 13.

³⁰⁵ *Ibidem*. P. 16.

identidades que compõem um sujeito (de nacionalidade, gênero, orientação sexual, classe, orientação político-ideológica e etc...),³⁰⁶ norteada em torno da consciência da exclusão política e/ou econômica. Consciência que ressoa na linguagem das ruas, identificável em meio à eclosão de movimentos políticos, revoltas e revoluções. Também em produções literárias a contrapor e/ou denunciar a exclusão e a opressão de natureza racial. Mas ainda encontrando eco em outras formas de linguagem, como recorda Munanga, ao retratar de comunidades diaspóricas que não se identificam com as matrizes religiosas africanas: “Nas outras categorias foram criadas outras formas de linguagem ou comunicação como estilos de cabelos, penteados e estilos musicais que são marcas de identidade.”³⁰⁷ A pluralidade das linguagens expressas na cultura popular negra é também identificada por Stuart Hall:

Não importa o quão deformadas, cooptadas e inautênticas sejam as formas como os negros e as tradições e comunidades negras pareçam ou sejam representadas na cultura popular, nós continuamos a ver nessas figuras e repertórios, os quais a cultura popular recorre, as experiências que estão por trás delas. Em sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica, profunda e variada atenção à fala; em suas inflexões vernaculares e locais; em sua rica produção de contranarrativas; e, sobretudo, em seu uso metafórico do vocabulário musical, a cultura popular negra tem permitido trazer à tona, até nas modalidades mistas contraditórias da cultura popular *mainstream*, elementos de um discurso que é diferente – outras formas de vida, outras tradições de representação.³⁰⁸

A diversidade de linguagens através das quais a identidade cultural negra se expressa nos estimula a sugerir que a ressonância de uma contranarrativa das pessoas negras, ecoando na cena pública como um esforço de combate à exclusão e opressão, define a politização dessas linguagens vislumbradas. Enfatizando, assim, os polivalentes ecos de sua repercussão como parte de um esforço de falar, de romper um silenciamento a fim de modificar uma realidade social. A explosão dos movimentos de identidade negra, confrontando a exclusão, torna possível identificar a circulação de vocábulos que delineiam uma linguagem política. E, deste modo, a identificação de certas “‘questões paradigmáticas’ ou modos de enfrentar essas questões, comuns a vários autores mais ou menos contemporâneos – uma comunidade de ‘falantes’ de uma linguagem política, que a atualiza através de suas intervenções particulares”,³⁰⁹ destinadas a contextos também particulares. Pensada como *atos de fala*, o

³⁰⁶ A ênfase na pluralidade interna ao significante “negro” é constante em HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? 2003. P. 317-330.

³⁰⁷ MUNANGA. *Negritude, usos e sentidos*. 2012. P. 13.

³⁰⁸ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? 2003. P. 323-324.

³⁰⁹ ARAÚJO, Cícero. Apresentação. Um “giro linguístico” na história das idéias políticas. In: POCOCK, J. G. A. *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.); tradução Fábio Fernandez. 1.ed., 1.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. P. 11.

sentido da expressão de tal linguagem política encontra-se no mundo dos acontecimentos a que pretende modificar, ao universo político no qual se manifesta.³¹⁰

Não é objetivo ou intenção desta dissertação mapear os diferentes textos e contextos nos quais operaram as reelaborações dos vocábulos identificados como parte desta linguagem política, o que resultaria em uma história dos discursos políticos em torno de uma identidade negra. Mas sim enfatizar a aproximação da circulação de diferentes veículos a expressar a linguagem política negra, aos diversos movimentos políticos contra a exclusão com as quais dialogavam. Deste modo, os textos e contextos sinalizam reivindicações do *Orgulho Negro* que observamos tanto nas ruas quanto nas ideias e em manifestações culturais populares.

A circulação de uma *identidade cultural subjetiva* que configure uma referência homogênea, mas positiva, das pessoas incluídas em torno do significante “negro”, aparece com maior visibilidade na virada do século XIX para o XX. O filósofo ganense Anthony Appiah, em sua obra *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*, inicia suas críticas sobre a construção de uma identidade racial negra e africana retomando as contribuições do estadunidense/liberiano Alexander Crummel (1819-1898) e do estadunidense W.E.B. Dubois (1868-1963).³¹¹ Ainda partidários do pensamento racial, mas não racialistas,³¹² personagens primordiais do *Orgulho Negro* da virada do século XIX e XX – em particular, Dubois, que professava a existência de uma importante mensagem à Humanidade a ser expressa pela raça negra, defendendo que todas as diferentes raças teriam igual importância e contribuição para o avanço da humanidade, e autor do ainda hoje célebre *As almas da gente negra* (1903).

Já a anteriormente citada Zilá Bernd, em obra estudando o amplamente impactante *Négritude* da década de 1930, movimento poético centrado na valorização da herança cultural negra em contexto de assimilação da cultura colonizadora, remete às repercussões intelectuais em América Central e Caribe quanto à invasão dos *Mariners* estadunidenses ao Haiti, em 1915.³¹³ Invasão considerada uma afronta à região identificada como símbolo da luta das pessoas negras americanas, desde a conquista da independência da revolta dos escravizados, estimulando os intelectuais da área, sobretudo os haitianos, a repensar sua independência.

³¹⁰ Ibidem. P. 10-11. POCOOCK. Introdução. O estado da arte. In: *Linguagens do ideário político*. 2013. P. 23-62. SKINNER, Quentin. A liberdade e o historiador. In: *Liberdade antes do Liberalismo*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: Ed. UNESP. 1999. P. 83-95.

³¹¹ APPIAH. *Na casa de meu pai*. 1997. “A invenção da África” (p. 19-51) e “Ilusões de raça” (p. 53-76).

³¹² Diferenciamos, aqui, a adesão ao pensamento racial, que acredita na existência de raças biológicas a justificar as diferenças humanas, do pensamento *racialista*, que promove uma hierarquização destas diferenças.

³¹³ BERND. *O que é negritude?* 1988. “A gestação” (p. 24-28)

A promoção de uma identidade negra positiva, em reação ao processo de exclusão e articulada na linguagem dos textos e das ruas, em terreno estadunidense, confronta o contexto das leis *Jim Crow*. Assim, o movimento artístico chamado *Renascença do Harlem*, dos anos 1920, e o *Black is Beautiful* dos EUA, no pós-Segunda Guerra, destacam-se na formulação de uma imagem positiva da estética e da capacidade intelectual e cultural dos negros, além de uma valorização de sua herança cultural.³¹⁴ O *Movimento pelos Direitos Civis* e o *Black Power* dos anos 1950 a 1970, por fim, aparecem como fortes contestações à exclusão política e social aos negros estadunidenses, angariando considerável influência mundial devido à repercussão midiática obtida.³¹⁵ Cruzando o Atlântico, o *Panafricanismo*, em seus aspectos de libertação colonial e integração regional, reivindica o direito à autodeterminação dos povos africanos, alimentando a luta anticolonial e fortalecendo a positivação da África Negra, homogeneizada e identificada como *locus* da ancestralidade de todas as pessoas negras.³¹⁶

O efervescente contexto político que marca a eclosão desses diversos movimentos possibilitou a herança de uma rica produção literária reivindicante da identidade negra. E, enquanto *atos de fala*, obras passíveis de repercutir e influenciar na luta política que orientou a sua produção e ainda ecoar em cenários diferentes, lidas e reapropriadas como componentes de um repertório comum à comunidade englobada em torno do significante “negro”.

Em meio a uma ampla produção, algumas obras podem exemplificar o enriquecimento do que lemos como uma linguagem política compartilhada. O estudo sobre a introjeção de uma noção de inferioridade natural por parte dos próprios negros, abordada pelo renomado psiquiatra e revolucionário martinicano Frantz Fanon, aparece em seu influente *Pele negra, máscara branca* (1952). A denúncia do colonialismo como degradação dos ideais iluministas e a associação de sua defesa à traumática experiência do holocausto judaico perpetrado pelo governo Nazista é o cerne do argumento do literato martinicano Aimé Césaire, um dos fundadores do *Négritude*, em *Discurso sobre o colonialismo* (1951). A valorização da

³¹⁴ BORGES. *De Jim Crow a Langston Hughes*. 2007.

³¹⁵ HARRIS, Joseph E. A África e a diáspora negra. In: MAZRUI, Ali A. *História Geral da África. Vol. VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO. UFSCAR, 2010. P. 849-872. CHAPPELL, David. Uma pedra de esperança: a fé profética, o liberalismo e a morte das leis Jim Crow. In: *Tempo*, 25. P. 64-98. WACQUANT, Loïc. Uma cidade negra entre brancos”: Revisitando o gueto negro na América. In: *Política e Sociedade*. Número 5 – Outubro de 2004. P. 263-278. CARMICHAEL, Stokely; HAMILTON, Charles V. *Poder Negro, la política de liberación en estados unidos*. Traducción de Florentino M. Torner. 7. ed. Mexico: Siglo Veintiuno, 1976. 186 p.

³¹⁶ APPIAH. *Na casa de meu pai*. 1997. MAZRUI, Ali A. *História Geral da África. Vol. VIII*. 2010. Capítulos de KODJO, Edem; CHANAIWA, David. “Pan-africanismo e libertação” (p. 897-924) e ASANTE, S.K.B. “O Pan-Africanismo e a Integração Regional” (p. 873-898).

Revolução Haitiana como uma experiência negra que rompeu com a função histórica da escravidão, a colonização e a função social da opressão do negro, passível de dialogar com o contexto colonial africano, transparece já em 1938, em *Os Jacobinos Negros* de C.L. James, historiador oriundo da ilha caribenha de Trinidad, mas articulado ao *Panafricanismo* por seus contatos com o influente revolucionário ganense Kwame Nkrumah.³¹⁷ O famoso discurso *Eu tenho um sonho*, proferido por Martin Luther King na Marcha de Washington, em 1963, expressa o ideal de um convívio harmônico e igualitário, independente da cor da pele. Mais radical, o incendiário *Poder Negro* (1967) de Carmichael e Hamilton, para além da segregação social e política, denuncia a exclusão econômica vivida por uma comunidade negra (a estadunidense), que lhes aproximaria a um *status colonial* dentro do país e cuja solução só seria possível, além da garantia de direitos civis, com o compartilhamento da gestão estatal com a comunidade negra.

Como um último exemplo, a produção intelectual do historiador e antropólogo senegalês Cheikh Anta Diop, a partir de sua polêmica tese de doutoramento na Universidade de Paris, em 1951, logrou fortalecer a reivindicação do Egito Antigo como uma civilização negra, um emblema da grandiosidade comum da África e, portanto, também das comunidades negras.³¹⁸ Conforme Munanga, o trabalho de Diop impunha que “A ciência e a racionalidade não são exclusividade do branco. Os negros, como todas as raças, contribuiram continuamente para o seu desenvolvimento.”³¹⁹ Esforço de valorização de uma história orgulhosa do continente africano que desembocaria nos oito volumes da coleção *História Geral da África*, encomendada pela UNESCO em 1964 por influência da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) e finalizada em 1979.³²⁰ Um amplo projeto, partindo do lugar de fala dos negros africanos, de produzir uma historiografia das civilizações africanas desde os contextos mais remotos até os períodos contemporâneos. E, como esforço político, fomentando a projeção da África como o Continente Negro, berço das populações negras do próprio continente e daquelas da *diáspora*, os *afrodescendentes*, espalhados por todo o mundo.

Paralelo e muitas vezes em diálogo com essa produção intelectual, é possível identificar alguns elementos da ordem do simbólico e ritualístico que perpassam as ideias

³¹⁷ JAMES, C. L. R. De Toussaint L’Ouverture a Fidel Castro. In: *Os jacobinos negros*. 2010. P. 344-372.

³¹⁸ REIS, Raíssa Brescia. Reivindicações pela origem: a apropriação do Egito Antigo pelo discurso pan-africano. In: MOREIRA, Renata; ARNAUT, Luiz (Org.). *História e Linguagem: múltiplos olhares*. 1ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013. P. 77-93.

³¹⁹ MUNANGA. *Negritude, usos e sentidos*. 2012. P. 75.

³²⁰ DEFOURNY, Vincent; HADDAD, Fernando. Apresentação. In: *História Geral da África*. 2010. P. VII, VIII.

políticas do *Orgulho Negro*. Assim, em meados do século XX, um gesto, o punho negro fechado em riste, transita de seu estado de um simples ato para receptor de uma ampla carga simbólica que o configura em um representante imagético da luta das pessoas negras. De maneira similar, um determinado penteado, sintomaticamente chamado de *Black Power* ou *natural afro*, adquire também uma carga de engajamento relacionada à valorização da então rejeitada estética negra, celebrando os cabelos crespos. Por fim, mesmo o vestuário pode ser politizado, com a moda estadunidense *Zoot* influenciando como parte de uma identidade negra difundida entre diversas regiões geográficas.³²¹

Em todos os casos citados acima, o gesto, o penteado e o vestuário adquirem uma configuração de *categoria cultural*, contendo uma gama de significados para os quais uma mera descrição superficial não concederia o entendimento.³²² Toda essa dimensão simbólica sugere a composição de um imaginário político, dotado de um “papel de explicação [que] se desdobra em um papel de mobilização”.³²³ Ou seja, são atos políticos, comprobatórios do uso do corpo como mais um veículo de expressão de elementos desta linguagem política.³²⁴

A fim de condensar o nosso argumento, podemos sugerir que as manifestações intelectuais e simbólicas do *Orgulho Negro* indiciam a existência de ao menos quatro elementos centrais aos argumentos dessa identidade mobilizada: 1) o fenótipo, representado pela textura do cabelo, alguns traços físicos (formato dos lábios e do nariz), mas, prioritariamente, pela cor da pele. Afinal, ao ser *identificado* como negro é que se torna alvo do preconceito e discriminação. 2) A ênfase em uma ancestralidade comum africana, que aparece em paralelo à construção de uma unidade africana que perpassasse um continente dotado de tanta diversidade. 3) Uma herança comum, identificada pela experiência traumática da escravidão como uma “memória da pele” e o histórico da inferioridade atribuída a todos os negros, ou seja, o histórico da exclusão. 4) Enfim, uma aspiração comum à igualdade, a perpassar os diferentes projetos políticos que expressam essa identidade.

³²¹ Busquei propor uma breve reflexão sobre o gesto político do punho negro fechado em MORAIS, Bruno V. L. A Mobilização Negra Internacional como uma cultura política: estudo de caso sobre a canção e a identidade negra na ditadura militar brasileira. In: *Anais do Encontro Regional de História*. ANPUH, 2015, Juiz de Fora. Profissão historiador, 2015. P. 01-14. Sobre a importância do cabelo como um símbolo identitário na cultura negra, GOMES, *Sem perder a raiz*. 2008. Da moda, ALVES, Amanda P. Tony Tornado e a moda *black*: postura, gestual e indumentária. *Revista África e Africanidades*, v. AnoIII. 2011. p. 1-10.

³²² GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa. In: *A interpretação das culturas*. 1.ed., 13 reimpr. – Rio de Janeiro: LTC, 2008. P. 3-27.

³²³ GIRARDET, Raoul. Para uma introdução ao imaginário político. In: *Mitos e Mitologias políticas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 13.

³²⁴ A importância do corpo, mobilizado como “telas de representação” nas tradições da cultura negra é ressaltada em HALL. Que “negro” é esse na cultura negra? 2003. P. 324.

Utilizamos a identificação destes elementos centrais para sustentar o argumento de Bernd e os outros autores citados que aproximam os diversos movimentos negros, fazendo da *identidade cultural subjetiva* um elemento identificável capaz de conceder alguma coesão, uma inteligibilidade comum, em meio a outras identidades culturais dos indivíduos, como nacionalidade e orientação política. Essa identidade negra, de expressão global, seria capaz de representar, assim, o compartilhamento de uma sensação de pertencimento a uma comunidade imaginada e afetiva. “Imaginada”, posto que promova a imagem de uma comunhão entre indivíduos que estão a enormes distâncias geográficas e não se conhecem ou conhecerão, e “afetiva”, ao mobilizar, entre os pertencentes, certa “memória coletiva” comum.³²⁵

O quarto elemento mobilizado para esta proposta de interpretação da identidade negra, a aspiração comum pela igualdade, é particularmente importante para o argumento que desenvolvemos. A sua identificação é o que nos permite abordar a ideia política do *Orgulho negro* em seu período de maior repercussão global, entre as décadas de 1950 e 1970, como passível de cortar transversalmente o espectro político-ideológico, à direita e à esquerda. Entendemos a Igualdade como um conceito polissêmico.³²⁶ E esta sua condição fluida fornece um mérito para os Novos Movimentos Sociais, os movimentos de identidade, entre os quais figura os movimentos da identidade negra, ao possibilitar a mobilização de indivíduos de orientações diversas em uma luta comum contra uma exclusão.

Assim, para quem se identifique com os Liberalismos, considerando as diversificadas perspectivas que estabelecem as subdivisões internas a esta complexa família política,³²⁷ o preconceito e discriminação racial são (ou deveriam ser) inaceitáveis porque estabelecem *a priori* uma condição de diferenciação hierárquica entre os indivíduos por um critério coletivo, a despeito da oportunidade de comprovação de seu mérito. Em qualquer situação, as pessoas negras estariam desde o início e sempre a um passo atrás. Previamente identificadas como

³²⁵ Mencionamos anteriormente a analogia feita por Kabengele Munanga da identidade negra, que chama de *negritude*, com a identidade nacional. Aqui, alimentamos tal analogia com as referências ao clássico estudo de ANDERSON, Benedict. Introdução. In: *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. P. 26-34. E à noção de “comunidades afetivas”, desenvolvida pelo psicólogo Maurice Halbwachs, um dos pioneiros nos estudos da “memória coletiva”, originalmente pensada como um fenômeno da identidade nacional. HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Edições Vértice. 1990. P. 33-35. Ou POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. Transcrita e traduzida por Monique Augras. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

³²⁶ Para pensar a Igualdade como um conceito de significados múltiplos, torna-se útil retomar contribuições como a de OZOUF, Mona. Igualdade. In: OZOUF, FURET. *Dicionário Político da Revolução Francesa*. P. 738-753. E também OPPENHEIM, Felix E. Igualdade. In: BOBBIO, MATEUCCI, PASQUINO. *Dicionário de Política*. Coord. Trad. João Ferreira. 1998. P. 597-605

³²⁷ GUERRA, Roberto. *El liberalismo conservador contemporáneo*. 1998. BOBBIO. *Direita e Esquerda*. 1995.

incapazes e/ou inferiores. Conforme Lilia Schwarcz, “se o liberalismo é uma teoria do indivíduo, o racismo anula a individualidade para fazer dele apenas o resumo das vantagens ou defeitos de seu ‘grupo racial de origem’.”³²⁸

A igualdade mobilizada pelos liberais à Direita não precisa se preocupar em eliminar as profundas diferenças socioeconômicas da sociedade, como um todo. A rejeição básica é à limitação ao acesso às *oportunidades*, que aprisiona o negro predominantemente entre os pobres. Ou seja, o problema em si não seria a existência de pobres e ricos, mas sim que um grupo de pessoas, a partir de um critério naturalizado, esteja confinado a uma situação predominante de pobreza. Em sociedades como a estadunidense, a sul-africana e a rodesiana, cuja limitação à cidadania dos negros era assegurada pela legislação vigente, fica explícita a possibilidade de relacionar essa igualdade com a conquista de Direitos Políticos – a partir dos quais se acredita poder demandar o real atendimento também dos direitos sociais e civis.³²⁹ E nas sociedades coloniais, relacionar com a conquista da independência política, tema em alta no pós Segunda Guerra com a defesa do Princípio de Autodeterminação dos Povos, expressa desde a *Carta do Atlântico*, divulgada em 1941. Documento embrião do que viria a ser a Organização das Nações Unidas, pensando na expansão nazista pela Europa, pregava em seu terceiro artigo que as nações signatárias, “Respeitam o direito que assiste a todos os povos de escolherem a forma de governo sob a qual querem viver; e desejam que se restitua os direitos soberanos e a independência aos povos que deles foram despojados pela força.”³³⁰

Aos identificados com as propostas das esquerdas, a Igualdade demandada é bem mais expansiva e inclusiva, sendo social, civil e econômica (embora nem sempre de participação política). Afinal, o fim do preconceito e discriminação racial, assim como de outras práticas discriminatórias denunciadas pelos movimentos de identidade, é – ou deveria ser – um critério obrigatório para que haja uma real eliminação da opressão “do homem pelo homem” (melhor definição talvez seja “do ser humano pelo ser humano”) e para que todos possam, enfim, conviver em uma sociedade verdadeiramente igualitária.

O argumento da reivindicação por igualdade pode ser, portanto, um pequeno ponto de consenso para os movimentos de temática racial, e para outros movimentos identitários, concedendo um ponto de inteligibilidade comum, seja para alianças estratégicas, seja para a

³²⁸ SCHWARCZ. *Nem preto nem branco*. 2012. P. 22.

³²⁹ COVRE, Maria de Lourdes Manzini. *O que é cidadania*. São Paulo: Brasiliense, 1991. 80p.

³³⁰ Disponível em: <<http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-Internacionais-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-1919-a-1945/carta-do-atlantico-1941.html>> Acesso 15/05/16. Grifo nosso.

compreensão do perfil ideológico plural presente em manifestações contrárias a práticas discriminatórias e de preconceito. O que leva à discussão consequente, *qual tipo de igualdade é esta que se está demandando?*, a revelar esse caráter plural dos Novos Movimentos Sociais.

Assim como foi identificado no contexto internacional, os negros brasileiros também não aceitaram passivamente a exclusão social e econômica ou a existência do preconceito racial e discriminação cotidianos. Desde a implantação da escravidão, a história brasileira é permeada de lutas dos então escravizados, na forma de revoltas, fugas, criação de quilombos e práticas de resistência cultural. Histórico de lutas que compõe o repertório da comunidade afetiva dos brasileiros identificados pelo significante “negro”. Sendo este um argumento mobilizado em ampla produção, podemos exemplificar com o resumo da recente dissertação produzida por Marcos Cardoso que “busca compreender o Movimento Social Negro contemporâneo como uma continuidade das lutas travadas pela população negra no passado”, com uma noção de resistência ancorada “a partir da experiência histórica do quilombo”.³³¹

Em seguida à conquista da liberdade, com a abolição, e da igualdade, com a implantação da República, em contrapartida aos esforços das elites racistas pela manutenção da exclusão social, diversos indivíduos e associações negras trataram de expor os limites da igualdade difundida e exigir na cena pública maior efetivação da igualdade de condições prometida constitucionalmente, reivindicando, nas ruas, melhores condições de vida e trabalho.³³² Mobilizada para o “levantamento moral da raça”, uma das organizações de maior impacto foi a Frente Negra Brasileira, surgida em São Paulo em setembro de 1931, mas logo com ramificações em vários estados brasileiros.³³³ Os diversos jornais negros difundidos no decorrer da República também formaram um importante canal de expressão destas

³³¹ CARDOSO. *O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. 2011 (Dissertação originalmente defendida na UFMG em 2001). P. 9.

³³² Exemplos da participação de pessoas negras nos primórdios do movimento trabalhista durante a república pode ser vista em CRUZ, Maria Cecília Velasco e. Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930. In: Revista *Afro-Ásia*, 24. 2000. P. 243-290. Para outras formas de participação política de indivíduos negros nos primórdios da república: ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010. P. 92-113. ABREU, Matha; DANTAS, Carolina Vianna. É chegada “a ocasião da negrada bumar”: comemorações da Abolição, música e política na Primeira República. In: *Varia História/Departamento de História*, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, vol.27 número 45 – jan/jun, 2011. P. 97-120.

³³³ Um breve histórico de associações negras pode ser vista nos seguintes artigos: BACELAR, Jefferson. A Frente Negra Brasileira na Bahia. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 73-85. BAIROS, Luiza. Orfeu e Poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 173-186. BARCELOS, Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 187-210. E MOURA, Clóvis. As organizações negras. In: SINGER, Paul & BRANT, Vinícius Caldeira (Org.) *São Paulo: O povo em movimento*. São Paulo. Editora Brasileira de Ciências Ltda. 1980. P. 143-175.

comunidades, que demonstravam principalmente sua preocupação com a necessidade de expansão das oportunidades de educação para os negros.³³⁴ De grande repercussão sobre os movimentos negros futuros, em 1944 houve a criação do Teatro Experimental do Negro por Abdias do Nascimento, que fazia da arte um veículo de combate ao racismo e valorização “racial”, demonstrando influências do Movimento *Négritude* francófilo.³³⁵

Referências à repercussão de movimentos negros e aos efeitos e do preconceito em outros países aparecem nas análises feitas sobre os movimentos brasileiros, estimulando a identificação da circulação de alguns elementos de uma linguagem política, ainda que tímida, se comparada ao repertório mobilizado no final da década de 1970, com o surgimento do Movimento Negro Unificado (MNU), em 1978. Utilizando o recurso das fontes orais, em todo um capítulo de um recente trabalho de entrevistas realizado pelo CPDOC, *Histórias do Movimento Negro*, nomes ligados ao MNU aparecem referindo-se à sua trajetória anterior ao surgimento do Movimento, retratando, conforme título do capítulo, “influências externas e circulação de referenciais”.³³⁶ Sugerem, no contexto dos anos 1960, a identificação de lutas anticoloniais, em continente africano, e pelos direitos civis, em solo estadunidense, como um repertório comum de uma luta geral das pessoas negras: a *identidade cultural subjetiva* de uma comunidade extranacional imaginada e afetiva que tentamos identificar neste tópico.

O processo brasileiro de positivação das “dinâmicas de mestiçagem” como um símbolo da especificidade nacional, o qual mencionamos outrora, legou à população brasileira a herança de uma configuração colorida na cultura e na retórica, mas racialmente excludente, de uma forma velada, silenciosa – não assumida –, no cotidiano social. Situação que marca a especificidade das manifestações do *Orgulho Negro* no caso brasileiro, com sua linguagem adicionada ao vocábulo da “democracia racial” reivindicada pelo discurso nacional.

Conforme a didática esquematização da trajetória dos movimentos negros no Brasil republicano realizada pelo historiador Petrônio Domingues, nas duas primeiras fases (1889-1937 e 1945-1964) a relação predominante com o fenômeno da mestiçagem era positiva e o

³³⁴ Sobre a imprensa negra, BASTIDE, Roger. *O negro na imprensa e na literatura*. Seleção dos textos: José Marques de Melo. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo/Brasil/1972. 27 p. Um trabalho bem mais completo, abarcando a imprensa, a Frente Negra e outras associações políticas é PINTO, Regina Ibrahim. *O movimento negro em São Paulo: Luta e identidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG. São Paulo. Fundação Carlos Chagas. 2013. 403 p.

³³⁵ Sobre o TEN, além das referências presentes nos balanços sobre os movimentos negros brasileiros citados na bibliografia geral, os principais trabalhos consultados são do próprio Abdias. NASCIMENTO. *O genocídio do negro brasileiro*. 1978. E NASCIMENTO. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982. 403 p.

³³⁶ ALBERTI, PEREIRA (org.). Influências externas e circulação de referenciais. In: *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. 2007. P. 69-130.

argumento da “democracia racial” era aceito, embora denunciado por sua incompletude na vida real. Já a terceira fase (1978-2000), afastando de um discurso moderado rumo a uma posição mais contundente, a relação predominante para com a mestiçagem passa a ser negativa e de rejeição e a “democracia racial”, denunciada sistematicamente como estratégia de exclusão. E, em todas as três fases, em diálogo com a conjuntura internacional da mobilização negra.³³⁷

A breve referência a diversos canais de expressão das comunidades negras brasileiras teve por objetivo citar uma ampla trajetória de luta contra o processo de exclusão, assim como visto no cenário internacional. E todos estes movimentos sofreram repressão, sobretudo durante os dois períodos ditatoriais de nossa experiência republicana (1937-45 e 1964-85), sendo identificados como ameaças à ordem social e denunciados por impor uma divisão racial inexistente no Brasil, quando tentavam denunciar práticas de discriminação e preconceito.³³⁸

Ao trazer para a cena pública a denúncia sistemática de um racismo silencioso, que reina no âmbito do privado, a lógica da contestação opera em um esforço contínuo de tornar pública, politizar, uma situação que o discurso hegemônico insiste em relegar para o silencioso espaço do privado, mantendo a desigualdade social sob uma falsa impressão de igualdade que vale apenas entre um grupo limitado. A natureza desse esforço de politizar o privado, e assim confrontar o esforço endêmico pela exclusão, sintetiza o que o filósofo Jacques Rancière identifica como o cerne do princípio democrático.³³⁹ Concordando com este autor, afirmamos que lutar pela igualdade constitui o esforço que promove uma real experiência democrática.

Ao expor os efeitos do racismo e reivindicar uma mudança no perfil da sociedade, de modo que se crie um ambiente mais igualitário, as ações do *Orgulho Negro* configuram em um tipo de atuação política que não se pauta, necessariamente, na busca pela reestruturação de um modelo econômico nacional ou na conquista do espaço de gestão do social, o Estado, como pode ser identificado em um modelo mais tradicional de luta na esfera política – a partidária ou revolucionária. Seu amplo campo de atuação denuncia um desejo de modificação no próprio terreno de configuração do social, do modo como relações humanas operam no cotidiano (e que, por isso, influencia na gestão do Estado, criador e aplicador de

³³⁷ DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro*. 2007. P.100-122.

³³⁸ A seguinte dissertação, embora apresente o recorte na última ditadura, contribui com referências dos órgãos de repressão dos anos anteriores, incluindo o Estado Novo: KOSSLING. *As lutas anti-racistas de Afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. USP. 2007.

³³⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Ódio à democracia*. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014. 128 p.

leis), o terreno movediço da esfera do político – ambiente no qual são construídas, competem e convergem as diferentes representações e projetos que concebem e configuram a vida em comum.³⁴⁰

Um brasileiro, pé duro, representante da raça...³⁴¹

A lembrança que herdamos do século XX é de um vertiginoso período de polarização política. Entre os muitos epítetos empregados para caracterizar este “breve século” – se concordarmos com o recorte proposto pelo historiador Eric Hobsbawm, 1914-1991 –, um de maior repercussão na historiografia é o cunhado por este mesmo autor, de que seria uma “Era dos Extremos”, referindo-se à oposição ideológica entre a concepção capitalista e a socialista, simbolizadas pela polarização entre os Estados Unidos da América e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, respectivamente. Compatível com esta caracterização, a historiadora brasileira Emília Viotti da Costa refere-se a tal período como “o século das revoluções socialistas”, em contraponto ao século XIX, que seria o “das revoluções liberais”. Época de sonhos e temores revolucionários e contrarrevolucionários, orientando uma matança que corrobora a ainda precoce definição do filósofo franco-argelino Albert Camus, em 1951, de ser uma “Era das calamidades”. Mais recentemente, por fim, o cineasta brasileiro Sílvio Tandler sintetizaria seu balanço sobre o período através da dicotomia “Utopia & Barbárie”.³⁴²

³⁴⁰ A diferenciação entre “esfera da política” e “esfera do político” que seguimos está em ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010. 104 p.

³⁴¹ Novos Baianos. *Ladeira da praça*. (Novos Baianos). *Novos Baianos*. Continental. 1974.

O trecho que destacamos dessa canção, cuja composição não está creditada no disco no qual foi lançada, refere-se aos versos iniciais: *Se fosse por mim, todo mundo andava sambando, assim. Porque nada é mais bonito que um brasileiro, pé duro, representante da raça, descendo num samba a ladeira da praça*. O termo “pé duro” pode referenciar, na linguagem informal, tanto ao indivíduo que vive em ambiente rural, fora dos centros urbanos, quanto àquele que não sabe dançar, definição que parece mais próxima ao argumento da canção. Buscamos, para este título, portanto, o “brasileiro pé duro” que ainda assim “desce num samba a ladeira da praça” como aquele que persiste, apesar das adversidades. E como paralelo e referência à persistência das comunidades negras, escravizadas, que, após a abolição e proclamação da República brasileira, buscaram nos calçados – acessórios bloqueados aos escravizados – um símbolo de sua nova condição social. “Contudo, se foi grande a procura desses ícones da liberdade, o resultado imediato se revelou decepcionante. Os pés outrora descalços, calejados, acostumados ao contato direto com o chão não aguentaram o uso de ‘tanta modernidade’. Por isso, testemunhas da época relatam ter observado nas ruas da cidade ou no campo negros carregando pares de calçado: não nos pés, mas apoiados nos ombros, como bolsa a tiracolo ou troféus. Liberdade, de toda forma, significava o arbítrio de poder comprar e usar o que se quisesse, e de ter nome e identidade.” SCHWARCZ, STARLING. *Brasil: uma biografia*. 2015. P. 344. Essa liberdade, frágil e limitada, conquistada com tanto esforço e expressa orgulhosamente na cena pública através de um símbolo de consumo, pode ser apenas o prefácio de um novo capítulo do histórico de lutas desses brasileiros de “pés duros”, altivos representantes da “raça”.

³⁴² HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos*. 1995. 607 p. COSTA, Emília Viotti da. Apresentação da coleção. In: *Coleção Revoluções do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. P. 5-9. CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução Valerie Rumjanek. 10.ed. Rio de Janeiro: Record, 2013. 351 p. Sílvio Tandler (direção e roteiro). Documentário *Utopia e Barbárie*. 2005/2009. Brasil. 120 min.

O saldo do século XX, marcado pela oposição entre os ideais de correntes liberais e socializantes,³⁴³ concedeu às suas gerações contemporâneas e às posteriores um conjunto de representações facilmente identificáveis, pistas que sugerem posições e referências políticas de indivíduos. Assim, quando se depara com Caetano Veloso glorificando *el nombre del hombre muerto*, em 1967, como homenagem ao Che Guevara, ou *o mulato baiano* [que] *já não obedecia as ordens de interesse que vinham de Moscou*, em recente homenagem a Carlos Marighella, de 2012; ou com Chico Buarque, em 1981, ressaltando, prosaicamente, a Nicarágua Sandinista nos versos *em Manágua temos um chico*; um ouvinte minimamente atento às discussões políticas é capaz de reconhecer que esses *cancionistas* brasileiros se referem a ícones da ampla família política da esquerda revolucionária, socialista.³⁴⁴

Similar facilidade de reconhecimento, no entanto, não seria garantida se a referência estabelecida fosse, por exemplo, a Stockely Carmichael, a Patrice Lumumba, ou à cidade de Acra, capital de Gana. O destacado representante do movimento estadunidense popularmente conhecido como *Black Power*, o celebrado líder político da luta anticolonial do Congo contra o domínio belga, ou a capital do primeiro país a conquistar independência da situação colonial na África Negra, embora tivessem forte repercussão midiática no período, não conquistaram o mesmo *status* na simbologia política do século XX – ainda que Patrice Lumumba passasse a ser o nome da *Universidade Russa da Amizade dos Povos* a partir de 1961 até 1992, na capital da União Soviética, Moscou. Passível de problematização similar, nas referências que orientam o nosso ouvinte fictício, um brasileiro que ostente um volumoso penteado *black power* ou se coloque atento (ou seja cobrado de atenção) aos contextos políticos em solo africano ou estadunidense quanto à questão racial não costuma ser interpretado com uma reflexão menos apressada quanto à historicidade dos elementos identitários que mobiliza.

Do que decorre que nosso ouvinte, ao se deparar com um surpreendente Tim Maia, em 1976, portando um penteado *black power* e se referindo ao contexto conturbado de regiões africanas como Guiné Bissau, Rodésia e África do Sul com os dizeres *Pegue o sangue azul, mande para as cucuias. Só assim vão ver que o preto é bom, mas é valente também. Meu irmão de cor, chega de pudor, pois assim não é possível. Tome o que é seu, pois foi quem te deu, bela natureza triste*,³⁴⁵ deve ser capaz de identificar um posicionamento que relacione à

³⁴³ Após a queda da grande influência da perspectiva Fascista, em descrédito depois da Segunda Guerra Mundial.

³⁴⁴ Caetano Veloso. *Soy loco por ti América* (Gilberto Gil/Capinam). *Caetano Veloso*. Philips. 1967. Caetano. *Um comunista* (Caetano Veloso). *Abraço*. Universal. 2012. Chico Buarque. *Tanto Amar* (Chico Buarque). *Almanaque*. Ariola/Philips. 1981.

³⁴⁵ Tim Maia. *Rodésia* (Tim Maia). *Tim Maia*. Polydor. 1976.

identidade negra. Porém, a radicalização na atenção de Tim quanto a regiões do continente africano – atenção já expressa pelo artista meses antes, na canção *Guiné-Bissau, Moçambique e Angola*, referindo aos países do cenário internacional no qual circulavam os livros da série *Universo em Desencanto*, escritos por Manuel Jacintho, guru da seita Racional, com a qual o cantor estava envolvido³⁴⁶ – e sua adoção de uma estética oriunda do contexto estadunidense, talvez tenham sua interpretação enquanto atos políticos definida ainda através da leitura binária da polarização ideológica. Haveria de ser uma tomada de posição de esquerda.

O impacto dos diversos movimentos de pessoas identificadas pelo significante “negro” contra uma situação de exclusão e opressão à qual estejam submetidas não tem um espaço nas representações políticas do século XX similar ao que situa eventos da Guerra Fria. Tampouco tem espaço a difusão de uma “identidade negra”, capaz de influenciar indivíduos oriundos de diferentes regiões geográficas e orientações ideológicas enquanto integrantes de certa comunidade imaginada, articulada à construção da imagem de uma África homogênea, difundida como um lugar de origem compartilhada.

O menor reconhecimento da chamada “questão racial” e do que chamamos de *Orgulho negro* como importantes acontecimentos na história política do século XX não significa a inexistência de tais eventos. Indica, sim, a necessidade de atentar a eles para enriquecer nossas interpretações das disputas políticas existentes no período. Recordando a referência de outro velho samba de Paulinho da Viola, *as coisas estão no mundo. Só que é preciso aprender*.³⁴⁷

O movimento que sugerimos no tópico anterior deste capítulo, portanto, buscou promover uma breve esquematização do desenvolvimento de uma identidade política, a identidade negra, mobilizadora de um repertório de ações que eclodiriam com maior impacto no século XX, através da linguagem do *Orgulho Negro*. Partindo de demandas específicas, mas capazes de interagir entre si e de diversas maneiras com a polarização ideológica que caracteriza o período, consideramos que o reconhecimento de tal repertório político seja frutífero para uma melhor compreensão dos posicionamentos quanto à questão racial do cantor Wilson Simonal de Castro, objeto de estudo desta dissertação.

³⁴⁶ Tim Maia. *Guiné Bissau, Moçambique e Angola* (Tim Maia). *Tim Maia Racional*. Vol. 2. Seroma. 1976. Conforme mencionado, esta canção não sugere uma referência ou atenção ao contexto político de tais nações – recentemente independentes da colonização portuguesa após anos de guerra –, mas uma preocupação missionária. Eis sua letra transcrita na íntegra: *Eu vim aqui para lhe dizer/ Que eles agora estão/ Numa relax, numa tranquila, numa boa/ Lendo os livros da Cultura Racional/ Guiné-Bissau, Moçambique e Angola*.

³⁴⁷ Paulinho da Viola. *Coisas do mundo, minha nega* (Paulinho da Viola). *Paulinho da Viola*. Odeon. 1968. Pequena adaptação dos versos finais deste samba, *As coisas estão no mundo. Só que eu preciso aprender*.

Não pretendemos fazer da argumentação outrora mobilizada uma chave teórica de valor universal em si, capaz de confinar o posicionamento expresso por Simonal em um dos quartos de uma casa pré-fabricada. Acreditamos, porém, que a identificação que o cantor fazia de si como integrante do significante “negro” lhe permitia conciliar seu nacionalismo a uma atenção à situação vivida pelas pessoas negras em outras regiões, como os Estados Unidos. Ou seja, reconhecer-se e ser reconhecido não apenas herdeiro de um histórico traumático nacional (demarcado pela escravidão, assim como pela “memória nacional” da colonização, do Império, da República e os diversos eventos integrantes desta identidade brasileira), mas também de uma comunidade que o aproximava de experiências coletivas de preconceito, nacionais e estrangeiras, compartilhadas em uma “memória da pele”. Assim, ser um brasileiro de pele negra seria também ser um *negro brasileiro*. Reflexão que nos aproxima, novamente, de Stuart Hall, quando ele problematiza a noção de uma identidade negra essencializada:

(...) os negros da diáspora britânica devem, neste momento histórico, recusar o binário negro *ou* britânico. Eles devem recusar porque o “ou” permanece o local de *contestação constante*, quando o propósito da luta deve ser, ao contrário, substituir o “ou” pela potencialidade e pela possibilidade de um “e”, o que significa a lógica do acoplamento, em lugar da lógica da oposição binária. Você pode ser negro e britânico, negra e britânica não somente porque esta é uma posição necessária nos anos 90, mas porque mesmo esses dois termos, unidos agora pela conjunção “e”, contrariamente à oposição de um ao outro, não esgotam todas as nossas identidades. Somente algumas delas estão, às vezes, envolvidas nessa luta específica.³⁴⁸

Como não existem raças, biológica e geneticamente constituídas entre os seres humanos, buscamos não deshistoricizar e naturalizar a construção social das diferenças que orientam as expectativas no horizonte dos indivíduos quanto à vida em comum. O significante “negro” é cultural e político, uma identidade definida pela experiência da exclusão. Portanto, entre as várias facetas identitárias de Wilson Simonal, interessam a este trabalho a de negro e brasileiro, assim como a de politicamente liberal conservador e membro da classe artística.

No decorrer do primeiro capítulo desta dissertação, quando nos referimos ao posicionamento político de Simonal em relação ao contexto da ditadura militar estabelecida no Brasil a partir de 1964, encontramos uma figura que pudemos identificar como favorável ao regime. Crente que no período Goulart o país encontrava-se “desgovernado” e que não havia lideranças políticas, Simonal considerava legítima a tomada do poder pelos militares. Partidário do clima de euforia do “Brasil grande” que seria característico do governo Médici (1969-74), o cantor acreditava na necessidade do esforço e comprometimento da população,

³⁴⁸ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? 2003. P. 326.

contentes ou opositores ao governo, para com o crescimento do país, sendo os movimentos sociais de expressão de descontentamento que tomavam as ruas um sinal de “baderna”.

A aquiescência de Wilson Simonal ao governo ditatorial dos militares denuncia sua orientação política conservadora, à direita no espectro político. Aspecto que legitimaria, por exemplo, a interpretação adesista dada à sua gravação da canção “País Tropical”, em 1969, conforme mencionado no capítulo anterior. Dois anos antes, no entanto, Simonal, já em grande popularidade com a Pilantragem e já identificado como conservador – conforme exemplificado no capítulo anterior com as referências ao posicionamento expresso no disco ao vivo *Show em Simonal* quanto às músicas engajadas – teria sua expressão política apresentada com referências à esquerda, por se posicionar quanto à questão racial.

Em março de 1967, a Folha de São Paulo noticia a apresentação de Simonal na entrega do Troféu Roquete Pinto, na qual o cantor apresentou uma surpreendente nova canção, de autoria própria, em parceria com Ronaldo Bôscoli. Intitulada “Tributo a Martin Luther King”, a canção, como sugere o título, referencia a luta pela igualdade racial, perante a qual o veículo de imprensa afirma: “Estamos diante de um Simonal sério, compenetrado, como ainda não se conhecia. O poder de sua voz dirige-se aos seus irmãos negros de todo o mundo. E, como um símbolo, a todos os humilhados e ofendidos, aos tiranizados e aos que tem fome de justiça.”³⁴⁹

Uma reflexão mais verticalizada quanto a essa canção cabe ao último capítulo desta dissertação, de modo que não nos deitaremos agora em uma análise minuciosa da mensagem que ela expressa. Chamam atenção, contudo, as duas últimas frases do trecho que destacamos acima. De fato, ao mobilizar o significante “negro”, aproximando a luta dos estadunidenses pela expansão dos Direitos Civis ao contexto brasileiro, a consciência do preconceito, comum a ambas as realidades, sugere certa conexão com os “irmãos negros de todo o mundo”. Porém, a leitura de que configuraria um símbolo destinado “a todos os humilhados e ofendidos, aos tiranizados e aos que tem fome de justiça” parece registrar mais uma expectativa do jornalista do que uma expressão de Simonal. Conforme sugerimos ao simular a recepção de um ouvinte fictício à canção “Rodésia” de Tim Maia, expressar contra o preconceito racial no Brasil ou em qualquer lugar do mundo, *haveria de ser uma tomada de posição de esquerda*.

Para quem compartilhe de tal linha de raciocínio, um indivíduo, como Simonal, que se posicionasse contra o preconceito racial, mas que não demonstrasse sensibilidade a outras

³⁴⁹ Reportagem *Simonal: a luta como canção* (sem referência ao jornalista). *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. 18 de março de 1967. P. 02.

opressões sociais ou fosse favorável às perspectivas ideológicas socializantes apresentava um posicionamento incoerente. Em uma concepção binária e simplista entre direita e esquerda do espectro político, qualquer luta por igualdade, obviamente, configuraria o terreno da esquerda do espectro ideológico, esquerda que, em uma leitura apressada da radicalização política dos tempos de Guerra Fria, seria uma posição socialista. E assim, um socialista machista, uma feminista racista ou uma militância negra homofóbica, por exemplo, com estes dois últimos não se posicionando contra a desigualdade de classes, seria sinal de incoerência ideológica. Não porque para ambas as ideologias *todos* os seres humanos mereceriam respeito e acesso a direitos básicos – como expresso no segundo artigo da declaração dos Direitos Humanos da ONU, de 1948 –, mas porque estariam afastados dos pressupostos igualitários socialistas.

O aparente paradoxo entre o binarismo ideológico e os limites da reivindicação por igualdade expressa na cena pública pela eclosão e ampla visibilidade dos movimentos sociais de natureza identitária no século XX, como o *Orgulho Negro*, remete-nos à desconcertante, porém esclarecedora, conclusão de Stuart Hall:

Essa é a questão mais difícil da proliferação no campo das identidades e antagonismos: elas frequentemente se deslocam entre si. (...) O modo como políticas transgressoras são, em um domínio, constantemente suturadas e estabilizadas pelas políticas reacionárias ou não examinadas em outro domínio só pode ser explicado por este contínuo deslocamento-cruzado de uma identidade por outra, de uma estrutura por outra. (...) Não existe garantia, quando procuramos uma identidade racial essencializada da qual pensamos estar seguros, de que esta sempre será mutuamente libertadora e progressista em todas as outras dimensões. Entretanto, existe sim uma política pela qual vale lutar. Mas a invocação de uma experiência negra garantida por trás dela não produzirá esta política.³⁵⁰

A política inclusiva reivindicada por Hall, libertadora e progressista em diferentes dimensões da experiência social, pontua a preocupação socializante do autor, tributária de sua formação intelectual marxista, gramsciana. No entanto, o autor esclarece que a invocação da experiência negra não garante essa preocupação social mais ampla desejada. Portanto, identificar-se como negro e mesmo engajar-se politicamente contra o racismo, não garante igual postura progressista em outras causas. E é na identificação conjunta às demais causas sociais que podemos situar um posicionamento como à direita ou à esquerda – embora sempre mais à esquerda do que o de quem nem sequer compactue com direitos às minorias sociais.

Dado o exposto, entre as diversas situações de opressão a atingir “humilhados e ofendidos”, entre as causas sociais a mobilizar “tiranizados e os que têm fome de justiça”

³⁵⁰ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra? 2003. P. 328.

contra o processo de exclusão sistemática e manutenção de hierarquias que abatem inúmeros grupos da comunidade humana ao redor do planeta, a sensibilidade de Simonal o mobilizou a confrontar na cena pública a experiência do racismo contra as pessoas negras.

A leitura de Wilson Simonal sobre a configuração racial brasileira, à primeira vista, pode parecer polêmica. Diria o cantor: “Sério. Não existe segregação racial no Brasil, mas preconceito social, de ordem financeira. Onde preto não entra, branco pobre também fica de fora.”³⁵¹ Esta frase aparece em destaque no terceiro e último bloco de uma reportagem de página completa sobre o cantor, publicada no periódico *Correio da Manhã*, na edição de uma sexta-feira, 04/12/1970. Se, a princípio, o leitor do periódico poderia interpretar, pelo trecho destacado, uma afiliação do cantor ao argumento de que não existe preconceito racial no Brasil, constituindo uma “democracia racial” de fato e de direito, a leitura mais atenta do trecho completo sugere uma problematização mais rica no argumento do cantor:

- Eu me incomodo quando os negros americanos sofrem, mas o que eu faço é em relação ao negro brasileiro. Não existe segregação racial no Brasil, mas existe preconceito social, de ordem financeira e de ordem intelectual. Então o que eu não acho bom é que o negro brasileiro seja marginalizado, em sua grande maioria. E porque que ele é marginalizado? Porque ele está condicionado, ele mesmo se convenceu de que é inferior realmente, de que não tem capacidade para fazer as coisas. Por causa do problema social, econômico. O negro tem que ser excepcional, porque há uma convenção estabelecida de que o branco é mais inteligente que o preto, que o branco é mais bonito, que o branco é mais limpo. Então o negro tem que provar que não é bem assim.

- Eu tive mil problemas porque era preto, antes de fazer sucesso. Não tenho agora porque sou rico, os meus problemas já são outros. Há uma frase que define bem o que eu penso: em lugar onde preto não entra, branco pobre também não entra.³⁵²

O trecho citado faz parte de uma reportagem particularmente polêmica de Simonal. A mesma que mobilizamos no tópico final do primeiro capítulo desta dissertação, na qual o cantor prosseguiria chamando protestos de “tumulto” e “anarquia” e falaria de suas canções nativistas, “Brasil, eu fico” e “Que cada um cumpra com o seu dever”. Tal qual seu posicionamento quanto à política estatal, sua referência à questão racial evoca elementos de natureza conservadora. A base da preocupação expressa por Simonal nesta entrevista, portanto, é de natureza principalmente econômica. O fato das pessoas negras serem, “em sua maioria”, marginalizadas, encontrando-se em meio à população pobre do país.

³⁵¹ *Correio da manhã*. Caderno anexo. 04 de dezembro de 1970. P. 03.

³⁵² Idem. Ibidem. Vale ponderar, na fala do cantor, que o “se convenceu” da inferioridade, para as pessoas negras, seria melhor expresso por um “foi convencido”, conforme a argumentação desenvolvida neste capítulo.

Para sair da situação de marginalização e ascender socialmente, o indivíduo negro precisa ser excepcional. E as razões que o cantor mobiliza para situar essa marginalização complexificam a sua interpretação da realidade apresentada. O preconceito social a ser combatido pelas pessoas negras, conforme Simonal, não é apenas de ordem financeira, mas também “intelectual”. O cantor identifica uma “convenção estabelecida de que o branco é mais inteligente que o preto, que o branco é mais bonito, que o branco é mais limpo”. Por consequência de tal convenção, as pessoas negras se encontrariam condicionadas a uma noção de inferioridade, resultando na marginalização social e econômica.

A situação social das pessoas negras, portanto, não seria resultado de um problema apenas individual, a competência, no país da democracia racial, mas de um problema coletivo. A igualdade de oportunidade para a ascensão social encontra as barreiras do condicionamento da inferioridade e da convenção socialmente estabelecida quanto à superioridade dos brancos.

A identificação de uma convenção estabelecida concede inteligibilidade a uma configuração social na qual não havia uma segregação racial estabelecida, como ocorria nos Estados Unidos, conforme o paralelo feito pelo cantor, mas permanecia o preconceito difundido na sociedade. As lideranças políticas estadunidenses e brasileiras, conforme vimos no tópico anterior, impuseram saídas diferentes para o convívio racial. No sul dos EUA, onde vivia a imensa maioria da população negra, o próprio corpo da lei fixava a segregação racial e limitava o convívio inter-racial, deixando pública a discriminação. No Brasil, o estímulo à miscigenação promovia a integração inter-racial, deixando o preconceito imperar em âmbito privado. Para reforçar a compreensão de tal discrepância, vale recordar a diferença conceitual ressaltada pela historiadora Karin Kossling: “preconceito é uma ideia, uma opinião ou um sentimento desfavorável formado a priori, sem maior conhecimento, ponderação ou razão sobre um grupo social”; por outro lado, “a discriminação é um ato de separar, segregar, pôr a parte alguém por causa de características pessoais.”³⁵³

Sendo fato consumado a inexistência da segregação racial (estabelecida legalmente) no Brasil, por que o negro brasileiro estaria, em sua maioria, marginalizado? Simonal responde que seria pelo preconceito, a convenção estabelecida quanto à inferioridade do negro, de sua incapacidade intelectual e superioridade do branco. O confronto a tal convenção é o cerne da preocupação política expressa por Wilson Simonal.

³⁵³ KOSSLING, Karin Santanna Kossling. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*. Dissertação em História Social. Universidade de São Paulo. 2007. P. 13.

Embora o cantor mencione que “em lugar onde preto não entra, branco pobre também não entra” e sugira ter outros problemas, diferentes do preconceito racial, após obter sucesso, o prosseguimento de sua fala na entrevista traz novos elementos sobre sua compreensão do preconceito. Apesar de terem a entrada barrada nos mesmos lugares, não predominando uma segregação apenas racial, mas econômica, as oportunidades entre negros e brancos não são iguais. Tampouco as expectativas quanto à carreira artística. O comentário a seguir aparece em sequência ao trecho transcrito acima, fechando a fala de Simonal sobre a questão racial, antes de o cantor referenciar seu nativismo e sua interpretação do governo militar:

- Se fosse branco, eu teria feito sucesso há muito mais tempo. Mas o que aconteceu é que eu criei fama de antipático e até hoje tem gente que diz que eu sou ‘banqueiro’, só porque não faço o tipo marginal. Por que?[sic] Porque a imagem do negro é aquele tipo marginal. Preto tem que ficar tocando pandeiro, caixa de fósforos, ficar fazendo palhaçada no palco. Como eu faço um gênero que o pessoal acha que é gênero de branco, como eu sou um *show-man*, então, dizem que fiquei pretensioso, sou metido a importante. Isto é uma consequência do preconceito racial e a gente tem que denunciar. Mas são os brancos também que acham que eu sou o maior, o *show-man*, essas coisas todas.

- Quando eu falo isso minha preocupação é a juventude negra do Brasil. Porque se a turma gosta quando um crioulo se destaca, isso é um sintoma do preconceito. ‘Fulano é um crioulo de alma branca’. ‘É um crioulo, mas esse é quente’. Isso é preconceito. Eu alerto os jovens, a criouladinha toda aí, eles tem que deixar cair.³⁵⁴

A possibilidade de ascensão social para a pessoa branca é diferente da que se apresenta à pessoa negra, ao menos no ramo artístico, sugere o comentário biográfico de Simonal. Além da possibilidade, o espaço a ser preenchido pelo artista de pele negra no ramo artístico seria preestabelecido e mediado pelo estereótipo. Um espaço que, para Simonal, também poderia ser definido como “marginal”: tocador de pandeiro, caixa de fósforos ou fazendo palhaçadas no palco. A construção do estereótipo do artista negro faria com que um artista que ofereça uma opção alternativa de *persona* pública fosse identificado como arrogante, pretensioso. Ou seja, que “não sabe o seu lugar”. Condição que Simonal identifica como efeito do preconceito.

Reconhecendo que as plateias brancas o prestigiam e admitem seu valor artístico como um *show-man*, Wilson Simonal discerne e enfatiza o preconceito que acompanha certas formas de expressão deste reconhecimento: um “crioulo de alma branca”, “é um crioulo, mas esse é quente”. O pressuposto é o da incapacidade, a valorização do mérito acompanha de uma justificativa (*mas*) ou de uma comparação com o branco, modelo de superioridade.

³⁵⁴ *Correio da manhã*. Caderno anexo. 04 de dezembro de 1970. P. 03.

A sua preocupação e alerta para com os jovens negros do Brasil, de que “eles tem que deixar cair” – gíria característica de Simonal a significar uma superação na mostra da competência, uma prova de valor, similar aos contemporâneos “arrasar” ou “mandar ver” – configura uma resposta ao condicionamento de inferioridade introjetados pelas comunidades negras. É a reação à convenção estabelecida que fora denunciada pelo cantor.

A identificação e a preocupação de Wilson Simonal ao condicionamento introjetado apareciam em uma entrevista a *O Pasquim* no ano anterior, 1969, em trecho que destacamos no primeiro tópico deste segundo capítulo. Ao responder à sua própria pergunta de “por que existe o racismo?”, lembrando a leitura em sua infância, em livro escolar, da superioridade branca e inferioridade negra, o cantor justificou sua escolha de cantar o charme e a beleza negros, pois, “enquanto existirem esses conceitos e o *condicionamento* do povo em relação à beleza branca e sua superioridade, este negócio vai existir, vai demorar um pouco pra mudar”.³⁵⁵ A denúncia da introjeção de um condicionamento pelas pessoas negras de uma inferioridade estabelecida por uma convenção social, que também difunde uma superioridade natural dos brancos, aproxima a fala de Simonal a uma influente reflexão do antilhano Fanon.

Médico psiquiatra, ensaísta e revolucionário, o martinicano Frantz Fanon é um dos grandes nomes do *terceiro-mundismo*, concedendo repertório intelectual e participando da luta anticolonial que eclodiu entre as décadas de 1950 e 1970, em especial da resistência argelina à colonização francesa. O autor do explosivo *Os condenados da terra* (1961) apresentaria uma elaborada contribuição ao repertório do *Orgulho Negro* com a publicação da sua rejeitada tese de doutorado em Medicina, escrita na década de 1940, mas publicada em 1952, *Pele negra, máscaras brancas*.³⁵⁶ Logo na epígrafe da introdução ao livro, Fanon explicita, citando o *Discurso sobre o colonialismo* do compatriota Aimé Césaire, publicado no ano anterior, 1951: “Falo de milhões de homens, em quem deliberadamente inculcaram o medo, o complexo de inferioridade, o tremor, a prostração, o desespero, o servilismo”.³⁵⁷ Embora partindo de uma análise de situações limitadas ao espaço antilhano, em colonização francesa, o próprio Fanon sustenta, ainda no início da obra, que muitos elementos identificados podem ser mobilizados e compreendidos em diversas épocas e contextos, alimentando o caráter extranacional da recepção de suas hipóteses e conclusões.

³⁵⁵ *O Pasquim*, julho de 1969, num.4. Apud. ALONSO. *Simonal*. 2011, p. 419. Grifo nosso.

³⁵⁶ Informações biográficas em GORDON, Lewins. Prefácio. In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador. EDUFBA, 2008. P. 11-24.

³⁵⁷ CÉSAIRE apud. FANON. *Pele negra, máscaras brancas*. 2008. P. 25.

O estudo de Fanon se debruça, com as ferramentas teóricas da Psicologia, sobre inúmeras condições nas quais as pessoas negras, homens e mulheres, vivenciaram, a partir das colonizações, uma impotência social e uma síndrome de inferioridade, em uma tentativa de renunciar a sua própria cor – ou, ao menos, ignorá-la – para assim se encaixar num ambiente no qual as pessoas brancas seriam o modelo de superioridade, ou mesmo de humanidade. Semelhante ao argumento oficial brasileiro, no contexto do lançamento de *Pele negra, máscaras brancas*, diversos foram os argumentos de negação à existência de um racismo no mundo latino, insinuando que tal atitude seria restrita às sociedades anglófonas, que não adotavam a política da assimilação cultural, conforme a França impunha às suas colônias.³⁵⁸

Sintetizando a obra de Fanon em uma de suas frases, “o preto, escravo de sua inferioridade, o branco, escravo de sua superioridade, ambos se comportam segundo uma linha de orientação neurótica”,³⁵⁹ comportamento que revela o condicionamento quanto às pretensas hierarquias raciais, identificado por este autor.

A retórica mobilizada por Wilson Simonal quanto ao condicionamento em relação a uma convenção social estabelecida que pregue a inferioridade do negro e a superioridade do branco, portanto, traz profundas similitudes com o problema identificado e analisado por Frantz Fanon. Não apenas o condicionamento, aliás, também a denúncia à identificação social do negro bem sucedido como um “crioulo de alma branca”, termo próximo à ideia da “máscara branca”. Tal similitude, porém, não indicia uma influência. Não há nenhuma referência a que Simonal tenha tido qualquer contato com a produção de Fanon. A primeira edição brasileira de *Pele negra, máscara branca* ocorreria apenas em 1983.³⁶⁰ E, no contexto dos anos 1960, conforme Antônio Sérgio Alfredo Guimarães e também Mário Augusto Medeiros da Silva, a recepção das ideias de Fanon no Brasil era morna, de pouco impacto no cenário intelectual.³⁶¹ O caso sugere, em vez de um exemplo da circulação da produção intelectual da linguagem política do *Orgulho Negro*, o compartilhamento de uma mesma inquietação. Diante de um fenômeno parecido, o cantor e o intelectual podem ter identificado um mesmo problema. Conforme ponderamos outrora, *as coisas estão no mundo, só é preciso aprender* para denunciar, seja em uma entrevista ou em um estudo acadêmico.

³⁵⁸ GORDON, Lewins. Prefácio. In: FANON. *Pele negra, máscara branca*. 2008. P. 11-24.

³⁵⁹ FANON. *Pele negra, máscara branca*. 2008. P. 66.

³⁶⁰ SILVA. Marcos. A. M. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.26, número 52, julho-dezembro de 2013. P. 370.

³⁶¹ GUIMARÃES, Antônio S. A. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, número 81, julho de 2008. P. 99-114. SILVA. Marcos. A. M. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. 2013. P. 369-390.

As respostas ao condicionamento apresentadas a seus interlocutores pelo intelectual martinicano e pelo artista brasileiro são bastante diferentes. Embora a evidente compreensão da necessidade de romper com o enquadramento e submissão ao branco a que estão sujeitados possa ser um objetivo comum, para Fanon o caminho é a luta para combater a exploração, a miséria e a fome.³⁶² Simonal, conforme observamos, acredita em uma solução pacífica de comprovação do valor. Estudando e se impondo, o negro tem “que deixar cair”. Em sua entrevista a *O Pasquim*, fornece sua posição quanto à mudança do condicionamento:

Mas para mudar não é com poder negro, pantera negra e outras frescuras, muda é com a educação e o negro mostrando que tem capacidade de se impor. O negro tem que estudar, tem que se virar. Antigamente eu me lembro que só porque eu cantava de paletó e gravata, tropical inglês, arriscando um charme, eu era antipático. Hoje, entretanto, todo mundo acha que eu sou charmoso, é porque se acostumaram. E qualquer crioulo que forçar a barra, que provar que sabe fazer as coisas direito, ter uma via honesta sem prejudicar ninguém, até o belga louro de olho cor-de-rosa vai achar aquele crioulo sensacional. Vê se alguém fala mal do Pelé, ou do Jair Rodrigues. O negro tem que se impor. Vai encontrar certas dificuldades, mas tem que levar a sério, estudar, se especializar, para poder aparecer.³⁶³

Compreendendo que Simonal defendia que os opositores ao governo ditatorial vigente no Brasil deveriam trabalhar para o regime mudar *no futuro* e que passeatas seriam um tipo de baderna, não deve surpreender ao leitor desta dissertação que o artista também se posicionasse contrário ao modelo de ação política adotado pelo *Partido dos Panteras Negras para Autodefesa* – que fiscalizam, armados, a atuação policial sob as comunidades negras em bairros com maior índice de violência pelas autoridades dos EUA. Ou o *Poder Negro*, que também configurava o clima de radicalização nas ruas em torno da melhoria das condições de vida das comunidades negras estadunidenses. A perspectiva ordeira de Wilson Simonal afastava seu posicionamento quanto ao racismo e opressão racial de reações mais violentas.

O caráter ordeiro do posicionamento quanto ao racismo, além de permitir relações com a visão política estatal, conservadora, apresentada por Simonal, pode sugerir uma maneira específica do indivíduo para lidar com adversidades. É o que insinua o cantor no mesmo ano de 1969, em reportagem ao Jornal *Última Hora*:

Quantas e quantas vezes me humilharam – sempre agi com resignação, minha mãe me recomendava isso. O negro que quiser subir na vida no Brasil tem de esquecer sua cor. Embora eu diga ‘Nem vem de Rinso que eu tenho

³⁶² FANON. À guisa de conclusão. In: *Pele negra, máscara branca*. 2008. P. 185-191. Mas, principalmente, com a postura mais radical tomada pelo autor nas obras que se seguiram.

³⁶³ *O Pasquim*, julho de 1969, num.4. Apud. ALONSO. *Simonal*. 2011. P. 419.

orgulho da minha cor’,³⁶⁴ sei que, desde pequeno, fui condicionado a pensar que uma loura de olhos azuis é a coisa mais linda do mundo e que um dia chuvoso é um ‘dia negro’.³⁶⁵

Novamente enfatizando a retórica do condicionamento, o argumento pessimista apresentado por Simonal nesta reportagem, quanto à necessidade de “esquecimento da cor” pelas pessoas negras para ascender socialmente, faz recordar uma conclusão do sociólogo brasileiro Florestan Fernandes, quanto ao “branqueamento” necessário aos negros para serem assimilados na sociedade brasileira, argumento apresentado em uma célebre obra publicada em 1972, *O negro no mundo dos brancos*. Nesta obra, Fernandes identificava que na sociedade brasileira, “As portas do mundo dos brancos não são intransponíveis. Para atravessá-las, porém, os negros e os mulatos passam por um abasileiramento que é, inapelavelmente, um processo sistemático de branqueamento”.³⁶⁶

Apesar do argumento pessimista mencionado nesta entrevista, ao reconhecer os efeitos perversos do condicionamento, a postura de Simonal em relação a este condicionamento racial que está denunciando, conforme temos apresentado, oferece uma alternativa ao “esquecimento da cor”: justamente a do orgulho racial que refere no trecho destacado. Orgulho que, no pensamento do cantor, curiosamente possibilita manter a valorização da estética branca a que considera ter sido condicionado – a que se encanta com a loira de olhos azuis – com sua opção de valorizar em sua atuação artística elementos da estética negra. É o que sugere o cruzamento desta sua fala ao periódico *Última Hora* com uma a *O Pasquim*, no mesmo ano e ambas referindo a elementos biográficos. Diante da pergunta “Você é racista?” feita pelo jornalista Pinheiro Guimarães, após Simonal responder que escolheria como gênio no ramo futebolístico Pelé, em detrimento a Garrincha, o cantor responde:

Não, eu não sou racista, minha mulher é loura, sou vidrado em loura, em olho verde, olho azul, e não é necessidade de afirmação, eu acho engraçado, é realmente sensacional... Aliás, eu gosto muito de mulher bonita, minha mulher também sabe disso e inclusive me prestigia. Quando eu paquero mulher feia ela diz que o meu gosto está mudando e ainda me gora. Mas o Pelé foi mais inteligente, porque gênio é em todos os sentidos...³⁶⁷

Simonal – no casamento e na sua declarada infidelidade à esposa – alega manter uma preferência estética por se relacionar por mulheres loiras, de olhos verdes ou azuis,

³⁶⁴ “Rinso” é o nome da primeira marca de sabão em pó brasileiro, fabricado a partir de 1953. Tinha como propaganda o *slogan* de ser o que “lava mais branco” e a marca de qualidade “brancura Rinso”. <<http://vejasp.abril.com.br/materia/primeiro-sabao-em-po-brasileiro-foi-fabricado-na-vila-anastacio>>

³⁶⁵ *Última Hora*, 08 de fevereiro de 1969. Apud. ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 339.

³⁶⁶ FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global Editora. 2007. P. 35.

³⁶⁷ *O Pasquim*, julho de 1969, num.4. Apud. ALONSO. *Simonal*. 2011. P. 418.

sucumbindo, assim, ao que ele mesmo identifica como o produto de uma convenção social, um condicionamento em relação ao ideal de beleza. No entanto, o cantor opta por apresentar sua preferência estética como um rompimento para com o condicionamento, afinal, não seria “por necessidade de afirmação”. Argumento diferente do mobilizado por Fanon na obra supracitada, *Pele negra, máscara branca*, quando se refere ao interesse em relacionamento sexual pelo homem negro com a mulher branca. Uma forma de afirmação enquanto ser humano, um homem viril, embranquecido por ser digno do *amor branco*.³⁶⁸

A diferença quanto à visão no envolvimento com as mulheres brancas, para Simonal, demonstraria que ele não é “racista”, fortalecendo o seu argumento que a escolha de Pelé, não de Garrincha, como maior gênio no futebol não foi mediada pela cor da pele. Ao que parece, o cantor entendia por “racismo” uma polarização racial na qual os indivíduos ficam centrados a valorizar particularmente a raça a qual pertencem – visão similar à que parece ter orientado a defesa do valor do engajamento da poesia do *Négritude* como um necessário “racismo antirracista”, feita pelo filósofo Jean Paul Sartre em seu influente *Orfeu Negro*, originalmente publicado em 1948 como prefácio a uma antologia da poesia negra e malgaxe.³⁶⁹

A diferença na interpretação quanto ao envolvimento com mulheres brancas, no entanto, também pode sugerir uma adesão do artista ao argumento de uma maior liberdade nos relacionamentos inter-raciais para a realidade brasileira, devido à força da retórica da miscigenação em nosso discurso nacional. Talvez, para Simonal, não houvesse nada de transgressor em seu casamento. É instigante, porém, que a mesma situação angarie maior relevância social quanto à perspectiva de sua esposa. O tema da recepção quanto a uma branca, loira, de classe média, envolver-se e casar-se com um negro de origem carente interessou ao dossiê biográfico sobre Simonal, publicado em março de 1970 em edições do *Jornal do Brasil*, mobilizando uma das poucas falas de Tereza Pugliesi de Castro:

Sente, desde namorada, que a maioria das pessoas encara com reservas o fato de ela ser loura e estar casada com um negro, mas diz que já se habituou a isso.

– Eu encontro mais dificuldades do que ele, e na maioria das festas em que vou, as outras mulheres insinuam que eu casei com ele é [sic] rico e famoso. Elas não sabem que nos conhecemos nos tempos da dureza e insistem no assunto. Também perguntam muito se eu tenho ciúmes do Simonal. Para não dar o braço a torcer, eu digo que não, mas na verdade bem que sinto. O importante, porém, é que nós vivemos bem, principalmente porque hoje

³⁶⁸ FANON. O homem de cor e a branca. *Pele negra, máscaras brancas*. 2008. P. 69-82.

³⁶⁹ SARTRE. *Reflexões sobre o racismo*. Trad. J. Guinburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1960. 149 p.

temos a certeza de que nenhum dos nossos filhos vai ter necessidade de passar o que o Wilson passou.³⁷⁰

As relações inter-raciais, apesar do discurso hegemônico de apologia à miscigenação, denunciam a principal característica da tensão racial na realidade brasileira. Diferente da situação estadunidense, de segregação oficial, a oposição aos relacionamentos entre pessoas brancas e negras não é manifesta no texto da lei, porém, continua forte na tessitura do cotidiano, denunciando um forte preconceito arraigado. De modo que o interesse de uma mulher branca por um homem negro poderia ser mais fácil de ser compreendido socialmente como fruto de um interesse econômico, conforme a impressão de Tereza. Manifestação de preconceito novamente expressa em outra reportagem, publicada em novembro do mesmo ano de 1970, desta vez para a *Revista Amiga*.

Perguntam sempre se eu casei com ele por dinheiro. Isto me deixa chateada, pois quando casamos ele ainda começava. Cantava no Drink, e morávamos num conjugado em Botafogo. Diariamente eu aguentava as piadas das pessoas que não se conformavam que uma loura amasse um negro.³⁷¹

O desabafo de Tereza Pugliesi de Castro quanto às dificuldades encontradas devido ao fato de escolher se envolver com um homem de pele negra, com a interpretação de ser um relacionamento por interesse econômico, pode servir como um fortalecimento ao comentário de Simonal que as manifestações de preconceito diminuem quando o negro ascende socialmente. Portanto, por fruto da convenção social, o condicionamento compartilhado, o relacionamento de uma branca com um negro é compreensível *desde que* o negro seja bem sucedido financeiramente. Ou seja, uma diminuição da manifestação do preconceito que, ao mesmo tempo, reforça o preconceito. Aparente contradição que legitima a antinômica fala de Simonal, mencionada acima, de “que se a turma gosta quando um crioulo se destaca, isso é um sintoma do preconceito” e não da ausência dele, conforme a princípio poderia sugerir.

A forma de identificação do preconceito racial demonstrada por Wilson Simonal – a ênfase no condicionamento de uma inferioridade natural das pessoas negras, estabelecida como uma convenção social – e sua resposta a esse problema identificado, através do rompimento do condicionamento, pela forma da educação e da imposição social das pessoas negras, fornecem os indícios das características de sua interpretação.

A retórica do estabelecimento de uma convenção social que justifica o condicionamento quanto à superioridade dos brancos e a inferioridade dos negros, de forma

³⁷⁰ Sergio Noronha. *Eu sou um deles*. *Jornal do Brasil*. 02 de março de 1970. P. 52

³⁷¹ Simonal. Coluna TV-Tudo. *Revista Amiga*. Núm. 25, São Paulo. Bloch. 10 de novembro, 1970. P. 18.

naturalizada, o que resulta na marginalização destes últimos, *em sua maioria*, sugere o reflexo não apenas da herança da escravidão, mas também de ecos dos preceitos racialistas. Afinal, a inferiorização dos negros é argumentada não apenas pelo *status* econômico, mas cultural e intelectual. E a pessoa negra que consegue romper a marginalização e conquistar a tão desejada ascensão social não é um negro bem sucedido, mas um *crioulo de alma branca*.

A preocupação com a juventude negra que cresce condicionada à marginalização, no entanto, não é acompanhada de uma crítica ou combate às desigualdades e hierarquias sociais em si, mas a uma convenção social que destina a população negra, em sua maioria, às camadas sociais inferiores e marginalizadas. A preocupação aqui não é com a existência da radical desigualdade social, mas com o mecanismo cultural que permite, já pela cor da pele, a identificação de quem ocupa qual lugar na hierarquia social. Ou seja, àquela hierarquização dos tons de cor de pele que acompanha o abismo cromático entre a valorização social daqueles que vestem o branco dos jalecos médicos e o alaranjado do uniforme dos garis em uma sociedade extremamente autoritária e preconceituosa nas ilusórias hierarquias sociais. Acreditamos, portanto, que a posição do cantor seja “que cada um cumpra o seu dever” na posição de classe ocupada, para a manutenção de uma sociedade harmônica, mas que essa posição não apareça prévia e rigidamente estabelecida pela cor de pele dos ocupantes.

Simonal demonstra reconhecer as desigualdades sociais como um problema, mas parece acreditar na ascensão social através de ações pequenas, pelo acesso ao emprego e o reconhecimento através do salário para as diferentes funções empregatícias. Ou seja, através do modelo capitalista. É o que sugere sua supracitada entrevista a *O Pasquim*, em um comentário sobre seu afastamento ao pensamento de esquerda, durante resposta à pergunta de como encara o preconceito no Brasil e à pergunta seguinte, sobre sua imagem pública.

E, antigamente, quando eu andava empolgado com a esquerda festiva, não me envergonho de dizer que já estive meio nessa, sabe como é: a gente vai estudando, fica com banca de inteligente e pensando que é o tal, achando que muita coisa estava errada, que tinha que mudar muita coisa... (...) Eu acho que ainda tem, só que eu não entendo o porquê as coisas estão erradas e quando eu vou discutir não agrido mais as pessoas, eu procuro propor o meu ponto de vista. (...) Claro que eu posso ter conforto. Se minha mãe pode ter empregada, se minha mulher não precisa ir para o fogão e para o tanque de lavar roupa, eu pago uma empregada por problema de comodidade e não porque queira botar banca. E quando faço isto, estou ajudando uma pessoa pobre a ganhar dinheiro. O maior sarro que eu tiro do meu sucesso é que eu sei que tem um número muito grande de gente que trabalha comigo que está ganhando dinheiro. É o garçom de boate, é o bilheteiro, é o cara que vende meu disco, é o proprietário da boate. (...) Na verdade, depois que eu comecei

a fazer sucesso o meu empresário, por exemplo, mudou o padrão de vida, já comprou a sua casinha, tem a sua caranga conversível americana. O malandro do secretário estava a pé e já tem seu fusquinha e tal, já está todo mundo montadinho, usando uma roupinha melhor, com algum no banco, já estão até pagando imposto de renda.³⁷²

O posicionamento racial de Wilson Simonal, portanto, não identifica uma reivindicação por igualdade conforme o discurso socializante – ampla, que visa garantir, ao máximo possível, uma igualdade no ponto de chegada da corrida econômica –, mas com uma igualdade de vertente liberal, preocupada em garantir os pontos de partida. Interpretação que nos ajuda a compreender a resistência do cantor para com os posicionamentos de vertentes mais radicais do *Orgulho Negro* estadunidense, com a rejeição ao *Poder Negro* e ao *Partido dos Panteras Negras*, tributários do posicionamento de Malcolm X, e aderindo ao pensamento mais conciliador e ordeiro na reivindicação pelos Direitos Civis, como o de Luther King.

A identificação de Simonal com o posicionamento de Martin Luther King, explícito na sua canção-manifesto de 1967, anteriormente citada, fora confirmada no ano seguinte. Após o assassinato do importante militante estadunidense, no fatídico 04 de abril de 1968 – pouco mais de três anos após o assassinato de Malcolm X, no igualmente fatídico 21 de fevereiro de 1965 –, a TV Record produziu um programa especial intitulado, sintomaticamente, *Tributo a Martin Luther King*. Conforme o biógrafo Ricardo Alexandre:

Conduzido por Simonal e produzido por Miele e Bôscoli, o show reuniu 15 negros no mesmo palco. A cenografia era pouco mais do que algumas escadarias e painéis enormes com imagens de Simonal, de Muhammad Ali e Pelé. Era hora de endurecer o discurso: “No Brasil o racismo toma a forma mais odiosa, pois é social, com uma aceitação aparente”, declarou Rosa Marya Colin. “Agora tem que ser na base da violência”, acreditava Agostinho dos Santos. “Aqui existe racismo sutil, malévolo, da pior espécie”, segundo Jamelão. Emocionado, Simonal preferiu falar pouco “para não transformar Luther King em objeto” e fez a sua parte cantando, lendo discursos do pastor e apresentando o programa.³⁷³

Hoje mártir incontestável da mobilização pelos Direitos Civis aos negros dos EUA, o pastor Martin Luther King encontrava forte oposição de membros da militância negra que lhe eram contemporâneos devido a seu posicionamento mais conciliador, quando comparado aos herdeiros do pensamento de Malcolm X, os Panteras e os partidários do Poder Negro. A diferença de posicionamento entre os dois mais simbólicos e renomados líderes da luta pela igualdade das pessoas negras estadunidenses é ressaltada pelo historiador estadunidense

³⁷² *O Pasquim*, julho de 1969, num.4. Apud. ALONSO. *Simonal*. 2011, p. 419-420.

³⁷³ ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 102-103.

Manning Marable, na conclusão da premiada biografia – ganhadora do prêmio Pulitzer de 2012 – *Malcolm X: Uma vida de reinvenções*:

Um grande talento dessas notáveis figuras é a capacidade de apreender sua época, de falar para um momento único da história. Tanto Martin como Malcolm foram líderes assim, mas expressaram suas visões pragmáticas de maneiras diferentes. King personificou as lutas históricas travadas por gerações de afro-americanos pela igualdade plena. Estabeleceu, predominantemente, organizações políticas negras, como a *Montgomery Improvement Association* em 1955 e a *Southern Christian Leadership Conference* em 1957, mas sua ênfase era a conquista da dessegregação e da cooperação inter-racial. King jamais jogou negros contra brancos, ou usou as atrocidades cometidas por extremistas brancos como justificativa para condenar os brancos por atacado. Já Malcolm, por sua vez, durante a maior parte de sua carreira pública tentou colocar os brancos na defensiva em suas relações com afro-americanos (...) Essas expressões estavam na base do que em 1966 se tornou o movimento *Black Power*, e Malcolm foi sua fonte original.³⁷⁴

Diferença de posicionamento e expressão que resultou em uma costumeira identificação do posicionamento de King como de posição liberal, mesma interpretação que costuma ser mobilizada para interpretar a mudança na argumentação de Malcolm nos últimos anos de sua vida, menos radical:

Existe uma tendência de revisionismo histórico a interpretar Malcolm X pelas lentes poderosas de Martin Luther King: de acordo com essa corrente, a evolução de Malcolm faria dele um reformista liberal pró-integração. Essa opinião não é apenas errada, mas injusta com Malcolm e com Martin. King se via, como Frederick Douglas, acima de tudo como um americano, que pretendia obter os mesmos direitos civis e privilégios cívicos desfrutados por outros americanos. Lutou para apagar a faixa colorida de estigma e exclusão que relegava minorias raciais à cidadania de segunda classe. (...) Em nítido contraste, Malcolm se via antes e acima de tudo como um negro, uma pessoa de ascendência africana cidadã dos Estados Unidos. Era uma diferença crucial que o separava de King e outros líderes de direitos civis.³⁷⁵

A identificação dos movimentos pelos Direitos Civis de tendência menos radical como parte da tradição liberal estadunidense é também problematizada pelo historiador David Chappell. No artigo *Uma pedra de esperança: a fé profética, o liberalismo e a morte das leis Jim Crow*, síntese de seu livro de mesmo nome, o historiador identifica que quase todas as histórias dos direitos civis leram o movimento como algo de espírito liberal e sua oposição como uma defesa conservadora típica do *status quo*. Pondera o autor:

³⁷⁴ MARABLE, Manning. *Malcolm X: uma vida de reinvenções*. Tradução Berilo Vargas. 1 edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. P. 532.

³⁷⁵ *Ibidem*. P. 534-535.

Os sucessos políticos do movimento negro do sul dependiam de uma aliança com os liberais. No entanto, a fé que animava os liberais americanos da segunda metade do século XX diferia radicalmente daquela dos líderes dos direitos civis. Os liberais tinham fé no poder da razão humana para vencer o “preconceito” e outros vestígios de um passado supersticioso e não-iluminado (os liberais concederam sentido depreciativo ao termo “preconceito”, associando-o exclusivamente à resistência irracional à verdade, e não a valores ou princípios incorruptíveis). Os liberais acreditavam que o progresso estava a caminho: mais educação, bem como desenvolvimento econômico, levaria os povos atrasados, incluindo os sulistas brancos, a abandonar suas tradições irracionais. Assim, os liberais, embora sinceros em sua devoção à liberdade e à igualdade dos negros, não viam razão para fazerem nada drástico para *promoverem* a liberdade e a igualdade dos negros: esses avanços viriam naturalmente, aos poucos. Forçá-los poderia retardar esse avanço, provocando uma reação dos sulistas não-iluminados e potencialmente perigosos.

(...)

Cabe destacar que, nos Estados Unidos, esse aspecto central do liberalismo – da fé nas promessas seculares do futuro – marcou fortemente a esquerda política no século XX. Portanto, no discurso popular americano, “liberal” se confunde com “de esquerda”, se bem que muitas vezes de uma maneira superficial.³⁷⁶

Ainda conforme Chappbell, na segunda metade do século XX consolidaria a identificação, nos EUA, da questão racial como uma pauta liberal/de esquerda:

Na década posterior à Segunda Guerra Mundial, os liberais se sentiram cada vez mais identificados com a oposição ao racismo. Eles não tinham se sentido muito identificados, em sua maioria, antes da Segunda Guerra Mundial. Graças ao surgimento crescente da militância negra durante a guerra – ao lado da revolta contra o racismo nazista e a necessidade política de garantir o voto negro no Norte e para os aliados no mundo em processo de descolonização –, os liberais passaram a apoiar os direitos dos negros. Os eleitores passaram a identificar esses direitos, cada vez mais, como uma questão que definia os liberais.³⁷⁷

Dado o exposto, o historiador estadunidense postula que uma interpretação mais coerente do pensamento e atuação de King seria a de que ele associaria uma doutrina de natureza humana de matriz religiosa e pessimista com a crença social liberal. Assim, embora King rejeitasse desde bem cedo o otimismo liberal sobre a humanidade, seria possível reconhecer “claramente um grande débito para com a teologia liberal em muitas questões”.³⁷⁸ Entre essas muitas questões, decerto, encontramos a própria mobilização da ação política da “desobediência civil”. Afinal, podemos recordar que Henry David Thoreau, autor da obra *Desobediência Civil*, originalmente publicada em 1866 e que exerceria forte influência sobre

³⁷⁶ CHAPPBELL, David. Uma pedra de esperança: a fé profética, o liberalismo e a morte das leis Jim Crow. In: *Tempo*, vol. 13, número 25. Universidade Federal Fluminense. Julho de 2008. P. 67. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=53>> Último acesso, 26/05/2016.

³⁷⁷ Ibidem. P. 73, nota de rodapé 09.

³⁷⁸ Ibidem. P. 78.

o repertório de ação coletiva defendido por Luther King, “de viés claramente libertário e individualista, parte das premissas liberais que questionavam valores modernos de representatividade. Em outras palavras, coloca em oposição a coletividade ao indivíduo – este, a medida última do certo e do justo.”³⁷⁹

Interpretar a identificação de Simonal com o posicionamento de Luther King, em detrimento às opções mais radicais disponíveis no contexto estadunidense, como parte de uma orientação dentro da perspectiva liberal é legítimo, apesar das ressalvas que apresentamos acima. Embora no Brasil, no contexto de Simonal, não houvesse uma associação tão forte do liberalismo como parte da esquerda do espectro político, conforme identificado nos EUA, ainda assim, a denúncia da desigualdade racial estabelecida pelo racismo por vezes aparecia identificada como uma questão mais propícia à esquerda. O que justificaria a interpretação dúbia dada ao posicionamento pró-igualdade racial de um Simonal conservador.

Defendemos nesta dissertação que a ação política de Simonal não seria ambígua ou contraditória, mas partidária da reivindicação liberal de uma igualdade de oportunidades e valorização do indivíduo. Sua perspectiva liberal seria conservadora diante da gestão política do Estado, apoiando uma posição ordeira e de manutenção das hierarquias sociais, mesmo que em uma ditadura; mas passível de ser lida como liberal progressista diante do racismo. Leitura possível não por ímpetos radicais de sua parte, mas por efeito da hierarquia racial silenciosa, mas profundamente arraigada, que permeia o tecido social e a interpretação liberal brasileira.

O modelo liberal hegemônico no pensamento político brasileiro seria demarcado por um caráter fortemente conservador, herdeiro da escravidão e articulado com os interesses de manutenção das desigualdades e hierarquias sociais no contexto republicano. Conforme o historiador Marcos Napolitano:

No Brasil, parece haver a predominância de um liberalismo de corte oligárquico-conservador que rejeita a política como privilégio de um estamento aristocrático, mas também sempre se pautou por controlar a “força do número”. A complexa arquitetura institucional e legal da exclusão política brasileira, com sérias conseqüências para a realização da cidadania, foi a conseqüência de uma hegemonia histórica do liberalismo-conservador (Império e Primeira República), eventualmente cedendo espaço político aos “nacionalistas-autoritários” (primeiro governo Vargas e regime militar) nos momentos de crise no controle social e na realização de projetos político-econômicos que exigiam a mobilização de amplos setores e recursos nacionais. Seu mecanismo inicial foi a “eleição censitária”, complementada

³⁷⁹ BUENO, André. Desobediência civil e o referencial que perdemos. In: *Voz Acadêmica*. Jornal oficial do Centro Acadêmico Afonso Pena. Vol. 1, Gestão Compasso. Número 1. Maio de 2016. P. 24.

no Brasil pelo “voto de cabresto” e pela exclusão dos analfabetos do “corpo político” nacional até 1988.³⁸⁰

Podemos concluir que o liberalismo-conservador brasileiro, ao sustentar a “arquitetura institucional e legal da exclusão política brasileira”, acima mencionada, conseqüentemente promovia a manutenção das pessoas negras na marginalização social da qual Simonal falava. E, compartilhando do preconceito social e do preconceito racial, pontuados por Tocqueville, poderia fundi-los na esfera do privado, lugar caro para a perspectiva de mundo liberal. Sua característica principal, assim, parece ser a mesma que o cientista político Roberto Guerra identificou no que denominou *Liberalismo Conservador Contemporâneo*: a radicalização de um individualismo possessivo, portanto, insensível às desigualdades sociais existentes.³⁸¹

Para Guerra, compreendendo que o Liberalismo é uma complexa família política, a partir de *elementos distintivos*, comuns a seu *modelo* – o entendimento que os indivíduos são portadores de certos direitos e liberdades que lhes são inerentes por sua condição de seres humanos: o direito individual à propriedade, à liberdade e à igualdade – é possível identificar diferentes *sistemas*, *variantes* e *subvariantes*.³⁸² Assim, se tais elementos configuram uma base comum, “coisa bem distinta é como se concebe e qual o alcance outorgam ao direito à *propriedade* ou quais noções de *liberdade* e *igualdade* defendem as distintas variantes ou *subvariantes* liberais.”³⁸³ Por exemplo, as distinções entre as ideias de igualdade ante a lei, igualdade de oportunidades ou igualdade econômica e sua defesa por umas e outras variantes.

Tal complexidade possibilita a articulação de diferentes respostas advindas de mudanças e especificidades contextuais. Deste modo, ainda conforme Guerra, a convicção da necessidade de se alterar para sobreviver em novos tempos teria possibilitado a emergência do *liberalismo contemporâneo* ou *liberalismo do século XX*. E assim, surgiria, por um lado, um liberalismo sensível às desigualdades sociais e injustiças do capitalismo, mais próximo do socialismo e de esquerda. Por outro lado, surgiria também um liberalismo capaz de legitimar as sociedades e economias capitalistas, despreocupado com as desigualdades e injustiças existentes e passíveis de ainda existir. Portanto, proprietarista e de direita.³⁸⁴

Apoiados no referencial teórico acima exposto, podemos compreender melhor as diferentes atuações de liberais brasileiros no contexto da ditadura militar, com as quais

³⁸⁰ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*. 2011. P. 32, nota de rodapé 49.

³⁸¹ GUERRA, Roberto. *El liberalismo conservador contemporáneo*. 1998. P. 9-12.

³⁸² Ibidem. P. 30-31.

³⁸³ Ibidem. P. 32, nota de rodapé 11. Tradução livre do espanhol, nossa, aqui e nas demais citações.

³⁸⁴ Ibidem. P. 42.

estamos identificando o comportamento político de Wilson Simonal. Apesar da hegemonia de um liberalismo conservador e autoritário, o comportamento de liberais para com a ditadura foi complexo. Marcos Napolitano identifica que após ser aplaudido pela imprensa liberal e por amplos setores da sociedade, ainda em 1964 o regime militar conheceu suas primeiras críticas, fazendo surgir a “questão democrática” entre liberais e também setores de esquerda. Deste modo, conforme o historiador, o adiamento *sine die* das eleições presidenciais, a dissolução dos partidos políticos existentes e o afastamento das lideranças civis demarcariam o rompimento de muitos liberais com a coalizão golpista vitoriosa em 1964.³⁸⁵

A expressão dos liberais contra o regime, a partir de 1966, seria a Frente Ampla, reunindo o entusiasta do golpe, Carlos Lacerda, o moderado Juscelino Kubitschek e o derrubado João Goulart, três das maiores lideranças políticas do país. A proibição da Frente Ampla pelo regime demarcou o divórcio do governo com a imprensa, ligada, em geral, a um liberalismo oligárquico (e, portanto, sempre inclinado a um “autoritarismo em crise”). No entanto, conforme o historiador, a realidade das guerrilhas de esquerda demarcou um recuo tático da imprensa, suspendendo suas críticas ao regime.³⁸⁶ Este recuo tático, assim como a própria adesão dos liberais ao rompimento democrático e a manutenção de alguns deles no apoio ao estado ditatorial – pensamos aqui, por exemplo, no ex-governador de Minas Gerais e golpista de primeira hora, Magalhães Pinto – legitima a afirmação de Guerra:

Na tradição liberal, tende-se a outorgar – de maneira especial em boa parte do liberalismo clássico e no liberalismo conservador contemporâneo – um valor instrumental à democracia, quer dizer, a concebê-la como um meio ou mecanismo político que, em colisão com outros princípios liberais, poderia ser posto em questão e, inclusive, ser substituído por outra forma de organização política.³⁸⁷

A característica acima identificada quanto ao caráter instrumental da noção de democracia – aqui entendida como forma de governo do Estado Liberal de Direito, através do voto popular – concede maior inteligibilidade aos vaivéns nos posicionamentos políticos liberais em relação ao Estado autoritário comandado pelos militares.

As correntes liberais pautavam-se pela crença fundamental na “liberdade de expressão”, o que nem sempre se traduzia na defesa da “liberdade de ação”, sobretudo quando esta ação apontava para a intransigência na luta contra o regime. Abertos à negociação com o regime, as vozes políticas liberais

³⁸⁵ NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil*. 2011. P. 25-29.

³⁸⁶ *Ibidem*. P. 29.

³⁸⁷ GUERRA. *El liberalismo conservador contemporâneo*. 1998. P. 37.

foram fundamentais como interlocutores entre a oposição de esquerda e o Estado, sobretudo ao longo do processo de "abertura" política, após 1974.³⁸⁸

O comportamento em geral das correntes liberais no decorrer da ditadura militar, portanto, conforme a tese de Napolitano – o historiador identifica para o seu ensaio o campo liberal como “formado por amplos segmentos do MDB, da imprensa e das empresas de mídia e de algumas entidades profissionais e empresariais, como a OAB, a ABI e a FIESP”, entre lideranças políticas mais influentes, Ulysses Guimarães, Severo Gomes e Tancredo Neves e expressão intelectual, José Guilherme Merquior –³⁸⁹, transita entre o amplo apoio ao golpe, o apoio estratégico, mas com ressalvas, no decorrer da primeira década da ditadura, e a composição da resistência democrática a partir de 1974, destacando entre o *Frentismo* que reuniu diversas correntes políticas opositoras ao governo militar ditatorial vigente.³⁹⁰

O comportamento político de Wilson Simonal, portanto, segue a linha hegemônica dos liberais de apoiarem o golpe, porém, diverge ao não reivindicar a retomada do Estado de Liberal de Direito. Conforme vimos, o cantor não identificava uma liderança política no período e considerava o governo ditatorial legítimo desde que o país estivesse sendo “bem governado”. No entanto, divergia também do comportamento liberal hegemônico ao mobilizar o condicionamento da inferioridade negra como uma pauta política importante. Divergindo da pauta liberal, seu posicionamento poderia ser recebido como uma retórica de esquerda, posição ideológica da qual Simonal explicitamente não compartilhava.

A questão da desigualdade racial no contexto brasileiro dos anos 1960 encontrava-se, aparentemente, em certo limbo quando exposta diante dos amplos debates políticos do período. Para os partidários das perspectivas de esquerda, a prioridade era a deposição do regime militar e a implantação da revolução social. Deste modo, segundo Peter Fry, “os marxistas imaginaram que todos os males sociais, inclusive a discriminação racial, definhassem com o fim do capitalismo; entenderam que a discriminação racial, sendo um reflexo do capitalismo e das contradições de classe, não sobreviveria à socialização dos meios de produção.”³⁹¹ Na militante dissertação do historiador Marcos Cardoso também há a

³⁸⁸ NAPOLITANO. *Coração Civil*. 2011. P. 32.

³⁸⁹ Ibidem. P.332, nota de rodapé 580. Ressaltamos, ilustrando singularidades, que Tancredo não apoiou o golpe.

³⁹⁰ Além de toda a supracitada tese de Marcos Napolitano (2011), a identificação e compreensão do *Frentismo* que configurou a “resistência democrática” ao regime a partir de meados da década de 1970 é analisado, em um estudo de caso sobre a atuação do Grupo Casa Grande, em HERMETO, Miriam. Grupo Casa Grande (1974-1979). Uma frente político-cultural de resistência. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Org.). *Comunistas brasileiros*. Cultura política e produção cultural. 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013. P. 293-315.

³⁹¹ FRY, P. Ciência Social e política “racial” no Brasil. In: *Revista USP*. Núm. 68. Dez a fev. 2005-2006. P. 182.

denúncia de que, para os setores herdeiros do pensamento marxista, com a revolução socialista se resolveriam todos os problemas sociais, sendo que “a luta dos negros e negras era entendida como uma forma de dividir a luta do proletariado, a luta geral da classe trabalhadora.” Aspecto que seria modificado com o surgimento em cena pública do MNU, em 1978.³⁹²

Para o Estado brasileiro, no entanto, a denúncia e mobilização em torno das tensões raciais existentes na realidade brasileira era, sim, um assunto da esquerda. A historiadora Karin Kossling, em sua dissertação, *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOSP/SP (1964/1983)*, identifica a vigilância aos movimentos negros por parte do órgão estatal analisado desde os anos 1930. Vigilância, em geral, “sustentada por uma visão policial que classificava essas associações como ‘introdutoras’ da questão racial no Brasil e, por consequência, geradora de conflitos que poderiam desestabilizar a ‘democracia racial brasileira’.”³⁹³ O estado autoritário instalado a partir de abril de 1964 compartilharia desta interpretação herdada da ditadura anterior, de movimentos por igualdade racial como uma ameaça à ordem social. Conforme manual da Escola Superior de Guerra, “a Ordem apresentava-se como um complexo de normas e constitui o substrato essencial e básico de toda atividade social. Ela especifica os grupos humanos, distinguindo-os uns dos outros”; do que conclui Kossling: “Assim, a contestação dos movimentos negros à ‘democracia racial’, tornava-se ‘desordem’ sob a perspectiva do regime militar.”³⁹⁴ Denunciar o racismo seria ameaçar a “integração nacional”, compondo o imaginário de ameaças à Segurança Nacional.

Em lei de janeiro de 1953 configurava crime contra a ordem política e social “Fazer publicamente propaganda [...] de ódio de raça, de religião ou de classe”.³⁹⁵ Acompanhando tal código legal,

(...) a Lei de Segurança Nacional, de 11/03/1967, em seu artigo n.33, no item VI assinalava como crime incitar publicamente “ao ódio ou à discriminação racial”. Esta lei previa pena de detenção de 1 a 3 anos, podendo ser aumentada se o “crime” fosse praticado por meio da imprensa, panfleto ou escritos e de qualquer natureza, radiodifusão e televisão. Da mesma forma, a Lei de Imprensa de 9/2/1967 no parágrafo 1º do art. 1, apontava que: “não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.”³⁹⁶

³⁹² CARDOSO, Marcos. *O Movimento Negro em Belo Horizonte*. 2011. P. 57, 58.

³⁹³ KOSSLING. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP*. 2007. P. 09.

³⁹⁴ *Ibidem*. P. 19.

³⁹⁵ *Ibidem*. P. 16.

³⁹⁶ *Ibidem*. P. 41.

Prossegue a autora,

Visando sustentar o discurso de harmonia racial e social no Brasil, a política exterior do regime militar em relação à África explorava retoricamente que o Brasil era uma ‘democracia racial’ e exaltava as origens africanas da cultura brasileira. Desta forma, as críticas dos movimentos poderiam ser identificadas pelos aparatos de informação e repressão como ‘guerra psicológica adversa’, uma vez que divulgavam uma imagem considerada ‘negativa’ do país para o exterior. Conforme o 2º parágrafo do 1º capítulo da Lei de Segurança Nacional de 11/03/1967: ‘*A guerra psicológica adversa é o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.*’³⁹⁷

A preocupação com a situação racial repercutiria no ano seguinte, 1968, em documento da Escola Superior de Guerra, no qual consta a defesa de uma:

psicologia brasileira que preside o caldeamento das raças em nosso País: a ausência de um verdadeiro preconceito racial, de que só encontramos paralelo em Cuba, antes do regime do ditador Castro. Com um orgulho racial muito reduzido o brasileiro gloria-se antes de não possuir um vero (sic) preconceito de raças. As distinções sociais derivam ainda de um remanescente espírito de nobreza, caracterizado hoje pelas diferenças de poder econômico, e pelo nível de educação, de mais fortemente distingue pessoas o grupo no Brasil. Mas a isto não se pode chamar ‘preconceito racial’.³⁹⁸

O trecho do documento citado acima é particularmente interessante para a discussão que viemos propondo no decorrer deste capítulo. Em um momento que a eclosão das tensões raciais já estava estabelecido nos meios de expressões midiáticas, através do progressivo sucesso de movimentos de libertação de nações africanas do jugo colonial e da radicalização dos movimentos raciais nos Estados Unidos, a Escola Superior de Guerra reafirmava não só a inexistência de segregação racial no Brasil, mas também de preconceito racial. A tese da “democracia racial” era reafirmada com o argumento das distinções sociais serem apenas resquícios de um “espírito de nobreza”, reafirmado pelo poder econômico e nível de educação. Sutil, mas sintomática da visão ideológica, é a referência que um paralelo à nossa harmonia racial seria encontrado apenas em Cuba... “antes do regime do ditador Castro”.

E, assim, na Lei de Segurança de 29/09/1969 constava como crime “incitar à guerra, à subversão, à desobediência às leis coletivas, (...) à luta de classes, à paralisação de serviços ou

³⁹⁷ KOSSLING. *As lutas anti-racistas de afro-descendentes*. 2007 P. 42, 43.

³⁹⁸ MORAES FILHO, B. “Elementos básicos da nacionalidade as instituições” In: *Segurança e Desenvolvimento*, ano XVII, n. 130, Rio de Janeiro: Associação dos Diplomados da Escola Superior de Guerra, 1968, P.53. Apud KOSSLING. *As lutas anti-racistas*. 2007. P. 84. [a citação está transcrita aqui conforme consta na dissertação]

atividades essenciais, ao ódio ou discriminação racial”.³⁹⁹ E assim, uma lei que, à primeira vista, pode parecer antirracista, poderia ser mobilizada para coibir movimentos de denúncia do preconceito racial existente no Brasil ou de afirmação do *Orgulho Negro* como “incitação ao ódio ou discriminação racial”, ameaça à ordem ou integridade social ou mesmo parte de uma guerra psicológica visando romper a harmonia social brasileira.

Por fim, além do Estado e dos movimentos contestatórios liberais ou marxistas, os próprios movimentos negros – que atuaram em toda nossa história republicana – no contexto dos anos 1960, após o golpe militar, estavam em refluxo. Conforme Petrônio Domingues, “o golpe militar de 1964 representou uma derrota, ainda que temporária, para a luta política dos negros. Ele desarticulou uma coalizão de forças que palmilhavam no enfrentamento do ‘preconceito de cor’ no país”, resultando que “seus militantes eram estigmatizados e acusados pelos militares de criar um problema que supostamente não existia, o racismo no Brasil.”⁴⁰⁰

Com a militância política desmobilizada, segundo Domingues, “a discussão pública da questão racial foi praticamente banida”⁴⁰¹ até a reorganização política dos movimentos populares, na segunda metade da década de 1970. Dificuldade também ressaltada por Regina Pahim Pinto ao referenciar a questão racial neste período.⁴⁰² Aparente vácuo do qual decorre a importância atribuída por vários dos que seriam militantes do Movimento Negro Unificado, nos anos 1970, da leitura do dossiê especial sobre racismo publicado pela revista *Realidade*, em edição de outubro de 1967, para a sua conscientização quanto à questão racial brasileira.⁴⁰³ Reportagem ressaltada como um “divisor de águas” pela grande maioria dos militantes entrevistados para a produção do livro *Histórias do Movimento Negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*, organizado por Verena Alberti e Amílcar Araujo Pereira.⁴⁰⁴

Diante da pouca repercussão, em veículos de grande difusão do período, de argumentações denunciatórias das características do racismo brasileiro, as falas do amplamente popular cantor Wilson Simonal de Castro sobre o condicionamento da inferioridade negra como uma característica da peculiaridade de nosso racismo tupiniquim angariam maior importância. Afinal, era um cantor de grande popularidade, uma celebridade

³⁹⁹ KOSSLING. *As lutas anti-racistas*. 2007. P. 21, 22.

⁴⁰⁰ DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*. 2007. P. 111.

⁴⁰¹ *Ibidem*. P. 111.

⁴⁰² PINTO, Regina. A luta continua. In: *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. 2013. P. 303-324.

⁴⁰³ Dossiê *Racismo. Eua. Brasil*. Revista *Realidade*. Ano II, número 19, outubro de 1967. Edição integralmente disponível na Hemeroteca Digital.

⁴⁰⁴ ALBERTI, V. PEREIRA, A. (org.) *Histórias do movimento negro no Brasil*. 2007. Sobretudo capítulos “A consciência da negritude” (p. 37-68) e “Influências externas e circulação de referenciais” (p. 69-104).

sobre a qual havia forte interesse comercial e demanda de público, sobre a peculiaridade de sua intimidade. E, em meio às referências de sua trajetória “antes da fama” e das falas de sua opinião sobre a realidade na qual vivia, apresentava uma interpretação sobre a configuração racial brasileira que divergia do discurso oficial e harmônico do Estado brasileiro. Por outro lado, sendo politicamente conservador e defensor da manutenção da ordem, as falas de Simonal, ao que parece, não chegaram a ser interpretadas como uma ameaça ao *status quo* pelo opressor governo militar que o cantor defendia.

A denúncia do preconceito racial brasileiro, abordada por Simonal, iria além das falas em reportagens de jornais e revistas e chegaria às telas de TV, aumentando seu potencial de difusão entre o público. Comentamos do programa especial após o assassinato de Martin Luther King. Particularmente interessante para nosso argumento é um quadro aparentemente de seu programa *Show em Si... Monal* (inclusive sendo perceptível a presença do pianista da banda de Simonal entre 1966 e 1971, César Camargo Mariano, ao piano) e, mostrado no documentário *Ninguém sabe o duro que dei*, dirigido por Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal e lançado em 2009 pela distribuidora Globo Filmes.

Anuncia um narrador: *Senhoras e senhores: vindo não se sabe de onde e muito menos o porquê, um negro*. Simonal entra, em passos característicos do *clown*, em meio a diversos figurantes (todos de pele branca), portando uma vestimenta estigmatizada, como de um palhaço, seguindo a referência circense e chapéu coco. Faz um vocalize e os figurantes disparam uma gargalhada. Anuncia o narrador, *ele é músico* e aparece Simonal tocando bateria, piano e depois contrabaixo, ainda sob risadas da plateia, o que confere um ar de exótico à sua presença. Depois ele caminha dançando, de maneira caricatural, tropeça e cai. Os figurantes se aproximam, ainda rindo, e começam a jogar tortas em Simonal, caído ao chão, e derramar algum líquido, de uma garrafa, sobre seu corpo.

Prosseguindo o quadro, aparece o cantor de pé e, ainda sujo pelas tortas, começa a entoar uma animada canção, aparentemente composta para o próprio quadro: *O meu cabelo é duro e o meu nariz é chato. Entre nós, um muro* [apontando para os demais, presentes no palco], *somos como gato e rato. Minha pele é escura. Bem mais negra, minha vida. Negro sem cultura. Vai ganhar bebida*. O cantor lança uma risada irônica, e canta, ainda sorrindo, *Eu sou preto, negro, nego*, a canção pausa, e, bastante sério, afirma: *Mas por Deus, também sou gente!*, a bateria retoma o ritmo e Simonal volta a rir. Nova pausa e a fala, com seriedade *É verdade ou brincadeira?* Retorna a melodia e a risada. Nova pausa e fala séria, *Negro é*

raça faladeira! Retorna o acompanhamento instrumental, repete a risada e o cantor faz uma rápida dança caricatural, nova pausa e seriedade, *Mas por Deus* [com ênfase ao dizer “Deus”] *também sou gente!* Vira-se para os demais no palco, que vão se afastando, como se assustados, e as luzes se fecham sobre o cantor, encerrando o quadro.⁴⁰⁵

Fig. 3: Cena do quadro acima citado, “O palhaço negro”.



Fonte: <<http://www.papodecinema.com.br/filmes/simonal-ninguem-sabe-o-duro-que-dei>>

O quadro de Simonal apresenta mais um nítido posicionamento em relação à situação de preconceito racial, com a afirmação da reivindicação por igualdade através da afirmativa *Mas, por Deus, também sou gente*. A referência a estigmas atribuídos aos negros também são marcantes, como na fala negro sem cultura, contra a qual se levantava muitos dos movimentos político-culturais citados no segundo tópico deste capítulo. Ou a fala que prosseguia a canção, *vai ganhar bebida*, que ecoa o estigma do alcoolismo, também atribuído à população negra marginalizada. Simonal, neste quadro, mobiliza uma série de estigmas e estereótipos convencionalmente atribuídos aos negros em representações midiáticas, mas os inverte, fazendo da suposta comicidade uma crítica ao estereótipo que desumaniza. Ação que remete à crítica feita pelo professor João Baptista Borges Pereira e apresentada no jornal *A Gazeta*, em edição de 27 de agosto de 1966, que também contava com entrevistas dos sociólogos Florestan Fernandes e Oracy Nogueira quanto à questão racial no Brasil. Denuncia Pereira:

Confesso que sinto um misto de indignação e de pesar quando vejo, na televisão, um cômico de cor a explorar, como fonte de hilaridade, alusões aos aspectos mais deprimentes e injustos do estereótipo corrente em relação ao negro, como o de ser este irresponsável, vagabundo, bêbado, e assim por diante. Quando vejo tais programas, não sei se minha maior indignação deve ser contra o ator negro que se dispôs a pagar um preço tão vil pela

⁴⁰⁵ Cena captada no documentário *Ninguém sabe o duro que dei*. 2009. 23min47 a 25min53. Disponível também em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5lg0bYJAupk>> Acesso em 30/11/2015.

oportunidade de representar, ou contra a crueldade do produtor que dele exigiu esse desempenho. (...) Em parte, isso se dá porque, estando a maior parte da população de cor concentrada na camada menos favorecida, é dela que menos dependem as emissoras como fonte de anúncios. A gravidade dessa questão se torna ainda mais patente quando se tem em conta que os programas cômicos atraem, de um modo especial, as crianças e os jovens. A hilaridade e o ridículo são ótimos condimentos para a ingestão de preconceito.⁴⁰⁶

Ponderando sobre o potencial da hilaridade e o ridículo para a ingestão de preconceito, com principal preocupação para as crianças e os jovens, Pereira mobiliza uma preocupação que também seria compartilhada por Wilson Simonal em sua retórica do *Orgulho Negro*. O cantor articula como um principal vocábulo político os efeitos danosos do *condicionamento*, fundamentado em uma *convenção social* que resulta na marginalização das pessoas negras. Preocupado principalmente com o efeito deste condicionamento para as crianças e a juventude negra, Simonal justifica, conforme vimos, a sua forma de posicionamento.

Não compartilhando daquilo que o sociólogo Marcelo Ridenti identificou como uma “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária”, que agregava os opositores mais radicais à esquerda do regime,⁴⁰⁷ ou do liberalismo democrático que integrava o “frentismo” também a opor ao regime,⁴⁰⁸ o posicionamento de Simonal quanto à questão racial não parece ser suficiente para integrá-lo em qualquer rol dos resistentes à ditadura. No entanto, no que toca à questão racial, o comportamento do artista tampouco pode ser visto como uma automática adesão, posto que se oponha à interpretação oficial, da inexistência do racismo.

A recente revisão historiográfica sobre a ditadura militar tem comprovado que falar de “resistência” pede um complemento: resistência em que momento e a qual aspecto do regime? Ou seria resistência ao regime por completo? Ao Estado ditatorial ou ao modelo de sociedade, capitalista, que o regime representa de forma autoritária? Se estas questões enriquecem a compreensão das dinâmicas de resistência dos atores sociais, o que as reflexões deste capítulo sugerem é que perguntas similares também são importantes para problematizar, e, assim, melhor compreender os limites dos comportamentos identificados como adesão.

⁴⁰⁶ A questão racial brasileira vista por três professores. Florestan Fernandes, João Baptista Borges Pereira, Oracy Nogueira. Apresentação, Lilia Schwarcz. In: *Revista USP*. Núm. 68. Dez a fev. 2005-2006. P. 178.

⁴⁰⁷ RIDENTI, Marcelo. Brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento: os anos rebeldes e sua herança. In: *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. 2010. P. 85-119.

⁴⁰⁸ Ver notas de rodapé 326 e 336.

Capítulo três:

“A luta como canção”:⁴⁰⁹

A canção como suporte e veículo na circulação das ideias.

Acho que a música, em primeiro lugar, foi feita para divertir. Mas é evidente que através da música você pode fazer um movimento de contestação, de informação. Então, às vezes, eu faço alguma coisa nesse sentido, embora eu procure sempre não agredir ninguém. Eu posso contestar, mas de maneira suave. Era assim quando eu cantava ‘Tributo a Martin Luther King’. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque eu sou contra a violência, contra a provocação. Eu acho que na milonga a gente consegue o que quer.⁴¹⁰

Com sangue ou não, com uma canção também se luta, irmão. Ouve minha voz. Luta por nós. Luta negra demais é lutar pela paz. Para sermos iguais.⁴¹¹

⁴⁰⁹ Título da reportagem *Simonal: a luta como canção*. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada. 18 de março de 1967. P. 02.

⁴¹⁰ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 04 de dezembro de 1970. Caderno anexo. P. 03.

⁴¹¹ Wilson Simonal. *Tributo a Martin Luther King* (Simonal/Ronaldo Bôscoli). EP. *Tributo a Martin Luther King/ Deixa quem quiser falar/ Ela é demais/ Está chegando a hora*. Odeon. 1967.

Coitado do meu samba mudou de repente, influência do jazz.⁴¹²

O ano de 1966, esteticamente, representou um momento de grande mudança para a ascendente carreira de Wilson Simonal. Após sua estreia em *álbum*, em novembro de 1963, no decorrer dos dois anos seguintes o cantor disponibilizaria no mercado fonográfico mais três LP's e três discos *compactos* – EP's – desenvolvendo seu estilo artístico, identificado com a bossa nova. Se o primeiro LP, o ainda tímido *Simonal tem algo mais*, anunciava uma singularidade do artista em relação a seus companheiros de bossa nova, os três álbuns seguintes e os compactos lançados comprovavam a inovação prometida. O desenvolvimento artístico do cantor seria assim sintetizado pelo crítico musical Ruy Castro:

O disco seguinte, *A Nova Dimensão do Samba*, em 1964, reafirmaria a promessa do anterior: Simonal era o rei do balanço. Bastava ver o que ele fazia com Nanã (primeira gravação desse clássico instantâneo de Moacir Santos com a letra de Mario Telles), “Ela Diz Que Estou Por Fora”, de Orlandivo (outro swingueiro de respeito), “Ela Vai, Ela Vem”, de Menescal e Bôscoli, tudo novidade, e o indestrutível “Rapaz de Bem”, de Johnny Alf – e, por este último, podia-se ver a dívida de Simonal para com Alf. Era imensa.

Os dois discos seguintes, de 1965, já seriam diferentes. No primeiro, *Wilson Simonal*, sentindo a presença no ar de uma juvenilização explícita da música popular – no Brasil, provocada a princípio pela própria bossa nova –, Simonal começou a explorar esse filão temático, tipo “samba jovem”. Daí “Garota Moderna”, de Evaldo Gouvêa e Jair Amorim, e “Juca Bobão”, de Del Loro (ex-músico da Orquestra Tabajara, de Severino Araújo). No segundo, *S'Imbora* – um de seus primeiros bordões a entrar no vocabulário popular –, Simonal já faz uma incursão pioneira pelo que, em pouco tempo, se começaria a chamar de “MPM” – música popular moderna –, significando qualquer ritmo que já não fosse exatamente bossa nova, mas também não fosse o iê-iê-iê praticado pelos comandados de Carlos Imperial. A MPM seria a música popular brasileira contemporânea, nas suas inúmeras variações e valendo quase todas, com um trabalho viril, diferente, “moderno”.

Daí, nesse disco, a presença de coisas tão díspares como os sambas “O Apito no Samba”, de Luiz Antonio e Luiz Bandeira, “Samba do Carioca”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, e “Sonho de um Carnaval”, do novato Chico Buarque; o baião “Mangangá”, de Geraldo Nunes – um swingado sucedâneo do “Carcará” de João do Vale; a toada “Fica Mal com Deus”, de Geraldo Vandré; e outras. E, por trás delas, provando que ainda havia uma corrente principal na música brasileira, ligada à canção romântica, ele dava um show em “Duas Contas”, de Garoto, “Se Todos Fossem Iguais a Você” e, de novo, numa segunda versão, a eterna bossa nova de “Balanço Zona Sul”, de Tito Madi. O recado à praça soava assim: se Simonal quisesse ser um cantor apenas romântico, não sobraria para ninguém. Mas ele preferia ser um cantor rítmico – aliás, este é que parecia ser o seu forte.

⁴¹² Carlos Lyra. *Influência do Jazz* (C. Lyra). LP. *Depois do carnaval. O sambalanço de Carlos Lyra*. Capitol. 1963.

Era para que todo mundo, do mais atento ao mais desavisado, ouvisse o disco e se perguntasse: que cantor é esse, com essa voz, essa afinação e essa divisão, que canta todas e faz tudo perfeito? Qual é o seu limite?⁴¹³

A inovação atribuída à produção de Wilson Simonal entre 1963 e 1965, era percebida no fato de que, embora o artista fosse identificado com a bossa nova, as canções lançadas por ele romperem com o perfil minimalista que caracterizava a leitura hegemônica sobre o estilo. O vocal de Simonal era forte, potente, mais propício a grandes salões do que aos ambientes intimistas da estética “um banquinho, um violão” de ídolos bossanovistas, como João Gilberto, porém, dotado de uma forma de cantar, uma divisão harmônica, que enfatizava um apelo dançante e swingado. O acompanhamento instrumental que embalava as canções gravadas por ele fortalecia seu estilo. Além do trio de piano, baixo e bateria, uma orquestra de instrumentos de sopro – saxofones, trompetes e trombones –, uma *big band*, que remetia a influências tanto do *swing* das bandas estadunidenses de jazz dos anos 1930, quanto das dançantes gafieiras da cena popular brasileira. Por isso o epíteto de “o rei do balanço”, a orientar a percepção de sua produção.

A recepção entusiasta à produção de Simonal por setores midiáticos, em 1965, pode ser exemplificada por uma reportagem do periódico *Última Hora* da coluna “Poucas e Boas”, publicada em julho – portanto, ainda antes do lançamento do disco *S'Imbora*, disponibilizado em novembro deste mesmo ano –, anunciando um show do cantor, acompanhado da dançarina Marli Tavares, parceria recorrente em seus shows no período.

Wilson Simonal, que a partir de hoje estará ao lado de Marli Tavares e do conjunto Bossa Três no Teatro Santa Rosa, está sendo considerado pela revista italiana ‘Oggi’ como o novo ‘Rei da Bossa Nova’, título que até o momento só havia sido conferido a João Gilberto. Eis o que diz num trecho de seu comentário, após assistir à apresentação de “Rio 400” no Teatro Manzoni, o crítico Paolo Occhipinti: “Simonal tem, além de invejável presença cênica, todos os dotes para a interpretação correta da bossa nova, que a meu ver requer senso rítmico fora do comum, entonação perfeita e principalmente jazzfelling”.⁴¹⁴

Por esta reportagem, percebe-se o prestígio angariado pelo artista em alguns setores da imprensa e crítica musical. Mesmo com tantas modificações em relação ao estilo comumente identificado como característico da bossa nova, Simonal ainda podia ser considerado um “novo Rei da Bossa Nova”, título até então concedido apenas a João Gilberto, o ícone do

⁴¹³ CASTRO, Ruy. *Wilson Simonal*. Coleção Bossa Nova. Vol. 14. Edição portuguesa. MEDIAfashion-Brasil. 2008. P. 19-22.

⁴¹⁴ Coluna Poucas e Boas. *Última Hora*. 02 de julho de 1965. P. 13.

gênero. E um título concedido por uma revista estrangeira – o que, para alguns leitores, podia representar um mérito maior que a imprensa nacional –, denunciando a consagração do artista.

O efeito das apresentações de Simonal a essa época, na mesma turnê com o Bossa Três e Marli Tavares, é ressaltado por Ruy Castro:

Em pouco tempo, as boates do Beco das Garrafas, que já eram pequenas para Wilson Simonal, ficaram impraticáveis para um cantor do seu tamanho. [Os produtores culturais] Miele e Bôscoli levaram Simonal para um teatro, o Santa Rosa, em Ipanema. No show Quem Tem Bossa Vai a Rosa, ele tinha agora um palco inteiro à sua disposição e uma plateia de centenas para aplaudir seu vasto leque de truques: cantar, dançar, tocar piano e trompete, fazer imitações – não era mais um cantor, mas um showman, um Sammy Davis Jr. tropical –, mal sobrando espaço para o Bossa Três e para a sua partner, a bela dançarina Marly Tavares.⁴¹⁵

O lançamento do álbum *S'Imbora*, em novembro, porém, indiciava um Wilson Simonal inquieto, ainda identificado com a bossa nova, mas flertando abertamente com um repertório recente, “de época”, aquilo que Ruy Castro apresentou como MPM, a Música Popular Moderna – termo a representar o estilo que logo seria convencionalmente chamado de MPB, Música Popular Brasileira. Se o artista em 1965 era consagrado por alguns críticos musicais, por outros, era alvo de críticas severas. O mesmo veículo que em julho tanto o elogiava, em dezembro abria espaço para a forte crítica de Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta. Embora o recente álbum de Simonal aparecesse na coluna “Os dez melhores LPs do ano”, escrita pelo jornalista, os comentários sobre a obra eram severos:

Wilson Simonal cantando dentro daquele estilo que provocou tantos mal-entendidos e atrapalhou a carreira de tantos cantores. Mas Simonal é realmente um grande cantor e seu único defeito é querer agradar uma plateia que aprecia o ‘diferente’ em vez de apreciar o samba. Com suas qualidades artísticas, Simonal podia perfeitamente desprezar essa plateia que mais cedo ou mais tarde o desprezará, quando aparecer alguém mais ‘diferente’ e entortando mais a melodia. (...) Também o samba ‘Mangangá’, de Geraldo Nunes, primeira faixa – pela sua colocação deve ser a que o cantor mais gosta – é de uma falta de imaginação lamentável, pois trata-se de um evidente pastiche de ‘Carcará’ de João do Vale. Resumindo: Simonal está num ponto crítico de sua carreira. Tem valor bastante para ser um cantor para sempre, mas insiste em cantar como um cantor de época.⁴¹⁶

As interpretações citadas acima dos jornalistas Ruy Castro e Sérgio Porto sobre o último disco lançado por Simonal em 1965, *S'Imbora*, evidenciam a distância dos críticos musicais. Distância não só temporal – o primeiro escrevendo em 2008, o segundo, em 1965 –,

⁴¹⁵ CASTRO. *Wilson Simonal*. Coleção Bossa Nova. 2008. P. 23.

⁴¹⁶ Sérgio Porto. Coluna “Os dez melhores LPs do ano”. *Última Hora*. 24 de dezembro de 1965. P. 08.

mas também valorativa. Um disco louvável para Castro, depreciável para Porto. A faixa de abertura, a potente “Mangangá”, ilustra a diferença de interpretação: para Castro, “um swingado sucedâneo de Carcará” – portanto, algo positivo –, para Porto, um “evidente pastiche” da canção de João do Vale, dotado de “uma falta de imaginação lamentável” – portanto, bem negativo. Ambos os críticos musicais, porém, finalizavam sua referência ao disco, se perguntando qual seria o passo seguinte da produção de Wilson Simonal.

O próximo produto cultural a ser lançado no mercado fonográfico por Simonal viria apenas em abril de 1966, com um *compacto simples* repetindo a divisora de opiniões “Mangangá” e incluindo uma nova canção, “Se você gostou”, ainda dentro do estilo jazzístico dançante e de temática jovem que haviam demarcado a já citada “Juca bobão”, da qual parece tributária. A quem prestasse atenção à composição desta segunda canção, na verdade o lado A do disco, veria uma diferença significativa. Embora totalmente dentro do estilo que Simonal vinha apresentando em seus discos, a canção era composta por Fernando César e Carlos Imperial, o influente artista multimídia divulgador do rock brasileiro dos anos 1960, o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda: odiado pelos setores mais elitizados e sectários – afinal, se o tema for apenas ser da elite econômica e política do país, Imperial, da rica família Corte Imperial, alegada descendente do Barão de Itapemirim, era tão ou mais influente do que muitos de seus opositores, só não era tão sectário e preconceituoso culturalmente – nos quais se encontravam o público prioritário de Simonal de até então.

Caso a mera presença de Carlos Eduardo da Corte Imperial no rol de compositores interpretados por Simonal tenha incomodado o público mais intolerante do cantor, o compacto simples que lançou no mês seguinte, maio, os deixaria de “cabelos em pé”. Se a aproximação de Simonal à Música Popular Moderna já irritara Sergio Porto, como “algoz declarado da Jovem Guarda”,⁴¹⁷ agora o jornalista deveria estar realmente incomodado. Oriundo da trilha sonora do recente filme *Na onda do iê-iê-iê*, dirigido por Renato Aragão, o disco trazia a segunda composição de Simonal registrada em disco, “Tá por fora”, parceria com Chico Feitosa – a primeira havia sido “Jeito bom de sofrer”, parceria com José Luiz, incluída no LP *A nova dimensão do samba* – e uma nova composição de Imperial cujo apelo aparentemente infantil era expresso já no sintomático título, “Mamãe passou açúcar em mim”. E o que devem ter considerado como *o pior*: bem longe de pianos e trompetes, o acompanhamento instrumental era das guitarras e baixo elétrico do grupo *The Fevers*, da Jovem Guarda.

⁴¹⁷ A referência ao epíteto atribuído a Stanislaw Ponte Preta está na autobiografia CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. Texto final de Leonardo Lichote. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. P. 158.

A letra da canção de Imperial era uma brincadeira que rompia com a aparente inocência infantil sugerida pelo título da canção, potencializando o apelo juvenil característico da Jovem Guarda e que possibilitaria ao *compacto* ser um sucesso de Simonal junto a um novo público:

Eu sei que tenho muitas garotas, todas gamadinhas por mim./ E todo dia é uma agonia, não posso mais sair na rua. É o fim!/ Eu era neném, não tinha talco... Mamãe passou açúcar 'nimim'./ Sei de muito broto, que anda louco pra dar um bitoca 'nimim'./ E na verdade, na minha idade, eu nunca vi ter tanto broto assim! Eu era neném, não tinha talco, mamãe passou açúcar 'nimim'.⁴¹⁸

O próximo disco de Wilson Simonal a figurar no mercado fonográfico demoraria mais quatro meses e não era nem uma retomada do que o artista fazia nos seus LPs até então lançados, nem uma continuidade na adesão à Jovem Guarda. O caminho apresentado sugeria mais uma síntese de elementos de ambos. 1966 era mesmo o ano de profundas mudanças estéticas para Simonal e agora ele propunha uma vertente própria: a Pilantragem.

O “carro chefe” da incipiente Pilantragem foi, com o perdão do trocadilho, a canção “Carango” – gíria para se referir ao automóvel “carro”, também utilizada com a inflexão de gênero, “caranga” –, nova autoria de Carlos Imperial com Nonato Buzar, lado A do novo EP e acompanhada, no lado B, por “Enxugue os olhos”, composição de Chico Feitosa e José Guimarães.

Copacabana, carro vai zarpar/ Todo lubrificado pra não enguiçar/ Roda fala larga, genial/ Botando minha banca, muito natural/ Simbora! Um, dois, três/ Camisa verde-claro, calça saint-tropez/ E combinando com o carango/ Todo mundo vê, ninguém sabe o duro que dei/ Pra ter fon fon trabalhei, trabalhei/ Depois das seis/ tem que acender farol/ Garota de menor/ Não pode ser sem sol/ Ah! Barra da Tijuca já michou/ A onda agora é deixar cair no Le Bateau⁴¹⁹/ Simbora! Um, dois, três/ Garota minissaia/ Essa onda é bem/ E todo mundo no carango/ Não sobrou ninguém/ Mas em São Paulo eu boto pra quebrar/ Ah! Eu pego o meu carango e vou pro Guarujá/ Paro o carro frente pro mar/ Barra limpa, bonequinha, chega mais pra cá/ Simbora! Um, dois, três/ Capota levantada pra ninguém nos ver/ Um abraço

⁴¹⁸ Wilson Simonal. *Mamãe passou açúcar em mim* (Carlos Imperial). *Mamãe passou açúcar em mim/Tá por fora*. EP. Odeon. 1966.

⁴¹⁹ A referência à boate carioca *Le Bateau* segue a transcrição da letra presente no encarte da coletânea em CD *Simonal. Nem vem que não tem*. EMI. 2010. Para Gustavo Alonso Ferreira, o termo seria também referência ao neologismo “Lebrador”, como lugar para se realizar relações íntimas com jovens mulheres, chamadas de “lebres” por Imperial. ALONSO, G. Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo queria ser a bode expiatório. In: ROLLEMBERG e QUADRAT (org.). *A construção social dos regimes autoritários*. 2011. P. 210, nota de rodapé.14.

*e um beijinho/ Isso que é viver/ Ninguém sabe o duro que dei/ Pra ter fon fon trabalhei, trabalhei.*⁴²⁰

Ao ouvinte mais atento, a gravação da canção era mais uma relação com a Jovem Guarda. “O Carango” fora lançada três meses antes, sem grande repercussão, no LP *Você me acende*, o segundo do *tremendão* Erasmo Carlos.⁴²¹ Parte das investidas de Erasmo junto ao chamado Samba Jovem, vertente que buscava criar sambas dentro da estética Jovem Guarda, a canção era demarcada por um vocal declamado, destacando uma guitarra elétrica rítmica e um piano solista que conduzia a melodia. Nos 25 segundos finais da canção, Erasmo intervinha com uma mensagem: *É... Roberto, Simonal e Wanderley, vejam só o carango que eu comprei. É O carango, 'mora'?* Era uma brincadeira com os amigos Roberto Carlos, Wilson Simonal e Wanderley Cardoso, com os quais Erasmo – entre outros, como Jorge Ben, Ronnie Von, e, indiretamente, mesmo outros não tão amigos, como Juca Chaves – estava em uma fútil e consumista disputa, devidamente midiaticizada em veículos de imprensa, sobre quem tinha o carro mais impactante. A “batalha dos carrões” seria vencida por Erasmo, que pouco após a gravação da citada canção, no mesmo 1966, comprara o Rolls Royce modelo 1950 que pertencera ao governador de São Paulo, Adhemar de Barros.⁴²²

A versão de Simonal também referenciava a “batalha”, respondendo com a mensagem final: *Olha aí, pode vir Erasmo, Roberto, Jerry, Babulina, Agnaldo e Wanderley, não tem problema! Vocês vão ver só o tremendo carango que eu comprei.* Além de Erasmo e Roberto e Wanderley, já citados na versão do Tremendão, Simonal incluía Jerry (Adriani), Agnaldo (Rayol) e Babulina (referência ao apelido de Jorge Ben, também compartilhado por Tim Maia – Jorge, Tim e Erasmo eram amigos desde a infância/pré-adolescência, moradores do mesmo bairro, a Tijuca). No entanto, em uma versão que sintetizava os arranjos *Big Band* até então usados em apenas um trompete e um saxofone tenor, liderados por dois remanescentes do Jongo Trio, com quem Simonal já trabalhara, Toninho Pinheiro (bateria) e Sabá (contrabaixo), tendo à frente o jovem e inventivo pianista César Camargo Mariano, “um jazzista radical”.⁴²³

O *compacto* de Simonal teria boa recepção de público, consolidando o sucesso de sua retomada ao círculo de Carlos Imperial e o estabelecimento da nova parceria: o Som Três – os remanescentes do Jongo Trio associados a César, com os músicos de apoio, também fixos,

⁴²⁰ Wilson Simonal. *Carango* (Nonato Buzar/ Carlos Imperial). *Carango/Enxugue os olhos*. EP. Odeon. 1966.

⁴²¹ Erasmo Carlos. LP. *Você me acende*. RGE. 1966.

⁴²² CARLOS, Erasmo. “A guerra dos carrões”. In: *Minha fama de mau*. 2009. P. 155-159.

⁴²³ Epíteto que o próprio César se atribui em sua autobiografia. MARIANO, César C. *Solo – Memórias*. São Paulo: Leya Brasil. 2011. 496 p.

Maurílio, no trompete e Juarez no sax tenor. E ainda puxaria um novo LP, com este mesmo time, *Vou deixar cair...*, lançado em novembro e que manteria o bom resultado comercial. E também a mira para fortes críticas. Diria Ruy Castro:

Mas não faltou quem se escandalizasse por Simonal ter vendido sua alma a Carlos Imperial, considerando-se que, se quisesse, ele encontraria compradores em áreas mais “nobres” da música popular. A transação se deu no disco *Vou Deixar Cair...*, lançado em meados daquele ano, e que não se limitava àquela faixa [“Mamãe passou açúcar em mim”] em matéria de acinte ao bom gosto e aos valores estabelecidos. Continha também a letra de Imperial para a inacreditável “A Formiga e o Elefante”, de Nonato Buzar (baseada numa anedota popular na época), a mais excitante “O Carango”, também de Buzar, e uma enjoativa adaptação imperialesca de uma cantiga de folclore alemão que já tinha sido recriada em português por José Carlos Burle: “Meu Limão, Meu Limoeiro”. Esta, com os coros e as palmas, batia todos os recordes de indução à náusea nos seus cerca de dois minutos de duração. Mas nada parecia superar “Mamãe Passou Açúcar em Mim” em desperdício de um grande cantor – fora pra gravar “aquilo” que Simonal nascera com todo o seu talento e equipamento vocal?⁴²⁴

A depreciativa audição de Ruy Castro – e também elitista. Afinal, se Simonal, poderia “se quisesse”, encontrar “compradores em áreas mais ‘nobres’ da música popular”, porque ele *tinha* de querer se limitar apenas a um público restrito, aquele que o jornalista qualifica como “nobre”? –, porém, lhe permitiu identificar aspectos positivos no álbum.

Curiosamente, “Mamãe Passou Açúcar em Mim” e as outras tolices de Imperial estavam num disco em que Simonal dava seu show particular em três clássicos da música brasileira: a veneranda[sic] “Maria”, de Ary Barroso e Luiz Peixoto; a mais moderna “Franqueza”, de Denis Brean e Oswaldo Guilherme; e a moderníssima “Minha Namorada”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes – sem falar em “Tem Dó”, de Baden Powell e Vinicius. Mais uma vez, Simonal nos deixava sem fala. Ele era insuperável, podia cantar de tudo, do melhor e do “pior”. E, enquanto o deixassem, era o que pretendia fazer.⁴²⁵

Para maior irritação do ouvinte sectário, o disco não se dividia em um Lado A, “sério”, e um Lado B, “brincalhão”, ou o contrário. As composições “do melhor”, de Vinicius, Carlos Lyra e Ary Barroso, estavam intercaladas ao “pior”, representado por Imperial e Buzar. Além de incluir composições de novatos, o futuro *soulman* Cassiano (“Sem você, eu não vivo”) e Gilberto Gil (“Vento de Maio”, em parceria de Torquato Neto), ignoradas no comentário de Ruy Castro. Ciente de tal diversidade, o ouvinte mais atencioso receberia com menor surpresa o último lançamento de Wilson Simonal no mesmo, e efervescente, ano.

⁴²⁴ CASTRO. *Wilson Simonal*. Coleção Bossa Nova. 2008. P. 29.

⁴²⁵ Idem. P. 30.

Em dezembro de 1966, Simonal encerrava este prolífico ano de sua carreira lançando no mercado mais um compacto duplo, desta vez, sem canções inéditas. Era composto, no Lado A, por versões das duas composições vencedoras II Festival da Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record – o júri resolvera considerar empate técnico –, de jovens compositores, e no Lado B por duas músicas de consolidados sambistas, de repercussão mais popular, gravadas por artistas de carreira mais consagrada na tradição musical brasileira.⁴²⁶

As quatro canções presentes no *compacto duplo* configuravam um repertório recente. No Lado A, duas canções lançadas no próprio ano de 1966, “A Banda”, composição de Chico Buarque, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théó de Barros; no Lado B, composições lançadas em 1965, “Quem samba fica” de Jamelão e Tião Motorista e “Máscara Negra”, de Zé Ketí e Hildebrando P. Matos.⁴²⁷ Além disso, representava uma reaproximação de Simonal a um repertório “sério” – quando comparado aos dois EPs anteriores –, embora misturando canções da emergente MPB, ou MPM (Música Popular Moderna, conforme Rui Castro), a canções de uma estética passível de ser reconhecida por um público consumidor do repertório moderno, como ultrapassada, característica da chamada “Era do Rádio”.

Simulando um ouvinte que prefira iniciar a escuta do disco pelo lado que lhe pareça mais “tradicional”, para depois apreciar o “moderno” – e, portanto, adiantando um pedido de desculpas pelo possível incômodo aos leitores afobados por seguir “a ordem natural das coisas” –, iniciaremos as considerações do conteúdo deste EP pelo repertório de seu lado B.

A primeira faixa do Lado B, “Quem samba fica” compunha o repertório de José Bispo Clementino dos Santos, de nome artístico Jamelão. Iniciando a carreira em disco no ano de 1949, na gravadora Odeon, Jamelão conquistou sucesso popular a partir de 1956, com a boa recepção de sua gravação do samba “Folha morta”, composto por Ary Barroso. Consolidado como um cantor de sambas, sobretudo sambas partido alto, sambas-canções e sambas-enredo, Jamelão lançaria, com sucesso, a agitada “Quem samba fica” como faixa de abertura do seu LP *Autêntico Jamelão (O bom)*.⁴²⁸ O ouvinte da versão de Simonal que comparasse à versão original, perceberia a farta percussão deste partido alto reduzida à bateria, com especial uso dos pratos, e o destaque no arranjo dado a instrumentos de sopro – em especial o trompete – e

⁴²⁶ É importante destacar que a participação de Simonal nos Festivais da Record se deu tanto na interpretação de canções – embora nunca figurando nas finais, quanto na feitura de shows completos de entreto. Sobre isso, ver ALEXANDRE. O showman. 1966-1969. In: *Nem vem que não tem*. 2009. Em especial, P. 105-106.

⁴²⁷ Wilson Simonal. *A Banda/Disparada/Quem samba fica/Máscara Negra*. EP. Odeon. 1966.

⁴²⁸ Jamelão. *Autêntico Jamelão (O bom)*. LP. Continental. 1965. Dados artísticos do cantor e compositor disponíveis em: <<http://dicionariompb.com.br/jamelao/dados-artisticos>> Acesso 07/06/2016.

a um piano elétrico, ausentes na gravação de Jamelão. E, talvez, se atentasse com maior curiosidade para o clima de aparente informalidade na gravação da animada canção e uma voz em dueto com Simonal: era Toninho Pinheiro, o baterista do Som 3, em sua única gravação em vocal solo na discografia de Wilson Simonal.

A segunda faixa do LP, novamente destacando desde a introdução o uso do naipe de sopros – trompete e saxofone – e um piano acústico, alternado a um órgão. No entanto, com um arranjo menos solene do que o da introdução por sopros e cordas presente na gravação original da canção, pelo compositor Zé Ketí. Tratava-se de “Máscara Negra”, lançada pelo compositor em 1965, em compacto acompanhado, no Lado B, por “Acender as velas”, canção que se tornaria um clássico de seu repertório já à época.⁴²⁹ Com composições gravadas desde 1946 por grandes nomes da Era do Rádio, como Cyro Monteiro, Linda Batista, Jorge Goulart, Marlene e o próprio Jamelão, Zé Ketí no início dos anos 1960 se aproximaria de jovens ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro. O contato com os estudantes resultaria na participação de Ketí, em 1964, no renomado espetáculo *Opinião*, junto com a então musa da bossa nova, Nara Leão, e João do Vale, que apresentou o sambista a um público universitário e de esquerda. Momento no qual o sambista teria oportunidade de desenvolver a carreira também como intérprete.⁴³⁰

Além da gravação de seus próprios fonogramas, o espetáculo *Opinião* permitiu a Zé Ketí a divulgação de suas composições pela voz de Nara Leão, que já gravara uma composição sua, “Diz que fui por aí”, em seu primeiro LP, *Nara*, lançado em 1964. O disco seguinte da cantora, *Opinião de Nara*, também de 1964, incluía mais duas canções do sambista, “Opinião” e “Acender as velas”, que seria regravada pelo próprio compositor no ano seguinte, 1965, conforme referenciado acima.⁴³¹

O compacto de Zé Ketí, ao incluir “Acender as velas”, manteve a boa repercussão de tal canção, já lançada por Nara Leão. O lado A do compacto, “Máscara negra”, porém, não sendo escolhida para incluir o repertório de Nara, talvez passasse despercebida à época, caso não fosse gravada no ano seguinte, 1966, por um grande nome da canção brasileira na Era do Rádio, Dalva de Oliveira – a “Estrela Dalva”, conforme epíteto conquistado nas, então, quase três décadas de sucesso. Lançada como Lado A de um compacto que incluía “Porta Estandarte” no Lado B, a versão de Dalva para “Máscara Negra” foi um dos maiores sucessos

⁴²⁹ Zé Ketí. *Máscara negra/Acender as velas*. EP. Mocambo. 1965.

⁴³⁰ Dados artísticos do compositor: <<http://dicionariompb.com.br/ze-keti/dados-artisticos>> Acesso 07/06/2016.

⁴³¹ Nara Leão. *Nara*. LP. Elenco. 1964; Nara Leão. *Opinião de Nara*. LP. Philips. 1964.

da carreira da cantora.⁴³² Uma das músicas mais tocadas no carnaval de 1967, por vezes, em uma consulta online, um pesquisador contemporâneo pode acreditar que a canção tenha sido originalmente gravada neste mesmo ano, informação recorrente em alguns veículos de mídia, sobretudo pela vitória da canção no Primeiro Concurso de Músicas de Carnaval, criado em 1967 pelo Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som (MIS).⁴³³

Ao ouvinte das duas versões de “Máscara Negra” então disponíveis, a de Zé Ketí e a de Dalva de Oliveira, a versão lançada por Simonal em dezembro de 1966 remetia mais à interpretação de Dalva, embora dotada do vocal personalíssimo de Simonal, o arranjo de César Camargo Mariano e a performance do Som 3 a lhe conceder uma marca característica.

Acabado o lado B do *compacto duplo*, o ouvinte, ao iniciar a escuta da primeira faixa do lado A, se depara com a popular “A banda”. Vencedora, por empate técnico, do II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, finalizado em 10 de outubro de 1966, a canção teve forte destaque comercial. Conforme Severiano e Mello, “seu sucesso foi fulminante, tendo o compacto de lançamento, gravado por Nara Leão, vendido 55 mil cópias em quatro dias.”⁴³⁴ Logo seguiria a gravação do próprio compositor, faixa de abertura de sua estreia em LP, o disco *Chico Buarque de Hollanda*, ainda de 1966, e que, segundo o tão citado neste tópico Sérgio Porto, em crônica da época, seria “a melhor coisa que aconteceu num estúdio de gravação nos últimos tempos.”⁴³⁵ A versão de Simonal talvez não assustasse tanto o severo Stanislaw – talvez... – afinal, não representava radical releitura da canção, apesar de pequenas variações características ao estilo de interpretação vocal de Simonal e o arranjo jazzístico do Som 3, que excluía a marcação percussiva de marcha militar que caracterizava as versões de Chico e de Nara.

O encerramento do disco, com a segunda faixa do Lado A do compacto, porém, provocaria alguma surpresa ao nosso ouvinte imaginário. Se até aqui a interpretação do último disco de Simonal em 1966 pode sugerir uma oportunista e lucrativa regravação de sucessos, a versão de “Disparada” traz novos elementos à avaliação do disco. Considerando que a

⁴³² Dalva de Oliveira. *Máscara negra/Porta estandarte*. EP. Odeon. 1966.

⁴³³ Dados artísticos e informação sobre o concurso em: <<http://dicionariompb.com.br/dalva-de-oliveira/dados-artisticos>> Acesso em 07/06/2016. A página referida também apresenta a gravação da canção “Máscara Negra” por Dalva em 1967, no LP *A cantora do Brasil*. A confirmação da gravação original no EP citado na nota de rodapé anterior foi feita pelo presente pesquisador através de consulta ao próprio disco compacto referenciado.

⁴³⁴ SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998. P. 97. Quanto ao disco de Nara Leão, *A banda/Ladainha*. EP. Philips. 1966.

⁴³⁵ FERREIRA, Mauro. Texto de abertura ao relançamento do *álbum* em 2006, pela gravadora Som Livre. *Chico Buarque de Hollanda*. LP. Phillips. 1966.

identificação de um ouvinte com uma canção se dá pelo conjunto de letra e música, a radical alteração no arranjo fugia a uma cômoda expectativa de sucesso, sendo melhor interpretada como um tipo de *aposta* em torno da recriação de uma determinada canção.

Conforme obra recente de Franklin Martins, a performance original da canção, com Jair Rodrigues, “se constituiu num divisor de águas na história das músicas de protesto, ajudando a consolidar um gênero: a ‘canção de festival’.”⁴³⁶ Prosseguiria o jornalista:

Na definição do próprio Theo de Barros, a música era “uma catira com chapéu de couro”, ou seja, um encontro das músicas regionais do Sul e do Norte, mas com apelo universal. *Disparada* cantou a história de um homem que, ao tomar consciência das injustiças do mundo, passou de boi a boiadeiro e, logo, a cavaleiro de um reino que não tem rei. Na canção, o sertanejo não se limitava a resistir a adversidade, como nas músicas de protesto anteriores. Lutava contra ela. Não mais esperava a chegada do dia da redenção. Com sua ação, queria construir o amanhã.⁴³⁷

A importância de “Disparada” havia sido ressaltada, entre outros, por Severiano e Mello, que a consideraram “a mais vigorosa canção de protesto surgida até então, um verdadeiro cântico revolucionário”.⁴³⁸ Impacto para o qual a melodia da canção, que acompanhava a interpretação vigorosa de Jair Rodrigues, produziria particular impacto.

Musicado por Téo [sic] sobre uma versalhada que Vandrê havia escrito durante uma viagem, “Disparada” é uma moda-de-viola com sotaque nordestino. “A intenção era compor uma moda-de-viola baseada no folclore da região Centro-Sul, porém nossas raízes se infiltraram no processo e resultou uma catira de chapéu de couro”, esclarece Téo na contracapa de seu primeiro elepê. (...) Uma nota pitoresca na apresentação de “Disparada” foi a utilização de uma queixada de burro como instrumento de percussão. A novidade, descoberta por Airto Moreira numa loja em Santo André, emprestou maior rusticidade ao acompanhamento, além de evocar uma visão da seca.⁴³⁹

Contrariando o tamanho impacto da orientação agreste que caracterizava a canção, o ouvinte da versão lançada por Wilson Simonal se depara com um sensível solo de piano acústico, do qual emerge o vocal de Simonal. O acompanhamento instrumental apenas do piano ao vocal prossegue por mais de dois minutos, perdurando por quase metade de uma canção que totaliza quatro minutos e trinta e seis segundos. A partir de então, consonante à transformação do eu lírico da canção de boi a boiadeiro, pouco após *aprender a dizer não* e decidir consertar o que *estava fora de lugar*, surge o restante da banda, simultaneamente

⁴³⁶ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II – de 1964 a 1985. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. P. 68.

⁴³⁷ Ibidem. P. 68.

⁴³⁸ SEVERIANO e MELLO. *A canção no tempo*. 1998. P. 98, 99.

⁴³⁹ Ibidem. P. 99.

contrabaixo, bateria, trompete e saxofone, fortalecendo a identidade samba-jazz que se tornava característica da performance do Som 3.

A interpretação de Wilson Simonal e o Som 3 para a canção “Disparada”, portanto, rompia com a ambientação sertaneja da gravação original, sugerindo um contexto urbano a um eu lírico que narra sua origem rural, enquanto suas *visões vão se clareando, até um dia acordar*. Não desejamos com esta discussão, no entanto, sugerir uma intenção política clássica – no sentido de apresentar um projeto de “povo brasileiro” e intervenção social, como na vertente artística de orientação *nacional-popular* – nesta releitura de Simonal, mas sim estética. A interpretação enfatiza uma vinculação jazzística.

A um “jazzista radical”, como se autodenominava César Camargo Mariano, autor dos arranjos e pianista nas gravações de Simonal a partir de setembro de 1966, a divisão pensada para o arranjo de “Disparada” poderia remeter, ou homenagear, a um dos grandes clássicos do Jazz Moderno, gravado no disco de estreia daquele que seria considerado o mais influente grupo do gênero: o *Miles Davis Quintet*.⁴⁴⁰ Organizado em 1955, o grupo reuniria o *bandleader* Miles Davis, no trompete, ao saxofonista tenor John Coltrane, o pianista Red Garland, o contrabaixista Paul Chambers e o baterista Philly Joe Jones. O primeiro produto desta logo celebrada equipe surgiria no ano seguinte, o disco *Round About Midnight*, com a impactante faixa de abertura “Round Midnight”, versão do clássico lançado na década anterior pelo pianista Thelonius Monk, do revolucionário estilo *Be Bop*. A leitura de Miles para “Round Midnight” se tornou um novo clássico. Introduzida em andamento lento, com o fraseado do líder ao trompete acompanhado do piano e com uma bateria e baixo discretos, caracterização a perdurar durante quase metade da música – que totaliza em seis minutos e quatro segundos. A partir de então, a introdução do sax tenor produz um efeito de naipe de sopros, prosseguindo a melodia em andamento mais rápido por toda a instrumentação.⁴⁴¹

Na trajetória artística de Wilson Simonal no decorrer da década de 1960 desde a gravação de seu primeiro LP, em 1963, a criação da Pilantragem, proposta no ano de 1966, comumente é retratada como uma ruptura estética. Promovendo esta breve reflexão sobre a produção veiculada por Simonal no decorrer do expressivo ano de 1966, pretendemos ressaltar que também é possível identificar uma continuidade. No último EP mencionado, lançado em dezembro de 1966, as canções, associadas, seja ao formato de “canções de

⁴⁴⁰ CALADO, Carlos. *John Coltrane*. Col. Folha: Clássicos do Jazz. Vol. 17. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. P. 23-28.

⁴⁴¹ Miles Davis. *Round Midnight* (T. Monk). LP. *Round about midnight*. Columbia. 1956.

festival” – a nortear a música popular moderna brasileira, exemplificadas com Chico Buarque, Nara Leão, Vandr e e Th eo de Barros –, seja ao formato de can oes populares de rádio – da música popular de intérpretes como Jamelão e Dalva de Oliveira –, são “costuradas” pelo tipo de arranjo e performance jazzística, ou samba-jazz, da qual tanto Wilson Simonal quanto os membros do Som 3 eram signatários, com sua forma o compartilhada no Beco das Garrafas. Esta “costura”, acreditamos, nortearia todos os discos lançados pelo cantor no período recortado para esta disserta o, configurando um importante componente da Pilantragem.

A referência jazzística de Wilson Simonal   ressaltada em seus quatro primeiros LPs, associados   estética da bossa nova. Como sabido, o movimento da bossa recebeu influência, em maior ou menor grau, do jazz estadunidense. Ou melhor, de um subgênero em especial dentro do jazz, o chamado *cool*. Conforme Carlos Calado, o *cool jazz*:

Também conhecido como West Coast Jazz,   um estilo moderno derivado do bebop, mais praticado na costa oeste dos EUA a partir dos anos 50. Carregando influências da música erudita, promoveu uma espécie de “esfriamento” do bebop, com sonoridades mais brandas e andamentos mais calmos. No Brasil, o cool jazz influenciou músicos que, mais tarde, criaram ou participaram do movimento da bossa nova.⁴⁴²

A bossa nova de Simonal, no entanto, guardaria diferenças em rela o   orienta o contida do *cool jazz*, conforme ressaltado por Ruy Castro:

Como cantor de bossa nova (o que ele foi, em início de carreira, até cerca de 1965), Simonal chegou a um nível de excelência e de popularidade quase impossível de igualar. Sua linha vocal não era a de João Gilberto, mas a de Johnny Alf – rítmica, vibrante, muscular, mais para as contund ncias do samba-jazz do que para a delicadeza do amor, do sorriso e da flor. Sua gravadora, a Odeon, entendeu logo que seu acompanhamento não podia se limitar a um violão e bateria bossa nova, envolto por um manto de cordas, como o que vestia seus dois colegas de gravadora, Leny Andrade e Pery Ribeiro, que seguiam uma linha parecida. Simonal precisava de “algo mais”. Ele exigia não apenas um trio com o *punch* do Bossa Tr s (que também trabalhava com Pery e Leny), mas ainda uma orquestra de metais como a de Erlon Chaves, capaz de sacudir o teto da gafieira.⁴⁴³

O biógrafo Ricardo Alexandre vai mais direto ao ponto:

Como Ronaldo Bôscoli definia Simonal como “o Frank Sinatra do Beco das Garrafas”, e o cantor chegou inclusive a cantar com *big bands*, o rótulo de “rei do suingue” brasileiro acabou pegando. Mas o “balanço” de Simonal estava dissociado de grandes orquestras. No Beco, acompanhado de um trio de “*hard* bossa nova” voltado para uma cadeirinha de juiz de t nis, Simonal

⁴⁴² CALADO, Carlos. *Miles Davis*. Col. Folha: Clássicos do Jazz. Vol. 11. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. P. 46-47.

⁴⁴³ CASTRO. *Wilson Simonal*. Cole o Bossa Nova. 2008. P. 13.

já era o “rei do suíngue”. Cantando samba o “balanço” era evidente, assim como em uma delicada balada romântica, como “Lágrima flor”. Tudo por causa de uma voz cristalina, sem um único crispado (é bom lembrar que, até a vida adulta, o cantor não bebeu nem fumou, preservando intacto um privilegiado dote natural) e de uma capacidade de improvisar e de “dividir”, de reinventar a melodia vocal, nunca vista antes, mantendo a prosódia da letra e adicionando um “molho” todo especial, que Ronaldo Bôscoli chamava de “champignon”.⁴⁴⁴

O que estava sendo chamado de “*hard bossa nova*” é o também denominado *samba-jazz*: outra vertente de influência do jazz ao samba, também desenvolvida em boates cariocas no decorrer dos anos 1950 e comumente confundido com a Bossa Nova, mas que priorizara, ao contrário do *cool* que orientara a bossa, o chamado *hard bop*. Conforme Calado, o *hard bop* seria uma “corrente moderna do jazz, mais praticada em Nova York e na costa oeste dos EUA, na década de 50. Diferentemente do que sugere o termo *hard* (duro, difícil), suas harmonias e melodias são mais simples do que as do *bebop*.”⁴⁴⁵ Outra diferença importante entre esses dois estilos é que, embora criado por Miles Davis, o *cool* logo passaria a ser identificado como um “gênero de branco” no Jazz Moderno da segregada sociedade estadunidense, destacando nomes como Chet Baker, Gerry Mulligan e Stan Getz – todos brancos; enquanto o *hard bop*, também estimulado pelo inventivo Miles, seria lido como uma retomada negra, recuperando as influências do *gospel* e do *blues*, que resultaria, ainda na mesma década de 1950, no desenvolvimento do subgênero *Funky* ou *Soul Jazz*.⁴⁴⁶

A permanência da orientação jazzística para a identificação do repertório de Simonal durante a Pilantragem era ressaltada pelo próprio cantor. Como na entrevista publicada em fevereiro de 1970, três meses após o quarto – e que seria o último – volume da série de LPs *Alegria, Alegria*, no supracitado dossiê lançado pelo *Jornal do Brasil*. Conforme o artista:

Quando eu descobri que agradava o público como cantor, embora particularmente eu não gostasse do que estava cantando passei a levar a sério. Hoje eu consegui conciliar mais ou menos o que eu canto com o gênero de música que eu gosto. *Eu canto um gênero de música muito simples, mas com muito suíngue e muito jazz. Adoro jazz, mesmo na pilantragem eu canto jazz.*⁴⁴⁷

Enfatizando a orientação jazzística da vertente *hard bop* como componente fundamental para o estilo de Simonal durante o nosso recorte temporal, concordamos com a

⁴⁴⁴ ALEXANDRE. *Nem vem que não tem*. 2009. P. 60.

⁴⁴⁵ CALADO, C. *Miles Davis*. Folha: Clássicos do Jazz. Vol. 11. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. P. 46-47.

⁴⁴⁶ Ver CALADO, Carlos. Coleção Folha: Clássicos do Jazz. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. 64 p.

Particularmente volumes 05, *Art Blakey*; 07, *Chet Baker*; 10, *Horace Silver*; 11, *Miles Davis*; e 20, *Lee Morgan*.

⁴⁴⁷ Reportagem *O importante é se fazer entender*. *Jornal do Brasil*. 28 de fevereiro de 1970. P. 41. *Grifo nosso*.

caracterização da Pilantragem proposta por Miriam Hermeto: “Idealizada e capitaneada por Wilson Simonal e Carlos Imperial, a pilantragem já propunha a liberdade de fusão de sonoridades estrangeiras (do jazz e do soul aos ritmos latinos) com as brasileiras (da bossa-nova ao samba revisitado), propondo-se modernizar a música popular.”⁴⁴⁸

Para melhor compreender e pontuar a identificação de propostas estéticas e políticas presentes na produção de Wilson Simonal no universo da canção, tema do terceiro capítulo da presente dissertação, consideraremos as duas tradições musicais articuladas pelo cantor: o samba urbano brasileiro, associado ao veículo do rádio, e o repertório jazzístico da produção musical estadunidense, influente na categoria denominada *Black Music*.

Interlúdio:

Leva, meu samba, meu mensageiro, esse recado para o meu amor primeiro...⁴⁴⁹

A identificação da influência da música negra estadunidense no Brasil comumente é encontrada na década de 1970, com o impacto do *soul*, então estandarte da chamada *Black Music*: o conjunto de estilos produzidos e consumidos pelas comunidades negras dos EUA. O *rock and roll*, reconhecido por sua influência em terras brasileiras desde meados dos anos 1950, não mais representava – tanto aqui, quanto nos EUA – um gênero musical identificado com sua origem nas comunidades negras, mas sim o mais significativo símbolo da então emergente identidade adolescente.⁴⁵⁰ A *soul music*, deste modo, seria lida como a inserção da *Black Music* na cena brasileira, sobretudo a partir do sucesso de nomes como Tim Maia, Tony Tornado, Cassiano, Hyldon, entre outros, a embalar os rádios do Brasil setentista.

O cenário nacionalista no plano cultural que predominava na era dos Festivais da Canção possibilitava que a influência estrangeira da *Black Music* fosse recebida com desconfiança, ou mesmo desprezo, por setores mais ortodoxos da música popular brasileira. Citando Miriam Hermeto, “num primeiro momento, aliás, a soul music no Brasil foi considerada alienante, por críticos que viam ali apenas a importação de aspectos da cultura musical estadunidense, que roubavam a ‘autenticidade’ da canção brasileira.”⁴⁵¹ A título de exemplo, podemos recordar uma entrevista de um dos principais expoentes da bossa nova, o

⁴⁴⁸ HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Coleção Práticas Docentes, 2). P. 124.

⁴⁴⁹ Ataulfo Alves e As Pastoras. *Leva, meu samba* (Ataulfo Alves). *Leva meu samba/Alegria na casa de pobre*. Odeon. 1941.

⁴⁵⁰ Sobre a emergência da identidade adolescente, ver o ótimo SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 560 p.

⁴⁵¹ HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 130.

músico, poeta e diplomata Vinicius de Moraes, publicada pela revista *Veja*, em dezembro de 1970, na qual ele dizia: “Há esse novo som, como esse do Milton Nascimento e do Tim Maia. Mas eu não estou na deles, não. Gosto é do som brasileiro.”⁴⁵²

O “novo som” a que Vinicius de Moraes se referia, citando Tim Maia e Milton Nascimento é a fusão de repertórios e temas nacionais com linguagens estéticas estrangeiras, como o *soul* e o *funk*, nas canções lançadas por Tim Maia e as vertentes do rock e o *fusion* – associação do jazz com a eletrificação do rock – promovidas por Milton Nascimento: artista que se destacara em 1967 com a canção “Travessia”, gravando um LP orientado pela estética da Música Popular Moderna (próximo ao estilo de Edu Lobo, como reconheceria Caetano Veloso⁴⁵³) e que ressurgira no ano de 1970 acompanhado de um inspirado grupo mineiro de rock progressivo, Som Imaginário, com o LP *Milton*, que incluía “Para Lennon e McCartney”.

A repercussão da *Black Music* no Brasil, portanto, fora identificada com os gêneros *soul* e *funk*, influentes, sobretudo, após o sucesso do cantor estadunidense James Brown no cenário internacional. O jazz, pelo que sugere as referências do período, não era considerado parte da *Black Music*, perspectiva talvez fortalecida pela influência no cenário musical brasileiro da vertente *cool*, considerada nos círculos jazzísticos como “jazz de brancos”. Tampouco aparecia identificada a forte referência ao jazz presente nos próprios gêneros citados como pertencentes à *Black Music*. Além de existir subgêneros sintomaticamente denominados *soul* e *funky*, surgidos no decorrer da década de 1950 a partir da vertente *hard bop*, o influente James Brown, autoproclamado “Poderoso Chefão do Soul” e considerado criador do *Funk*, reconhece a importância do jazz para a sua produção musical – mencionando como uma característica pessoal um aspecto passível de ser identificado em outros nomes do *soul* – conforme trecho de sua autobiografia *The Godfather of Soul*, original de 1986:

Quando as pessoas falam sobre *soul music*, falam somente sobre o encontro do gospel com o R&B. Isso é correto no caso de grande parte do soul, mas, se você vai falar sobre a minha música, tem que se lembrar do jazz que existe nela. É isso que tornou minha música tão diferente e permitiu a ela mudar e crescer.⁴⁵⁴

⁴⁵² Revista *Veja*, dezembro de 1970. Apud. GANDRA, José Ruy. *Tim Maia (1973) /Abril Coleções*. São Paulo: Editora Abril S/A. (Coleção Tim Maia, Vol. 3). 2011. P. 30.

⁴⁵³ VELOSO, Caetano. Prefácio à reedição remasterizada do álbum de Milton Nascimento, *Travessia*, original de 1967. A&M. Edição de 2002, Universal Music.

⁴⁵⁴ Apud. CALADO, Carlos. *James Brown*. Coleção Folha: Soul & Blues. Vol. 03. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015. P. 21.

Selecionada, assim, para o *soul* e o *funk*, a difusão e reelaboração da *Black Music* no Brasil dos anos 1970 seria identificada pela antropóloga Santuza Cambraia Naves como um tipo de canção pertencente ao repertório engajado, associada aos movimentos de afirmação da cultura negra. E, segundo a autora, introduzida no cenário brasileiro pelo já citado Tim Maia, que lançava seu primeiro LP, com sucesso, no ano de 1970. Para Naves, a *Black Music* se insere na tradição das canções engajadas não pelo posicionamento explícito nas letras, conforme as canções de protesto contra a ditadura militar e/ou as de apologia à revolução social, mas através da “atitude” assumida. Ou seja, mobilizando, além da melodia associada à cultura negra, signos como o penteado *Black Power*, um estilo específico de vestimenta (estampas, ternos coloridos, calças bocas de sino, etc. Elementos da moda *Zoot*, embora não apareça denominada pela autora) e a coreografia, uma forma de dançar específica.⁴⁵⁵ A música articulada, portanto, a alguns dos elementos sugeridos no segundo capítulo da presente dissertação como pertencentes à ordem do simbólico no que chamamos de *Orgulho Negro*.

Neste terceiro capítulo defenderemos que na obra de Wilson Simonal é possível identificar a articulação de canções a elementos referentes aos movimentos de afirmação da cultura negra, expressando uma politização das mesmas. Isto em um recorte temporal que antecede o surgimento de Tim Maia no mercado fonográfico. A obra de Simonal, contudo, eventualmente rompe com a caracterização proposta por Santuza Naves ao, além de aderir à “atitude” performática e sonoridade do repertório da música negra estadunidense – incluindo o *soul* e o *funk* –, manifestar um posicionamento explícito em algumas letras de canções.

Um trecho da entrevista ao periódico *Correio da Manhã*, publicada em dezembro de 1970 – mobilizado como epígrafe deste terceiro capítulo e anteriormente citado no primeiro capítulo, durante a breve referência aos debates políticos veiculados através da canção –, é particularmente ilustrativo do que temos referenciado neste tópico. Wilson Simonal enfatiza que, para ele, “a música, em primeiro lugar, foi feita para divertir”. No entanto, em seguida, reconhece ser “evidente que através da música você pode fazer um movimento de contestação, de informação”. A música, para Simonal, embora um mecanismo de apreciação e deleite por excelência, ainda assim conservaria uma função alternativa, paralela, como um veículo legítimo para a expressão de uma informação ou mesmo contestação. Assim, admite o cantor, referindo-se à sua própria produção musical, “Eu posso contestar, mas de maneira

⁴⁵⁵ NAVES, S. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. P. 129. O argumento central da obra é que uma característica geral aos gêneros da canção brasileira seria a matriz crítica.

suave. Era assim quando eu cantava ‘Tributo a Martin Luther King’. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque eu sou contra a violência, contra a provocação.”⁴⁵⁶

A compreensão de Simonal quanto à existência de dupla função ao formato canção – uma prioritária, da fruição estética, e uma secundária, mas também “evidente”, de veículo de expressão de uma mensagem social – fornece indícios quanto a elementos importantes de características desta forma cultural, particularmente para a realidade brasileira.

A música, no Brasil, estabeleceu-se como um local privilegiado da identidade nacional, difusor e mesmo criador de aspectos do imaginário social. Sobretudo o formato canção, aquele dotado de um texto acompanhando a melodia. A consciência desta caracterização justifica nossa adesão ao comentário do historiador Marcos Napolitano, ao iniciar seu manual e manifesto para o estudo da canção pela historiografia com a frase: “A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional.”⁴⁵⁷

Em uma sociedade demarcada pela longa permanência do fenômeno social do analfabetismo, e, ao mesmo tempo, herdeira de uma rica tradição oral, expressa por diversificadas formas musicais, a canção popular, no decorrer do século XX – momento de criação e consolidação da indústria fonográfica no Brasil e em outros países –, teria fortalecida sua identificação como uma categoria cultural e forma de expressão privilegiada, “tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”, sedimentando, por consequência, o ambiente que concederia ao Brasil o posto de, indubitavelmente, “uma das grandes usinas sonoras do planeta”.⁴⁵⁸

Traduzindo dilemas e veiculando utopias, o formato canção constituiu para a realidade brasileira a tradição de um eficiente espaço para emissão de opiniões e circulação de revista de fatos comportamentais e políticos – permitindo-lhe apresentar-se, por vezes, com temática informativa e/ou contestatória, para situar os termos da fala de Simonal. Costume que seria

⁴⁵⁶ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 04 de dezembro de 1970. Caderno anexo. P. 03. Interessante, diante desta fala, ponderar que a rejeição do cantor parece ser a uma “provocação” radical, violenta, ou visando a alteração da forma de governo – como eram as passeatas brasileiras do período. Afinal, o recurso da manifestação nas ruas como forma de pressão e protesto também era utilizado por Martin Luther King e, aparentemente, sem críticas de Simonal. Desconfiamos que a legislação igualitária brasileira, opressora a *todos* os cidadãos, e não apenas aos de pele negra, talvez seja a razão da interpretação diferenciada do cantor a uma mesma forma de ação coletiva, quando mobilizada para a queda de um regime autoritário e quando para a igualdade no exercício de direitos.

⁴⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – história cultural da música popular*. 2002. P. 08.

⁴⁵⁸ *Ibidem*. P. 08.

fixado, perenizado, com o advento das tecnologias de gravação sonora. O que é ressaltado na introdução geral à trilogia escrita por Franklin Martins, abordando os temas políticos em canções gravadas desde os primeiros fonogramas nacionais, em 1902, até a eleição do primeiro presidente de origem popular, Luiz Inácio “Lula” da Silva, em 2002: “O fato é que, nestes 101 anos, a nossa música não só marcou de perto a política como mostrou enorme agilidade para responder com rapidez aos diferentes episódios que surgiam.”⁴⁵⁹

A coincidência entre o desenvolvimento de um mercado industrial fonográfico, a partir da introdução de tecnologias de gravação para a música, com o estabelecimento da República, difusora de uma cidadania pretensamente universal em uma sociedade profundamente desigual e excludente como a brasileira, possibilitou consequências interessantes. Os limites e contradições da igualdade suposta forneceram enredo para a criação de muitas músicas, que podem ser entendidas como crônicas sociais musicadas. Recordamos a consideração da historiadora Maria Alice Rezende de Carvalho que identificou na “música brasileira um eficiente mecanismo de formação de consenso e de ampliação da esfera pública até o limite do indivíduo ordinário.”⁴⁶⁰ Escancarando, assim, uma República compreendida como uma *revolução encapuzada*, que, embora não concretizada em seus ideais, gerou expectativas e anseios populares que se manifestaram na forma de uma intensa participação e radicalização dos movimentos sociais e políticos já em suas primeiras décadas, para retomarmos um argumento exposto por Luiz Werneck Vianna, discutindo nossa produção musical.⁴⁶¹

A possibilidade de gravação, reprodução e, portanto, de comercialização e consumo das canções, através do estabelecimento do mercado industrial fonográfico, no entanto, influencia a canção, enquanto categoria cultural. Do que decorre que “a canção popular é arte, é produto cultural, mas é, igualmente, produto de mercado”.⁴⁶² Compreendê-la como um produto é perceber que diversos elementos externos à sua composição influem nas condições de produção, circulação e recepção de fonogramas, permitindo a identificação de uma *história da canção popular e da audiência*.⁴⁶³ Entre o autor que pode expressar um comentário sobre o

⁴⁵⁹ MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume 1 – de 1902 a 1964. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. P. 17.

⁴⁶⁰ CARVALHO, Maria A. R. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTI, B; STARLING, H.M.M; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol.1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P. 39.

⁴⁶¹ VIANNA, Luiz W. Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTI, B; STARLING, H.M.M; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República*. Vol.1. 2004. P. 69-78.

⁴⁶² HERMETO. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 64.

⁴⁶³ *Ibidem*. P. 41.

contexto sócio-político no qual está inserido e a recepção da mensagem por ouvintes dos mais diversos e longínquos lugares, que não teriam acesso a este *ato de fala* do compositor e/ou intérprete apenas pelo alcance de sua voz, encontra-se a mediação de diversos atores que permitem a conexão entre os cancionistas e ouvintes a variadas distâncias espaciais e mesmo cronológicas. Ou seja, a constituição de um *circuito de comunicações*⁴⁶⁴, que, nos remetendo à música como produto comercial, delimita a canção por algumas lógicas técnicas e o objetivo de mercado, mas, em uma espécie de efeito polinizador, potencializa o alcance de sua difusão.

O movimento acima sugerido, incluindo, entre canção e ouvinte, diversos elementos da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa, assim identificando o *circuito de comunicações*, tomado de empréstimo de Miriam Hermeto, adaptou à canção um frutífero conceito e mecanismo de análise desenvolvido pelo historiador estadunidense Robert Darnton para pensar a história do livro e da leitura.⁴⁶⁵ Autor de fértil produção, analisando os mecanismos de circulação de informações a partir do século XVIII, Darnton fornece outro mecanismo de análise de grande valia para a reflexão que estamos propondo neste tópico.

Darnton, desenvolvendo sua análise sobre a cidade de Paris setecentista, encontrou na música popular um veículo privilegiado para a circulação de ideias, notícias e mensagens, devido ao forte potencial mnemônico fornecido ao texto através do suporte da melodia.⁴⁶⁶ Passível, assim, de ser amplamente difundida, inclusive entre a população iletrada, a música contribuiu para a formação de uma poderosa rede de informações, veiculando ideias políticas em meio aos mais diversos grupos sociais. Tal conclusão permitiu ao autor lançar novas luzes ao processo de dessacralização da monarquia francesa e à circulação de ideias políticas *subversivas* entre as classes populares às vésperas e durante a Revolução iniciada em 1789.

A música popular como veículo e suporte para a circulação de mensagens, o que inclui informações e contestações de natureza política é o que estamos enfatizando neste tópico. Compreendemos, no entanto, a instigante proposta de Darnton como uma importante inspiração teórico-metodológica. Estamos conscientes que o tipo de produção cultural que encontramos nas análises sobre o século XVIII e o XX, embora atendendo pela denominação

⁴⁶⁴ HERMETO. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 41-43.

⁴⁶⁵ DARNTON, Robert. O que é a história do livro? (revisitado). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 10, jan.-jun. 2008. P. 155-169. A adaptação do argumento à canção é desenvolvida em HERMETO, Miriam. 2012. 41-101.

⁴⁶⁶ DARNTON, Robert. “As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação.” In: *Os Dentes Falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*. 2005, p.40-90. Uma versão deste texto pode ser encontrada em periódico: DARNTON, R. “Uma precoce sociedade da informação. As notícias e a mídia em Paris no século XVIII”, *Varia Historia*, 25 (julho/2001), p. 9-51.

de “música popular”, apresentam profundas diferenças, muito além da distância geográfica transatlântica que separa a França do Brasil e a distância cronológica entre os dois séculos.

As canções revolucionárias analisadas pelo historiador estadunidense, informadas e informantes de acontecimentos da época, embora componentes de uma prática cultural habitual para a sociedade francesa, apresentam um caráter eminentemente político. Hoje, podem ser identificadas através da transcrição das partituras e das letras, comumente apreendidas pelas forças policiais em processos contra elementos acusados de atos de subversão e lesa-majestade. Ou em relatos atentos à atuação dos populares na cena pública. As letras que acompanhavam as melodias referenciadas nos estudos sobre o século XVIII, deste modo, geralmente eram circunstanciais, abordando acontecimentos bastante recentes, variando e incluindo novas informações de acordo com a realidade do momento. Portanto, radical diferença estabelece o efeito fixador de letra e melodia que representa o fonograma, suporte privilegiado para as músicas que interessam à nossa proposta.

A “música popular” brasileira do século XX, conforme mencionamos, remete a uma tradição que tornou o fazer musical espaço para a expressão de opiniões e revisão de fatos políticos, que perdurou em sua configuração enquanto um produto comercial. Compostas e executadas por elementos de origem diversa na sociedade são passíveis de identificação e análise enquanto *veículo* através dos fonogramas. Portanto, ainda que relevantes e reveladores posicionamentos políticos e sociais sejam expressos, os objetivos primeiros da circulação destas canções na forma de fonograma incluem a sua natureza comercial, articulando compositor, intérpretes, produtores, gravadora e meios de comunicação, conciliando sua reprodução em massa para comercialização e a expectativa de consumo.

A música, enquanto um produto comercial, portanto, conserva sua função de *veículo* para representações sociais e políticas. A interferência da indústria do entretenimento, vital para a circulação e distribuição do fonograma, no entanto, ainda que permita uma maior difusão global da mensagem, pode afetar as características próprias do *suporte*. Se a natureza transgressora das canções revolucionárias tem sua análise hodierna possível, em grande parte, através dos efeitos da repressão sobre sua circulação, o fonograma por vezes apresenta como condição para o seu lançamento comercial a submissão prévia a mecanismos repressivos, padrões censórios – de natureza político-estatal ou moral – vigentes. Assim, casos de censura operados pelo Estado podem ser identificados em documentações; já a autocensura, o autor

refletindo previamente sobre possíveis desagregos políticos ou morais a influenciar na circulação e aceitação – consumo – de sua obra, são de mais difícil identificação.

Outro aspecto central da música enquanto *suporte* é a importância do desenvolvimento tecnológico para os registros sonoros. Certos timbres vocais e de instrumentos, comuns nas gravações contemporâneas, seriam impossíveis de registro pela tecnologia disponível nas primeiras décadas do mesmo século. E mesmo na possibilidade de duração da música. Assim, concordamos novamente com Miriam Hermeto abordando o cancionário popular, em sua forma fonográfica, como um produto do século XX, de modo que “pode-se definir a canção como uma narrativa que se desenvolve num interregno temporal relativamente curto (em média, de dois a quatro minutos), que constrói e veicula representações sociais, a partir da combinação entre melodia e texto.”⁴⁶⁷ Interregno temporal herdado da capacidade de registro dos primeiros cilindros de gravação criados por Thomas Edison e discos de Berliner e Victor. Interregno que, se ajudou a estabelecer o padrão com o qual nossos ouvidos dos séculos XX e XXI se acostumaram,⁴⁶⁸ decerto não era uma questão para os populares franceses do XVIII.

Uma segunda diferença importante entre a música popular na França do século XVIII e o nosso objeto no Brasil do século XX é de natureza conceitual. Para essa questão quem nos auxilia é Carlos Sandroni,⁴⁶⁹ e sua compreensão torna-se mais fácil após termos identificado algumas especificidades do fonograma. Sandroni revela, algo surpreendido, ter descoberto em seus debates acadêmicos na França que obras de Tom Jobim, de Choro e mesmo os discos de samba não eram considerados *musique populaire*, mas sim música escrita, música de compositor ou, simplesmente, música comercial. Assim, o que seria encoberto pelo termo *musique populaire* na França, segundo Sandroni, é próximo ao que chamamos no Brasil, por vezes, de “música folclórica”: um tipo de canção predominantemente rural e/ou produzida pelos grupos populares de maneira bem distante dos intuitos comerciais.

Superada a abordagem sobre algumas especificidades da canção como *suporte* e *veículo* na circulação de mensagens nas temporalidades ressaltadas, fica claro que o cancionário analisado por Darnton é facilmente identificável com o que os pesquisadores franceses denominam como “música popular”, ao contrário da produção sobre a qual nos debruçamos nesta dissertação. O que em nada nos impede de importar e adaptar pressupostos

⁴⁶⁷ HERMETO. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 32.

⁴⁶⁸ DIAS, Marcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. São Paulo: Boitempo. 2008. P. 35-40

⁴⁶⁹ SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI et al (Org.). *Decantando a República*. Vol.1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. 2004. P. 23-35.

teórico-metodológicos da análise proposta pelo autor estadunidense, desde que conscientes das especificidades. Paul Gilroy, por exemplo, não demonstra preocupações com as diferenças de *suporte* e *veículo* para a expressão da cultura negra nas músicas produzidas por escravizados dos primórdios da Modernidade e a *Soul Music* – extremamente comercial – da produtora *Motown Records* ou o *Hip-hop* da segunda metade do século XX.⁴⁷⁰

A potencialidade da música enquanto um suporte capaz de veicular mensagens e representações sociais, seja na matriz revolucionária do modelo popular francês, na tradição opinativa brasileira ou em outras realidades nacionais nas quais tal categoria cultural serviu para exprimir comentários políticos – parece ser um fenômeno global –, possibilita identificá-la como um meio de circulação de ideias e linguagens políticas, tal qual a produção literária.

O historiador das ideias Raoul Girardet, ao defender uma atenção da historiografia política para o imaginário e a mitologia, denuncia a ênfase na história das ideias políticas de até então em restringir sua exploração “ao domínio exclusivo do pensamento organizado, racionalmente construído, logicamente conduzido”.⁴⁷¹ Conforme o autor, tal restrição resulta que “a análise se acha sempre, ou quase sempre, reduzida ao exame de certo número de obras teóricas”⁴⁷² expressa através da produção literária. Em crítica similar, Pierre Rosanvallon, ao propor a realização de uma História Filosófica do Político, alega, distanciando-se de uma tradição interpretativa focada na análise de textos clássicos, ser “necessário também analisar de que modo uma sociedade em geral se coloca a mesma questão, levando em consideração panfletos, iconografia e músicas.”⁴⁷³ Tal ampliação poderia ser questionada como uma diluição do objeto das linguagens e ideias políticas. Ao que responde Michel Winock, “Mas esta pergunta torna-se de uma pertinência discutível, se admitimos que esta disciplina é inseparável da história da difusão das ideias, de sua repercussão, de sua metamorfose ou de sua diluição em diversas fórmulas de representações gráficas ou plásticas”.⁴⁷⁴

Dialogando as potencialidades da música popular como um mecanismo de expressão e a formulação e difusão de uma identidade e linguagem política do *Orgulho Negro*, conforme identificado no segundo capítulo desta dissertação, compreendemos seu uso para exprimir a cultura negra, mencionado acima em referência a Paul Gilroy e manifesto na *Black Music*.

⁴⁷⁰ GILROY, “Jóias trazidas da servidão”. In: *O Atlântico Negro*. 2012. P. 157-221.

⁴⁷¹ GIRARDET, R. *Mitos e Mitologias Políticas*. 1987. P. 9.

⁴⁷² *Ibidem*. P. 9.

⁴⁷³ ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. 2010. P. 47. *Grifo nosso*.

⁴⁷⁴ WINOCK, Michel. As ideias políticas. In: RÉMOND, René (org.) *Por uma história política*. Trad.: Dora Rocha. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2010. P. 284.

O sociólogo Stuart Hall, no supracitado “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?” chama atenção para o fato de que, deslocado de um mundo no qual o domínio direto das modalidades culturais se deu através do domínio da escrita, “o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música.”⁴⁷⁵ Posição similar aparece em Gilroy, quando, ao identificar o terror racial como uma experiência inaugural da modernidade, ressalta que o estudo da música dos escravizados, feita no século XIX, “pode ser utilizado para contestar as concepções privilegiadas tanto da língua como da literatura enquanto formas dominantes da consciência humana.”⁴⁷⁶

Ampliando o escopo do que identificamos como mecanismos de difusão do *Orgulho Negro*, o destaque da música como um importante veículo de expressão para as comunidades negras ganha ênfase também através das palavras do intelectual caribenho Edouard Glissant, quando afirma que “Não é nada novo declarar que para nós [pessoas negras] a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso.”⁴⁷⁷ Gilroy, em interpretação do *As Almas da gente negra*, obra de 1903 do influente W.E.B. Dubois, fortalece este argumento ao destacar o “modo como Du Bois situa a música negra como signo central do valor, integridade e autonomia cultural negra.”⁴⁷⁸

Amparados com a bagagem desta breve discussão conceitual, identificamos um aporte teórico para o potencial político expresso na tradição musical brasileira, no geral, e na difusão da *Black Music*, como um meio de expressão da *identidade subjetiva* negra, em particular. As duas principais matrizes nas quais situamos a articulação de influências estéticas de Simonal.

O recado do morro.⁴⁷⁹

A produção musical de Wilson Simonal difundida no decorrer do ano de 1966, conforme problematizamos no início deste capítulo, enfatiza um aspecto característico de sua obra: a referência a uma gama de influências musicais, passando pela bossa nova, a música

⁴⁷⁵ HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura negra. In: *Da diáspora*. 2008. P. 324.

⁴⁷⁶ GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. 2012. P. 160.

⁴⁷⁷ GLISSANT, Caribbean Discourse, 1989. Apud. GILROY. *O Atlântico negro*. 2012. P. 162.

⁴⁷⁸ GILROY. *O Atlântico negro*. 2012. P. 189.

⁴⁷⁹ O único subtítulo desta dissertação a não referenciar alguma canção brasileira não foge à temática musical. Buscamos influência, aqui, ao livro homônimo de João Guimarães Rosa, no qual o trágico recado do morro, destinado a Pedro Orósio, como uma mensagem, circula de boca em boca, constituindo enredo para a canção cantada ao violão por Laudelim. ROSA. *O recado do morro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2007. 127 p. Acreditamos que esta referência ao escritor mineiro também estabelece conexão com o subtítulo extraído de Ataulfo Alves, do tópico anterior. Nosso recorte ao recado levado pela canção será desenvolvido neste tópico.

popular da Era do Rádio, a Música Popular Moderna, incluindo canções de protesto, cantigas infantis, o *swing* das *Big Bands* de jazz, o rock e, principalmente, o *hard bop* e o samba-jazz. Tendência que prosseguiria em sua obra futura, com adoção do *soul* e o *funk*, coroando uma constante fusão de referências musicais nacionais e estrangeiras. Configura, assim, um curioso caso, em meio ao radicalismo da primeira década da ufanista ditadura brasileira, de que a adesão a referências culturais internacionais seja adotada de forma natural – sem tom de *manifesto*, como seria para a proposta tropicalista – pelo conservador e nativista Simonal enquanto era rejeitada e combatida por artistas engajados à esquerda, internacionalista.

A relação de Simonal com um leque mais amplo de repertórios e estilos musicais, nacionais e estrangeiros, aparece em entrevistas e reportagens de maneira casual, sem demonstrar com isso qualquer impressão de inovação para o cantor. É o que percebemos em reportagem do início de 1970, parte do dossiê biográfico preparado pelo *Jornal do Brasil*:

Simonal diz que a música para o povo brasileiro, se não for nostálgica, tem que ter ritmo. Cita as mudanças que faz no ritmo de várias músicas antigas e com isso consegue que o povo cante com ele.

– Eu até que faço uma divisão um pouco difícil para o povo cantar, mas acontece que o público se sente premiado em cantar a música que eu canto, porque sabe que eu sou considerado um bom cantor. Eles sabem que eu tenho raízes jazzísticas, que eu americanizo as músicas, mas eu nunca neguei isso.

Alguém pergunta se ele não acha que isso seja uma vigarice, e Simonal, muito sério, responde:

– Vigarice é ficar cantando música tradicional com caixa de fósforo em mesa de bar.

– Uma vez me perguntaram se o Jair Rodrigues era um bom cantor e eu respondi que era um bom sambista. Ou se é um bom sambista ou se é um bom cantor. O bom cantor pode cantar samba, mas o bom sambista não sai daquilo de sempre.⁴⁸⁰

Ao final da mesma reportagem mais um trecho é sintomático quanto à diversidade de influências do cantor, em gêneros variados e também nacionais e estrangeiros:

A conversa volta a girar em torno dos intérpretes, e Simonal começa a falar de cantores estrangeiros.

– Gosto de Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Nancy Wilson, Ray Charles, Tony Bennet...

Insistem nos brasileiros e ele começa meio tímido:

⁴⁸⁰ Sergio Noronha. *Importante é se fazer entender*. *Jornal do Brasil*, 28 de fevereiro de 1970. P. 41.

– Gosto do João Gilberto, do Dick Farney, da Elisete, da Elis, da Claudete Soares, Maísa. Do Roberto Carlos já é um negócio pessoal, porque não consigo vê-lo simplesmente como cantor. Vejo-o como personalidade, e eu tenho uma tremenda admiração por ele. Continuo tendo o mesmo gosto pelo Caubi e pelo Agostinho dos Santos.⁴⁸¹

Focando em artistas brasileiros, na entrevista a *O Pasquim*, de 1969, Wilson Simonal novamente demonstra a valorização a artistas de vertentes diversas. Aliás, não só vertentes, como gostos, conforme percebido pela ressalva do cantor – “você vão morrer de rir”, seguindo de uma justificativa – diante de sua resposta de quais seriam os melhores cantores do Brasil, após ele responder que não se considera “o melhor”, mas “um dos melhores”:

Os outros, atuantes, eu diria... vocês vão morrer de rir, o Altamar Dutra. É que eu tenho um conceito muito diferente: eu não julgo o bom cantor pelo repertório que ele canta, mas sim pelo que ele pode fazer com a voz. Então, Altamar Dutra, Agnaldo Timóteo, Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos, Lúcio Alves... puxa, tem tanta gente, deixa eu ver...⁴⁸²

A pluralidade de referências que Simonal passa a expressar a partir da Pilantragem, seu auge de sucesso popular, sugere a adoção de maior liberdade de escolha e linguagem estética de repertório. Libertando, assim, o cantor das amarras da identificação de um cantor de bossa nova, ainda que a influência do *hard bop* e samba-jazz sejam constantes. A liberdade na proposta estética permite a fusão de referências distintas, enfatizando o caráter híbrido da produção musical. Afinal, “a música popular é um híbrido de diferentes elementos musicais – não é, portanto, o oposto de ‘música erudita’, como se costuma definir no senso comum.”⁴⁸³

Pensar a música popular como um híbrido nos faz remeter à proposta do intelectual argentino Néstor García Canclini de pensar, conforme expresso no título de sua influente obra, em *Culturas Híbridas*. O que seria, segundo o autor, não um sinônimo de meras fusões, sem contradições, mas “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”⁴⁸⁴ Enquanto uma prática cultural ativa, produzida e remodelada na tessitura do cotidiano, a música popular se alimenta de diversas referências do dia-a-dia, incluindo não só temáticas, quanto linguagens estéticas. Pensando assim, enfatizar o caráter híbrido pode mesmo parecer redundante ou, pior, sugerir que o destaque ao híbrido subentenda a existência do *não-híbrido*. Não é essa nossa intenção. Buscamos compreender que o processo de

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Simonal: “Não sou racista”. *O Pasquim*. Jul. 1969, n.4. Apud. ALONSO, G. 2011. P. 409.

⁴⁸³ HERMETO. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 31.

⁴⁸⁴ CANCLINI, Nestor G. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: UNESP, 2008. P. XVIII-XIX.

hibridização seja uma característica comum à produção cultural, incluindo a canção, sendo que alguns gêneros e propostas estéticas deixam mais ou menos nítidos tal característica. A hibridação característica do movimento das práticas culturais, contudo, contrapõe e defronta a rigidez da construção simbólica das identidades nacionais, de natureza homogeneizante.

No tópico anterior, mencionamos que a abordagem francesa identifica o conceito de “música popular” associado ao que nós, brasileiros, entendemos como “música folclórica”. O autor de tal constatação, Carlos Sandroni, afirma, ainda, ter sido “incapaz de encontrar na língua de Molière um equivalente exato da expressão brasileira ‘música popular’”.⁴⁸⁵ O autor observa e discute que os intelectuais brasileiros que escreviam sobre a cultura e a música até por volta dos anos 1940 usavam uma concepção de “popular” mais próxima à francesa, citando nomes como Oneyda Alvarenga, Celso de Magalhães, Sílvio Romero e Mário de Andrade. Algo que foi se diferenciando no decorrer dos anos seguintes rumo à nossa concepção atual, que engloba a música urbana, consonante à modificação quanto à concepção de “povo brasileiro”. Identificar esta alteração nos permite perceber a historicidade da resposta à pergunta “quem é o povo brasileiro?”, central para a identidade nacional.

Sandroni inicia o breve texto supracitado sublinhando a constatação que “esse texto parte da constatação que a ideia de ‘música popular’ tem um pressuposto comum à de república: trata-se, é claro, da ideia de ‘povo’. Quem pensa em música popular brasileira tem em mente alguma concepção de ‘povo brasileiro’, tanto quanto quem adere a ideais republicanos.”⁴⁸⁶ A concepção de *música popular brasileira* vigente na década de 1960, deste modo, apresentaria certa função de “defesa nacional”, delimitando fronteiras à influências culturais estrangeiras – que poderiam ser identificadas como uma *invasão* cultural. O “povo brasileiro”, sobretudo para os setores elitizados e universitários, seria encontrado na área rural, os sertões, e, para a área urbana, nos morros, de modo que a transfiguração da então Música Popular Moderna na etiqueta *Música Popular Brasileira* apresentaria a contradição interna de valorizar um ideal estético de “popular” e rejeitar o que era o gosto popular, tido como consumo “massivo” em várias denominações pejorativas, como brega e alienado.⁴⁸⁷

Dado o exposto, justificamos a adoção da noção de hibridação para tentar enfatizar o constante processo de intercâmbios culturais inerentes à produção musical, sobretudo a

⁴⁸⁵ SANDRONI. *Adeus à MPB*. 2004. P. 26.

⁴⁸⁶ *Ibidem*. P. 23.

⁴⁸⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. 2014. 449 p. Para uma crítica à criação social da etiqueta pejorativa de brega e cafona ao consumo popular e uma aguçada análise sobre a produção musical popular ver ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. 2003. 464 p. Particularmente, páginas 335 a 364.

produzida e consumida pelos setores populares. Movimento de intercâmbio constante, documentado, parcialmente, pelas tecnologias de gravação. Afinal, conforme ressalta João Máximo, o efeito fixador e difusor do fonograma, “o meio mais fiel, mais abrangente e mais eficaz de registro e perpetuação da música”, documenta mais os resultados e menos os passos das diversas transformações de um elemento cultural que está em constante modificação.⁴⁸⁸

Prosseguiremos este tópico buscando apresentar uma breve referência às tradições musicais herdadas e trabalhadas por Wilson Simonal na chave de dois recortes analíticos. O primeiro, conforme acima citado, a hibridação de referências nacionais e estrangeiras comum ao repertório da produção musical e o segundo, a retratação e o espaço de atuação das pessoas negras expressas através de tal produção, possibilitando a abertura para a veiculação de experiências e expectativas sociais, como também da linguagem do *Orgulho Negro*.

O gênero musical que angariou inicialmente maior impacto como símbolo do *Orgulho Negro* foi o jazz, já nas primeiras décadas do século XX. Produzido pelas comunidades negras estadunidenses, o destaque ao jazz aparece em movimentos culturais e políticos como o *Renascimento do Harlem*, que na década de 1920, através de nomes proeminentes como o poeta Langston Hughes e o intelectual William E. B. Dubois, buscou promover uma valorização da produção intelectual e cultural das pessoas negras dos EUA.⁴⁸⁹ Este último, como anteriormente mencionado, já ressaltava a importância da música negra em uma obra de grande repercussão e sucesso, *As almas da gente negra*, originalmente publicada em 1903.⁴⁹⁰ Do outro lado do Atlântico, o poeta Leopold Sedar Senghor, um dos fundadores do *Movimento Négritude* na década de 1930 e que seria o primeiro presidente do Senegal, também identificou no jazz uma ligação com a “alma negra”.⁴⁹¹

Falar da relação entre Jazz e cultura negra, porém, necessita de uma pontuação importante. Embora aos interessados do século XXI esteja evidente a profunda relação das comunidades negras estadunidenses com o surgimento e desenvolvimento do gênero musical, nos primórdios do século anterior isso ainda causava certa celeuma. Acontece que o jazz foi inicialmente registrado como fonograma através de uma banda formada apenas por brancos, a

⁴⁸⁸ MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do século XX – 1900-1949*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S. A., 2007. 64 p. P. 7.

⁴⁸⁹ BORGES, António C. *De Jim Crow a Langston Hughes. “Quando a música passou a ser outra”*. 2007.

⁴⁹⁰ DU BOIS, W.E.B. *As Sorrow Songs*. In: *As almas da gente negra*. Tradução: Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ed. 1999. P. 297-312.

⁴⁹¹ SENGHOR. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.) *Malhas que os impérios tecem – textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa. Editora: 70. Col: Lugar da História. 2011. 381 p.

Original Dixieland Jass Band, que gravou um disco em 26/02/1917 apresentando as músicas “Livery Stable blues” e “Dixie Jass band one step”. O líder deste grupo, o trompetista Nick La Rocca, afirmava que o Jazz era uma criação dos brancos estadunidenses, sem participação dos negros que, aliás, segundo o músico, jamais teriam contribuído com algo de valor para o campo musical estadunidense.⁴⁹² Em uma sociedade na qual a segregação racial era tão sintomática e presente quanto nos EUA, a declaração racista de La Rocca impactava e ecoava.

Apesar da primazia da Original Dixieland, a fórmula musical identificada como esse jazz primordial já era tocada em diversas regiões do ambiente urbano estadunidense desde o final do século XIX. E com principal efervescência na cidade de Nova Orleans, onde atuavam nomes hoje mitológicos, como Freddie Keppard, Jelly Roll Morton ou aquele que ficou conhecido como o criador do gênero – o que, sem dúvidas, é mais uma tradição inventada do que um fato – Buddy Bolden.⁴⁹³ Se pode soar ingênuo seguir a interpretação mitológica que atribui a criação do jazz à cidade de Nova Orleans, é lícito considerá-la como a “grande incubadora”, seguindo a interpretação de Carlos Calado.⁴⁹⁴ Em tal cidade, como possível efeito de sua colonização francesa e anexação tardia à nação estadunidense, a relação entre negros e brancos era menos segregada do que em outras regiões do território sulista, havendo maior circulação de pessoas e influências culturais e “engrossando o caldo” do caldeirão cultural existente na região. Situação que estimula supor que músicos negros e brancos da região possam ter sofrido influências similares de tal caldeirão cultural e que esse jazz seja uma prática cultural eminentemente híbrida.

Mas o que continha esse caldeirão cultural? Influências de músicas populares europeias e, principalmente, de quatro basilares referências musicais negras: a música religiosa *Spiritual*, as *Canções de trabalho*, o ritmado do *Ragtime* e o sentimento do *Blues*. Considerado uma matriz de todos os gêneros musicais dos negros estadunidenses, o *Blues* foi fixado em fonograma antes do jazz, com o pioneiro William C. Handy transcrevendo os sons rurais do *blues* (tocados originalmente em violões) para partitura e disco, recriados ao piano e orquestra. Assim ocorrem as gravações instrumentais de “Memphis Blues”, em 1912, e do que se tornaria um grande clássico, “St. Louis Blues”, em 1914, entre outras. Porém, enquanto

⁴⁹² Conforme o documentário *Jazz*, dirigido por Ken Burns. 2002. 724 min.

⁴⁹³ CALADO, Carlos. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. (20 vol.) Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. 64 p. HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Trad.: Ângela Noronha. 6 ed. rev. e ilustr. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2009. 377 p. BURNS, *Jazz*.

⁴⁹⁴ CALADO, Carlos. Louis Armstrong. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. 2007. Vol.3. 64 p.

gênero, dotado das características mais próximas à sua execução pelos músicos rurais, demoraria um pouco mais a se fixar.

O *blues* em sua forma comercial, como fonograma, repercute não tanto como um gênero isolado, mas temperado por elementos jazzísticos. Aspecto identificável já nos fonogramas de Handy, mas, com maior nitidez, nas gravações da década seguinte, nas quais predominam os vocais femininos. Deste modo, algumas das gravações clássicas de Bessie Smith, a “imperatriz do blues”, por exemplo, contêm nomes do universo do jazz, como o trompetista Louis Armstrong e nenhuma apresenta a sonoridade similar à forma rural, sendo as execuções modernizadas e conduzidas pelo piano. Assim, acreditamos que o caráter urbano do jazz ajuda a compreender seu destaque inicial como um produto cultural, enquanto o *blues* permaneceria como um dos principais componentes do jazz e uma destacada categoria de classificação interna entre as músicas integrantes do repertório jazzístico.

O *blues* rural, embora já circulasse com alguma popularidade na década de 1920 em vozes como de Blind Lemon Jefferson, deixaria de ser considerado como música folclórica, estabelecendo-se enquanto gênero e etiqueta comercial forte no pós Segunda Guerra, com um fluxo de músicos que viviam nas plantações de algodão do Sul migrando para grandes cidades – notadamente Chicago – e ingressando na indústria fonográfica. Acontecimento marcante para essa transição foi o projeto de coleta e registro de músicas folclóricas para a Biblioteca Nacional, executado por Alan Lomax entre 1937 e 1942. A sua gravação desses *blues* rurais estimularia o desejo em vários executantes de tentar ganhar a vida no ramo da música, origem comum à maioria dos grandes nomes pioneiros, que executariam suas canções com a guitarra elétrica, surgindo o *Blues elétrico* – ou *Blues de Chicago* – de Muddy Waters, B.B. King, Howlin Wolf, Koko Taylor, James Cotton, Magic Slim, etc. Estes músicos encontrariam terreno propício na gravadora *Chess*, que se estabeleceria como principal templo do gênero.

Anunciada uma razão pela qual não identificamos no *blues* o gênero musical de maior fixação inicial,⁴⁹⁵ podemos retomar a argumentação para o jazz. Se o jazz é um produto profundamente híbrido, é inegável a preponderância dos elementos negros outrora citados e sua maior execução nos guetos negros. Apesar do pioneirismo da Original Dixieland e das declarações de La Rocca, já no início da década de 1920 diversos grupos negros de Nova Orleans iniciam gravações de repercussão, destacando-se a King Oliver’s Creole Jazz Band e

⁴⁹⁵ Amanda Palomo Alves, por exemplo, preferiu, em sua dissertação, partir do *blues* para apresentar a música negra comercial e contextualizar o *Soul*. ALVES, *O poder negro na pátria verde e amarela*. 2010.

a Kid Ory's Creole Jazz Band. Entre esses dois grupos circularia o trompetista Louis Armstrong, que ainda na primeira metade da década de 1920 gravaria como líder nos grupos Hot Five e Hot Seven, revolucionando o jazz ao estabelecer a alternância de solistas e um estilo de cantar onomatopaico que se tornaria característico do gênero, o *scat*.

Em uma sociedade como a dos EUA, na qual a segregação estava na ordem do dia, o próprio mercado fonográfico refletiu a separação racial. As empresas de disco que começaram a investir em produtos musicais para o mercado dos negros estabeleceriam para este o selo de *race-records*.⁴⁹⁶ Torna-se interessante daí perceber a consolidação de certa divisão do jazz produzido por e para negros e por e para brancos. Assim, este primeiro gênero jazzístico a se estabelecer na incipiente indústria fonográfica apareceria em discos gravados por músicos brancos sob a classificação de *Dixieland* e em discos gravados por músicos negros, as *race-records*, classificado como *New Orleans*, relacionando à cidade que serviu de incubadora.

Ainda no final da década de 1920, outro formato jazzístico desponta com grande sucesso nos salões de dança e se afirmando enquanto música popular nacional: o *Swing*, executado pelas *Big Bands*. Novamente, apesar do sucesso, a discriminação legal permitia que algumas barreiras de pele continuassem sendo apresentadas mesmo a músicos de consagração incontestável, como a *Big Band* de Duke Ellington – que precisava, como todos os demais negros, entrar e sair pelas portas dos fundos dos estabelecimentos onde tocava e sempre com plateia segregada.⁴⁹⁷ Tipos de problemas que não seriam encontrados por bandas de *swing* de brancos – mesmo não sendo considerados tão geniais – como o caso de Glenn Miller.

O reflexo da oposição racial logo apareceria em novo formato musical. “O *bebop* na sua improvisação extremada afirmava-se como discurso fragmentário abertamente hostil à estética musical comercial do *swing*, estilo do *jazz* que se tornara dominante ao ter sido apropriado por músicos maioritariamente brancos.”⁴⁹⁸ Concebido no decorrer de encontros informais de pequenos grupos de músicos negros, o *Bebop* representa uma transformação na execução jazzística operada no decorrer das décadas de 1930 e 1940, mas que só apareceria fixada em fonograma no período do pós Segunda Guerra, inaugurando o Jazz Moderno. Neste formato moderno logo surgiria o *Cool Jazz*, ou *West Coast Jazz*, formato executado predominantemente por músicos brancos e que buscava desacelerar a profusão de notas do *Bebop*, acrescentando influências da música erudita. Paralelo ao sucesso do *Cool*, de ampla

⁴⁹⁶ HOBBSAWM. *História social do jazz*. 2009. P. 82.

⁴⁹⁷ CALADO, Duke Ellington. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. 2007. Vol.13.

⁴⁹⁸ BORGES. *De Jim Crow a Langston Hughes*. 2007. P. 154.

repercussão, músicos negros também produziram uma contraposição à profusão técnica do *Bebop* e o que consideravam como frieza do *Cool*. Reafirmando o sentimento do *Blues* e da matriz religiosa *Gospel* nesta sonoridade moderna, surgiram o *Hard Bop* e o *Soul Jazz* (também chamado de *Funky*) que chegam aos fonogramas ainda na década de 1950.⁴⁹⁹

Os músicos negros do Jazz Moderno comumente apresentavam um posicionamento mais afirmativo e agressivo quanto à situação racial. Não que os anteriores não se posicionassem. O pioneiro Louis Armstrong, por exemplo, mantinha como canção fixa de seu repertório ao vivo “Black and Blue”, cuja letra era uma evidente denúncia do preconceito e discriminação racial. Ou Nat King Cole, que justificava sua aceitação em tocar para plateias segregadas, para além de imposição profissional, porque “sempre acreditei que, cantando para negros ou brancos, separados ou não, eu contribuiria de alguma forma para atenuar a tensão entre eles.”⁵⁰⁰ O que nunca impediu que, cotidianamente, sofresse com inúmeros atos discriminatórios, inclusive a limitar sua possibilidade de atuação profissional.⁵⁰¹

Porém, os músicos modernos, em paralelo à maior radicalização das tensões raciais e força dos movimentos negros nos Estados Unidos do pós-Segunda Guerra, demonstravam relações com o *Orgulho Negro* em declarações públicas, em canções e mesmo em músicas instrumentais – como Herbie Hancock lançando, em 1968, uma faixa instrumental chamada “I have a dream”, referência ao famoso discurso proferido cinco anos antes por Martin Luther King. A título de exemplo, podemos retomar a autobiografia *To Be Or Not to Bop*, de 1979, de um dos mais renomados pioneiros da vertente, o trompetista Dizzy Gillespie:

Por que a América (do Norte) não dá ao jazz o seu devido valor? Não quero acusar a América de ser racista, mas isso não remove o fato de que este é um país racista. O jazz foi criado pelos negros dos Estados Unidos e para a América realmente apreciar nossa música e coloca-la no plano que ela merece é preciso valorizar os criadores da nossa música, que são negros.⁵⁰²

O Jazz produzido pelas pessoas negras, portanto, podia ser mobilizado tanto quanto um símbolo de sua capacidade criativa, quanto como um veículo na circulação de denúncias sociais ou anseios políticos. No entanto, nos anos 1960, momento de maior repercussão mundial das mobilizações dos negros e recorte temporal do presente texto, mais que o jazz, o gênero que aparecia como veiculador de maior repercussão das mensagens dos negros era a

⁴⁹⁹ CALADO. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. 2007. Volumes 04, 05, 08, 10 e 16.

⁵⁰⁰ CALADO. Enfrentando preconceitos. In: Nat King Cole. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. Vol. 1. P. 35-38.

⁵⁰¹ Ibidem. P. 35-38.

⁵⁰² CALADO. Dizzy Gillespie. *Coleção Folha: Clássicos do Jazz*. 2007. Vol. 16. P. 44.

Soul Music estadunidense,⁵⁰³ aspecto também compreensível por, diferente do jazz, não apresentar forte tradição instrumental, sendo veiculada pelo formato canção, a articular melodia e texto cantado. Com uma boa dosagem de balanço e sentimento, a música *Soul* conquistaria enorme sucesso de mercado, ampliando a difusão midiática de negros bem sucedidos e também apresentando espaço para contundentes críticas e mensagens sociais e do *Orgulho Negro*. Aspecto comum à trajetória de artistas como Sam Cooke (um precursor do gênero, no início dos anos 1960 e precocemente falecido em 1964), Curtis Mayfield (originalmente do grupo The Impressions), James Brown e Nina Simone, entre muitos outros.

Pensando no enorme sucesso e impacto do gênero *Soul* é possível ilustrarmos o argumento apresentado no início deste tópico sobre o efeito polinizador da indústria do entretenimento. Conforme enfatizamos, o fato da música, em seu *suporte* fonograma, ser comercializada como um produto mercadológico não impede que a partir dela sejam veiculadas importantes representações sociais e mensagens políticas.

Justamente por seu *status* de produto mercadológico, no entanto, o desenvolvimento e atuação da indústria do entretenimento no ramo dos fonogramas possibilita, devido ao seu interesse na ampla distribuição da mercadoria cultural para aumento do lucro, potencializar a difusão de mensagens apresentadas. Ou seja, um artista de destacada popularidade, um grande vendedor de discos, geralmente popular por temática amorosa, quando interpreta a realidade social em suas músicas, consegue uma impressionante difusão de sua fala devido à atuação da indústria do entretenimento na distribuição e divulgação da obra, objetivando lucro. Assim, o enorme sucesso popular e comercial angariado por nomes como The Impressions e James Brown, por exemplo, permitiu que canções altamente politizadas, como “People get ready” (1965) e “Say it loud, i’m black and i’m proud” (1968), mobilizadas como símbolos por militâncias negras dos EUA, fossem amplamente difundidas não só no país de origem, mas nas mais diversas regiões do planeta onde as emissoras de rádio e as lojas de disco as executaram e comercializaram. O sucesso que enriquecia os artistas e industriais do ramo do entretenimento também potencializava o alcance global de suas mensagens políticas.⁵⁰⁴

⁵⁰³ O gênero *Soul* abarcava certo híbrido do formato *rhythm blues*, a sonoridade produzida por gravadoras como a Chess Records e do *gospel*, estilo musical típico das igrejas batistas dos negros e que vinha alimentando o jazz progressivamente nas duas décadas anteriores. CALADO (Org.) *Coleção Folha Soul & Blues*. 2015. 30 volumes.

⁵⁰⁴ Paul Gilroy (2012: 198-199) ressalta a importância que o ativista sul-africano Nelson Mandela atribuía à escuta de músicas *Soul*, como dos The Impressions, enquanto estava preso pelo regime do Apartheid. Se Walter Benjamin destacava o potencial de democratização da arte através do recurso da reprodutibilidade técnica, sugerimos aqui que essa democratização também pode atuar de maneira extremamente eficaz para potencializar

Na ampla batalha da comunidade negra estadunidense pelo estabelecimento da igualdade política, os Direitos Civis, travada nas ruas e nas mídias – de onde conseguiria apoio, nacional e estrangeiro, da opinião pública –, a música popular, e o *soul*, em particular, tomaria uma importante função. Era a “trilha sonora da campanha pelos Direitos Civis”. E, para esta função, o maior destaque, de início, foi uma composição do jovem Sam Cooke, “A change is gonna come”.⁵⁰⁵ Lançada comercialmente em 22 de dezembro de 1964, a emblemática canção era um *soul* de forte inspiração *gospel*, que contrapunha a interpretação lamentosa à esperançosa mensagem da letra, que a mudança estaria por vir. Transformada em hino político, a canção seria ainda mais representativa devido ao precoce assassinato de seu autor e intérprete, em 11 de dezembro de 1964, portanto, onze dias antes de seu lançamento. É particularmente expressiva por ser o último registro de um artista bastante popular entre as comunidades negras do período e conhecido por um repertório de temática romântica.

Paralelo ao lançamento de Cooke, diversos outros artistas do Soul lançaram canções que se tornaram emblemáticas da reivindicação por igualdade das pessoas negras nos Estados Unidos. Retomando os exemplos anteriormente citados, destaca-se o grupo The Impressions, particularmente por seu líder, o cantor, compositor e guitarrista Curtis Mayfield, que também teria destaque em sua carreira solo. Identifica o jornalista e crítico musical Carlos Calado:

Se as letras de canções como “Keep on Pushing” (“Continue empurrando”) [1964] e “People get ready” (“Povo, prepare-se”) [1965] já embutiam mensagens do movimento pelos direitos civis dos negros, Curtis foi se tornando mais explícito, progressivamente, nas canções que continuou escrevendo para os Impressions (...) “We’re a winner” (“Somos um vencedor”), por exemplo, chegou a ser vetada na programação de algumas rádios norte-americanas, em 1968, por causa dos versos que se referem ao orgulho de ser negro (“E nós somos vencedores / E todos sabem isso também / Nós vamos continuar empurrando / Como nossos líderes dizem para fazer”). Qualquer semelhança com as bandeiras do movimento Black Power não era mera coincidência.⁵⁰⁶

Importante ressaltar que as canções acima mencionadas angariam ótima recepção de público entre os consumidores da *Black Music*, ampliando a popularidade dos artistas e mantendo-os nas paradas de sucesso. Configurando, assim, um investimento rentável para os componentes associados à produção e difusão no *circuito de comunicação* que operava com

a difusão de mensagens políticas. BENJAMIN, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 221-254.

⁵⁰⁵ Sam Cooke. *A change is gonna come / Shake*. EP. RCA Victor. 1964.

⁵⁰⁶ CALADO, C. Curtis Mayfield. *Coleção Folha Soul & Blues*. Vol. 8. SP: Folha de S. Paulo. 2015. P. 18-19.

este produto cultural. E, falando de música *soul*, influência cultural e lucrativos rendimentos financeiros, o nome de particular destaque é o do polêmico James Joseph Brown Jr.

Essa imensa influência extrapolou a área musical. No documentário *A noite em que James Brown salvou Boston* (2009), o escritor e diretor David Leaf mostra com detalhes como Brown usou seu prestígio entre a comunidade negra para evitar que a cidade de Boston fosse depredada, em 5 de abril de 1968.⁵⁰⁷ Violentas manifestações públicas foram realizadas em mais de uma centena de cidades norte-americanas, na mesma noite, em protesto pelo assassinato do líder negro Martin Luther King.

Quatro meses depois desse episódio, estimulado pelo explosivo ambiente que tomava conta do país, Brown compôs e gravou uma canção que se tornou um hino informal dos movimentos contra a discriminação racial. “Pedimos uma chance para fazer as coisas por nós mesmos / Estamos cansados de bater a cabeça na parede / e de trabalhar para os outros”, dizia a letra de “Say it loud, I’m Black and I’m Proud” (Diga alto, sou negro e tenho orgulho disso). Com uma melodia contagiante e um coro de crianças que atenua na gravação o tom desafiador dos versos, Brown criou uma canção de alcance popular, que contribuiu ativamente para elevar a autoestima da comunidade negra.

O impacto dessa canção ficou estampado nos *hit parades*: “Say It Loud” frequentou os primeiros lugares da parada de rhythm & blues durante três meses, além de chegar ao décimo lugar na parada pop.⁵⁰⁸

O sucesso comercial associado à identificação política das comunidades negras estadunidenses no veículo do *soul* ainda encontraria destaque em Isaac Hayes, considerado “o ícone da emancipação negra” e de enorme repercussão, principalmente após a conquista do Oscar de melhor canção do ano – o primeiro negro a receber esse prêmio da indústria de cinema de Hollywood – com a trilha sonora do filme *Shaft*, dirigido por Gordon Parks, em 1971.⁵⁰⁹ Era o reconhecimento da crítica à *blaxpotation*, a produção cinematográfica produzida por e para a comunidade negra estadunidense.

Até aqui, vimos na música estadunidense uma nítida separação inicial, estabelecida e identificável nas prateleiras das lojas de disco, entre as músicas produzidas por e para o público negro – as *race-records*, origem da categoria *Black Music* – e o público branco. No Brasil, contudo, tal distinção não seria tão explícita no mercado fonográfico. A fixação de uma vertente musical brasileira abertamente afirmada como “negra”, conforme já mencionado, ocorreria somente com a maior influência da música *Soul* e o *Funk* – um desenvolvimento do *Soul* criado e difundido por James Brown e sua banda, priorizando o

⁵⁰⁷ História também contada em SULLIVAN, James. *O dia em que James Brown salvou a pátria*. O show que garantiu a paz depois do assassinato de Martin Luther King. Rio de Janeiro: Zahar. 2010. 208 p.

⁵⁰⁸ CALADO. James Brown. *Coleção Folha Soul & Blues*. Vol. 3. São Paulo: Folha de S. Paulo. 2015. P. 7-9.

⁵⁰⁹ CALADO. Isaac Hayes. *Coleção Folha Soul & Blues*. Vol. 12. São Paulo: Folha de S. Paulo. 2015. P. 7-9.

ritmo, a batida⁵¹⁰ – difundidos como *Black Music*, no decorrer da década de 1970, comumente reconhecendo na figura de Tim Maia o introdutor de tal sonoridade na música brasileira de grande repercussão. Nisto que Santuza Naves identificou como parte da tradição de canções engajadas no Brasil, surgiram nomes como Dom Salvador & Grupo Abolição, Hyldon, Cassiano, Tony Bizarro, Gérson King Combo, Banda Black Rio, entre outros.

Estabelecendo um curioso correlato com as complexas relações raciais brasileiras, a música popular que chega aos discos já no primeiro ano do século XX, logo passa a ser igualmente composta, executada e consumida por pessoas negras e brancas, humildes e elitizadas. Igualmente, mas não de maneira equânime, fortalecendo o correlato. Pensando o gênero que se tornaria mais representativo, muitos mais indivíduos negros compuseram os sambas. Muitos mais indivíduos brancos, ou, ao menos, não identificados como negros,⁵¹¹ enriqueceram com eles e se eternizaram como intérpretes. Seria apreciado e consumido por pessoas de todas as cores, mas, por vezes, apresentado em espaços com público segregado, vetado aos negros – aqui, destacadamente, nos salões mais elitizados, não nos populares.⁵¹²

As comunidades negras brasileiras buscaram ocupar todos os espaços possíveis pela promessa igualitária republicana estabelecida pela lei e o espaço profissional no qual desenvolvia a incipiente mercantilização da música popular não seria diferente. Se a abolição havia garantido o direito à liberdade, entendida enquanto a propriedade de seu próprio corpo e uma maior autonomia quanto ao seu destino, a República efetuou uma aproximação da utopia da igualdade, através da possibilidade legal de demandar a inclusão. Assim, para os negros:

Havia expectativas quanto às possibilidades de inclusão e foi esse o caminho que buscaram trilhar nos palcos, na imprensa, nos comícios em praça pública, *nas gravadoras de discos*, nos clubes recreativos, nas associações e irmandades negras, nos terreiros, nas festas e folias, e no parlamento.⁵¹³

Um exemplo da participação negra nos primórdios do mercado fonográfico no Brasil, com considerável impacto e sucesso nos primeiros anos da República, seria o escritor,

⁵¹⁰ CALADO, James Brown. *Coleção Folha Soul & Blues*. Vol. 3. São Paulo: Folha de S. Paulo. 2015. P. 21-23.

⁵¹¹ Uma singularidade importante para se compreender a configuração racial brasileira é o modo como, diferente da sociedade estadunidense, entre a identificação social como “negros” e “brancos”, operam diversas gradações de cor – fruto da miscigenação entre os indivíduos. Tais gradações influenciam nas relações sociais, inclusive no grau de sofrimento e percepção do preconceito racial, menor conforme mais claro o tom da pele. Este “Brasil moreno”, conforme retratado, brevemente, no segundo capítulo, seria objeto do modelo de identidade nacional do Estado Novo varguista e um vangloriado símbolo da suposta democracia racial. Sobre isso, interessante obra é SCHWARCZ, Lília. *Nem preto, nem branco. Muito pelo contrário*. 2012.

⁵¹² TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. 2 ed. rev e ampl. São Paulo: Ed. 34. 2005. 237 p.

⁵¹³ ABREU, Matha; DANTAS, Carolina V.. É chegada “a ocasião da negrada bumar”: comemorações da Abolição, música e política na Primeira República. In: *Varia História*, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, vol.27 número 45 – jan/jun, 2011. P. 101. *Grifo nosso*.

músico, cantor e compositor “Crioulo Dudu”, que, conforme Martha Abreu gravou “valsas, modinhas e lundus [e diversos outros gêneros musicais populares]; fez da música campanha patriótica republicana e política do cotidiano. Mas também teve a oportunidade – e a escolha – de articular conteúdos e versos específicos, diretamente ligados à população negra”.⁵¹⁴ O repertório de Dudu “afirmava uma valorização dos não brancos, das coisas crioulas, mulatas e morenas (...), [expõe] o conflito racial em meio a possibilidades reais de inserção profissional de negros no mercado cultural e de diversões carioca”.⁵¹⁵

Conforme Abreu, Eduardo Sebastião das Neves, autodenominado Crioulo Dudu (Rio de Janeiro. 1874-1919), embora tenha morrido pobre, obtivera considerável fama no período, conseguindo “arrebatar multidões” em suas apresentações, segundo o jornal *Correio da Manhã*. Residente no bairro Cidade Nova, convivendo com os choros e atabaques das rodas de samba e candomblés dos populares terreiros das tias baianas, Dudu teria influenciado diretamente, pelo convívio pessoal, futuros astros do samba, como João da Baiana e Sinhô.

Uma das principais características da produção do Crioulo Dudu era aproveitar assuntos e acontecimentos em voga no momento para fazer suas canções, concedendo a elas um caráter de crônica da cidade e do país no período. “Bater o malho enquanto o ferro está quente”, conforme ele dizia. Assim, assuntos como a Guerra de Canudos, o aumento das passagens, de víveres como a carne fresca e a epidemia de cólera foram retratados em suas canções. Além, naturalmente, dos temas de amor, conforme destaca Abreu.

Atento às desigualdades raciais, Dudu gravou entre os anos de 1912/13 um dos maiores clássicos da poesia popular do período das lutas pela Abolição, “Pai Francisco”, que se tornou a canção “Preto forro alegre”. Nela há os famosos versos: “Branco diz que negro fruta [entenda “furta”]/negro fruta com razão/mas o branco também fruta/com ar de capitão”. Outra canção de destaque na temática é a intitulada “Canoa virada”, um lundu comemorativo da abolição da escravidão, com gravação estimada entre 1907 e 1912, com a possibilidade de ter sido uma canção das ruas, um marco das mobilizações de rua do maio de 1888.⁵¹⁶

Além das gravações, Dudu teve destacada participação nos festejos de 13 de maio de 1909, quando se comemorava no Rio de Janeiro, junto ao aniversário da abolição, a entrada na Câmara dos Deputados do primeiro político que assumia, pública e orgulhosamente, a sua

⁵¹⁴ ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010. P. 94.

⁵¹⁵ Ibidem. P. 94.

⁵¹⁶ ABREU, Matha; DANTAS, Carolina V. É chegada “a ocasião da negrada bumbar”. 2011. P. 115.

condição de negro: o pernambucano Manoel da Motta Monteiro Lopes. Passível de ser vista como uma vitória da população negra dentro do regime republicano, por seu simbolismo quanto à representatividade e possibilidade de inclusão social, a eleição de Lopes teria sido festejada por negros nas ruas cariocas, segundo artigo de Martha Abreu e Carolina Dantas.⁵¹⁷

A participação do músico nesta festividade não foi um episódio isolado, afinal, “assim como Monteiro Lopes, Eduardo Neves tinha sido abolicionista, era republicano e não queria esquecer as conquistas, mesmo que ainda pequenas, da abolição”.⁵¹⁸ Assim,

Seguramente, uma das intenções (ou desejos) de Monteiro Lopes e Eduardo das Neves era questionar as desigualdades raciais e afirmar publicamente (e musicalmente, no caso de Dudu) a igualdade de direitos estabelecida com a abolição e a república. Igualdade formal que deveria ser transformada em realidade.⁵¹⁹

Portanto, a participação política do músico também evidenciava o passado de luta pela liberdade, presente na oratória abolicionista e nas práticas cotidianas de negros. Deste modo, podemos concordar com o artigo de Abreu e Dantas quando diz que “abolição e república haviam aberto portas para os negros, que a partir de então deixaram de ser coisa [ou melhor, de ter um status jurídico de “coisa”, propriedade] para transformarem em cidadãos”.⁵²⁰

A longa referência a uma figura hoje esquecida como o Crioulo Dudu foi mobilizada para ilustrar o argumento de que a busca por participação social por pessoas negras e a denúncia da desigualdade racial, no cotidiano e na indústria fonográfica, ocorreu desde os primórdios de nossa República, mesmo antes da fixação do samba, a despeito do esforço por exclusão a que eram submetidos pelos grupos hegemônicos. A difusão da retórica igualitária republicana concedia expectativas de *imprimir novos rumos ao barco agitado de suas vidas* às comunidades negras que reivindicavam e manifestavam, em diversos canais de expressão, o desejo de *viver diferente, posto que a sorte da gente é a gente que faz* – trazendo a este terceiro capítulo um último corte interpretativo baseado no repertório de Paulinho da Viola.⁵²¹

Argumento particularmente estimulante para pensar o contexto do Rio de Janeiro, a “cidade negra” – para usar a expressão de Sidney Chalhoub –, onde ficava a capital do Brasil

⁵¹⁷ ABREU; DANTAS. É chegada “a ocasião da negrada bumar”. 2011. P. 99.

⁵¹⁸ Ibidem. P. 104.

⁵¹⁹ Ibidem. P. 104.

⁵²⁰ Ibidem. P. 109.

⁵²¹ Paulinho da Viola. *Novos Rumos* (Rochinha e Orlando Porto). CD. *Bebadosamba*. BMG. 1996. Adaptação dos versos: *Vou imprimir novos rumos ao barco agitado que foi minha vida (...) Todos os anos vividos são portos perdidos que eu deixo pra trás. Quero viver diferente que a sorte da gente é a gente que faz.*

e que se tornara, no decorrer do século XIX, atrativo para pessoas negras de diversas regiões, cativos fugitivos ou libertos, devido à perspectiva de melhores condições de vida possíveis na capital, inclusive maiores chances de angariar mecanismos para a aquisição da liberdade.⁵²² A efervescência política e cultural percebida pela população negra na cidade, acreditamos, fortalece nossa escolha de recorte sobre o gênero musical mais popular da região, o samba.

A configuração social na qual surgiu a indústria fonográfica brasileira, conforme falamos outrora, possibilitou certo desnível socioeconômico entre a maioria dos negros e brancos nela inseridos, algo que, sem dúvida, torna-se vital a uma análise social da questão racial no samba.⁵²³ Os fatos de não se constituir um mercado segregado e de que alguns músicos brancos tenham feito enorme sucesso cantando músicas compostas por negros,⁵²⁴ no entanto, também permitiram que certas mensagens expressas em suas composições fossem difundidas para muito além de sua comunidade de origem, apesar do preconceito racial difundido. Uma configuração, portanto, bastante distinta da que encontramos no contexto estadunidense.

É instigante, para essa perspectiva, pensar que, em 1928, Francisco Alves, *o rei da voz*, lançaria a crítica do popular compositor Sinhô, *o rei do samba*, “A favela vai abaixo”. Conforme Nassif, a canção “satirizava o plano do urbanista francês Alfred Agache, que viera ao país a convite do prefeito do Rio, Prado Júnior, o qual previa a demolição de barracões, construídos no alto do Morro da Providência, então conhecido por Morro da Favela.”⁵²⁵ O tema retratado nessa crônica cotidiana é a triste realidade da insegurança do lar, que a qualquer momento poderia ser derrubado pelas forças do Estado, enquanto “ocupação irregular”, obrigando seus habitantes a encontrar outro lugar para viver. Sendo um compositor signatário do samba urbano que primeiro se consolidou pelo mercado fonográfico, deve-se destacar que Sinhô não deixa de reconhecer, por essa canção, que também se fazia samba nos

⁵²² CHALHOUB, Sidney. Cenas da cidade negra. In: *Visões da Liberdade*. 2011. P. 218-313.

⁵²³ Aspecto amplamente discutido em SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas*. São Paulo: Editora UNESP, 2012. 286 p.

⁵²⁴ Inclusive através da compra dos direitos autorais dos sambas. Aspecto também retratado em SIQUEIRA. *Samba e Identidade Nacional*. 2012. No entanto, vale ressaltar que a questão da autoria, e o fluxo dos sambas, era mais complexa do que simplesmente “brancos ricos comprando sambas de negros pobres”. Embora tal questão social seja de maior impacto, devemos lembrar que haviam sambas roubados, parcerias não atribuídas, doações... E também que existiam cantores negros que compravam sambas. Um caso exemplar é de Moreira da Silva, em que um dos maiores sucessos da carreira, “Na subida do morro” foi um samba comprado de Geraldo Pereira, como detalhadamente relatado na entrevista do cantor a *O Pasquim* em 1973. SOUZA, Tárík (org.) *O som do Pasquim: grandes entrevistas com astros da música brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri. 2009. P. 192-217.

⁵²⁵ Captado no blog de Luiz Nassif. Disponível em: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/sinho-80-anos-sem-o-rei-do>> Acesso 31/10/2015.

morros, quando atribui às demolições a inveja: “isto deve ser despeito dessa gente/porque o samba não se passa para ela/Porque lá o luar é diferente/Não é como o luar lá da Favela”.⁵²⁶

O repertório de sambas que chega ao mercado fonográfico é recheado de comentários políticos e denúncias de mazelas sociais, repercutindo a dura realidade de origem de muitos de seus compositores e servindo, assim, como um canal de expressão para as comunidades marginalizadas de nossa república. Mensagens explicitamente referentes ao cotidiano de preconceito racial, no entanto, são mais incomuns nos sambas. Atípicas, mas não inexistentes.

Heloísa Starling e Lilia Schwarcz, em artigo refletindo sobre o modo de representação dos negros, mulatos e mestiços na moderna canção popular urbana no Brasil, desde os primórdios da gravação de fonogramas até a década de 1940, encontraram um repertório específico de retratação da questão racial. Abordando três momentos do samba – o primeiro, de predomínio do samba partido-alto e amaxixado comum aos terreiros das “tias baianas”, o samba da Cidade Nova do qual destaca a produção de Sinhô; o segundo, de um estilo considerado mais moderno, o “Paradigma do Estácio”; e o terceiro, durante a consolidação do samba como um símbolo nacional –, as autoras identificaram em certa expressão da miscigenação e do vocábulo “democracia racial” termos-chave nas canções veiculadas no período. Propunham a articulação de um vocabulário básico de valores do mundo público e de uma assimilacionista cultura democrática, como igualdade, tolerância e fraternidade de herança abolicionista e/ou republicana.⁵²⁷ De modo que, conforme as autoras, o citado Sinhô imaginava ao samba uma função de inclusão social, que poderia conceder ao sambista – o negro – o acesso a alguma forma de igualdade. Ou, ao menos, de equiparação.⁵²⁸

A celebração do ideal de assimilação e à perspectiva do “Brasil mestiço”, contudo, não significaria uma total desconsideração de práticas racistas, conforme viemos defendendo neste texto. Mesmo durante a ditadura do Estado Novo varguista, podemos destacar o lançamento, em 1941, do samba de Wilson Baptista e Marino Pinto, “Preconceito”, na voz de Orlando Silva.⁵²⁹ Gravado por um cantor então reconhecido pelo epíteto de *o cantor das multidões*, o que indicia seu enorme sucesso popular e comercial, a denúncia do preconceito de pele,

⁵²⁶ Francisco Alves. A favela vai abaixo. (Sinhô). 1928. In: Sinhô. *Coleção Folha: Raízes da Música Popular Brasileira*. Vol. 25. Folha de São Paulo. 2010.

⁵²⁷ SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. “Lendo canções e arriscando um refrão”. *Revista USP – Dossiê raça*, dez-jan-fev. 2005-6, n.68. P. 217.

⁵²⁸ *Ibidem*. P. 216.

⁵²⁹ Seguimos aqui os dados informados pela gravadora Revivendo, apresentados como “dados originais” e “cópia fiel do selo” no qual constam as informações da gravação original pelo selo Victor – 34.817-A, gravação 1941, lançamento 1941. Matriz: S-052282. Orlando Silva. In: *Wilson Baptista. 100 Anos*. Revivendo. 2013.

nitidamente expressa na canção, era capaz de ampla repercussão.⁵³⁰ E em pleno período de consolidação da imagem da “democracia racial” brasileira, difundida pela ditadura do Estado Novo, a mesma configuração política que projetava o samba como um símbolo cultural brasileiro e potencializava sua difusão nacional através do incentivo às emissoras de rádio.

Identificada a música popular brasileira como mais um *veículo* para a circulação de referências sociais e políticas, incluindo experiências e expectativas de pessoas negras, através do *suporte* fonograma, o meio pelo qual tais referências são difundidas, a própria música em si, também é capaz de fornecer informações relevantes. Particularmente interessante para o argumento deste capítulo é a constante apropriação e reelaboração de influências musicais estrangeiras a enriquecer e dialogar com a música brasileira.

As referências estrangeiras aparecem na tradição musical brasileira desde os primórdios de sua fixação em fonogramas.⁵³¹ Assim como a pluralidade de influências musicais internas, que no samba é perceptível desde o pioneiro “Pelo Telefone”, lançado em versão cantada para o carnaval de 1917 – coincidentemente no mesmo mês e ano em que ocorreu a pioneira gravação de um jazz pela Original Dixieland – por Bahiano, com autoria atribuída a Donga e Mauro Almeida.⁵³² Configurando um produto cultural demarcado por

⁵³⁰ Apesar dos riscos da analogia, parece interessante pensar o samba, nesta chave de leitura que estamos defendendo, em paralelo à função que Lynn Hunt identifica nos romances epistolares do século XVIII, capazes de possibilitar uma empatia imaginada que pode ter funcionado como um pano de fundo para a aceitação de uma ideia de Direitos Humanos Universais como evidentes por si. HUNT. O romance e as Origens dos Direitos Humanos. In: *Varia Historia*, vol.21, n.34, 2005. P. 267-289. Os limites dessa analogia estão nos modos de recepção que o ouvinte vai fazer da realidade apresentada. E no fato de que a difusão desta empatia não impediu a acomodação no *status quo* de desigualdades e preconceitos difundidos – limite que também se apresenta para a estimulante hipótese de Lynn Hunt.

A analogia acima apresentada, contudo, permite sugestivo diálogo com a argumentação de Maria Alice R. de Carvalho sobre o samba: “*Daí que a melhor expressão do discurso republicano entre nós – as canções vagabundas que iluminam o nosso carnaval – seja também uma experiência democrática de integração de dessemelhantes ao debate público, e de acolhimento das expectativas de promoção dos recém-chegados (bem como dos que ainda chegarão) ao mundo dos direitos e das liberdades.*” CARVALHO. O samba, a opinião e outras bossas. In: CAVALCANTE, STARLING, EISENBERG (Org.) *Decantando a República*, v.1: inventário histórico e político da canção moderna brasileira. 2004. P. 66.

⁵³¹ O choro, enquanto música instrumental a primeiro se fixar como gênero brasileiro de alcance às elites e reconhecimento internacional, por vezes aparecia em partituras e fonogramas como “tango brasileiro”, como podemos identificar ao acompanhar um básico da produção de grandes nomes essenciais do gênero como Chiquinha Gonzaga ou Ernesto Nazareth. Chiquinha Gonzaga. Ernesto Nazareth. CALADO, Carlos (Org.). *Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira*. 2010. Volumes 18 e 20, respectivamente.

⁵³² A consolidação do samba como um produto fonográfico acontece a partir da bem sucedida gravação de *Pelo telefone* na voz do cantor Bahiano em fevereiro de 1917. Lançada para o carnaval do ano citado, tal canção se tornou um marco tanto pelo enorme sucesso angariado quanto pelas polêmicas sucedidas à sua gravação, dado o fato que o violonista Donga registraria como composição sua (posteriormente aceitando conceder coautoria ao jornalista Mauro “Pés Frios” de Almeida) um típico produto das rodas musicais realizadas em festas nos terreiros das “tias baianas”, localizados na região Cidade Nova, da então capital federal, o Rio de Janeiro. Sendo a denominação “samba” atribuída a esse tipo de festejo, as referências musicais que lá circulavam eram bastante plurais, como a polca, a mazurca, o lundu, o choro, entre outros, compondo (também aqui, como no jazz) um

forte hibridização, nestes primeiros momentos, o samba, em uma vertente musical bastante amaxixada, posteriormente conhecida como Cidade Nova, encontraria na figura de Sinhô o seu mais consagrado compositor, conquistando o epíteto de o *rei do samba* no período.⁵³³ E já nestes primórdios é possível identificarmos diálogos com o também emergente gênero jazz.

Dentre a produção de Sinhô, a marcha-carnavalesca “Não sou baú” seria lançada em 1925 pela Jazz Band Sul-Americano, de Romeu Silva. No ano seguinte, a American Jazz Band Sílvio de Souza gravou o maxixe “Viva a Penha”.⁵³⁴ Se os dois fonogramas citados indicam a execução de sambas por bandas que usam a terminologia jazz, o samba carnavalesco “Quem falla de mim tem paixão”, também gravado pela American Jazz Band Sílvio de Souza e lançado em 1927, fortalece o argumento na representação gráfica de sua partitura, outro suporte importante na comercialização e circulação das músicas no período. Apresenta o grupo responsável pela gravação apenas como “Jazz Band”, seguindo a informação “repertório”; bem abaixo, informa o título da canção, o gênero (samba-carnavalesco) e a autoria de Sinhô, seguindo as informações técnicas da casa responsável pela comercialização da partitura. Porém, o desenho destacado ao centro, demonstra uma formação básica de um grupo de *New Orleans/Dixieland*, composto por trombonista, saxofonista, trompetista, clarinetista, pianista e baterista, mas com integrantes representados como racialmente mistos. Na lateral inferior há um quadro descritivo com alguma diferença na formação instrumental em relação ao retratado pela imagem. Anunciam: piano, violino, flauta, piston (um outro nome para o instrumento trompete), clarinete, cello (violoncelo) e baixo (contrabaixo).

rico caldeirão cultural, no qual a herança musical dos negros predominava. A música resultante, fortemente amaxixada, tinha como característica a sua composição coletiva, tanto em versos quanto em música. A iniciativa de Donga permite que esse produto diversificado e coletivo chegasse às chapas de disco com autoria individual e uma tipologia de gênero fixada: samba. MÁXIMO, *Discoteca Brasileira do século XX: 00-49*. 2007. VIANNA, Hermano, *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar. 2012. 193 p.

⁵³³ Apesar do pioneirismo de Donga, o nome que melhor se adaptou à dinâmica do lançamento de sambas autorais é um seu companheiro das festas nos terreiros das tias baianas de Cidade Nova (inclusive participante da composição de *Pelo telefone*), o pianista e polemista José Barbosa da Silva, o Sinhô. O “rei do samba” obteria seu primeiro sucesso em 1919, com a gravação da canção *Pé de anjo*, na voz do então estreante Francisco Alves, que logo passaria a ser conhecido como “Rei da voz” ou “Chico Viola”, para os mais íntimos. Sinhô seria, enquanto compositor (e registrador de sambas que originalmente não foram feitos por ele, assim como Donga e outros sambistas contemporâneos), um dos principais responsáveis pela fixação deste samba amaxixado (posteriormente denominado como Cidade Nova) até seu precoce falecimento em 1930. MÁXIMO, *Discoteca Brasileira do século XX: 00-49*. CALADO. *Sinhô*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. 2010. VIANNA. *Mistério do samba*. 2012.

⁵³⁴ Informações captadas no conceituado Dicionário Cravo Albim de música brasileira, disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/sinho/dados-artisticos>> Acesso 25/10/2015.

Figura 04: Partitura “Quem falla de mim tem paixão”.



Fonte: <<http://blogln.ning.com/profiles/blogs/sinho-80-anos-sem-o-rei-do>> Acesso 25/10/2015.

Outro exemplo que demonstra a circulação de referências do jazz a repercutir na música brasileira, e de considerável importância para a fixação do samba, é o seminal grupo Os Oito Batutas, formado em 1919, por Donga e Pixinguinha⁵³⁵. Em 1922 este grupo foi convidado a se apresentar em uma temporada em Paris de um mês, que acabou se prologando por um semestre. Na volta ao Brasil, o grupo evidenciaria a absorção de fortes influências do jazz – que então fazia grande sucesso na Europa –, inclusive na formação instrumental, com Pixinguinha alternando a sua flauta à execução no saxofone e Donga o violão com o banjo.⁵³⁶

Longe de querer insinuar qualquer submissão da produção musical brasileira à cultura estrangeira, o que sugerimos é que essa “promiscuidade” estilística, a pluralidade, hibridização de referências internas e externas, trata-se de algo fundante deste gênero da música popular brasileira. Interpretamos, assim, a música popular como uma forma cultural

⁵³⁵ Alfredo da Rocha Viana Filho, músico que transitava entre os círculos do choro e do samba da Cidade Nova e que seria um dos nomes de maior importância da história da música brasileira do século XX.

⁵³⁶ CALADO, Carlos. *Pixinguinha*. Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira. 2010. Vol.4. Pg. 28-33.

fundamentalmente híbrida, produto do contato social, em detrimento a uma “invenção da homogeneidade” no popular, para utilizarmos o termo de Hermano Vianna.⁵³⁷ Argumento ainda válido na identificação de uma nova vertente chamada “Paradigma do Estácio”, que representa o tipo de sambas composto nas proximidades das favelas cariocas – vertente que

chega aos fonogramas a partir de 1929, consolidando-se na década de 1930, através das composições de Ismael Silva, Noel Rosa, Nílton Bastos, Alcebíades Barcelos e muitos outros.

Se os compositores da vertente do Estácio seriam de origem social distinta dos da Cidade Nova, muitos deles mais pobres, e os sambas apresentariam melodia e marcação rítmica diferentes dos amaxixados, isto não significa que inexistissem relações entre sambistas das duas “tradições”. E, novamente, o fonograma, enquanto fixador, documenta diferenças e aproximações. Boa parte desses sambas foram lançados pelas novas gravadoras que expandiram a indústria fonográfica brasileira no final da década de 1920, ampliando aquilo que então era monopolizado pela pioneira Casa Edison, o mercado fonográfico.

Entre as novas gravadoras, a Odeon/Parlophon e a Victor/RCA apresentavam bandas e arranjadores fixos: a Orchestra Copacabana e a Diabos do Céu, respectivamente. E ambas ainda mantendo certa sonoridade amaxixada. A Diabos do Céu é significativa. Por vezes creditada como Grupo Guarda Velha, a Diabos do Céu, formada por Pixinguinha, vitorioso em concurso para arranjador realizado pela recém-instalada no Brasil, RCA, reunia nomes como o violonista/banjoísta Donga e o percussionista João da Bahiana, todos formados na tradição estética da Cidade Nova. Com esses grupos instrumentais, cantores já destacados na sonoridade anterior, como Mário Reis, Carmem Miranda (Victor) e Francisco Alves em sua dupla com Mário Reis, Ases do Samba (Parlophon), entre outros, lançariam e consolidariam obras seminais do samba do Estácio. Embora instrumentistas – como o grupo Gente Bôa, que gravaria muitas canções com Francisco Alves, ou especificamente a parceria do *rei da voz* com Ismael Silva em shows, entre muitos outros exemplos – e timbres específicos – como o surdo e o tamborim – da tradição do Estácio também fossem logo fixados em fonogramas, sugerimos que, de início, em detrimento a uma suplantação do estilo “Cidade Nova” pelo “Paradigma do Estácio”, parece ter ocorrido certa transição entre os estilos, por vezes mediada por músicos já consolidados, oriundos da estética Cidade Nova.⁵³⁸

⁵³⁷ VIANNA. *O mistério do samba*. 2012. P. 159-174.

⁵³⁸ CALADO. Pixinguinha. 2010. GIRON, Luiz A. *Box Mário Reis, um cantor moderno*. BMG. 2004. (Livreto). VIANNA, Luiz Fernando. Ismael Silva. *Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira*. Vol. 21. 2010.

Essa tradição de hibridização – o contato, diálogo e reelaboração de influências estrangeiras a interagir com a produção musical nacional – prosseguiria nos anos seguintes, as décadas de 1940 e 1950, a Era do Rádio. Assim, nos anos 1940 vemos o impacto dos boleros latinos (por vezes retratados como cubanos, noutras, mexicanos), que interagem com o samba, produzindo o samba-canção, os sambas abolerados de arranjos grandiloquentes que conquistaram o gosto popular e conduziram ao estrelato intérpretes como Dalva de Oliveira, Elizeth Cardoso e Nelson Gonçalves.⁵³⁹ E em contraposição a esta popular vertente, jovens da elite e classe média carioca, impactados pelas performances de cantores brasileiros de samba com orientações de Jazz Moderno, como Dick Farney e Lúcio Alves, formulariam a Bossa Nova na segunda metade de 1950, um samba com forte influência do *Cool Jazz*, cujos nomes de maior destaque são Tom Jobim, João Gilberto e Carlos Lyra.⁵⁴⁰ Contraposição que podemos exemplificar com uma citação do brasileiro Christopher Dunn:

Os artistas que criaram a bossa-nova não se interessavam particularmente pelos temas do nacionalismo e da autenticidade que haviam definido as prioridades culturais dos anos 30 e 40. Eram todos ávidos apreciadores dos vocalistas norte-americanos, em especial Frank Sinatra, Billy Eckstine e Sarah Vaughan, e dos artistas de jazz da costa oeste dos Estados Unidos, como Chet Baker, Stan Getz e Gerry Mulligan, além de Miles Davis. (...) Comparada com o samba-canção – um estilo vocal melodramático influenciado pelo bolero cubano –, a bossa nova apresentava um estilo vocal sofisticado e contido, no qual as palavras eram quase sussurradas.⁵⁴¹

Na virada dos anos 1950 para 1960, ainda no Rio de Janeiro, outros músicos, mais estimulados pelo estilo de Johnny Alf – outro artista que dialogava o samba com o jazz, no entanto, idolatrando Nat King Cole, com sua influência no *gospel* –,⁵⁴² ainda manteriam o diálogo do samba com o Jazz Moderno, porém, com o *Hard Bop*. Seria o *Samba-jazz*, por vezes chamado de *Hard Bossa Nova*. Sobre estes, o destaque seria para grupos instrumentais, como o Tamba Trio, liderado pelo pianista Luiz Eça e o Milton Banana Trio, liderado pelo baterista que empresta o nome ao trio, e a referência mais ressaltada seria não a um indivíduo

⁵³⁹ Uma interessante referência bibliográfica para a canção dos anos 1940 e 1950 encontra-se na majestosa obra do historiador LENHARO, Alcir. *Cantores do Rádio*. A trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995. 308 p.

⁵⁴⁰ CASTRO, Rui. Coleção Folha Bossa Nova. 2008. 20 vol. E CASTRO. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras. 2008. 455 p. Importante destacar as profundas diferenças de orientação e projeto estético entre os executantes, em especial Tom Jobim e João Gilberto. De maneira simples e direta, tais diferenças são sintetizadas em NAVES, Santuza. *Da Bossa Nova à Tropicália*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. II. – (Descobrimo o Brasil). 2004. P. 15-19.

⁵⁴¹ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009. P. 47.

⁵⁴² Sobre Johnny Alf e sua reverência a Nat King Cole, ver CASTRO, Ruy. Johnny Alf. *Coleção Folha: 50 anos de Bossa Nova*. Vol. 08. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 64 p.

ou grupo, mas ao ponto de encontro e atuação dos músicos participantes, o Beco das Garrafas. No Beco, além da influência do jazz, os músicos participantes também teriam a referência estética de uma tradição de samba mais popular, profundamente dançante, que se desenvolvera em salões de dança, a Gafieira, que formava, por exemplo, o baterista Edison Machado, o trombonista Raul de Souza e o saxofonista o J.T. (João Theodoro) Meirelles, que se tornaria um renomado músico e arranjador.⁵⁴³

O samba identificado como Gafieira, herdando o nome do ambiente no qual se pratica a dança do samba de salão, seria fortemente sincopado, com a demarcação reforçada por um potente naipe de sopros, geralmente incluindo trompetes (pistons, na fala corriqueira), saxofones e trombones. O esclarecimento é dado por José Ramos Tinhorão:

A maior parte da população pobre da cidade [do Rio de Janeiro] vivia ainda, nos primeiros anos do século XX, no perímetro abrangido a partir da década de 1930 pelo centro da cidade, até a altura do canal do Manguê. Assim, não seria por acaso que aos velhos ranchos de baianos da Saúde viessem juntar-se, nas redondezas da praça Onze, as primeiras gafieiras, ainda então sob o nome de sociedades recreativas. Desde 1880 funcionava ali o Aristocratas da Cidade Nova, e, perto dele, já na primeira década do século XX, na rua Senador Euzébio, 44, viria a instalar-se o Clube Cananga do Japão, em que o compositor Sinhô, pioneiro do samba, tocava durante mais de dez anos, cercado pelo prestígio resultante de uma circunstância sentimental: fora seu pai quem pintara os estandartes do clube.

(...)

Baile de gente pobre – o que quer dizer predominantemente de pretos e mestiços –, essas sociedades recreativas representavam a primeira criação social de grupos praticamente sem experiência de “vida de salão”. E tanto isso é verdade que, na tentativa de imitar os bailes de gente da classe média, tais eram os pequenos equívocos de etiqueta cometidos, que um cronista chamaria pela primeira vez esses tipos de clubes de gafieiras, para expressar, sob esse neologismo, a verdadeira enfiada de gafes que neles sempre ocorria.⁵⁴⁴

Esses espaços de dança, que permaneceram, conforme Tinhorão, predominantemente restritos a essa população pobre até a década de 1960 – quando passam a ser objeto do interesse de classes médias universitárias – configurariam, como sugerido no trecho acima citado, espaços de permanência para a estética e linguagem do samba da Cidade Nova – não à toa, região carioca intimamente ligada às gafieiras mais antigas. Ambientes que permitiriam a

⁵⁴³ GOMES, Marcelo. *Samba-jazz aquém e além da Bossa Nova*: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf. Tese em Música. Universidade Estadual de Campinas. 2010. 187 p. Sobre os músicos e a gafieira, p. 37-59.

⁵⁴⁴ TINHORÃO, José Ramos. As gafieiras. In: *Os sons que vêm da rua*. 2005. P. 207.

esta estética, que ecoaria em instrumentistas de sopro no samba-jazz dos anos 1960, perdurar e repercutir em fonogramas até o século XXI, orientando artistas como Zeca Pagodinho.⁵⁴⁵

Os sambas fixados nos fonogramas, portanto, documentam os diversos diálogos efetuados neste gênero orientador, o samba, com outras tradições musicais, enriquecendo e alimentando a renovação de um produto cultural em constante movimento, refletindo o caráter híbrido da tradição cultural. Um ouvinte brasileiro que chegava à idade adulta nas décadas de 1950 e 60, como Wilson Simonal de Castro, caso estivesse atento à variedade de opções musicais difundidas pelas emissoras de rádio, cinemas e lojas de disco, traria, assim, uma bagagem sonora demarcada por inúmeras interseções culturais.⁵⁴⁶ Diálogo também possível com diversos outros gêneros que expandiam o repertório nacional disponível, como o baião, frevo, as músicas sertanejas, caipiras, folclóricas, todas dotadas de singulares hibridizações. E também músicas estrangeiras, inclusive o recente *Rock'n'Roll* estadunidense, que a partir de 1955 chegava com impacto ao público brasileiro através das pioneiras gravações nacionais de Nora Ney e Cauby Peixoto, cantores associados à estética do samba-canção abolerado.⁵⁴⁷

A trajetória do recentemente falecido Cauby Peixoto – artista destacado no gosto de Wilson Simonal – é emblemática para identificar estas hibridizações. Inclui o primeiro rock gravado em português no Brasil, “Rock and roll Copacabana”, composições de Chico Buarque, como o grande sucesso “Bastidores” e álbuns inteiros dedicados ao repertório de cânones do jazz como Nat King Cole e Frank Sinatra, ao brasileiro Baden Powell ou mesmo à bossa nova. Sempre, porém, associado a um canto que exprima potência vocal, que seria identificado como “exagerado” pelos adeptos da contenção minimalista da mesma bossa nova que o cantor também abraçava. Para um fã de Cauby, como era Simonal, portanto, a pluralidade expressa em um repertório híbrido e abrangente não seria demérita, mas comprovação de competência.

⁵⁴⁵ A referência do artista à gafeira foi ressaltada na estética, repertório e título de seu segundo álbum celebrativo em parceria com a MTV. Zeca Pagodinho. *Acústico MTV2: Gafeira*. Universal Music. 2006.

⁵⁴⁶ É interessante, para este argumento, recordar a interpretação de José Ramos Tinhorão, para quem os jovens da classe média carioca que criaram a Bossa Nova estavam desligados, geográfica e culturalmente, da realidade dos grupos populares. Talvez esta reflexão também condiga com os grupos universitários nacionalistas dos anos 1960. TINHORÃO. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34. 1998. 309-311.

⁵⁴⁷ A cantora Nora Ney gravou o primeiro disco brasileiro de Rock em 1955, com a canção *Rock Around the Clock*, então sucesso de Bill Halley and His Comets, lançada em 1954. Curiosamente, a gravação de Nora incluía como instrumento solista, junto à guitarra e o saxofone, o acordeom. Pode ser escutada em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D8MTPwbU-OM>> O primeiro rock gravado em português no Brasil foi em 1957, *Rock and roll em Copacabana*, lançado por Cauby Peixoto. Pode ser escutado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5oKwu9BFik>> Informações em ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem*. 2009. MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota Dez!* 2008.

Com uma canção também se luta, irmão.⁵⁴⁸

O cenário cultural no qual Wilson Simonal inicia sua bem sucedida (até 1971) carreira fonográfica era demarcado por intensas e radicais oposições. Se, na segunda metade dos anos 1950, parte da juventude brasileira encontrou-se diante de uma revolução musical com a proposta estética da Bossa Nova, para outra considerável parcela da juventude brasileira, a grande revolução musical do período seria acompanhada pelos estímulos dos quadris no *rock and roll*. No mesmo ano de 1958 em que chegava às lojas de disco o amplamente referenciado compacto de João Gilberto, contendo sua performance revolucionária de “Chega de saudade”, originalmente gravada pela “Divina” Elizeth Cardoso; chegava às lojas o compacto de Tony Campello, que trazia ao Lado B a estreia em disco de sua irmã mais nova, Celly Campello.⁵⁴⁹

O ano seguinte, 1959, seria caracterizado por memorialistas pelo divisor de águas primeiro álbum de João Gilberto, *Chega de Saudade*, que, além de incluir as duas canções lançadas no EP anterior, traria várias canções que se tornariam clássicos absolutos, como “Lobo bobo” e “Desafinado”. Ambas as canções seriam citadas como os sucessos do ano de 1959 na antologia organizada por Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, *A canção no tempo*, originalmente publicada em 1998. Comprovando a consolidação da bossa nova, entre as demais canções arroladas para o ano são encontradas “Dindi”, “Eu sei que vou te amar”, “A felicidade” e “Manhã de carnaval”, todas clássicas do gênero.⁵⁵⁰

Esquecem os autores, porém, de referenciar o explosivo sucesso de “Estúpido cupido” na voz de Celly, canção lançada no popular programa do apresentador Chacrinha e que chegava aos mercados de discos em março do mesmo ano. No decorrer do ano de 1959, Celly, enquanto completava dezessete anos de idade, lançava compactos de enorme sucesso entre o público jovem, incluindo canções amplamente cantadas até os dias de hoje, como “Túnel do amor” e “Lacinhos cor de rosa”, coroando o sucesso com o lançamento de seu primeiro álbum, em setembro do mesmo ano, *Estúpido cupido*,⁵⁵¹ repleto de mais versões de rocks americanos e italianos, como eram as demais canções de seu repertório até então citadas.

⁵⁴⁸ Wilson Simonal. *Tributo a Martin Luther King* (W. Simonal/R. Bôscoli). LP *Show em Simonal*. Odeon. 1967.

⁵⁴⁹ João Gilberto. *Chega de saudade/Bim bom*. EP. Odeon. 1958. Toni Campello (1) e Celly Campello (2). *Perdoa-me (Forgive me)/Belo rapaz (Handsome boy)*. Odeon. 1958.

⁵⁵⁰ SEVERIANO, MELLO. *A canção no tempo*. 2006. P. 27-35.

⁵⁵¹ A relação e descrição de todos os discos, compactos e álbuns, lançados por Celly é encontrada na página: <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-celly-campello.php>> Acesso 18/06/2016.

No decorrer dos três anos seguintes – na verdade, até maio de 1962 –, Celly lançaria inúmeros compactos e quatro LPs repetindo a dose de dançantes versões de ingênuos rocks estrangeiros ou composições nacionais inspiradas na ambientação destes rocks. Para o alívio e felicidade dos nacionalistas intolerantes – e desolação da geração que se espelhou e dançou ao som dos animados fonogramas lançados pela cantora –, porém, ao completar 20 anos, em 1962, Celly Campello abandonou sua promissora carreira para se dedicar à vida de casada.

O alívio dos nacionalistas duraria bem pouco. Conforme mencionamos no primeiro capítulo, o ano de 1963 traria o jovem Roberto Carlos, rejeitado nos círculos bossa novistas no qual tentou iniciar sua carreira, surgindo no mercado fonográfico em versões de rocks também inspirados em composições internacionais do rock cinquentista em inúmeras composições – versões de canções estrangeiras e, logo, um fértil manancial de composições próprias. Em momento de radicalização é bom ressaltar que a mudança estética do cantor não configurava apenas um oportunismo mercadológico. Roberto – assim como Erasmo Carlos – gostava dos dois gêneros e a inspiração de João Gilberto e Elvis Presley não lhes parecia incoerente.⁵⁵² Junto a seu *amigo de fé, irmão camarada*,⁵⁵³ Erasmo Carlos e a *ternurinha* Wanderléa, entre muitos outros, Roberto seria *o rei* do chamado *iê iê iê*, o rock nacional.

O rock do *iê, iê, iê*, logo chamado de Jovem Guarda, em referência ao programa de auditório que os três citados no parágrafo anterior apresentavam na TV Record a partir de 1965, sofreria grande rejeição dos setores nacionalistas e também pelas esquerdas, que o consideravam fruto do imperialismo estadunidense e alienante, danoso para a juventude. O instrumento identificado como símbolo desta vertente seria a guitarra elétrica, o principal alvo da rejeição – é curioso constatar, no entanto, que a audição dos álbuns de Jovem Guarda lançados pelo mais icônico membro do grupo, Roberto Carlos, apresenta a guitarra elétrica como um instrumento predominantemente rítmico, sendo o timbre mais destacado nos arranjos e solos nas canções, um inovador uso do órgão elétrico, principalmente nas performances de Lafayette.

É em meio a este movimento, capitaneado por Carlos Imperial, o grande incentivador do rock brasileiro pós-Irmãos Campello, que Wilson Simonal grava seu primeiro EP, em

⁵⁵² Erasmo, aliás, menciona o seu deslumbre, na juventude, diante da produção musical de Dorival Caymmi e João Gilberto – compartilhado por Roberto – no segundo capítulo de sua autobiografia. CARLOS, Erasmo. *Eu sou terrível: os primeiros acordes*. In: *Minha fama de mau*. 2009. P. 46-95.

⁵⁵³ Referência à canção composta por Roberto como reverência e presente ao amigo e que se tornou grande sucesso do intérprete. Roberto Carlos. *Amigo* (Roberto Carlos/Erasmo Carlos). LP *Roberto Carlos*. Columbia. 1977. Sobre a composição da canção, ver CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. 2009. P. 141-145.

dezembro de 1961, incluindo o chácháchá “Terezinha” (C. Imperial) e “Biquinis e borboletas” (Britinho/Fernando César), marcando sua contratação pela gravadora Odeon. Contratação que ainda renderia outro EP, em junho de 1962, com dois rocks de Imperial (“Eu te amo” e “Beija, meu bem”) e uma ampla espera de oito meses até ser lembrado pela gravadora.

Se os quatro anos que se seguiram ao emblemático 1959 representaram um período de tantas mudanças na incipiente cena rockeira nacional, do outro lado da trincheira da música jovem, a bossa nova também sofreria modificações. Conforme Miriam Hermeto:

No início dos anos 1960, surgiu a chamada “bossa nacionalista”, a uma só vez a contraposição ao “samba quadrado” e o reduto de nascimento da “canção engajada”. Às inovações estéticas da bossa-nova – considerada alienada pelos estudantes engajados à esquerda – seriam associadas abordagens político-ideológicas. Travou-se, aí, um debate acalorado sobre o nacionalismo e as funções da arte política, especialmente no âmbito do movimento estudantil, nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

(...)

Em 1962, a bossa-nova ganhava o mundo com um show de grande repercussão no Carnegie Hall, em Nova York, do qual participaram muitos artistas brasileiros, como João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Carlos Lyra, Sérgio Mendes, Roberto Menescal, além do argentino Lalo Schifrin, com seu sexteto, e de Stan Getz. Enquanto isso, a bossa nacionalista promovia no Rio de Janeiro a I Noite da Música Popular Brasileira, num novo movimento de “subida ao morro”, em busca de novos materiais sonoros para a sua produção. O embate ideológico entre as duas tendências se explicitava.⁵⁵⁴

Um duplo movimento, portanto, contrapunha a expansão e a restrição da bossa nova. Expandida, conquistava o mundo através da visibilidade do mercado fonográfico da potência norte-americana. Restringida, encontrava um racha interno por setores que a politizavam. A temática do “amor, do sorriso e da flor” que caracterizavam o gênero passava a ser lida como alienada por artistas que consideravam necessário corresponder a modernidade estética conquistada à temática participante, afastando alguns pilares da vertente. Assim, dividia-se a bossa entre artistas de orientação nacional-popular, engajados, a denunciar o direitismo dos não partidários de seu posicionamento, destacando a figura de Carlos Lyra; e outros que mantinham a arte com temas cotidianos e universais, sobretudo amorosos, não-politizada, tida como conservadora, tendo à frente Ronaldo Bôscoli.⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ HERMETO. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 112-113.

⁵⁵⁵ Sobre a divisão da Bossa Nova, ver a parte dois da obra de Rui Castro. CASTRO. *O grande feriado*. In: *Chega de saudade*. 2007. P. 213 a 422.

Neste contexto politicamente dividido, Wilson Simonal iniciaria sua participação na bossa nova em adesão ao grupo de Ronaldo Bôscoli – que se tornaria um grande amigo. E, assim, por influência do próprio Bôscoli e de Luiz Carlos Miele, produtores culturais, seria levado à Odeon em 1963 para o lançamento de seu primeiro LP, *Simonal tem algo mais*. Álbum que, de acordo com o repertório escolhido e conforme o título utilizado vendia a promessa de muita coisa... A nível estético. A participação política passava longe das belas canções integrantes do álbum.

A carreira fonográfica de Simonal, desde seus primeiros EPs, passando pela fase bossa novista e chegando à Pilantragem, aparentemente fugia de temas participantes, segundo a concepção das pessoas engajadas à esquerda. Provavelmente por isso, quando lançou a sua composição – sintomaticamente, em parceria com Ronaldo Bôscoli – “Tributo a Martin Luther King”, surpreendeu a muita gente. Na recente trilogia produzida por Franklin Martins sobre a política na canção brasileira, a referência à “Tributo...” – referência rara, aliás, talvez pioneira, em trabalhos que catalogam temas políticos no cancionário do período – compartilha a surpresa: “O verso que proclamava que a luta deveria ser travada em qualquer circunstância – ‘com sangue ou não’ – revelava uma faceta surpreendente do mestre da pilantragem”.⁵⁵⁶

A proposta da parte final deste terceiro capítulo, portanto, é demonstrar que o tema racial, associado ao *Orgulho Negro*, presente em “Tributo...”, não configuraria uma ação singular, representando uma espécie de “relâmpago em um céu aberto” – como seria dito na informalidade da linguagem coloquial. Se no segundo capítulo desta dissertação a expressão da preocupação racial por Wilson Simonal foi identificada através de entrevistas lançadas no final da década de 1960, com o espaço midiático para a sua fala aberto pela “simonalmania”; através do veículo canção é possível identificar uma recorrente e sintomática referência a questões raciais nas canções escolhidas para o seu repertório. Deste modo, conforme o recorte então apresentado neste capítulo, transitando entre a estética e a política, a hibridação e o *Orgulho Negro*, será analisada a produção fonográfica de Wilson Simonal de Castro.

Seguindo as orientações estéticas, o primeiro álbum lançado por Wilson Simonal era um disco grávido de promessas. Desde o auspicioso título até o texto de abertura – citado no primeiro capítulo – sugeria um disco de “por enquanto”. O registro de seu segundo LP, *A nova dimensão do samba*, assim, permitiu demonstrações mais audaciosas. Lançado em agosto de 1964, o disco apresentava, além do arranjador Lyrio Panicalli, responsável pelo

⁵⁵⁶MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil?* Volume II – de 1964 a 1985. 2015. P. 79.

disco anterior, os arranjos de Eumir Deodato e do pianista Luís Carlos Vinhas, líder do Bossa Três, evidenciando a influência samba-jazz através de um de seus grupos mais emblemáticos.

O segundo álbum de Simonal seria o primeiro LP a registrar os resultados de sua presença na efervescente cena musical do Beco das Garrafas. Proposta de inovação enfatizada desde o título do disco, com tons de manifesto estético (assim como o *Samba Esquema Novo* de Jorge Ben, de 1963, que também registrava resultados de experimentações realizadas no Beco), o novo samba cantado por Wilson Simonal trazia dimensões jazzísticas mais intensas, *hard bop*, explicitadas em um repertório no qual cabia desde a fortificada versão de um clássico de Johnny Alf, “Rapaz de bem”, abusando dos *scats* jazzísticos, até uma primeira composição de Simonal a ser registrada em disco, a também dançante “Jeito bom de sofrer”, em parceria com José Luiz.

O disco *A nova dimensão do samba* também inaugura referências ao que podemos chamar de “texto negro” na obra do cantor, convidando para a interpretação de Simonal a reflexão realizada por Alexandre Reis para compreender a produção de Jorge Ben:

O texto negro pode ser definido como um discurso que defende a igualdade racial, evoca com orgulho a imagem grandiosa do continente africano, como terra de seus ancestrais, valoriza as tradições afro-brasileiras, incluindo a religiosidade popular e o culto aos orixás, e chama atenção para a beleza dos sujeitos negros, questionando os padrões estéticos vigentes.⁵⁵⁷

A ideia de texto negro, portanto, engloba muitos aspectos identificados no segundo capítulo desta dissertação como componentes da *identidade subjetiva* negra, configurando uma útil ferramenta para a proposta aqui defendida, apesar das especificidades entre as obras e os indivíduos Wilson Simonal e Jorge Ben. Na citação de Alexandre Reis, podemos localizar os quatro elementos centrais que propomos para a identidade negra: a saber, o fenótipo, que seria os aspectos físicos que identificam socialmente algum indivíduo como “negro”; a ênfase em uma ancestralidade africana; uma herança comum, da experiência da escravidão e/ou da inferioridade atribuída coletivamente – neste caso, mais indiretamente, através do questionamento dos padrões estéticos vigentes e atenção à beleza dos sujeitos negros, negada pelo condicionamento da inferiorização; e a aspiração comum à igualdade.

A promessa de “por enquanto” anunciada pelo primeiro álbum de Wilson Simonal, portanto, em diferentes aspectos se concretizava no segundo LP. Aos primeiros acordes deste segundo disco percebia-se que tinha coisa nova na área. E a “coisa” era justamente do

⁵⁵⁷ REIS, Alexandre. “*Eu quero ver quando Zumbi chegar*”. 2014. P. 41.

virtuoso compositor, arranjador e multi-instrumentista negro Moacir Santos. No ano de 1965 o artista estrearia em disco na gravadora Forma com o hoje cultuado LP *Coisas*, compreendendo dez músicas instrumentais intituladas apenas “Coisa”, com um número correspondente, apresentadas de forma aleatória. A terceira faixa do LP, a “Coisa número 5” se tornaria um grande clássico do cancionero brasileiro, com o nome de “Naná”. E uma interessante canção a abordar a temática dos orixás. Vale a longa citação:

Em um de seus habituais passeios pelo Parque Guinle, ao tempo em que morava no bairro carioca da Glória, o admirado maestro-arranjador Moacir Santos começou a entoar em ritmo ternário um lamento, imaginando uma procissão. Cantarolando as sílabas “nã, nã, nã, nã”, ele foi se sentindo seduzido pela beleza daquele tema e de sua original resolução nas duas notas bem graves, que o ajudaram a fixar a melodia. Passou então a tocá-lo ao clarinete, em companhia de Baden Powell e Tom Jobim, em reuniões informais, sendo que numa delas, em casa de Nara Leão, o tema despertou a atenção do cineasta Cacá Diegues, futuro marido da cantora. Entusiasmado, Cacá resolveu usá-lo na abertura do filme “Ganga Zumba”, cantado por Nara, a primeira a gravá-lo quando ainda nem letra havia recebido. Logo depois, Vinicius de Moraes, parceiro de Moacir em algumas canções, fez-lhe uns versos meio sensuais que não agradaram o compositor. “O quadro não era aquele, com gente espiando um banho de Nanã”, recorda Moacir, justificando-se: “Naná é uma mistura de sons onomatopaicos e, ao mesmo tempo, o nome de uma divindade africana, que pode ser a mãe de Nossa Senhora ou a deusa do mar, dependendo da religião.” Na verdade, é o Deus Supremo de algumas seitas[sic] africanas e, em cultos afro-brasileiros, um orixá feminino, mãe de todos os orixás e a mais velha deusa das águas. É ainda sincretizada, em diferentes regiões, ora com Santa Bárbara, ora com Nossa Senhora da Candelária, mas, principalmente, com Sant’Ana, mãe de Maria. Coube a Mário Teles, irmão de Silvia Teles, fazer a letra definitiva da canção, gravada em 64 por Wilson Simonal em grande interpretação, respeitando os graves desse tema singular.⁵⁵⁸

Deste modo, certa referência a um texto negro aparece no LP *A nova dimensão do samba*, já na sua faixa de abertura, a versão de “Naná”, gravada por Simonal no ano anterior ao do lançamento da celebrada versão instrumental do compositor, sendo a primeira gravação da música no formato canção, dotada da letra de Mário Telles. A elogiosa referência sobre a interpretação de Simonal nesta faixa foi expressa no texto de apresentação do LP, escrito por Sérgio Lobo: “Wilson está realmente soberbo em sua interpretação dessa originalíssima composição – que fez parte do *score* musical do filme Ganga Zumba. Sua vocalização reveste-se de uma intensidade emocional e de um arrebatamento extraordinários.” A letra, abordando a religiosidade do culto aos orixás, dizia:

⁵⁵⁸ SEVERIANO, MELLO. *A canção no tempo*. 2006. P. 76.

Esta noite quando eu vi Nanã/ Vi a minha deusa ao luar./ Toda noite eu olhei Nanã,/ a coisa mais linda de se olhar./ Que felicidade achar enfim/ Essa deusa vinda só pra mim, Nanã/ E agora eu só sei dizer/ Toda minha vida é Nanã/ É Nanã/ Nanã/ [Simbor'a] / Esta noite dos delírios meus/ Vi nascer um outro amanhã/ Meio dia com um novo sol/ Sol da luz que vem de Nanã./ Adorar Nanã é ser feliz/ Tenho a paz no amor e tudo o que eu quis/ E agora eu só sei dizer/ Toda a minha vida é Nanã/ É Nanã/ É Nanã...

Importante ressaltar que em nenhuma das entrevistas até então consultadas ou em sua biografia, apareça qualquer menção sobre o cantor Wilson Simonal se identificar com os cultos dos orixás ou religiões brasileiras de matrizes africanas. Confirmando sua posição de intérprete, esta primeira referência ao texto negro sugere o artista emprestando sua voz e *performance* para fornecer sua leitura particular a uma criação e identificação alheia. A referência a uma religiosidade distinta da que formou o cantor (que estudou na infância em escola cristã) talvez nos possibilite traçar uma ponte para com a outra canção a expressar alguma referência à questão racial presente neste mesmo álbum. Fechando o Lado A do então LP (faixa 6), constava “Samba de Negro”, composição de Roberto Corrêa e Sylvio Son:

Subi lá no morro só pra ver o que o negro tem/ Pra sambar gostoso e fazer samba como ninguém/ Negro sambando esquece da dor/ Negro transporta pro samba o amor/ E faz sambar muita gente que nunca sambou/ Negro se inspira na negra que passa/ Não é poeta sem sua cachaça, que ele não bebe sem antes saudar à Xangô/ Subi lá no morro só pra ver o que o negro tem/ Pra sambar gostoso e fazer samba como ninguém.

Apesar de trazer um discurso ambíguo, com imagens potencialmente problemáticas quanto às pessoas negras – ao possibilitar uma leitura de referência ao estigma do alcoolismo no verso *Negro (...) Não é poeta sem sua cachaça*, estigma futuramente combatido por Simonal em performance apresentada no segundo capítulo desta dissertação –, o eu lírico da canção, ao subir o morro, depara com um elemento cotidiano do culto ao orixá Xangô. Há uma interessante diferença, no entanto, possibilitada pela posição do intérprete. Crescido em um morro carioca, a “subida” de Simonal, diferentemente daquela realizada pelos artistas relacionados à bossa nova participante, pode sugerir um retorno. Esse retorno, no entanto, traz ao diálogo com o samba do morro, referenciado na canção, a bagagem musical dos negros urbanos estadunidenses, através das referências jazzísticas de Simonal e dos músicos, oriundos do Beco das Garrafas, resultando em um samba com forte sonoridade *hard bop*.

Antes de prosseguirmos a interpretação dos discos lançados por Wilson Simonal, cabe uma pequena consideração sobre a sua atuação com o produto canção. Simonal, que iniciaria uma tímida obra autoral – composições próprias – neste disco, sendo predominantemente um intérprete, atua, além de *performer*, por vezes como uma espécie de *cancionista* mesmo

as canções que interpreta. Retomado Miriam Hermeto, “a atuação dos performers – arranjadores, instrumentistas e cantores – determina, em grande medida, o formato final da canção.”⁵⁵⁹ De modo que “muitas vezes, os performers imprimem sua marca na canção de tal forma que passam a ser tratados, eles próprios, como cancionistas.”⁵⁶⁰ Enquanto por *cancionista* estamos compreendendo aqueles que “fazem a tarefa original e radical, que é produzir o encontro entre melodia e letra. Portanto, eles são os ‘sujeitos primeiros’ do processo.”⁵⁶¹ Ou seja, aquilo que o teórico Luiz Tatit identifica como um “malabarista”, criador de “uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana.”⁵⁶² Esta identificação como um co-criador de obra alheia, aliás, seria assumida pelo cantor, reconhecendo uma limitação como compositor, mas talento performático:

Gosto de modificar a música dos outros, talvez até por frustração de não ser um bom compositor. Tiro um sarro quando modifico a música dos outros. Sei que Wilson Simonal não é um bom compositor, então prefiro cantar músicas de Jorge Ben, Antônio Adolfo, Marcos Vale, Sílvio César, Braguinha e outros. Mudo um pouco o que eles fazem, mas é porque eles são o pai da música e eu sou a mãe. Eu gero, crio, boto o molho.⁵⁶³

Através da interpretação de Simonal é possível sugerir uma dupla dimensão de *performance*. Por um lado, conforme a teorização acima citada, capaz de imprimir tamanha identidade que o torne uma espécie de co-autor da composição que interpreta. Por outro, a do falante de uma determinada linguagem política, capaz de fazer de sua *performance* um *ato de fala* a intervir de algum modo na sociedade em que está inserido.⁵⁶⁴ Articulando os vocábulos do *texto negro* para expressar a linguagem – estética e verbal, ambas, de algum modo, politizadas – do *Orgulho Negro*, configura uma maneira própria de rerepresentar as canções.

Retornando da breve digressão teórica, no terceiro mês do ano seguinte ao lançamento de *A nova dimensão do samba*, março de 1965, chega às lojas o terceiro LP do cantor, intitulado pelo seu próprio nome, *Wilson Simonal*. O disco teria duas características importantes para a identidade musical do artista. Por um lado, a sofisticação, mantendo os arranjos de Panicelli e Deodato, mas incluindo entre os arranjadores o saxofonista considerado “rei do samba-jazz”, J. T. Meirelles. O resultado que o disco documenta são canções encorpadas, aparentando um paralelo com as junções entre *Hard bop* e o *Swing* das

⁵⁵⁹ HERMETO. *Canção popular brasileira e ensino de história*. 2012. P. 52

⁵⁶⁰ Ibidem. P. 52.

⁵⁶¹ Ibidem. P. 43.

⁵⁶² TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2.ed. São Paulo: EDUSP. 2002. P. 11.

⁵⁶³ Sergio Noronha. *Importante é se fazer entender*. *Jornal do Brasil*, 28 de fevereiro de 1970.

⁵⁶⁴ “A *performance* do texto é sua *performance* como *parole* em um contexto de *langue*.” Argumento desenvolvido em POCOCK, J. Introdução. O estado da arte. In: *Linguagens do ideário político*. 2013. P. 23-62.

Big Bands então produzidas, com sucesso, pelas orquestras conduzidas por consagrados nomes estadunidenses como Duke Ellington e Count Basie. As recriações jazzísticas que forneceram uma identidade *swing* para “Só tinha de ser com você” (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira) e *blues* à já clássica “Marina” (Dorival Caymmi) talvez fossem as mais evidentes comprovações da maturidade musical do artista.

Se de um lado está a sofisticação, do outro aparece a comunicabilidade – termo então recorrente para referir às tecnologias de comunicação da sociedade industrial, como as imagens de propagandas, que apresentavam “um interesse particular pela rápida comunicação possibilitada pela mídia de massa.”⁵⁶⁵ Conforme mencionado no primeiro tópico deste capítulo, é o disco no qual Rui Castro identificou certa adesão de Simonal à juvenilização da música popular. Aspecto juvenil identificado nas letras de músicas que apresentam forte sonoridade jazzística e dançante, como “Garota Moderna” (Evaldo Gouvêia/Jair Amorim) e “Juca Bobão” (Del Moro). O disco ainda passeia por tradições e polêmicas, contendo um medley com clássicos do cancionário de Ary Barroso (“Na baixa do sapateiro/Aquarela do Brasil/Terra seca”), uma parceria dos bossa-novistas do grupo de Ronaldo Bôscoli, “Duvido Dividir” (Bôscoli/Chico Feitosa) e outra do grupo politizado do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, “As moças do meu tempo” (Carlos Lyra/Zé Keti), sugerindo, talvez, uma revisão à aparente posição inicial do artista quanto à ruptura interna na Bossa Nova entre o grupo orientado por Ronaldo Bôscoli e o grupo politizado liderado por Carlos Lyra.

Bôscoli, aliás, é quem escreve o texto de apresentação do álbum, um convite e louvor ao disco. Dividido em três “movimentos” – como as peças de uma apresentação de ópera – o texto de Ronaldo Bôscoli serve como uma pequena referência biográfica do artista, apresentado como um “mulato cheio de manha” pelo cânone da bossa nova – Bôscoli neste texto insiste em apresentar Simonal como um mulato, embora o próprio cantor referisse a si mesmo, conforme os registros, como negro ou preto – trazendo ao consumidor do disco as informações sobre a temporada do cantor junto ao Exército e a importância de Carlos Imperial e a adesão ao rock para os primórdios do cantor na indústria fonográfica. O elogio a Simonal é grandioso: “Ninguém tem seu embalo. Ninguém tem seu fraseado. Ninguém tem seu timbre. Ninguém tem o senso da medida que tem Simonal. Talvez João Gilberto seja capaz de dividir como Simonal. Mas ninguém tem a presença que Simonal tem. Mesmo em disco.” E confirmada no trecho final do texto: “Finalmente a advertência. A Bossa já teve a vez do

⁵⁶⁵ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim*. 2009. P. 50-51.

violãozinho tímido. Já a vez do ‘genial’ João Gilberto. Agora chegou a vez de Simonal. A vez da voz. Não falo do disco, não. Porque ou eu sou um exagerado ou este é o melhor disco do ano. Ouçam e vejam se estou com a razão.”⁵⁶⁶

No que se refere à questão racial, *Wilson Simonal*, o disco, traz o momento mais interessante registrado em fonograma de referência ao texto negro por Wilson Simonal, o intérprete, nesta primeira fase de sua carreira. E ele aparece justamente em uma releitura, ou resgate, de uma canção identificada como marco do repertório do grupo do CPC, politicamente engajado contra a ditadura militar implantada no Brasil dois anos antes.

*Podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer. Que eu não mudo de opinião. Daqui do morro eu não saio, não./ O morro não tem vez e o que ele fez já foi demais. Olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda cidade vai cantar./ Batucada surgiu, nem um branco ficou. Que ser branco é ter cor... E pouco amor. Canta amor que é mais branco o sorriso do negro, que nasceu só sem cor, cheio de amor. E vai vivendo vendo a vida terminar. Chorando tanto por quem nunca pôde amar./ O morro não tem vez e o que ele fez já foi demais. Olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda cidade vai cantar/ A batucada surgiu, nem um branco ficou.*⁵⁶⁷

Necessário contextualizar. O samba “Opinião”, composto pelo sambista Zé Ketí foi registrado em fonograma em 1964, no mesmo ano do golpe de Estado que depôs o presidente João Goulart. Tornou-se um marco, e título, daquele que é considerado o primeiro movimento artístico de oposição ao golpe, a outrora mencionada peça teatral *Opinião*, estreada oito meses após o golpe, que reunia em mesmo palco o próprio Zé Ketí, o retirante João do Vale e a representante da classe média carioca, Nara Leão. Sobre a canção, diriam Severiano e Mello:

Além do título de uma peça que, como foi dito, reuniu no palco Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale, o samba “Opinião” inspirou os nomes de um jornal, de um teatro, do grupo que encenou a peça e do segundo elepê de Nara, lançado no final de 64. Simbolizando uma resistência ao processo de remoção de favelas, que então executava o governo do Estado da Guanabara, “Opinião” é uma canção de protesto explícito (“Podem me prender/ podem me bater/ podem até deixar-me sem comer/ que eu não mudo de opinião/ Daqui do morro eu não saio não...”), que, cantada numa época de forte repressão, funcionou como desafio à ditadura vigente. Daí a razão do sucesso da composição e do musical, que instituiu um esquema de contestação ao regime, logo adotado por diversos grupos.⁵⁶⁸

⁵⁶⁶ BÔSCOLI, Ronaldo. Texto de abertura ao álbum. *Wilson Simonal*. LP. Odeon. 1965.

⁵⁶⁷ Wilson Simonal. Medley: *Opinião/O morro não tem vez/Batucada surgiu*. Wilson Simonal. Odeon. Março de 1965. As barras de divisão, nesta canção, foram utilizadas para demarcar as diferentes composições presentes no medley e não os versos, como nas outras citações musicais.

⁵⁶⁸ SEVERIANO. MELLO. *A canção no tempo*. 2006. Pg. 86-88.

A leitura de resistência política ao golpe que derrubara o governante legitimamente eleito – a essa época a ditadura tal qual a conhecemos hoje ainda dava seus primeiros passos e não havia, de fato, se configurado – também aparece no recente livro de Franklin Martins:

Muito mais que uma canção, *Opinião* passou à história como uma marca de resistência ao regime militar. (...) O samba Opinião não partia para uma confrontação direta com o regime militar. Quando muito, lembrava a resistência dos moradores de alguns morros cariocas à política de remoção de favelas do governador Carlos Lacerda. Mas seu poderoso refrão inicial soava como um chamamento à resistência: “Podem me prender/ Podem me bater/ Podem até deixar-me sem comer/ Que eu não mudo de opinião”.⁵⁶⁹

Conhecida, portanto, pelo público universitário e mais à esquerda do Rio de Janeiro como uma canção de resistência à ditadura militar, a interpretação de Simonal, além de transformar o samba em um potente samba-jazz *hard bop*, modificava bastante a mensagem então consolidada para a canção. Confirmando a posição de criador do intérprete, a versão fazia um *medley*, conforme visto na citação da letra, começando com “Opinião”, prosseguindo com trechos de “O morro não tem vez” (Tom Jobim/Vinícius de Moraes) e “Batucada surgiu” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle).

A junção de frases como *podem me bater, podem me prender que eu não mudo de opinião* (Kéti), *o morro não tem vez e o que ele fez já é demais, olhem bem vocês, quando derem vez ao morro toda a cidade vai cantar* (Jobim/Moraes) e *batucada surgiu, nenhum branco ficou* (Valle/Valle) é bastante sugestiva. O resultado foi um resgate para a canção da identificação com a realidade das pessoas negras habitantes dos morros, diferenciando da interpretação nacional-popular apresentada pelo grupo Opinião e reaproximando à proposta original do autor. Porém, através do arranjo *hard bop*, fiel à identidade estética do intérprete e em diálogo com as manifestações culturais dos negros estadunidenses. Possibilita, assim, uma leitura que articule e transite por diferentes espaços de exclusão social, prioritariamente ocupado por cidadãos negros: as favelas brasileiras com os guetos estadunidenses.

A ressignificação da canção “Opinião” na interpretação de Simonal pode ser considerada, portanto, uma retomada da primeira significação, considerando o momento da composição de Zé Kéti, em relação à política estadual de remoção das favelas levada a cabo pelo governo de Carlos Lacerda e a apropriação de resistência à ditadura, feita pelo grupo Opinião e os grupos resistentes à ditadura, como uma segunda significação. Ressignificações que corroboram a hipótese de Stuart Hall, de grande valia para o estudo do campo cultural,

⁵⁶⁹MARTINS. *Quem foi que inventou o Brasil?* Volume II. 2015. P. 52, 53.

segundo a qual o significado de um elemento da cultura “popular”, pensada como uma oposição aos valores da elite/grupo hegemônico, não está no signo em si, mas na sua apropriação pelos agentes, sendo um campo passível de reapropriações.⁵⁷⁰

Seguir os percursos desta canção possibilita identificar um grande problema das populações pobres deste país – lugar social no qual está confinada a maioria da população negra brasileira –, a questão da moradia. Na história deste grupo, que identificamos como *a legião dos esquecidos* nos estudos sobre a ditadura militar no primeiro capítulo, percebe-se uma constante luta contra um processo de exclusão literal, a remoção das precárias moradias nos morros: uma constante no atentado à cidadania em toda a história republicana, já referenciado em fonograma através da canção “A favela vai abaixo”, de Sinhô, gravada por Francisco Alves em 1928, conforme citamos neste capítulo.

A apropriação da canção “Opinião” pela esquerda resistente à ditadura brasileira concedeu à memória social do período uma emblemática e vigorosa trilha sonora da oposição ao regime ilegítimo e opressor desde os seus primórdios; no entanto, inadvertidamente, eclipsou a denúncia e toda a luta cotidiana das populações faveladas contra o processo de exclusão social a que estavam submetidos. O relatório final da Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, em diálogo com a produção da Comissão Nacional da Verdade, iluminaria a situação das favelas no estado do Rio, que serviria como inspiração e tema para Zé Keti.

O oitavo capítulo deste recente Relatório, intitulado *A ditadura nas favelas cariocas*, inicia com a constatação de que uma das formas mais recorrentes de violação aos direitos humanos nas favelas cariocas durante a ditadura foi através das remoções forçadas, que atingiram 100 mil pessoas entre 1964 e 1973, levados a lugares distantes, com pouca ou nenhuma infraestrutura urbana e sem oferta de emprego. E que a militarização do Estado no período aumentou sobremaneira a presença do aparato repressivo nas favelas.⁵⁷¹

O relatório prossegue identificando que as remoções ficaram particularmente marcadas na memória dos moradores durante o mandato do conservador Carlos Lacerda, de 1962 a 65, sendo que a política de remoção começou em 1962, portanto, bem antes do golpe. Em seguida, os moradores eram realocados para conjuntos habitacionais construídos pelo próprio governo, constituindo “um processo de periferização forçada de parcela da classe

⁵⁷⁰ HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do ‘popular’. In: *Da diáspora*. 2003, p. 231-247.

⁵⁷¹ PESTANA, Marco e OAKIM, Juliana. A ditadura nas favelas cariocas. In: Rio de Janeiro (estado). *Comissão da Verdade do Rio. Relatório*. Rio de Janeiro: CEV-Rio, 2015. P. 116. Disponível em: <<http://www.cev-rio.org.br/site/arq/CEV-Rio-Relatorio-Final.pdf>> Último acesso em 19/06/2016.

trabalhadora carioca”.⁵⁷² Política que se aprofunda após o golpe. A violência do processo pode ser exemplificada pelo caso da Favela de Brás de Pina, em setembro de 1964:

Na ocasião, foram registradas diversas tentativas, por parte do Estado, de bloquear a resistência dos moradores, como o fornecimento de informações desencontradas, a propagação de ameaças de queima de barracos e de fuzilamentos, a invasão de casas por funcionários da Companhia de Habitação da Guanabara (COHAB/GB), a retirada de faixas de protesto e a proibição da venda dos jornais que estavam denunciando o processo. Apesar destes procedimentos, a luta dos moradores surtiu efeito e a remoção não foi efetuada. Ressalta-se que a favela foi urbanizada entre 1968 e 1971 e hoje integra boa parte do bairro de Brás de Pina, sem distinção com o restante da malha urbana.⁵⁷³

Se para Brás de Pina a resistência dos moradores conseguiu deter a política de remoção, outros casos não foram tão bem sucedidos. Como a favela do Esqueleto, na qual a prisão do líder da associação do bairro, Etevaldo Justino de Oliveira, impediu a mobilização popular que já se efetuava, cancelando um plebiscito contrário e levando a cabo a remoção.⁵⁷⁴ Prosseguir a leitura do relatório nos revela que as práticas de remoção intensificaram nos anos seguintes, incluindo o período do chamado “milagre econômico” do governo Médici (1969-1974), corroborando a afirmação do primeiro capítulo desta dissertação de que, para estes setores da população brasileira, a lembrança do período não sugere “anos de ouro”.

O “recado do morro” à sociedade brasileira sobre a posição de resistência à política de remoção, expresso na canção composta por Zé Keti, acabou sendo perdido na memória social enquadrada sobre a bem sucedida canção “Opinião”. Transfigurada em hino da resistência à ditadura, inadvertidamente, teve a válida e importantíssima causa de oposição ao golpe silenciando e deixando subterrânea à memória nacional a mensagem original. Neste sentido, a interpretação de Simonal, veiculada em 1965, ao enfatizar que “o morro” do qual o personagem da canção afirmava que não sairia não era metáfora, mas era *o morro mesmo!* – aspecto ressaltado pelas canções associadas –, ressalta e fortalece o recado original.

Antes de finalizar o ano de 1965, no mês de novembro, chegaria às lojas o quarto disco de Simonal, batizado por uma expressão que já era uma de suas marcas registradas, *S’imbora*, anteriormente fixada em fonograma durante a performance de “Naná”. Mantendo a referência estética desenvolvida nos LP’s anteriores, o novo álbum, contudo, demonstrava uma aproximação do artista a expoentes da nova geração de cantores/compositores da Música

⁵⁷² PESTANA, Marco e OAKIM, Juliana. A ditadura nas favelas cariocas. 2015. P. 117.

⁵⁷³ Ibidem. P. 117.

⁵⁷⁴ Ibidem. P. 117.

Popular Moderna brasileira, que logo assumiria o rótulo genérico de MPB. Se em um compacto lançado quatro meses antes, em julho de 1965, Simonal já tinha lançado o jovem compositor baiano Caetano Veloso (“De manhã”) junto de uma nova composição – um clássico imediato – do veterano, também baiano, Dorival Caymmi (“Das Rosas”); o LP então lançado trazia nomes como Chico Buarque (“Sonho de Carnaval”) e Geraldo Vandré (“Fica mal com Deus”) para conviver com as consolidadas parcerias de Vinícius de Moraes (“Samba do carioca”, com Carlos Lyra; e “Se todos fossem iguais a você”, com Tom Jobim).

Mantendo os arranjadores Lyrio Panicalli e Eumir Deodato, neste quarto disco o terceiro convidado para os arranjos seria Erlon Chaves, também negro e arranjador de *Big Bands* com profunda influência do Jazz Moderno e que se tornaria presença frequente – e grande amigo – de Simonal. Com o arranjo de Erlon que surge o maior destaque do LP, a composição de Geraldo Nunes que abre o disco, “Mangangá”. Os bons resultados da influência jazzística neste álbum são ressaltados no texto de apresentação à reedição de 2004, por Ricardo Alexandre: “O que era apenas sugerido em Wilson Simonal explode em S’imbora, lançado em novembro. Faixas como ‘Mangangá’ e ‘Se todos vocês iguais a você’[sic] não soariam deslocadas no palco do Cocomanut Grove Lounge de Los Angeles ou no Sands Hotel de Las Vegas”,⁵⁷⁵ palcos de grandes apresentações de cantores de jazz.

A sétima canção do álbum (faixa 1 do Lado B, no suporte original), “Ladeira do Pelourinho” (Evaldo Gouvêia/Jair Amorim) trazia novas referências ao que estamos chamando de texto negro. Dialogando com o quarto elemento da *identidade subjetiva* negra, resgata a memória da escravidão, uma triste herança comum a configurar a *memória da pele* das comunidades negras diaspóricas, aqui ressaltada por dolorosos símbolos, como “o tronco” e o “açoite”, costurados na imagem construída pela canção através da referência do eu lírico estar “amarrado”, a sofrer as penas do desamor. E ainda traz novas referências à religiosidade dos orixás, citando Ebó (a palavra significa, em religiões afro-brasileiras como o candomblé, a referência a uma oferenda feita em intenção a algum Orixá) em uma canção de amor.

Isto foi Ebó./ Foi lá na Bahia que eu achei teu amor./ Lá no pelourinho que é ladeira da dor./ Onde escravo no tronco penou muitos anos atrás./ Onde agora, escravo que sou, também sofro demais./ Sinto teu açoite de feitor sobre mim./ Oh, valei-me agora, meu Senhor do Bonfim./ Dá-me um pouco de paz, Oxalá, dá-me um pouco de fé./ Que eu estou amarrado a um olhar, um olhar candomblé./ Isto foi Ebó, na ladeira está./ Vou descer agora e dizer a meu Babalorixá./ Que eu não vivo só.

⁵⁷⁵ ALEXANDRE, Ricardo. Texto de apresentação. *Wilson Simonal/S’imbora*. CD. EMI. 2004.

Apesar da ousadia do álbum, que o tornou “cultuado como um dos mais ambiciosos passos da música brasileira em direção à sofisticação do pop americano”, e do discreto sucesso de “Mangangá”, “um blues nordestino sobre o ameaçador e inofensivo besouro, ‘tão pequenininho[sic], tão engraçadinho, mas morde mais do que cobra-coral’”,⁵⁷⁶ os rumos escolhidos por Simonal não agradavam a todos os críticos, conforme demonstramos com maiores detalhes no primeiro tópico deste capítulo com o comentário do influente jornalista Sérgio Porto, o Stanislav Ponte Preta.

Talvez concordando se tratar de um ponto crítico de sua carreira, conforme o jornalista, ou por se achar seguro o suficiente para poder expandir as referências estéticas que registrava em discos, o próximo passo de Simonal seria, no decorrer do ano de 1966, retomar o contato com seu velho amigo, Carlos Imperial, lançando discos compactos de rock e enfim propondo a vertente estética da Pilantragem, conforme desenvolvido no primeiro tópico.

O cantor, contudo, não rompia com a referência estética *hard bop* que lhe era característica, para se estabelecer como mais um artista da bem sucedida Jovem Guarda. O movimento liderado por Roberto Carlos tinha a comunicabilidade (o apelo comercial e popular) que interessava Simonal, mas não apresentava a perspectiva jazzística que compunha a identidade estética desenvolvida pelo cantor. A solução foi conquistada com a união a uma banda fixa de samba-jazz, o Som 3, e o desenvolvimento da Pilantragem, que nos é explicada pelo pianista e arranjador da carreira de Simonal a partir de então, César Camargo Mariano:

É jazz, em compasso 4/4, e não no 2/4 do samba. E, embora essa já fosse uma linguagem subliminar do trio, a levada da bateria ainda era samba, porque o repertório *era samba*, tinha de ser assim. Mas, quando a gente decidiu trazer arranjos de *big band* para um trio, esse espírito começou a dar uma nova cara naquele velho samba, naquela velha bossa-nova, naquela música infantil... Ele [Simonal] adorou, a gente adorou. Era esse o ‘veneno’ que ele buscava. (...) Eu era do jazz, nasci no jazz, comecei a tocar samba por causa da bossa-nova. Em casa, ouvia música de cinema e música clássica. Pronto, esse era o meu mundo, acabou. Mas a gente saía à noite e ia dançar nas boates. Rock’n’roll e *soul music*. Eu ia, o Simonal ia, o Jorge Ben Jor ia, o Orlandivo ia. Nossa cabeça era cheia dessas coisas. Logo estava tudo entranhado, misturado com o samba. Quando começamos a tocar, a compor, a arranjar, foi a oportunidade de isso tudo vir à tona.⁵⁷⁷

Ouvindo a Pilantragem, de fato, fica bastante evidente a forte base jazzística, ou de samba-jazz, norteadas pelo *hard bop* e o *Funky/Soul jazz*, em que está orientada pela parceria de Simonal com o Som 3 e, particularmente, o *jazzista radical* César Camargo Mariano.

⁵⁷⁶ Ambas as citações são de ALEXANDRE, 2009. *Nem vem que não tem*. P. 68.

⁵⁷⁷ *Ibidem*. P. 87-88.

Com a Pilantragem, consolidada no álbum lançado em novembro de 1966, *Vou deixar cair...*, e que prosseguiria pelos próximos quatro anos e sete LPs, além de outros dezessete compactos, Simonal se transformaria em uma estrela de imensa popularidade, em rádio e TV. E como fruto do sucesso e da popularidade, seria figura constante nos veículos de mídia, fator potencializado pelo sucesso do programa televisivo que apresentava junto ao Som 3 na TV Record. E sua voz passaria a ter muito maior impacto na sociedade.

O ano de 1966, conforme desenvolvido no primeiro tópico deste capítulo, foi o ano da gestação da Pilantragem enquanto proposta estética. A ideia era aumentar a comunicabilidade do Simonal, ou seja, aumentar seu alcance popular. No texto de apresentação à reedição dos LPs de 1965, Alexandre encerraria com o comentário: “Simonal havia chegado onde queria como artista. Seu próximo passo seria avisar o Brasil inteiro”.⁵⁷⁸ E dialogar com públicos maiores também reflete em maior retorno financeiro.

A proposta da Pilantragem trabalhava as hibridações da música popular com certa naturalidade estética e comercial. O próprio texto de abertura ao LP *Vou deixar cair...*, de autoria atribuída ao mercadológico e publicitário boneco Mug, ressalta a novidade sem ares de polêmica: “A melhor fase de Simonal está começando. Indiscutivelmente, é o cantor de maior versatilidade. Tem uma voz bem dosada e seu repertório é inteligente.”⁵⁷⁹ A pluralidade estética, portanto, seria apenas prova de versatilidade e não inclusão a um debate estético sobre o significado e os rumos da música brasileira. Prossegue o Mug, “Dentro do samba, Simonal encontrou o caminho para a sua grande popularidade e penetração no público jovem, mostrando que há possibilidades de fazer música jovem sem ser copiada ou alienada.”⁵⁸⁰

O texto de apresentação, ao enfatizar uma proposta de fazer música jovem, mas ainda dentro da estética do samba, “sem ser copiada ou alienada” – referência nítida às críticas que setores nacionalistas faziam à Jovem Guarda –, sugere que o autor oculto do texto pretendia na apresentação do disco não abrir margens para as críticas do então público da obra de Simonal, embora enfatizando o desejo de alargar o público consumidor, pela ênfase em ser “música jovem”. Proposta conciliadora bem diferente do que seria o furacão tropicalista do ano seguinte, 1967, que buscaria implodir as restrições estéticas dos setores nacionalistas e

⁵⁷⁸ ALEXANDRE, Ricardo. Texto de apresentação. *Wilson Simonal/S'Imbora*. CD. EMI. 2004.

⁵⁷⁹ Texto de abertura. *Vou deixar cair...* LP. Odeon. 1966.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

esquerdistas da música moderna, logo, MPB, por dentro, *entrando em todas as estruturas e saindo de todas*, conforme diria Caetano Veloso, em famoso discurso de 1968.⁵⁸¹

A proposta tropicalista, portanto, diferente da Pilantragem – que queria fugir à inteligência: as vanguardas culturais nacionalistas e engajadas – configurava um manifesto estético e político. A proposição de um som universal, adotando a guitarra elétrica e outros timbres associados à linguagem estética do rock – contrabaixo e órgão elétricos – pretendia confrontar as restrições nacionalistas e folclóricas, que escolhiam a sonoridade rockeira uma grande inimiga da identidade nacional. Não só no Brasil quanto também nos Estados Unidos, o polo exportador do *rock'n'roll*. John Danduran, o hippie estadunidense cuja performance coreográfica durante a execução de “É proibido proibir” no Festival Internacional da Canção de 1968 resultou nas vaias que motivaram o referenciado discurso de Caetano, menciona o contexto de sua terra natal: “Muita gente se sente agredida por nós, mas o que acontece com Caetano aconteceu nos Estados Unidos com Bob Dylan. No dia em que Bob Dylan rompeu com as tradições musicais – incluindo canções e protesto –, foi um grito geral.”⁵⁸²

A mesma guitarra elétrica do rock rejeitada como alienante e símbolo do imperialismo estadunidense para os nacionalistas brasileiros, era também rejeitada como alienante pelos nacionalistas estadunidenses. Conforme o brasilianista Christopher Dunn, “Da mesma forma como Dylan provocou a ira de puristas e tradicionalistas ao se apresentar com uma guitarra elétrica no Newport Folk Festival de 1965, Caetano gerou alvoroço com seu rock barulhento e atonal acompanhado d’Os Mutantes.”⁵⁸³ A mesma reação nacionalista à eletrificação do folk proposta por Bob Dylan em 1965 seria encontrada nos círculos jazzistas em 1967 – ou seja, no mesmo ano da ruptura tropicalista – quando o amplamente famoso trompetista e *bandleader* Miles Davis, inspirado, após tecer amizade com Jimi Hendrix, amplificou o seu trompete e introduziu uma ácida guitarra elétrica em sua banda, popularizando a vertente *fusion*.⁵⁸⁴ A reação negativa é ressaltada por Carlos Calado:

Essa atitude pouco ortodoxa em relação à tradição do jazz rendeu a Miles Davis muitos desafetos. Não só fãs dos anos 50 e 60 romperam com ele a partir das experiências com o rock e a eletrificação, mas também músicos mais conservadores, como o trompetista Wynton Masalis, ou críticos

⁵⁸¹ Discurso proferido durante a execução da canção *É proibido proibir* no Festival Internacional da Canção, em 1968. Transcrição completa disponível em <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/e-proibido-proibir/discurso-de-caetano>> Acesso 19/06/2016.

⁵⁸² O ‘hippie’ proibido dos tropicalistas. *Veja*, out. 1968. Apud. DUNN. *Brutalidade Jardim*. 2009. P. 159.

⁵⁸³ DUNN. *Brutalidade Jardim*. 2009. P. 159-160.

⁵⁸⁴ Disponíveis em: <<http://www.beatrix.pro.br/mofo/silentway.htm>> e <<https://papofirmeblog.wordpress.com/2016/05/26/biografias-musicais-miles-davis/>> Último acesso 19/06/2016.

puristas, como Stanley Crouch, que o acusou de ter se “vendido”, de se “ajoelhar frente ao comercial”, ou até de se vestir com o “mau gosto do rock’n’roll”.⁵⁸⁵

Embora no disco-manifesto *Tropicália ou Panits et Circenses*, de 1967, durante a faixa “Parque industrial”, composta e interpretada por Tom Zé, Gilberto Gil apareça gritando “Vamos voltar à Pilantragem”, enfatizamos que as duas propostas estéticas eram bastante distintas, apesar de compartilharem de uma abertura a hibridizações estéticas. Coerente com o que dizia Caetano Veloso, em reportagem de 1967⁵⁸⁶ – “Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore. E Salvador é uma cidade grande. Lá não tem apenas acarajé, mas também lanchonetes e hot dogs” –, a Tropicália apresentava um objetivo político em suas inovações estéticas, de confrontar as limitações nacionalistas e se abrir à “cultura de massas” com a qual o rock era identificado, associando a uma reflexão intelectual. Embasamento que era ausente na Pilantragem. Além disso, há o distanciamento estético mais evidente, visto que a base da Pilantragem, conforme buscamos demonstrar, era o samba-jazz, de vertente *hard bop*.

No que toca às referências à questão racial, no entanto, o Simonal da Pilantragem não leva aos LPs gravados em estúdio nenhuma canção com letra de identificação ao texto negro, rompendo com o que parecia ter se tornado um costume consagrado em seus álbuns anteriores. Certa conexão à *identidade cultural subjetiva* negra, no entanto, ainda aparecia na constância das referências à *Black Music* nas interpretações. Algumas particularmente explícitas, como a sonoridade *bluesy* em “Samba do Mug”, a terceira composição de Wilson Simonal a ser registrada, no LP *Vou deixar cair...* (1966), ou em “Discussão” (Tom Jobim/Newton Mendonça) de *Alegria Alegria* (1967). Também presente no romantismo de acento *soul* do enorme sucesso “Sá Marina” (Antônio Adolfo/Tibério Gaspar) e de “Manias” (Flavio Cavalcanti/Celso Cavalcanti) de *Alegria Alegria vol.2* (1968) ou de “Menininha do portão” (Nonato Buzar/Paulinho Tapajós), “Moça” e “Meia-volta” (*Ana Cristina*) (ambas da dupla Adolfo/Gaspar) de *Alegria Alegria vol.3* (1969); e ainda de “Evie” (Jimmy Webb, em inglês) de *Alegria, Alegria vol.4* (1969).

O primeiro disco lançado em 1969, terceiro volume da série *Alegria, Alegria*, apresenta uma riqueza de referências à sonoridade negra estadunidense de forma mais explícita, como o *gospel*, desenvolvido nas igrejas protestantes e componente fundamental do

⁵⁸⁵ CALADO, Carlos. Miles Davis. *Coleção Folha Clássicos do Jazz*. Vol. 11. 2007. P. 11.

⁵⁸⁶ Entrevista a Carlos Acúio em dezembro de 1967. Apud. *Bat-poética*. Coluna de Marcos A. Gonçalves, 23 de fevereiro de 1997. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs230214.htm>> Acesso 19/06/16.

Soul, em “Silêncio” (Eduardo S. Neto/Sérgio Bittencourt) e a emblemática desde o título, “Aleluia Aleluia” (Adolfo/Gaspar). Ou na maior influência abertamente *soul*, em “Mustang cor de sangue” (Marcos Valle/Paulo S. Valle) e “Prece ao vento” (Gilvan Chaves/Alcyr P. Vermelho/Fernando L. Camarra). E ainda o *funk* de “What you Say”, mais uma composição de Simonal, cantada “na língua da matriz”, como solicitado – aparentemente, por Carlos Imperial – na abertura da canção, com letra em inglês.

Poderíamos, a partir do aspecto até então ressaltado, considerar que a obra de Simonal durante seu auge artístico, a partir de 1966 até o fim da década, poderia ser identificada pela característica que a historiadora Santuza Naves atribuiu ao repertório da *black music* brasileira na década de 1970, inserindo-se na tradição engajada de forma diferente do que ocorria com o repertório resistente à ditadura. As características do engajamento racial, segundo Naves, seriam manifestadas através da ‘atitude’ assumida, utilizando, além da sonoridade associada à cultura negra, elementos provenientes do universo do simbólico, como o estilo específico de vestimenta (camisas estampadas, calças boca de sino, etc.) e uma coreografia específica à linguagem *soul*, elementos encontrados em Simonal.

Embora seja possível verificar os elementos acima descritos na figura de Simonal, a ‘atitude’ e a referência à sonoridade desenvolvida pelos negros estadunidenses não encerram as relações do artista para com a questão racial manifestas no período de seu auge comercial. Se o cantor deixa de incluir na sua obra de intérprete referências a um texto negro ou à questão racial, justamente neste período de maior sucesso popular é que o artista apresenta suas próprias composições relacionadas ao tema, além das falas sobre a vivência do racismo em entrevistas, conforme apresentado no capítulo anterior, capazes de ampla difusão e alcance devido à sua posição de ídolo na indústria do entretenimento.

Deste modo, em março de 1967, Wilson Simonal foi convidado para abrir o show de entrega do troféu Roquete Pinto, destinado aos “melhores artistas do ano”, espetáculo exibido em horário nobre pela TV Record e no qual também se apresentariam os Golden Boys, Vanderléa, Elis Regina e Roberto Carlos. Em meio ao bom resultado do LP *Vou deixar cair...*, deveria ser esperado que o cantor executasse um de seus recentes sucessos, como “Carango”, “Mamãe passou açúcar em mim” ou “Meu limão, meu limoeiro”. No entanto, preferiu cantar uma canção ainda não lançada comercialmente, conhecida apenas pelo público de seus shows mais recentes no Teatro Princesa Isabel. Enquanto o Som 3 esboçava a introdução, o cantor, estranhamente sério para a sua *persona* pública, dirigiu-se à plateia:

Eu compus uma música de parceria com meu amigo Ronaldo Bôscoli e intitulei “Tributo a Martin Luther King”. Martin Luther King é um negro norte-americano. O mérito maior de Martin Luther King é lutar cada vez mais pela igualdade dos direitos das raças. Essa música, eu peço permissão a vocês, porque eu dediquei ao meu filho, esperando que no futuro ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei, e tenho às vezes encontrado, apesar de me chamar Wilson Simonal de Castro.⁵⁸⁷

E assim iniciou uma melodia *spiritual*, gênero ancestral e base do gospel. A execução prosseguiu com o cantor imóvel no palco, sem dançar, firme, sério, com a testa franzida e cantando de olhos fechados, sem encarar a plateia em nenhum momento⁵⁸⁸:

Sim, sou um negro de cor./ meu irmão de minha cor./ o que te peço é luta, sim, lutar mais./ Que a luta está no fim./ Cada negro que for./ outro negro virá para lutar./ Com sangue ou não, com uma canção também se luta, irmão./ Ouve minha voz./ Luta por nós./ Luta negra demais é lutar pela paz./ Para sermos iguais.

A canção teria surgido em meio à turnê *Magnífico Simonal*. Durante uma passagem de som, o cantor chamou César Camargo Mariano e mostrou, dedilhando ao piano, a canção que compusera algumas horas antes com o diretor do espetáculo, e antigo amigo, Ronaldo Bôscoli. A fala de César ao jornalista Ricardo Alexandre a respeito do processo de composição é esclarecedora:

“Na época – acho que posso dizer isso agora –, Simonal estava muito atento à criação do Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos”, lembra o pianista. “Era algo que dizia muito a ele, que estava se transformando em um astro, mas pouco tempo antes era obrigado a entrar pelas portas de trás nos lugares em que queria ir. Esse assunto sempre estava em pauta nos shows, ou como uma piada leve, ou em um texto sério. E ele ficou encantando com Martin Luther King e acompanhava em detalhes a luta dele como ativista dos direitos dos negros. Eu fiquei arrepiado com a música que ele me mostrou, com a força do texto, e vi o quanto era séria a consciência civil dele. Imaginei um arranjo pesado, compatível com toda aquela dor da letra, mas ele pediu o contrário – ‘vamos swingar isso aí, deixar esse assunto mais leve’. É um dos arranjos de que mais me orgulho.”⁵⁸⁹

Ao ler a descrição de César Mariano, de imaginar “um arranjo pesado, compatível com toda aquela dor da letra”, o pesquisador que escreve estas páginas confessa imaginar algo similar ao arranjo que Erlon Chaves produziu para “Black is Beautiful”, composição dos irmãos Marcos e Paulo César Valle, lançada por Elis Regina – que em dezembro do mesmo

⁵⁸⁷ Texto transcrito a partir da cena registrada em vídeo. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=FH0Ws4Sw0ZE>> Último acesso em 19/06/2016.

⁵⁸⁸ Interessante pontuar que o recente livro de Franklin Martins, aparentemente a primeira análise sobre questões políticas na música brasileira a incluir *Tributo a Martin Luther King*, informa que a primeira apresentação desta música, quando o cantor fez o discurso acima citado, seria em seu programa *Show em Si... Monal*, também na TV Record. MARTINS. *Quem foi que inventou o Brasil?* Vol. II. 2015. Pg. 78-79.

⁵⁸⁹ ALEXANDRE, Ricardo. Livreto do box *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004.

ano de 1967 se tornaria esposa de Ronaldo Bôscoli – em 1971.⁵⁹⁰ Um lamento *gospel* pungente, em certo sentido similar ao clima de “A change is gonna come”, citada no tópico anterior do presente capítulo. A sugestão de Simonal, de swingar a canção, não apenas tornou o tema “mais leve”, quanto também aproximou a canção ao estilo de canções cantadas nas igrejas batistas dos negros estadunidenses, mais dançante, ritmo marcado por palmas e um coral *gospel* produzindo o efeito de canto-resposta característico.⁵⁹¹ De certa forma, sugere uma aproximação da melodia com o ambiente no qual o pastor Martin Luther King estava associado, ao mesmo tempo em que potencializava o alcance mercadológico da canção.

“Tributo a Martin Luther King” havia sido gravada em 28 de fevereiro de 1967, mas, só seria liberada pela censura quatro meses depois, saindo em um EP duplo lançado em junho de 1967, acompanhada de “Deixa quem quiser falar” (W. Simonal/Nonato Buzar), “Ela é demais” (C. Imperial) e “Está chegando a hora” (tradicional/versão: Rubens Campos/Henricão). No entanto, sua execução em março já repercutiria bastante. No dia seguinte à sua apresentação na Record, noticiava a *Folha de São Paulo*, em reportagem parcialmente citada no último tópico do segundo capítulo desta dissertação – ao sugerir o posicionamento de Simonal por uma chave à esquerda – e que incluía, na íntegra, a letra da nova composição.

Foi na festa de entrega dos prêmios “Roquete Pinto” que o cantor Wilson Simonal desfazendo a impressão que se tinha dele, cantou “Tributo a Martin Luther King”, um “gospel spiritual” de sua autoria e de Ronaldo Bôscoli. (...) Ele explica a música: “Imaginei-me conversando com Martin Luther King, o grande líder contra a discriminação racial nos Estados Unidos e Prêmio Nobel da Paz de 65. Minha conversa com ele é para apoiá-lo na luta que vem combatendo e que muitos querem anular. E digo-lhe que não se esmoreça porque a batalha está no fim. É meu modo de estimulá-lo, e para isso coloquei o grito das canções primitivas norte-americanas: “Vamos, irmão, OH, YA”.⁵⁹²

No início de 1967, de fato, a proposta de enfrentamento pacífico e de desobediência civil defendida por King era bastante criticada como insuficiente por militantes negros mais radicais, como os que formavam o Partido dos Panteras Negras para Autodefesa. Desde o famoso discurso *Eu tenho um sonho*, proferido em 1963, com o qual Simonal dialoga na canção, estandarte de uma luta saudada na conquista do *Prêmio Nobel da Paz* em 1964, a tensão racial estadunidense teria se intensificado, inclusive com o assassinato – por membros

⁵⁹⁰ Elis Regina. *Black is beautiful* (M. Valle/P.C. Valle). LP. *Ela*. Philips. 1971.

⁵⁹¹ O cd duplo *Voices of the civil rights movement. Black American freedom songs. 1960-1966*. Smithsonian Folkways Recordings. 1997 documenta 43 canções político-religiosas dotadas dessas características.

⁵⁹² Simonal: a luta com uma canção. *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 18/03/1967. P.5. Sem crédito na autoria da reportagem. Disponível em: < <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1967/03/18/21> > Acesso 19/06/2016.

da própria Nação do Islã, radicais da militância negra – de Malcolm X, outra importante liderança da militância negra, conforme abordamos no segundo capítulo desta dissertação. Franklin Martin reconhece a novidade da temática da canção no contexto:

Após sua morte, pipocaram em todo mundo canções reverenciando a firmeza de King na promoção da igualdade racial. Poucas foram as músicas, porém, que homenagearam o pastor quando ele ainda estava vivo. Uma das exceções é *Tributo a Martin Luther King*, de Wilson Simonal e Ronaldo Bôscoli, de 1967. [...] Dedicou a canção ao filho recém-nascido. Disse que torcia para que ele não sofresse os mesmos preconceitos sofridos por sua geração.⁵⁹³

A dedicatória da canção ao filho primogênito, o hoje *performer* e *cancionista* Wilson Simoninha, aproximava mais a canção ao “sonho” de coexistência pacífica e igualitária professado por Luther King. Explicou-se Simonal, na mesma reportagem: “Dediquei a canção a meu filho, na esperança de que *nem ele nem as outras crianças negras do mundo* venham a sentir as mesmas humilhações que, eu próprio, já senti na pele, apesar de me chamar Wilson Simonal.”⁵⁹⁴ Da apresentação televisiva da canção para a fala em entrevista ao jornal, Simonal amplia o desejo não só ao filho, mas às outras *crianças negras*. E não só do Brasil, mas *do mundo*, correspondendo ao caráter extranacional comum ao *Orgulho Negro*.

Outro aspecto importante para a compreensão da reivindicação por igualdade expressa na canção está no último trecho do comentário que serviu de apresentação à canção para a sociedade brasileira. Simonal diz desejar que seu filho não enfrente *nunca aqueles problemas que eu encontrei, e tenho às vezes encontrado, mesmo me chamando Wilson Simonal de Castro*. Ou seja, mesmo estando no auge do sucesso, a barreira da cor da pele às vezes demonstra a sua força, recordando o artista do preconceito vigente na sociedade, apesar de sua fama e dinheiro. Pesquisando a revista *O cruzeiro*, encontramos um exemplo deste problema enfrentado às vezes pelo artista, já em agosto de 1967, ou seja, cerca de cinco meses após o lançamento televisivo da canção e apenas dois meses após o lançamento em fonograma. A reportagem inicia narrando um fato que teria ocorrido “há poucos dias em Santos” onde um clube havia contratado Simonal. “Uma semana antes não havia mais mesas, e a procura continuava. Entradas extras tiveram que ser providenciadas. Às 23 horas do sábado do ‘show’ todos os recantos do grande salão estavam tomados, o cantor se apresentaria à meia noite.”⁵⁹⁵

⁵⁹³ MARTINS. *Quem foi que inventou o Brasil*. Vol. II. 2015. P. 79.

⁵⁹⁴ Simonal: a luta com uma canção. *Folha de São Paulo*. 18/03/1967. P.5. *Grifo nosso*.

⁵⁹⁵ Reportagem *Do moleque ‘Simona’ a Wilson Simonal*. Texto de Afrânio Brasil Soares, fotos de Dirceu Leme. *O Cruzeiro*. Ano 1967. Edição 47. 19 de agosto de 1967. Folhas 53 a 56.

Por volta das duas horas, quando o presidente do clube se preparava para ir ao microfone pedir desculpas ao público e garantir a devolução dos ingressos, o cantor apareceu. Ele estava agitado: o seu carro enguiçara na estrada. A diretoria, possessa, não queria aceitar as suas desculpas; a altercação nos bastidores não parecia ser menos calorosa do que o tumulto do salão, onde um cômico monstro e ritmado se improvisava:

- Ca-fa-jes-te, ca-fa-jes-te; cri-ou-lo, cri-ou-lo.

O presidente do clube advertiu o cantor de que não se responsabilizaria pela sua integridade física, caso ele tentasse aparecer diante do público. A rescisão do contrato parecia, àquela altura, a melhor solução. Wilson Simonal pôs fim à discussão:

- Deixem por minha conta. Eu vou entrar em cena. Se não conseguir agradar, então o clube não me pagará. Quanto à minha integridade física, ‘deixa comigo’...

E foi dada a ordem para o pano se abrir.

Wilson Simonal já se encontrava diante do microfone, olhando tranquilamente para o fundo do salão.

- Ca-fa-jes-te, ca-fa-jes-te; cri-ou-lo, cri-ou-lo – gritava agora a plateia, mais irada ainda.

O cantor abriu os braços: um gesto largo e pediu calma. O ruído, os assobios, o cômico alucinante prosseguiram, atestando a revolta incontrolável.

- Calma, calma – repetiu ele. Eu disse: calma!

Ato contínuo, deu sinal para o maestro e a orquestra fez uma pequena introdução, ainda sufocada pelos ruídos. O cantor começou a gingar a sua ginga bem característica, as mãos no ritmo do samba, como se remasse de mansinho, e começou:

‘Meu limão, meu limoeiro, meu pé de Jacarandá...’

Antes de chegar ao ‘isquindolalá’, uma rajada de palmas veio de trás, cresceu, foi tomando vulto e generalizou-se pelo salão inteiro. Por mais de uma hora, Wilson Simonal voltou sem cessar ao palco, enquanto os pedidos de ‘bis’ se sucediam. O público, vencido pelo talento do cantor, pela sua simpatia, pela sua comunicabilidade, ovacionava-o. Wilson ganhara a parada.⁵⁹⁶

Além da enorme simpatia e poder de comunicabilidade do artista, evidenciada pela rápida mudança no comportamento da plateia, a leitura do trecho da reportagem evidencia a naturalização do preconceito, compartilhada pela plateia e até pelo redator da reportagem. Independente do fato de um atraso de duas horas justificado por um carro enguiçado – problema banal e corriqueiro – legitimar o receio pela integridade física de uma pessoa, destaca-se e assombra que a revolta diante do artista seja expressa por gritos de “cafajeste” e *crioulo*, igualmente colocados como pejorativos.

Apesar do sucesso do cantor, que justificava a velocidade com que esgotou os ingressos de seu show e o carisma do artista, evidenciado por sua conquista de um público hostil, o trecho citado ressalta que basta um momento de desafeto para o estigma da cor ser usado como arma para ofensa. E tão pouco tempo depois de seu libelo pela igualdade racial.

⁵⁹⁶ Ibidem.

Se Simonal afirmava, orgulhoso, *sim, sou um negro de cor*, em março de 1967, em agosto do mesmo ano a plateia o estigmatizava, em coro, lembrando que *crioulo* e *cafajeste* eram igualmente mobilizados como termos ofensivos, para lhe agredir. Aspecto que em nenhum momento da relativamente longa reportagem é sequer mencionado como preconceituoso.

O sucesso comercial angariado por Wilson Simonal e sua influência midiática parecem ter ajudado a potencializar o seu discurso de reivindicação. Fortalece este argumento o LP lançado por Simonal em outubro de 1967, *Show em Simonal*, disco duplo, gravado ao vivo, comemorativo do aniversário de seu bem sucedido programa ao vivo. Gravado em junho de 1967 (mesmo mês, portanto, que chegava às lojas o EP contendo a primeira gravação de “Tributo...”), a canção escolhida para encerrar o programa e fixada no LP foi justamente “Tributo a Martin Luther King”. E o que o fonograma documenta é uma ampla participação da plateia – estimada entre três e quatro mil pessoas⁵⁹⁷ – acompanhando o cantor durante toda a letra da recente canção, até então só divulgada no programa televisivo, na edição do jornal e em apresentações ao vivo.

Segundo Alexandre, “Antes de voltar para o bis com a versão pilantragem de ‘Está chegando a hora’, Simonal sentou-se nos camarins e chorou emocionadamente.”⁵⁹⁸ A emoção do cantor talvez fosse justificada pela consciência das dificuldades de ser *um negro de cor* no Brasil – e no mundo – e das expectativas em torno de uma vitória futura da luta travada para serem iguais. Realidade contrária que lhe seria duramente lembrada, no mínimo, dois meses depois, diante da situação consequente ao carro enguiçado, citada acima. Se “Tributo a Martin Luther King” não apareceu em nenhum disco de estúdio do cantor, marcou presença no único álbum ao vivo que lançou em toda a sua carreira.

Após a repercussão positiva da canção, no entanto, se alguém esperava uma mudança de rumos na carreira do cantor, incluindo um repertório engajado pela igualdade racial com maior frequência em seus discos, se enganou escandalosamente. Os próximos discos de Simonal desenvolveram a proposta da Pilantragem, conforme relatado acima, afastada de qualquer pretensão em veicular mensagens políticas explícitas. Referências à questão racial, contudo, permaneceriam sendo incluídas em seu programa televisivo e entrevistas, conforme foi objeto de análise no segundo capítulo desta dissertação.

⁵⁹⁷ O jornalista e biógrafo do cantor, Ricardo Alexandre, menciona três mil pessoas no livreto que acompanha o Box lançado em 2004 com toda a produção do cantor. Mas na biografia, *Nem vem que não tem*, lançada em 2009, afirma o número de quatro mil pessoas, na página 102. Para ouvir a gravação, ver, Simonal. *Show em Simonal*. Outubro de 1967, Odeon, Faixa 8 (disco 2), Faixa 18 na edição em CD.

⁵⁹⁸ ALEXANDRE. Livreto do box *Wilson Simonal na Odeon*. 2004.

Mencionamos acima que o terceiro volume da série *Alegria, Alegria*, lançado em abril de 1969, demonstrava referências mais fortes no repertório de Wilson Simonal à proposta estética identificada como *Black Music*: as sonoridades *soul* e *funk*. Tal tendência prosseguiu em 1969 no LP seguinte, o volume 4 da série *Alegria Alegria* e o último disco da Pilantragem, contendo o enorme sucesso “País tropical”. O cantor, no entanto, alegando estar cansado de “descolar” – gíria para a atuação malandra, típica da Pilantragem –, procurava algo diferente, e dizia à imprensa da época buscar uma nova sonoridade, que ele chamava “Samba Soul”.⁵⁹⁹

Simonal, em seguida, rumou para o México, acompanhando a seleção brasileira de futebol, ficando em turnê por lá em todo o período do campeonato mundial, a Copa do Mundo. Em sua consagrada temporada de três meses na boate do hotel mexicano Camiño Real, Simonal testou uma sonoridade mais abertamente *funk* e *soul*, acrescida de maior apelo percussivo brasileiro (o Som 3 fortalecido pela percussão de Chacal) em um novo repertório. Esta sonoridade foi documentada pela filial mexicana da gravadora Odeon – a qual Simonal era contratado, como temos visto – a Capitol, em um disco exclusivo para o mercado mexicano. O disco *México 70*, assim, permaneceria desconhecido pelo mercado brasileiro por quarenta anos, até ser descoberto pelos filhos do cantor, Max de Castro e Simoninha e, após longo esforço de arqueologia fonográfica, localizado e lançado às lojas em 2010 pela EMI.

O disco, além de documentar o apelo internacional de Simonal a cantar em quatro idiomas – português, inglês, espanhol e italiano – registra a proposta Samba Soul do artista em canções como “Aqui é o país do futebol” (Milton Nascimento/Fernando Brant), “Que pena” (J. Ben) e a inusitada e agitada versão da clássica “Ave Maria do Morro” (Herivelto Martins). Entre as novidades do repertório ainda destacavam o sensível arranjo jazzístico – escrito por Simonal – para “Raindrops keep fallin’ on my head” (Burt Bacharach/Hal David) e sua gravação de “Garota de Ipanema”, incluindo um longo solo de trompete executado pelo próprio Simonal.⁶⁰⁰ E, do recente repertório do amigo Jorge Ben, Simonal registrava mais uma referência ao texto negro, com sua agitada, Samba Soul, versão de “Crioula”.

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

⁵⁹⁹ Argumentos encontrados no texto de seu filho caçula, Max de Castro, para o encarte à edição brasileira do LP de Simonal *México 70*. CD. EMI. 2010.

⁶⁰⁰ Informações presentes no texto original, em espanhol, do disco mexicano, sem atribuição de autoria.

*negra/ A rainha do samba mais bela da festa/ A dona da feira/ Uma fiel representante brasileira.*⁶⁰¹

É interessante perceber que, consciente ou não, no disco para o mercado mexicano de 1970, Simonal escolhia, entre as inúmeras canções de ênfase à beleza da mulher negra no repertório de Jorge Ben,⁶⁰² uma que levantasse como emblema justamente o estigma com o qual fora atacado, a plenos pulmões por uma plateia hostil, três anos antes: o de *crioulo*.

O disco *México 70*, conforme mencionado, ficaria desconhecido pelo mercado brasileiro por quatro décadas. Ao voltar ao Brasil, Simonal lançaria os seus polêmicos EPs nativistas e se ocuparia do show conjunto com a estrela do jazz Sarah Vaughan – conforme abordado no último tópico do primeiro capítulo desta dissertação. Seu disco seguinte, o LP *Simonal*, lançado em dezembro de 1970, seria o derradeiro da frutífera parceria com o Som 3, então já desgastada. O desgaste, no entanto, em nada transparecia no disco, considerado por Ricardo Alexandre, com justiça, um dos melhores da fértil carreira de Simonal. Conforme o jornalista, “estabelece-se um novo padrão de black music local, em fina sintonia com o funk planetário, mas tão brasileiro quanto a pilantragem.”⁶⁰³

A incorporação das sonoridades *soul* e *funk* da *Black Music* apresentavam-se de forma consolidada e desassociada da estética da Pilantragem. Encorpendo a sonoridade do Som 3, a inclusão dos teclados elétricos de Marcos Valle – na sua, em parceria com irmão Paulo, “Deixa o mundo e o Sol entrar” – e da marcante guitarra do *soulman* Hyldon – no *funk* “Moro no fim da rua” (Luis Vagner/Tom Gomes). Destacando no disco, a esplêndida faixa “Destino e desatino de Severino Nonô na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (Oh Yeah)” (Renato Luiz) expunha um baião-*soul* que sugeria uma atenção ao “novo som” de Tim Maia, porém, ainda com a identidade *hard bop* característica da parceria do artista com o Som 3.

A identificação do texto negro no repertório de Wilson Simonal, que estamos efetuando detalhadamente na parte final desta dissertação, deixou ausente, até então, apenas uma das quatro características que propomos como centrais à *identidade cultural subjetiva* negra: a referência a uma ancestralidade africana. A ideia de África como lugar de origem.

⁶⁰¹ Wilson Simonal. *Crioula* (Jorge Ben). CD. *Mexico 70*. EMI. 2010.

⁶⁰² A dissertação de Alexandre Reis, *Eu quero ver quando Zumbi chegar* (2014) apresenta vários exemplos.

⁶⁰³ Encarte à reedição, remasterizada. CD. *Simonal/Jóia, Jóia*. (Originais de 1970 e 71) EMI. 2004.

Em uma entrevista de 1999 à *Folha de São Paulo*, Simonal, ao ser perguntado sobre a razão de não ter se tornado um representante do movimento *black*, fornece um elemento interessante para compreender sua perspectiva quanto à identificação ao continente africano.

Nunca tive pretensão de criar um movimento black. Não tinha rastafári, “mama África”. Sou brasileiro, não sou africano. Não tenho nada contra quem gosta de se vestir como índio africano, mas me influenciei vendo os artistas negros americanos, elegantes.⁶⁰⁴

Apesar de rejeitar, nos anos finais de sua vida, a referência ao continente africano, apresentando até uma afirmação de caráter dúbio e potencialmente perigoso (que transparece na denominação de índio africano, aparentemente pejorativa, para se referir aos naturais do continente), o que poderia sugerir que Simonal estivesse longe de se identificar com um dos aspectos que propomos no segundo capítulo deste texto para pensar as características gerais da identidade negra mobilizada; uma segunda composição de sua parceria com Ronaldo Bôscoli, lançada em EP de junho de 1971, nos apresenta impressão diferente.

*África ê. África. Mostra meu passado que eu não vi passar./ Oh, lelê./ África ê. África. Quem tá do meu lado pode se chegar./ Meus antepassados vão querer saber./ Quem tem guia forte, quem é pra valer./ Toda luz do mundo sai do Sol de lá./ África, meu sangue, África, África.*⁶⁰⁵

Mais uma vez, o cantor compôs uma canção, em parceria com Ronaldo Bôscoli, que se relaciona diretamente com a articulação do que estamos identificando como parte da *identidade cultural subjetiva* negra e articulada ao texto negro. A canção “África, África” seria lançada no primeiro disco gravado após o rompimento com o Som 3, demarcando a formação de um novo trio que incluiria o tecladista e arranjador Sérgio Carvalho, o baixista Sérgio Barroso e o baterista – e parceiro fixo de Chico Buarque desde o início da década de 1990 – Wilson das Neves, que acompanharia o cantor pelos próximos quatro anos.

A canção “África, África”,⁶⁰⁶ embora registrada no suporte fonograma em junho de 1971, havia sido veiculada três meses antes e, assim como “Tributo a Martin Luther King”, apresentada com algum destaque pelo artista. Simonal escolheu lança-la no *Som Livre Exportação* – nome de um circuito universitário de shows que se tornaria um programa

⁶⁰⁴ Proscrito, Simonal tenta cantar em SP. *Folha de São Paulo*, 21/5/1999, Caderno Ilustrada. Pg. 4

⁶⁰⁵ Wilson Simonal. *África, África* (W. Simonal/R. Bôscoli). EP. *Na galha do cajueiro/Ouriço/África, África*. Odeon. 1971.

⁶⁰⁶ A canção *África, África* causa certa estranheza em meio ao repertório de Simonal. A temática relacionada à ascendência africana não é insinuada pelo cantor em nenhum outro momento no acervo consultado para a produção deste trabalho. Intriga a possibilidade, sem maiores indícios, de o cantor desejar testar uma temática diferente em meio ao público universitário, em um contexto de destaque da canção *Black is Beautiful*, dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, lançada por Elis Regina em abril do mesmo ano. LP *Ela*. Philips. 1971.

musical da TV Globo, apresentado por Elis Regina e Ivan Lins nas quintas-feiras – em 02 de março de 1971. O show em questão era a inauguração do Palácio das Convenções de Anhembi, com um público estimado em cem mil pessoas e uma maratona de apresentações, apelidada de “miniwoodstock”. Contava, entre as atrações musicais, com Milton Nascimento, Elis Regina, Tibério Gaspar, os grupos de rock A Bolha e Os Mutantes, Ademir Lemos e grupo Human Race, Originais do Samba e Osmar Milito. Em meio a esses artistas, Simonal fez um show com apenas cinco músicas, entre as quais incluiu a nova composição.⁶⁰⁷

A pesquisa entre os veículos de imprensa de maior destaque no período não encontrou qualquer referência à nova composição de Simonal, sugerindo que seu último manifesto passou despercebido. Era um momento de queda da popularidade do artista, após o ápice representado pelo ano anterior, 1970. E apenas dois meses após o lançamento comercial do fonograma que incluía a canção, o cantor voltaria, com destaque e estardalhaço, a ocupar as páginas da imprensa, envolvido no nebuloso processo relacionado às denúncias de sequestro e tortura de seu ex-contador, Raphael Viviani, que se decorreria no processo judicial do qual seria difundida sua imagem como informante do regime militar brasileiro.

A intenção deste terceiro capítulo, portanto, foi apresentar na principal documentação reunida para a proposta desta pesquisa, a produção musical de Wilson Simonal, fixada e difundida por meio do *suporte* material dos fonogramas, a veiculação de mensagens e representações quanto à questão racial, através do *veículo* canção.

Lançada em meados de 1971, a canção “África, África” demarca o momento final de nosso recorte temporal, que aborda o momento de maior sucesso comercial de Simonal, o que permitia, conforme nossa hipótese, maior difusão de seus comentários e leituras sobre a realidade social. O recorte, no entanto, coincide também com o contrato do cantor com a gravadora Odeon, de enorme destaque na produção e distribuição de fonogramas na indústria brasileira do entretenimento. Completando exatos dez anos de sua contratação, em dezembro de 1971 o cantor romperia o contrato com a gravadora na qual iniciou sua carreira.

Sua identificação com a sonoridade da *Black Music*, porém, o acompanharia. Já o seu primeiro compacto junto à nova gravadora, a também forte Philips (portadora do catálogo de Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina e tantos outros), traria duas ótimas canções de sonoridade *funk*, ainda mais próximas à sonoridade de James Brown e que até hoje são

⁶⁰⁷ Informações deste parágrafo extraídas de ALEXANDRE. 2009. *Nem vem que não tem*. P. 191.

executadas em bailes *funk/soul*. As gravações de “Paz e arroz” (Jorge Ben) e do posterior sucesso de Elis Regina, “Noves fora” (Belchior/Fagner) – uma das raríssimas canções de temática um pouco feliz na produção de Belchior a ser fixada em fonograma –, explicitavam que a sonoridade *black* do artista, ainda mais enriquecida pela sonoridade *soul* e *funk*, articulada aos ritmos diversos costurados em seu hibridismo musical, viera pra ficar... Mas daí para frente já é assunto para outra pesquisa.

Acreditamos que a leitura deste longo texto, percorrendo os caminhos traçados em todos seus capítulos, possibilite uma compreensão do posicionamento de Simonal como capaz de expressar uma atenção à situação da marginalização das comunidades negras. E uma leitura própria da reivindicação por igualdade, conforme ecoava no Brasil e no mundo, porém, conciliando impressões de seu liberalismo. Um posicionamento que, dada a popularidade angariada pelo artista e as particularidades do restritivo período da ditadura militar, torna-se particularmente estimulante para pensar a dinâmica das relações raciais brasileiras em um período no qual esse recorte ainda está pouco abordado pela historiografia: os anos 1960.

Conclusão: Um fim em reticências...

*Como num livro quando faltam páginas
Some do epílogo a explicação.
(Nando Reis. “Um tiro no coração”. 2000)*

O encontro do presente autor com a trajetória e obra de Wilson Simonal já completa sete anos. Em uma visita informal a uma sala de cinema belorizontina, o cine Belas Artes, no segundo semestre de 2009, deparei-me com o documentário *Simonal: Ninguém sabe o duro que dei*, dos diretores Claudio Manuel, Micael Langer e Calvito Leal. O documentário apresentou a polêmica história do cantor, tema que angariou calorosos debates sociais no seu processo de recepção. Afinal, culpado ou inocente das acusações de delator que lhe haviam sido dirigidas? A narrativa do documentário sugeria um Simonal ingênuo e apolítico, vitimado pelo radicalismo político do período, como consequência de seu delito para com o contador. Embora a trajetória do cantor fosse interessante para um pesquisador consciente da revisão historiográfica sobre o período ditatorial – que enfatiza a *colaboração* “da sociedade” –, confesso que o fator de maior destaque no documentário, a meus olhos, foi sua posição quanto à questão racial. A abordagem do racismo feita pelo cantor em veículos midiáticos – enfatizada no documentário, mas ignorada nos debates sobre ele – sugeria uma novidade na temática dos anos 1960.

Desde este primeiro contato até os contornos iniciais do que viria a ser um projeto de pesquisa demoraria dois anos. Intervalo no qual a curiosidade e o gosto levaram ao encontro de uma primeira coletânea em CD apresentando o repertório do cantor. Decepcionando um consumidor influenciado pelo documentário, entre as 28 faixas escolhidas para o cd duplo da *Série Bis* dedicada ao cantor, não havia faixas de seu apogeu comercial. O repertório escolhido focava em sua fase bossa-nova e, a este ouvinte acostumado a algumas vertentes jazzísticas, a diferença em relação à orientação convencional atribuída à Bossa Nova ficou evidente. E, ainda, continha o impactante *medley* “Opinião/O Morro não tem vez/Batucada surgiu”. Além da sedução pela qualidade das interpretações e arranjos, o disco (infelizmente, perdido em um empréstimo do qual nunca voltou) impactava pela diferença na mensagem passada pela tradicional *canção de resistência* “Opinião” – razão que levou à redação de um trabalho final em uma disciplina sobre arte e política na ditadura militar brasileira desenvolvendo as primeiras perguntas quanto a essa inquietação: onde estava o tema racial no Brasil de 1960?

Estudar Simonal era fortuito, pois permitia articular diversos pontos que interessavam este historiador em formação. O vertiginoso contexto do século XX pós Segunda Guerra. A rica especificidade da década de 1960, intrigante em diversas perspectivas, mas, particularmente, quanto à efervescência dos debates raciais, com a força dos Direitos Civis nos EUA e a descolonização africana. A Ditadura Militar brasileira, com toda a sua urgência, ainda contemporânea, por compreensão. Os meandros do racismo no Brasil, que tanto me preocupa e, até então, tão pouco havia estudado na academia. E, o que parecia mais atrativo: a agradável música popular, da MPB ao Jazz: uma grande sorte! Ah, e o que era ainda melhor, tudo isso em português, o que facilitava, muito, a pesquisa. E, assim, com o apoio de alguns amigos e professores, o que era apenas uma curiosidade foi se definindo em um projeto.

As páginas que chegam ao fim neste texto de conclusão representam o resultado das reflexões que começaram a tomar forma acadêmica em 2011, se tornaram um projeto de pesquisa em 2013 e, enfim, angariaram o *status* de efetiva pesquisa de mestrado em 2014. A pesquisa – e, por consequência, o texto aqui desenvolvido – foi orientada por um pressuposto básico: havendo similitudes que permitem afirmar a universalidade da grande família humana, a seleção de algumas entre as diferenças existentes e sua transformação em hierarquias sociais é uma construção política. Efetuando a identificação destas construções políticas e o combate a elas, acreditamos ter fugido à exaltação de uma particularidade que rejeite o universal, mas, seguindo a importante ponderação de Zilá Bernd de que “não se atinge a esfera do universal sem passar pelo que é específico, particular”.⁶⁰⁸ Portanto, tentar compreender os meandros da criação e difusão de um preconceito e discriminação social, como o racismo, capaz de ser mobilizado como um mecanismo de exclusão dentro da família humana, pode fortalecer a universalidade dos hoje combatidos Direitos Humanos, de que tanto falamos no segundo capítulo desta dissertação.

Para o desenvolvimento de nosso argumento, foi necessário fazer inúmeros, essenciais e dolorosos recortes. A singela contribuição à historiografia da ditadura militar aqui presente continuou mantendo o foco na região sudeste, particularmente o Rio de Janeiro, e ignorando as experiências sociais de camponeses e indígenas. Apesar de trabalhar um personagem de origem social carente, e tentarmos dar alguma atenção ao cotidiano de grupos econômica e socialmente marginalizados, o trabalho continuou focado no que pode ser identificado como a experiência das classes médias e altas do período – afinal, era ali que Simonal se encontrava

⁶⁰⁸ BERND. *O que é Negritude?* 1988. P. 42.

no momento em que o estudamos. Mesmo pensando restritamente no artista, faltas são sentidas. Exigiria mais esforços do que os depreendidos nesta pesquisa para responder quem, efetivamente, era o público de Simonal. Sabemos que era amplo, mas seria importante descobrir *quem o ouvia*, até para conjecturar sobre o potencial de suas mensagens. Do mesmo modo, contentamo-nos com a afirmação do amplo sucesso de Simonal, sem dimensionar os números de vendagem, a melhor explicitar o alcance de seu destaque comercial. Conforme mencionamos nas páginas de abertura desta dissertação, *À guisa de prefácio*, diversos detalhes necessitaram ser ignorados para a produção deste mapa que aqui oferecemos.

Ao “viajante que busca o rumo nos caminhos da vida ou da história”⁶⁰⁹ através da consulta deste texto, portanto, esperamos ter contribuído para a identificação da denúncia do racismo e afirmação do *Orgulho Negro* feitas pelo cantor Wilson Simonal em um contexto considerado de “refluxo” das mobilizações raciais no Brasil. Conforme buscamos afirmar, acreditamos que, no Brasil – como em qualquer outro lugar –, as pessoas oprimidas, como aquelas reunidas em torno do significante “negro”, sempre lutaram, conforme puderam, contra o esforço sistemático para exclusão ao qual eram submetidos. Não existiriam, assim, sujeitos coletivos passivos na história, cabendo ao historiador a sensibilidade de encontrar os indícios, quando não as evidências, de sua atuação. A redação destas linhas, se não de toda a dissertação, pode denunciar certa orientação política na formação intelectual daquele que as escreve, apesar da tentativa de abrangência ideológica entre os autores mobilizados para o aporte teórico. Deixo o esclarecimento através das palavras do grande intelectual e professor José Antônio Dabdab Trabulsi, trazendo para a contemporaneidade a referência ao estudo das sociedades antigas:

O que eu busco é trazer uma pequena contribuição ao conhecimento dos mecanismos, das relações de causalidade, das hierarquias e das regras de transformação das sociedades antigas. Neste sentido, teoricamente falando, o que mais me ajudou foi sem dúvida o marxismo, uma via de pesquisa que afirma a responsabilidade do pesquisador, e que não se contenta com uma contemplação estética do objeto. Ainda que esta abordagem não esteja muito em moda, é a única possível, de meu ponto de vista de pesquisador do terceiro mundo, que sabe que cada hora de sua pesquisa é paga com o sofrimento de não sei quantos operários, agricultores ou desempregados. Pesquisa “engajada”, bem longínqua, poderão me retrucar; o que eu rechaço com veemência. Como dizia Moses Finley, todo trabalho de história é um diálogo no e com o presente.⁶¹⁰

⁶⁰⁹ MITRE. História, memória e esquecimento. In: *O dilema do centauro*. 2003. P. 17.

⁶¹⁰ TRABULSI, José Antônio Dabdab. Introdução. In: *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Trad. José. A. D. Trabulsi. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2004. P. 17.

E, falando do presente, quisera poder finalizar nossa jornada retomando um diálogo com a produção literária não acadêmica – conforme realizado nas primeiras páginas desta dissertação –, propondo um final feliz. A realidade, porém, nos conduz a outros caminhos. Wilson Simonal de Castro faleceu pobre, deprimido, alcoólatra e – o que, aparentemente, mais o afetava – relegado ao ostracismo. Não sobreviveu o suficiente para ver o progressivo reestabelecimento de sua obra. A demanda política que o sensibilizava, a questão racial, tampouco parece ter sido radicalmente modificada quanto ao cerne de sua denúncia: o condicionamento da inferioridade e o limitado “espaço das pessoas negras na sociedade”.

Enquanto o presente autor escrevia estas páginas, a situação política nacional e a limitada democracia brasileira sofriam profundos abalos. A primeira mulher eleita à presidência na história desta nação enfrentava um processo de *impeachment* com cara e corpo de golpe de Estado. O governo interino estabelecido, identificado como ilegítimo por boa parte da população brasileira, extinguiria, entre diversos outros, o *Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos*, sintomaticamente criado pelo governo deposto. A pasta citada seria fundida ao *Ministério da Justiça*, que teria seu nome acrescido a “Justiça e da Cidadania”. Significativo para a aparência de atentado à representatividade, o anúncio original dos nomes responsáveis pelas vinte e três pastas ministeriais então restantes não apresentaria um único negro, e sequer uma única mulher, na direção do novo governo.

O efeito simbólico de tal acontecimento estimulou a reflexão do historiador Sidney Chalhoub. Em palestra proferida na cerimônia de abertura do *V Encontro de Pesquisa de História da UFMG*, o EPHIS, em 06 de junho de 2016 – portanto, menos de um mês após a nomeação ministerial, em 12 de maio – o renomado historiador propôs a mobilização do conceito *banalidade do preconceito*, inspirado no conceito arendtiano da *banalidade do mal*, para compreender uma configuração social que permita a um governante – e toda a equipe que o circunda – não perceber em tal ato de nomeação algum tipo de afronta a quesitos básicos de representatividade. O conceito mobilizado compreenderia que certa noção de qual deveria ser o espaço a ser ocupado pelas pessoas negras e as mulheres na sociedade revelava-se arraigada. Ou, ao menos, que a participação na gestão política não era um desses espaços.

Se muito se avançou nas batalhas pela representatividade das pessoas negras desde quando Wilson Simonal cantou a esperança na luta *para serem iguais* em TV aberta, em 1967, sobretudo com as conquistas dos movimentos negros organizados, resultando em vitórias importantes, como a lei de obrigatoriedade do ensino de História da África em todos

os níveis da educação e o estabelecimento de cotas raciais em concursos públicos, estas conquistas são tímidas perto de tudo que ainda é urgente a se conquistar em uma sociedade tão desigual. A população negra continua sendo excluída socialmente, localizada entre os piores índices de condição de vida e sendo maioria entre os ofícios considerados degradantes. E, em paralelo, menos expressiva em cargos de alta chefia ou de grande *status* social.

Acompanhar os veículos de comunicação focados na vida de celebridades, ou apenas uma rápida atenção a informativos de notícias da *internet*, revela um preocupante número de denúncias de racismo, sofrido, inclusive, entre artistas de grande sucesso, principalmente atores e modelos. Em um distante 1967, Simonal declarava sua esperança de que, no futuro, seu filho não sofresse o que ele sofreu *e, por vezes, ainda sofria*, mesmo se chamando Wilson Simonal de Castro – o nome de um artista de grande sucesso. Ultrapassamos a metade da segunda década do século XXI, o filho de Simonal a quem ele dedicou esta canção, Wilson Simoninha – hoje, também cantor estabelecido – ainda canta que continua compartilhando do sonho de Martin Luther King – que permanece sendo um *sonho*, e não uma realidade presente –, o de viver em uma sociedade igualitária, ao menos quanto à opressão racial.

Construção social tão arraigada, abordar o racismo e a denúncia a ele no Brasil é sempre um tema tão importante quanto complexo. Abordar tal questão a partir de uma figura politicamente conservadora torna-se ainda mais passível de contestações. Um dos grandes desafios iniciais – e constantes – para o desenvolvimento desta pesquisa foi conseguir justificar que a obra de Wilson Simonal possa ser um objeto dotado de legitimidade para se pensar a expressão de uma reivindicação em torno da identidade negra e a igualdade racial, sem cair na armadilha de justificá-lo como ideologicamente à esquerda ou uma figura *apolítica*. O esforço argumentativo em torno da Igualdade como eixo central dos discursos reivindicatórios do *Orgulho Negro*, portanto, foi inicialmente pensado como um meio para possibilitar a compreensão da visão de Simonal de que a *luta negra demais é necessária para sermos iguais*. Sendo que a igualdade pensada pelo artista, não sugerindo aproximação à perspectiva das esquerdas socialistas, aparenta mais próxima a uma leiga perspectiva Liberal.

Talvez um fortalecimento para a recepção de nosso argumento esteja na escolha de Wilson Simonal para a homenagem póstuma da entrega do Troféu Raça Negra, edição 2008, sendo esta uma premiação concedida pela instituição Afrobras e a Universidade Zumbi dos Palmares. Conforme informado na página oficial do evento,

Em comemoração ao Dia Nacional da Consciência Negra, personalidades e autoridades negras e não negras, nacionais e internacionais, são premiadas por exaltar, enaltecer e divulgar o valor das iniciativas, ações, gestos, posturas, atitudes, trajetórias e realizações que tenham contribuído para aprofundamento e ampliação da valorização da raça negra. Trata-se de um reconhecimento justo e oportuno àqueles que têm contribuído constantemente pela luta em favor da igualdade racial.⁶¹¹

Assim como as lutas no presente pela ampliação do espaço das pessoas negras na sociedade – não apenas a brasileira, como o cenário estadunidense de 2016 tem revelado, com amplas reivindicações nas ruas na denúncia do racismo ainda presente naquela sociedade – estão longe de acabar, e a atuação das organizações e movimentos negros estão aí para comprovar isso; o esforço de identificação e compreensão de reivindicações de tal natureza em outros contextos históricos permanece urgente para a historiografia. A conclusão deste trabalho, portanto, só pode exigir *reticências*: uma supressão que traz implícita a expectativa de continuidade. Acabamos aqui, por hora, porque é necessário acabar em algum lugar. Por isso, para finalizar conforme tudo começou, buscamos novamente as palavras de Luiz Tatit:

Essa é pra acabar

(Luiz Tatit. 2000)

*Sempre foi difícil terminar.
Sempre é um suplício esse momento
Mas temos que acabar. Não adianta essa demora
Se tudo acaba um dia, então porque que não agora?
Vamos entender esse momento...
Vamos acabar enquanto é tempo
Tocando e cantando, o tempo vai passando
A gente entra numas, de repente é o fim do ano*

*Essa é pra acabar!
Foi feita só pra isso
É pra lembrar vocês que existem outros compromissos
Não serve pra ouvir e deixar feliz, feliz da vida
Não serve pra cantar porque ela é até meio comprida
Não serve pra dançar. Não serve pra entreter
Aí você me pergunta: Mas então serve pra quê?
Serve pra acabar!
Não tem outro sentido
É pra acabar com o show ou destruir o nosso ouvido
É pra acabar com a história que esse show tá meio chocho
É bom acabar com isso que dá ódio, deixa roxo
Isso não é orquestra, não é uma filarmônica
Temos que acabar como se fosse bomba atômica!
BOOOOOOOM.*

⁶¹¹ Sobre o prêmio <<http://2015.trofeuracanegra.com.br/index.php/saiba-sobre-o-evento/sobre-a-afrobras>>, para a premiação de Simonal <<http://2015.trofeuracanegra.com.br/index.php/saiba-sobre-o-evento/46-historia-do-trofeu-raca-negra>> Acesso 15/11/2015, 18h.

*Acho que agora exagerei...
Mas deu pra entender o que eu quis dizer?
Tem hora que é do show. Tem hora que é da vida
E os dois estão ligados pela porta de saída
E nem é uma questão só de entender
Vocês também têm mais o que fazer
Ficando por aqui, a coisa é enfadonha
Acaba o repertório e a gente fica com vergonha*

*Essa é pra acabar!
Pra dar o ponto final
É pra romper de vez nosso cordão umbilical
Nós vamos conseguir se todos, todos cooperarem
Até o iluminador já disse: Parem! Parem! Parem!
Temos que parar. Parar com esse inferno
Temos que evitar que esse show se torne eterno
Essa é pra acabar, não temos outra escolha
É como se tivesse que estancar o show com rolha
Se a gente for deixar, isso não acaba, vira inércia
(Eu sei porque eu já vi, eu já tive essa experiência)
Tem que dar um fim, também não é bom pra mim
Mas é a realidade que nos faz agir assim
Essa é pra acabar. Então que acabe logo
Que eu já não aguento mais, se isso não acaba eu me sufoco*

Tchau, tchau, tchau...

Documentos fonográficos:

CD Box *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004. Textos: Ricardo Alexandre.

- 78 RPM. 14774. Dez/1961. *Terezinha/Biquinis e Borboletas*.
- 78 RPM. 14812. Jun/1962. *Eu te amo/Beija meu bem*.
- 78 RPM. 14849. Fev/1963. *Está nascendo um samba/Garota legal*.
- EP. 7BD 1055. 1963. *Está nascendo um samba/O estranho na praia/Garota legal/O que eu faço pra esquecer*.
- SINGLE. 7B 023. Jun/1963. *Walk Right in/Fale de samba que eu vou*.
- LP. MOFB 3370. Nov/1963. ***Wilson Simonal Tem "Algo mais"***.
- SINGLE. 7B 080. Jul/1964. *Nanã/Lobo Bobo*.
- LP MOFB 3396. Ago/1964. *A nova dimensão do samba*.
- SINGLE. 7B109. Mar/1965. *Garota moderna/Juca Bobão*.
- LP MOFB. 3419. Mar/1965. ***Wilson Simonal***.
- EP 7BD. 1114. Jul/1965. *De manhã/Das rosas/Medley: Cuidado cantor- Passarinho- Nêga- Não ponha a mão- Já vai?- Na onda do berimbau*.
- LP MOFB 3447. Nov/1965. ***S'imbora***.
- SINGLE 7B 145. Abr/1966. *Se você gostou/Mangangá*.
- SINGLE 7B 157. Mai/1966. *Mamãe passou açúcar em mim/Tá por fora*.
- SINGLE 7B 172. Set/1966. *Carango/Enxugue os olhos*.
- LP MOFB 3470. Nov/1966. ***Vou deixar cair...***
- EP 7BD 1122. Dez/1966. *A banda/Disparada/Quem samba, fica/Máscara negra*.
- SINGLE 7B 207. Mar/1967. *A praça/Ela é demais*.
- EP 7BD 1126. Jun/1967. *Tributo a Martin Luther King/Deixa quem quiser falar/Ela é demais/Está chegando a hora*.
- SINGLE. 7B 205. Jun/1967. *Tributo a Martin Luther King/Deixa quem quiser falar*.
- SINGLE. 7B244. *Nem vem que não tem/Escravos de Jó*.
- LP (Duplo). MOAB6000/MOAB6001. Out/1967. ***Show em Simonal***.
- SINGLE. 7B 249. Out/1967. *Duas contas/Balada do Vietnã*.
- SINGLE. 7B 250. Out/1967. *Belinha/Samba do Carioca*.
- SINGLE. 7B 251. Out/1967. *O milagre/O apito no samba*.
- LP MOFB 3508. Nov/1967. ***Alegria, Alegria***.
- SINGLE, 7B 276. Dez/1967. *Alegria, Alegria/Pata Pata*.

- EP 7BD 1142. Fev/1968. *Samba do crioulo doido/Alegria, alegria/Pata pata/A rosa da roda.*
- SINGLE. 7B 298. Jun/1968. *De como um rapaz apaixonado se casou por causa de um dos dez mandamentos/Sá Marina.*
- LP MOFB 3547. Ago/1968. ***Alegria, Alegria. Vol.2. ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga.***
- SINGLE MOAB 6003. Ago/1968. *Sá Marina/Namoradinha de um amigo meu.*
- SINGLE 7B 352. Dez/1968. *Correnteza/ Meia volta.*
- EP 7BD 1166. Dez/1968. *Correnteza/Meia volta/A saudade mata a gente/Terezinha de Jesus.*
- LP MOAFB 3576. Abr/1969. ***Alegria, Alegria Vol. 3 ou Cada um tem o disco que merece.***
- SINGLE 7B 380. Ago/1969. *País tropical/Se você pensa.*
- LP MOFB 3613. Nov/1969. ***Alegria, Alegria Vol.4 ou Homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira.***
- SINGLE 7B 422. Mar/1970. *País tropical (versão em italiano)/Ecco il tipo.*
- EP BD 1211. Jun/1970. *Kiki/Menininhas do Leblon/Aqui é o país do futebol/Eu sonhei que tu estavas tão linda.*
- SINGLE 7B 446. Set/1970. *Que cada um cumpra com o seu dever/Canção num.21.*
- EP DP 445. Out/1970. *Hino do festival internacional/Brasil, eu fico/Que cada um cumpra com o seu dever.*
- EP MOFB 2643. Nov/1970. *Brasil, eu fico/Canção núm.21/Resposta/Que cada um cumpra com o seu dever.*
- LP MOFB 2643. Dez/1970. ***Simonal.***
- SINGLE. 7B 475. Dez/1970. *A tonga da milonga do kabuletê/No clarão da lua cheia.*
- EP 7BD 1238. Jun/1971. *Na galha do Cajueiro/Ouriço/África, África.*
- SINGLE 7B 500. Jun/1971. *Obrigado Pelé/Você abusou.*
- LP MOFB 3702. Out/1971. ***Jóia, jóia.***
- SINGLE DP 476. Dez/1971. *Gemedeira/Tristeza.*

- LP (sem dados localizados). 1971. ***México 1971.*** CD EMI. 2010.
- Coletânea CD. Wilson Simonal. Um sorriso pra você. Universal. 2009.
- Coletânea CD. A arte de Wilson Simonal. Universal. 2005.

Periódicos consultados:

Jornal do Brasil
Folha de São Paulo
Revista O Cruzeiro
Revista Realidade
Revista Amiga
Última Hora
Correio da Manhã
O Pasquim

Fontes bibliográficas gerais.

ABREU, Martha. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). In: *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.-jun. 2010. P. 92-113.

ABREU, Matha; DANTAS, Carolina Vianna. É chegada “a ocasião da negrada bumbar”: comemorações da Abolição, música e política na Primeira República. In: *Varia História/Departamento de História*, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, vol.27 número 45 – jan/jun, 2011. P. 97-120.

ADU BOAHEN, Albert. A África diante do desafio colonial. In: ADU BOAHEN, Albert (Org.). *História Geral da África, VII: África sob domínio colonial, 1880-1935*. Brasília, UNESCO. UFSCAR. 2010. P. 1-20.

ALBERTI, Verena & PEREIRA, Amilcar A. (Org.). *Histórias do Movimento Negro no Brasil*. Depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro. Pallas, CPDOC-FGV. 2007. 530 p.

_____. *Movimento Negro e “democracia racial” no Brasil: entrevistas com lideranças do movimento negro*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2005. 15 f.

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo. 2009. 390 p.

ALONSO, Gustavo. “Ame-o ou Ame-o - A Música Popular e as Ditaduras Brasileiras”, *Mestrado História*, v. 13, n. 2, (jul./dez., 2011). P. 55-82.

_____. *Simonal. Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro, Record, 2011.

_____. Simonal, ditadura e memória: do cara que todo mundo queria ser a bode expiatório. In: ROLLEMBERG & QUADRAT (Org.) *A construção social dos regimes autoritários*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011. Vol. 2. P. 175-218

ALVES, Amanda Palomo. Do Blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. In: *Revista de História*, 3, 1 (2011). P. 50-70. Captado em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04pdf> Acesso em 15/06/2014.

_____. O Poder Negro na Pátria Verde e Amarela: Musicalidade, Política e Identidade em Tony Tornado (1970). In: *Diversidade Cultural Afro-Brasileira: Ensaios e Reflexões*. Fundação Cultural Palmares, Brasília-DF, 2012, P. 13-28.

_____. Os meios de comunicação brasileiros e o surgimento da Black Music. In: *Revista Urutágua – acadêmica multidisciplinar*. DCS/UEM. No. 22 – set./out./nov./dezembro de 2010. P. 31-41.

ALZUGUIR, Rodrigo. Polêmica e amizade. In: *Wilson Baptista: o samba foi sua glória*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra. 2013.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das letras, 2008. 330 p.

APPIAH, Anthony. *Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 302 p.

ARAÚJO, Cícero. Apresentação. Um “giro linguístico” na história das idéias políticas. In: POCOCK, J. G. A. *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.); tradução Fábio Fernandez. 1.ed., 1.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. P. 9-21.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura*. Rio de Janeiro, Record, 2003. 464 p.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução Roberto Raposo. São Paulo. Companhia das Letras, 1998. 562 p.

BACELAR, Jefferson. A Frente Negra Brasileira na Bahia. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 73-85.

BACHA, Edmar. *O rei da Belíndia: uma fábula para tecnocratas*. Disponível em: <<http://www.docfoc.com/o-rei-da-belindia-edmar-lisboa-bacha>> Acesso 05/04/2016.

BAIROS, Luiza. Orfeu e Poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 173-186.

BARCELOS, Luiz Claudio. Mobilização racial no Brasil: uma revisão crítica. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 187-210.

BASTIDE, Roger. *O negro na imprensa e na literatura*. Seleção dos textos: José Marques de Melo. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo/Brasil/1972. 27 p.

BENJAMIN, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. P. 221-254.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. Editora Brasiliense. São Paulo. 1988.

BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In: AZEVEDO, Cecília et al. *Cultura Política, Memória e Historiografia*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. P. 29-46.

_____. A cultura política. In: RIOUX, Jean Pierre & SIRINELLI, Jean François (org.). *Para uma História Cultural*. Lisboa: Estampa, 1998a. Pg. 349-363.

BOBBIO, Norberto. *Direita e Esquerda: razões e significados de uma distinção política*. Tradução Marco Aurélio Nogueira. São Paulo, Ed. UNESP, 1995. 129 p.

_____. Política. In: BOBBIO, N; MATTEUCCI, Nicola (orgs.). *Dicionário de Política*. 6 ed. Brasília. Ed. Universidade de Brasília. 2003. P. 954-962.

_____. Democracia. In: BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO (org.) *Dicionário de Política*. Coord. de tradução: João Ferreira. 11ª Edição. 1998. Vol. 1. Editora UNB. Pg. 319-329.

BORGES, Antônio Cristiano. *De Jim Crow a Langston Hughes*. “Quando a música começou a ser outra”. Dissertação de mestrado em Estudos Anglisticos. Universidade de Lisboa. 2007.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. (org.). *Usos & abusos da história oral*. 8.ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. P.183-191.

BRANT, Vinícius Caldeira. Da resistência aos movimentos sociais: a emergência das classes populares em São Paulo. In: SINGER, Paul & BRANT, Vinícius Caldeira (Org) *São Paulo: O povo em movimento*. São Paulo. Editora Brasileira de Ciências Ltda. 1980. P. 9-27.

BUENO, André. Desobediência civil e o referencial que perdemos. In: *Voz Acadêmica*. Jornal oficial do Centro Acadêmico Afonso Pena. Vol. 1, Gestão Compasso. Núm. 1. Maio/2016. P. 24.

CALADO, Carlos. *Jazz ao vivo*. São Paulo. Perspectiva, 1989. 208p.

CAMARGO, Cândido P. F de & outros (Org.). *São Paulo 1975*. Crescimento e pobreza. São Paulo, Edições Loyola. 1976. 160 p.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução: Valerie Rumjanek. 8 ed.. Rio de Janeiro: Record. 2010.

CANCLINI, Nestor G. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: UNESP, 2008.

CARDOSO, Marcos Antônio. *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002.

CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. Texto final de Leonardo Lichote. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CARMICHAEL, Stokely; HAMILTON, Charles V. *Poder Negro, la política de liberación en estados unidos*. Traducción de Florentino M. Torner. 7. ed. Mexico: Siglo Veintiuno, 1976. 186 p.

CARVALHO, Fábio Pereira. E tomarão lugar à mesa do reino de Deus. Eugene D. Genovese e o evangelho nas senzalas. In: *Outros Tempos*. Volume 8, número 12, dezembro de 2011 – Dossiê História Atlântica e da Diáspora Africana. P. 189-204.

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 14 edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011.

_____. *República, democracia e federalismo: Brasil, 1870-1891*. In: *Varia História*, Belo Horizonte. Vol. 27, número 45, Jan/Jun 2011. P. 141-157.

CARVALHO, Maria Alice Rezende. O samba, a opinião e outras bossas... na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTI, B; STARLING, H.M.M; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol.1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CASTRO, Rui. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 461 p.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. História Política. In: *Estudos Históricos*. Núm. 17. 1996.

CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa e EISENBERG, (Org.). *Decantando a República. Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol.1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004. 192 p.

CESAIRE, Aime; Andrade, Mario Pinto de. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa : Sa da Costa, 1978. 69 p.

CHALHOB, Sidney. “Medo braço de almas negras: escravos, libertos e republicanos na cidade do Rio”, in *Revista Brasileira de História*. São Paulo, mar./ago. 1988. v.8, número 16. P. 83-105.

_____. *A força da escravidão: Ilegalidade e costume no Brasil oitocentista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 351 p.

_____. *Visões da liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 287 p.

CHAPPELL, David. Uma pedra de esperança: a fé profética, o liberalismo e a morte das leis Jim Crow. In: *Tempo*, vol. 13, número 25. Universidade Federal Fluminense. Julho de 2008. P. 64-98. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-77042008000200004&script=sci_arttext&tlng> Acesso em 08/08/2015.

CONSTANT, Benjamin. Da liberdade dos antigos comparada à dos modernos. In: *Revista Filosofia*, núm. 2, 1985. Captado em: <<http://caosmose.net/candido/unisinos/textos/benjamin.pdf>> último acesso em 25/06/2016.

CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo e Carlos Lyra: *O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. Rev. bras. Hist. [online]. 1998, vol. 18, n. 35. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100002> Acesso 25/06/2016.

CORDEIRO, Janaina Martins. Anos de chumbo ou anos de ouro? A memória social sobre o governo Médici. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.22, No. 43, 2009. P. 85-104.

_____. “A nação que salvou a si mesma”. *Entre memória e história, a Campanha da Mulher pela Democracia (1962-1974)*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UFF, 2008.

_____. *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em História, UFF. 2012.

COSTA, Emília Viotti da. Apresentação da coleção. In: *Coleção Revoluções do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. P. 5-9.

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. *O que é cidadania*. Editora Brasiliense. São Paulo 3. Edição, 1995.

CRUZ, Maria Cecília Velasco e. Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930. In: *Revista Afro-Ásia*, 24. 2000. P. 243-290.

DAMACENO, L. D.; CHAGAS, S. O. Evolução do Direito Trabalhista do Empregado Doméstico. *Caderno de Graduação – Ciências Humanas e Sociais UNIT*, v. 1, p. 63-76, out. 2013.

DARNTON, Robert. “As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação.” In: *Os Dentes Falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo. Companhia das Letras, 2005. Pg. 40-90.

_____. O que é a história do livro? (revisitado). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 10, jan.-jun. 2008. P. 155-169

_____. “Uma precoce sociedade da informação. As notícias e a mídia em Paris no século XVIII”, *Varia Historia*, 25 (julho/2001), pg. 9-51

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico. O Brasil e o desafio da descolonização africana. 1959-1850*. Tradução Vera Lúcia Mello Joscelyne. São Paulo: Paz e Terra, 2011. 334 p.

DIAS, Márcia. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. 2 ed. São Paulo. Boitempo Editorial. FAPESP, 2008. 203 p.

DOMINGUES, Petrônio. A visita de um afro-americano ao paraíso racial. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rh/n155/a09n155.pdf>> Acesso em 05/06/2015

_____. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. In: *Tempo*, número 23. pp.100-122. Disponível em <www.scielo.br/pdf/tem/v12n23/v12n23a07.pdf> Acesso em 05/06/2015

DUARTE, A. L., MEKSENAS, P. História e Movimentos Sociais: possibilidades e impasses na constituição do campo do conhecimento. In: *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 12, n. 1, p. 119-139, 2008.

- DU BOIS, W.E.B. As Sorrow Songs. In: *As almas da gente negra*. Tradução: Heloísa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda ed. 1999. P. 297-312.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- EDMUNDSON, William. A. *Uma introdução aos direitos*. Tradução Evandro Ferreira e Silva. São Paulo: Martins Fontes. 2006. 296 p. (Coleção Justiça e Direito)
- FAGE, J. D. A independência em resumo. In: *História da África*. Edições 70. P. 481-512.
- FALCON, Francisco. História e Poder. In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. 5 ed. P. 97-138.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1963, 292 p.
- _____. *Pele negra, máscaras brancas*. EDUFBA. Salvador – BA. 2008. 191 p.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo. Global Editora. 2007. 313 p.
- FERREIRA, G. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História. UFF. 2007
- FICO, Carlos. A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura. In: AARÃO REIS; RIDENTI; MOTTA (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)* EDUSC, 2004. P. 265-275.
- FILHO, Marcos Edson Cardoso. A fonografia como arte sonora. In: *Anais do XX Congresso da ANPOM 2010*. Sípósio: Música e Interfaces. P. 801-805.
- FONSECA, Jamily Marciano. As ideias científicas e evolucionistas no debate intelectual no Ceará nos anos 1880. *Temporalidades*, v. 6. P. 12-28, 2014.
- FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de; MAGALHÃES, Maria Helena de Andrade; BORGES, Stella Maris. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 9. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 263 p.
- FRY, Peter. Ciência Social e política “racial” no Brasil. In: *Revista USP*. Núm. 68. Dez a fev. 2005-2006.
- FURTADO, João Pinto. Engajamento político e resistência cultural em múltiplos registros: sobre 'transe', 'trânsito', política e marginalidade urbana nas décadas de 1960 a 1990. In: Aarão Reis; Ridenti; Motta (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)* EDUSC, 2004. P. 229-245.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba e nação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 224 p.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa. In: *A interpretação das culturas*. 1.ed., 13 reimpr. – Rio de Janeiro. LTC. 2008. P. 3-27.

GILROY, Paul. *Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel, São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Sociais Afro-Asiáticos, 2001.

GIRADERT, Raoul. Para uma introdução ao imaginário político. In: *Mitos e mitologias políticas*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 9-24.

GOMES, Ângela de Castro. *Cidadania e Direitos do Trabalho*. RJ: Zahar, 2002.

_____ ; FERREIRA, Jorge. *Jango: as múltiplas faces*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2007. 280 p.

GOMES, Flávio. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-jazz Aquém e Além da Bossa Nova: Três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese de doutorado. Curso de Pós-graduação em Música. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP Instituto de Artes. 2010.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 373 p.

GUERRA, Roberto Rodríguez. *El liberalismo conservador contemporáneo*. . La Laguna: Servicio de Publicaciones, Univesidad de la Laguna. Espanha. 1998. 265 p.

GUIMARÃES, Antônio S. A. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. In: *Novos estudos*. - CEBRAP no. 81. São Paulo. Julho 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010133002008000200009&script=sci_arttext> Acesso em 20/06/2015.

GUIMARÃES, Preconceito de cor e racismo no Brasil. In: *Revista Antropologia*. Vol. 47. Num. 1, São Paulo. 2004. P. 9-43. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012004000100001&script=sci_arttext> Acesso 25/08/2015.

GINZBURG, Carlo. “Tu País Te Necesita”: Un estudio de caso sobre iconografía política. In: *Prohistoria*. Año VII, número 7, 2003. P. 10-36.

_____. “Seu país precisa de você”: Um estudo de caso em iconografia política. In: *Medo, reverência e terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo. Companhia das Letras. 2014. P. 61-100.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Edições Vértice. 1990. P. 33-35

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro : DP&A, 2005. 102 p.

_____. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. P. 231-247.

_____. Que “negro” é esse na cultura negra? In: Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. P. 317-330.

HARRIS, Joseph E. A África e a diáspora negra. In: MAZRUI, Ali A. *História Geral da África. Vol. VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO. UFSCAR, 2010. P. 849-872.

HARTWIG, Adriane Malmann Eede. *A pérola negra regressa ao ventre da ostra: Wilson Simonal em suas relações com a Indústria Cultural (1963 a 1971)*. (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Programa de Pós-graduação em História, Marechal Cândido Rondon, 2008. 157 f.

HERMETO, Miriam. *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. v. 1. 216 p.

_____. Grupo Casa Grande (1974-1979) Uma frente político-cultural da resistência. In: NAPOLITANO, M., CZAJKA, R., MOTTA, R.P.S. (org). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. Pg. 293-316.

HOBSBAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 607 p.

_____. A história de baixo para cima. In: HOBSBAWM, E. J. *Sobre História*. Ensaaios. São Paulo. Cia das Letras, 1998. P. 216-231.

_____. *Bandidos*. Tradução de Donaldson M. Garschagen, 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. 148 p.

_____. *Historia social do jazz*. Trad.: Ângela Noronha. 6 ed. rev. e ilustr. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. 382 p.

_____. Não basta a história de identidade. In: *Sobre a História*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. P. 281-292.

_____. Jazz. In: *Pessoas Extraordinárias*. Resistência, rebelião e jazz. Paz e Terra, 2012. P. 335-403.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. 6 edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 320 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 4.ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

HUNT, Lynn. *A invenção dos Direitos Humanos: Uma história*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. O romance e as Origens dos Direitos Humanos. In: *Varia Historia*, vol.21, n.34, 2005. Pg. 267-289.

IGLÉSIAS, Francisco. Segundo Momento: 1838-1931. In: *Historiadores do Brasil*. 2 impressão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira; Belo Horizonte, MG: UFMG, IPEA, 2000.

JAMBEIRO, Othon. *Canção de massa – as condições de produção*. São Paulo: Pioneira, 1975.

JAMES, C.L.R. De Toussaint L’Ouverture a Fidel Castro. In: *Os Jacobinos Negros*. Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos. Tradução: Afonso Teixeira Filho. São Paulo. Editora Boitempo, 2010. P. 343-372.

_____. A revolução e o negro. In: JAMES, TROTSKI e BREITMAN. *A revolução e o negro*. Textos do trotskismo sobre a Questão Negra. Tradução: Bustamante e Alfonso. São Paulo: Iskra. 2015

JESUS Carolina de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ed. Ática & Francisco Alves. 1960. 173 p.

KING, Martin Luther. Eu tenho um sonho. In: Vários autores. *Discursos que mudaram o mundo*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

KODJO, Edem; CHANAIWA, David. Pan-africanismo e libertação. In: MAZRUI, Ali A. *História Geral da África. Vol. VIII: África desde 1935*. Brasília: UNESCO. UFSCAR, 2010. P. 897-924.

KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “Horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução: Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto. Editora PUC Rio. 2006. P.305-327.

KOSSLING, *As lutas anti-racistas de afro-descendentes sob vigilância do DEOPS/SP*. Dissertação USP. 2007.

LAPLATINE, François; TRINDADE, Liana. *O que é imaginário*. Coleção Primeiros passos. Editora Brasiliense. 82 p.

LENHARO, Alcir. Artistas de Massa e Sociedade: Uma reavaliação político-cultural. In: ARAÚJO, Ângela (org.). *Trabalho, Cultura e Cidadania*. São Paulo, Editora Scritta. 1997. P. 257-265.

_____. *Cantores do rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, SP: UNICAMP, 1995, 306 p.

LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças*. Marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário. Tradução: Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 448 p.

LYNCH, Christian. E.C. Democracia. In: FERES JÚNIOR, João. (Org.) *Léxico da história dos conceitos políticos no Brasil*. 2. ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2014. P. 253-274.

_____. A democracia como problema. Pierre Rosanvallon e a Escola Francesa do Político. In: In: ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. Tradução Christian Edward Cyrill Lynch. São Paulo: Alameda. 2010. P. 9-35.

MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. In: *RBCS* Vol. 14 no 41 outubro/99. P. 141-158.

MARABLE, Manning. *Malcolm X: uma vida de reinvenções*. Tradução Berilo Vargas. 1 edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MARIANO, César Camargo. *Solo – Memórias*. São Paulo: Leya Brasil. 2011. 496 p.

MARTIN, Denis-Constant. A herança musical da escravidão. In. *Tempo*. Número 29. P.15-49.

MARTINS, Franklin. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume 1 – de 1902 a 1964. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Quem foi que inventou o Brasil? A música popular conta a história da República*. Volume II – de 1964 a 1985. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MARTINS, Gelise C. P. O estudo dos movimentos sociais. In: *Revista Espaço Acadêmico*, 132, maio de 2012. 128-139.

MATTOS, Marcelo Badaró. *O sindicalismo brasileiro após 1930*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 84 p. (Descobrimos o Brasil)

MÁXIMO, João. *Discoteca Brasileira do Século XX. 1900 – 1949*. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações S. A, 2007. 64p.

MAZRUI, Ali A. *História Geral da África. Vol. VIII*. 2010. Capítulos de KODJO, Edem; CHANAIWA, David. “Pan-africanismo e libertação” (p. 897-924) e ASANTE, S.K.B. “O Pan-Africanismo e a Integração Regional” (p. 873-898).

M´BAH Abogo. PANAFRICANISMO CLÁSICO: Identidad y Reconocimiento. Disponible em: <<http://www.fafich.ufmg.br/luarnaut/Abogo-Panafricanismo%20clasico.pdf>> Acesso em 27/03/2015

MELLO, Maria Tereza Chaves de. A República e o sonho. In: *Varia História*, Programa de Pós Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, vol.27 número 45 – jan/jun, 2011. P. 121-139.

MELO, Demian. Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós 1964 e os desafios do tempo presente. In: *Espaço Plural*. Ano XIII. Nº27. 2ºsem 2012

_____. (org.). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência. 2014

_____. A miséria da historiografia. *Outubro*, São Paulo, n.14, p. 111-130, 2006

_____. A opinião pública às vésperas do golpe de 1964. *Marx e o Marxismo*, Niterói, v.2, pp. 214-216, 2014

_____. A questão do consenso na ditadura militar brasileira: apontamentos a partir de Gramsci. *VIII Colóquio Marx-Engels*. Grupo temático 3: Marxismo e ciências humanas. 2014. Pg. 1-6.

MELO JÚNIOR, João A. C. C. A ação coletiva e seus intérpretes. In: *Pensamento Plural*. Pelotas [01]: 65-87, julho/dezembro 2007.

MENEZES, Ulpiano T. Cultura política e lugares da memória. In: AZEVEDO, Cecília... [et al.] (Orgs). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009. Pg. 445-463.

MITRE, Antônio F. História, memória e esquecimento. In: *O dilema do centauro: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano*. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2003.

MONTEIRO, Denilson. *Dez! Nota Dez!* Eu sou Carlos Imperial. São Paulo: Matrix, 2008. 400 p.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 461 p.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia. In: MOTTA, Rodrigo, P.S (org.). *Culturas Políticas na História: Novos Estudos*. Belo Horizonte: Argumentvm, 2009. pp.13-37.

_____. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 2002. 297 p.

_____. O conceito de cultura política. Anais do X Encontro Regional da ANPUH/MG. Mariana, 1996, pp.83-91.

_____. O golpe de 1964 e a ditadura nas pesquisas de opinião. *Revista Tempo*, Niterói (RJ), v. 20. 2014.

_____. *As universidades e o regime militar: cultura política brasileira e modernização autoritária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. Entrevista a Paloma Grossi, disponível no vídeo 13 do canal virtual da *Revista Vária História*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aIVdyjofXaE>> Acesso 26/02/2016.

MORAIS, Bruno Vinícius L. de. Enquadramentos da memória e mobilização racial na música brasileira: anos 1960 e 1970. *Anais do III EPHIS*. 2014.

_____. Ufanismo, conservadorismo e iconografia política na música popular brasileira: um estudo de caso sobre o EP Wilson Simonal, novembro de 1970. In: *Anais eletrônico*

do Seminário 1964-2014: um olhar crítico, para não esquecer. Belo Horizonte. MG. 2014. v. 01. P. 87-98.

_____. A Mobilização Negra Internacional como uma cultura política: estudo de caso sobre a canção e a identidade negra na ditadura militar brasileira. In: *Anais do Encontro Regional de História*. ANPUH, 2015, Juiz de Fora. Profissão historiador, 2015. P. 01-14.

MOURA, Clóvis. As organizações negras. In: SINGER, Paul & BRANT, Vinícius Caldeira (Org) *São Paulo: O povo em movimento*. São Paulo. Editora Brasileira de Ciências Ltda. 1980. P. 143-175.

MUDROVIC, Maria Inés. Por que Clio retornou a Mnemosine? In: AZEVEDO, Cecília... [et al.] (Orgs). *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009. Pg. 101-116.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. 2 ed. São Paulo, Ática, 2012. 88 p.

NABUCO, Joaquim. *Minha Formação*. Texto integral. São Paulo, Editora Martin Claret, 2004.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. 186 p.

_____. *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982. 403 p.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990). Síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. In: *Artcultura*, Uberlândia, v.8, n.13, p. 135-150, jul/dez, 2006. P. 135-150.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese (Livre Docência) – Universidade de São Paulo, 2011.

_____. *Cultura Brasileira: Utopia e Massificação (1950-1980)*. São Paulo, Editora Contexto. 2004. 138 p.

_____. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. 117 p. (História & -- reflexões; 2)

_____. *1964. História do Regime militar brasileiro*. São Paulo, Editora Contexto, 2014. 365 p.

_____. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG & QUADRAT (Org.) *A construção social dos regimes autoritários*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011. Vol. 2. P. 145-174.

_____. Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966/1968). In: AARÃO REIS; RIDENTI; MOTTA (orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)* EDUSC, 2004. P. 203-216.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

NAVES, Santuza C. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2010.

_____. *Da bossa nova à tropicália*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004. 78 p. (Descobrimo o Brasil)

OLIVEIRA, Samuel. *“Trabalhadores e favelados”*: identificação das favelas e movimentos sociais no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte. Doutorado em História, Políticas e Bens Culturais, Fundação Getúlio Vargas. 2014.

OPPENHEIM, Felix E. Igualdade. In: BOBBIO, MATEUCCI, PASQUINO. *Dicionário de Política*. Coord. Trad. João Ferreira. Brasília. Ed. Univ. de Brasília. 1998. Pg. 597-605

OZOUF, Mona. Igualdade. In: OZOUF, FURET. *Dicionário Político da Revolução Francesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989. Pg. 738-753.

PAIVA, Eduardo França. *Dar nome ao novo*: uma história lexical da Ibero-América entre os séculos XVI e XVIII. (as dinâmicas de mestiçagens e o mundo do trabalho). Belo Horizonte: Autêntica, 2015. 301 p.

PAMPLONA, M. A historiografia sobre o protesto popular. In: *Estudos Históricos*. 17. 1996. P. 215-238.

PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados*: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Intermeios, CNPq e Fapemig. 2015. 172 p.

PINTO, Regina Pahim. *O movimento negro em São Paulo*: Luta e Identidade. Ponta Grossa: Editora UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013.

POCOCK. Introdução. O estado da arte. In: *Linguagens do ideário político*. Sergio Miceli (org.); tradução Fábio Fernandez. 1.ed., 1.reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.2013. P. 23-62.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Traduzida por Dora Rocha Flaksman. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e Identidade Social. Transcrita e traduzida por Monique Augras. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PRADO JR. Caio. *O que é liberdade?* Ed. Brasiliense. 1980. 72 p.

PRESOT, Aline. *As marchas da família com Deus pela liberdade e o golpe militar de 1964*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em História, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Ódio à democracia*. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014. 128 p.

REIS, Alexandre. Depois que o primeiro homem maravilhosamente pisou na lua. In: Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO, 2012. Captado em:

<[http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338427940_ARQUIVO_Depoisqueoprimeirohomemmaravilhosamentepisounalua_4 .pdf](http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338427940_ARQUIVO_Depoisqueoprimeirohomemmaravilhosamentepisounalua_4.pdf) Acesso 19/09/2013> Acesso em 24/08/15

REIS, Raíssa Brescia. Reivindicações pela origem: a apropriação do Egito Antigo pelo discurso pan-africano. In: MOREIRA, Renata; ARNAUT, Luiz (Org.). *História e Linguagem: múltiplos olhares*. 1ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013. P. 77-93.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014. 192 p.

_____. Ditadura e sociedade: reconstruções da memória. In: _____; RIDENTI; MOTTA (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. EDUSC, 2004. P. 29-52.

_____; RIDENTI; MOTTA (Org.). *Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 267 p.

_____. (Org.). *Modernização, Ditadura e Democracia. 1964-2010*. Coleção Histórias do Brasil Nação: 1808-2010. Vol. 5. Fundación Mafre e Ed. Objetiva. Rio de Janeiro, 2014. 322 p.

_____; RIDENTI; MOTTA (Org.) *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 267 p.

Relatório Comissão Nacional da Verdade, *Violação de direitos humanos dos trabalhadores*. Disponível em: <<http://trabalhadoresgtcnv.org.br/>> Acesso 23/08/15

RÉMOND, René. Uma História presente. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: FGV, 2010. P.13-36.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária*. Um século de cultura e política. Editora UNESP, 2010. 194 p.

_____. O campo no imaginário do cinema e da música popular brasileira nos anos 1960. In: STARLING, H. (org.) *Imaginação da terra: memória e utopia na canção popular*. Belo Horizonte: UFMG. 2010. P. 134-170.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo. Editora UNESP, 2005. 330 p.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução do CPC à era da tv*. Segunda edição revista e ampliada. São Paulo. Editora UNESP, 2014. 450 p.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007. Novas Ideias, 2007. 154 p.

ROLLEMBERG, Denise. As trincheiras da memória. A Associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974). In: ROLLEMBERG e QUADRAT (org.). *A construção social dos regimes autoritários*. Vol. II: Brasil e América Latina. 2011.

_____ & QUADRAT, Samantha Viz. Memória, História e Autoritarismos. In: ROLLEMBERG & QUADRAT (Org.) *A construção social dos regimes autoritários*. Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2011. Vol.2.

ROSANVALLON, Pierre. *Por uma história do político*. São Paulo: Alameda, 2010. 104 p.

ROUANET, Sérgio Paulo. A coruja e o sambódromo. In: *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SADER, Emir. *Quando novos personagens entram em cena*. Experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo. 1970-1980. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1988.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, B; STARLING, H.M.M; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol.1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Alexandre Reis dos. “*Eu quero ver quando zumbi chegar*”. Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976). Mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Bruna Raquel O. *Limites e possibilidades da biografia: um estudo a cerca dos relatos biográficos sobre o cantor Wilson Simonal*. Mestrado em Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. 2013. 104 f.

SANTOS, Fernanda Barros. A temática racial no debate internacional da conceituação do termo estabelecida pela UNESCO na década de 1950. In: *Revista Thema*. 2013. 10 (01). P. 62-75.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. *A invenção do SER negro*. Um percurso das idéias que naturalizaram a inferioridade dos negros. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2002.

SANTOS, Joel Rufino dos. *O que é racismo*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 14 edição, 1991.

SARTRE, Jean Paul. *Que é literatura?* 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. 248 p.

_____. *Reflexões sobre o racismo*. Difusão Europeia do Livro. São Paulo, 1965. 149 p.

SAVAGE, Jon. *A criação da juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. 560 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Raça sempre deu o que falar. In: FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. Global Editora. SP, 2007. P. 11-24.

_____. *O espetáculo das raças*. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930. Companhia das letras. SP, 2014. 373 p.

_____. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*. Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012. 148 p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloísa M. M.. In: *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2015. 696 p.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloísa. “Lendo canções e arriscando um refrão”. *Revista USP* – Dossiê raça, dez-jan-fev. 2005-6, n.68.

SENGHOR. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.) *Malhas que os impérios tecem* – textos anticoloniais, contextos pós-coloniais. Lisboa. Editora: 70. Col: Lugar da História. 2011. 381 p.

SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras*. Vol.2: 1958-1985. Editora 34. 5 Edição, 2006. 368 p.

SILVA, Marcos. A. M. Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.26, número 52, julho-dezembro de 2013. P. 370.

SILVA, Pedro Gustavo de Sousa. Direita e Esquerda: contribuições de Bobbio e Giddens para o debate político. In: *Revista Urutagua 10* - Universidade Estadual do Maringá. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/010/10silva_pedro.htm>

SINGER, Paul. Movimentos Sociais em São Paulo: traços comuns e perspectivas. In: SINGER, Paul & BRANT, Vinícius Caldeira (Org) *São Paulo: O povo em movimento*. São Paulo. Editora Brasileira de Ciências Ltda. 1980. P. 207-230.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo, Editora Unesp, 2012. 286 p.

SKIDMORE. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1976.

SKINNER, Quentin. *Liberdade antes do liberalismo*. Tradução: Raul Fiker. Editora UNESP. São Paulo, 1998.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2005. 274 p.

SOUZA, Tárík (org.) *O som do Pasquim: grandes entrevistas com astros da música brasileira*. Rio de Janeiro: Codecri. 2009.

STARLING, Heloísa. A matriz norte-americana. In: BIGNOTTO (Org.). *Matrizes do Republicanismo*. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 2013. Pg. 231-314. (Humanitas)

_____. *Os senhores das gerais: os novos inconfidentes e o Golpe Militar de 1964*. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 375 p.

SULLIVAN, James. *O dia em que James Brown salvou a pátria*. Tradução: Robson Cruz. Rio de Janeiro, Zahar, 2008. 201 p.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2.ed. São Paulo: EDUSP. 2002.

TELLES, Edward E. Identidade racial, contexto urbano e mobilização política. In: *Afro-Ásia*. Salvador, Bahia. No. 17, 1996. P. 121-138.

THOMPSON, E. P. A história vista de baixo. In: THOMPSON. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Antônio Luigi Negro e Sergio Silva (Org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp. 2012. P. 185-201.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular que surge na Era da Revolução*. São Paulo, Editora 34, 2009. 174 p.

_____. *Os sons que vem da rua*. 2 ed. rev e ampl. São Paulo: Ed. 34. 2005. 237 p.

TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. Livro 1: Leis e costumes de certas leis e certos costumes políticos que foram naturalmente sugeridos aos americanos por seu estado social democrático. Tradução: Eduardo Brandão. Martin Fontes, São Paulo, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. 194 p.

TRINDADE, Luis. Das plantações rumo às cidades – alguns contornos do mapa genético do jazz. Disponível em: <http://www.jazzportugal.ua.pt/web/ver_escritos.asp?id=623> Acesso 08/08/2015.

URVOY, Philippe. *Movimentos de bairros e luta pelo direito à cidade durante o Regime Militar em Belo Horizonte*. Anais do IV EPHIS.

UZOIGWE, Godfrey. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In: ADU BOAHEN, Albert (Org.). *História Geral da África, VII: África sob domínio colonial, 1880-1935*. Brasília, UNESCO. UFSCAR. 2010. P. 21-50.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 3. Ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008. 288 p

VIANNA, Hermano. *O Mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 193 p.

VIANNA, Luiz W. Os ‘simples’ e as classes cultas na MPB. In: CAVALCANTI, B; STARLING, H.M.M; EISENBERG, J. (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol.1: *Outras conversas sobre os jeitos da canção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2004. P. 69-78.

VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963)*. (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Programa de Pós-graduação em História, Juiz de Fora, 2008. 133 p.

VILLA. *Ditadura à brasileira. 1964-1985*. A democracia golpeada à esquerda e à direita. São Paulo. Ed. Leya, 2014. 432 p.

WACQUANT, Loic. Da escravidão ao encarceramento em massa: Repensando a “questão racial” nos Estados Unidos. *Disponível em:*

<<https://mail.google.com/mail/?ui=2&view=bsp&ver=ohhl4rw8mbn4>>

_____. “Uma cidade negra entre brancos”: Revisitando o gueto negro na América. In: *Política e Sociedade*. Número 5 – Outubro de 2004. P. 263-278.

WISNIK, José Miguel et al. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/senac. 2005.

WINOCK, Michel. As ideias políticas. In: RÉMOND. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2010. Pg. 271-294.

Referências audiovisuais.

Documentário *Ninguém sabe o duro que dei*. Direção: Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito leal, Globo Filmes, 2009. 100 min.

Comédia *É Simonal*. Direção: Domingos Oliveira. César Thedim Produções. 1970. 87 min.

Documentário *Jazz. A film by Ken Burns*. Direção: Ken Burns. Som livre. 2002. 724 min.

The Blues. Coleção de filmes organizada por Martin Scorsese. Som livre. 2003. Total: 806 min.

Disco 1: *Feel like going home*. Direção: Martin Scorsese.

Disco 2: *The soul of a man*. Direção: Wil Wenders.

Disco 3: *The road to Memphis*. Direção: Richard Pearce.

Disco 4: *Warming by the Devil's Fire*. Direção: Charles Burnett.

Disco 5: *Godfathers and Sons*. Direção: Marc Levin.

Disco 6: *Red, White and Blues*. Direção: Mike Figgis.

Disco 7: *Piano Blues*. Direção: Clint Eastwood.

Livretos e coleções:

Coleção *Folha Clássicos do Jazz*. Textos por Carlos Calado. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2007. 64 p.

Vol. 1: Nat King Cole.

Vol. 2: Herbie Hancock.

Vol. 3: Louis Armstrong.

Vol. 4: Charlie Parker.

Vol. 5: Art Blakey.

Vol. 6: Ella Fitzgerald.

Vol. 7: Chet Baker.

Vol. 8: Thelonius Monk.

Vol. 9: Benny Goodman.

Vol. 10: Horace Silver.

Vol. 11: Miles Davis.

- Vol. 12: Billie Holiday.
- Vol. 13: Duke Ellington.
- Vol. 14: Chick Corea.
- Vol. 15: Ornette Coleman.
- Vol. 16: Dizzie Gillespie.
- Vol. 17: John Coltrane.
- Vol. 18: Al Di Meola.
- Vol. 19: Charles Mingus.
- Vol. 20: Lee Morgan.

Coleção Folha *50 anos de Bossa Nova*. Textos por Rui Castro. Rio de Janeiro, MEDIAfashion. 2008. 64 p.

- Vol. 1: Antônio Carlos Jobim.
- Vol. 2: Dick Farney.
- Vol. 3: Vinícius de Moraes.
- Vol. 4: Baden Powell.
- Vol. 5: Carlos Lyra.
- Vol. 6: Nara Leão.
- Vol. 7: João Donato.
- Vol. 8: Johnny Alf.
- Vol. 9: Lucio Alves.
- Vol. 10: Miúcha.
- Vol. 11: Roberto Menescal.
- Vol. 12: Marcos Valle.
- Vol. 13: Leny Andrade.
- Vol. 14: Pery Ribeiro.
- Vol. 15: Sylvia Telles.
- Vol. 16: Maysa.
- Vol. 17: Wilson Simonal.
- Vol. 18: Os Cariocas.
- Vol. 19: Joyce.
- Vol. 20: Milton Banana Trio.

Coleção Folha *Raízes da Música Popular Brasileira*. Edição e coordenação dos textos: Carlos Calado. Rio de Janeiro, MEDIAfashion. 2010. 64 p.

- Vol. 1: Noel Rosa. Texto por João Máximo.
- Vol. 2: Lamartine Babo. Texto por Mathilda Kóvak.
- Vol. 3: Cartola. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 4: Pixinguinha. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 5: Ataulfo Alves. Texto por Hugo Sukman.
- Vol. 6: Lupicínio Rodrigues. Texto por Arthur de Faria.
- Vol. 7: Adoniram Barbosa. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 8: Dolores Duran. Texto por Rodrigo Faour.
- Vol. 9: Ary Barroso. Texto por Moacyr Andrade.
- Vol. 10: Luiz Gonzaga. Texto por Tárík de Souza.
- Vol. 11: Nelson Cavaquinho. Texto por Tárík de Souza.
- Vol. 12: Dorival Caymmi. Texto por Aluisio Didier.
- Vol. 13: Braguinha. Texto por Zuza Homem de Mello.
- Vol. 14: Herivelto Martins. Texto por Rodrigo Faour.
- Vol. 15: Jackson do Pandeiro. Texto por Kiko Ferreira.

- Vol. 16: Paulo Vanzolini. Texto por Tom Cardoso.
- Vol. 17: Sílvio Caldas. Texto por Hugo Sukman.
- Vol. 18: Chiquinha Gonzaga. Texto por Henrique Cazes.
- Vol. 19: Jacob do Bandolim. Texto por Henrique Cazes.
- Vol. 20: Ernesto Nazareth. Texto por Irineu Franco Perpétuo.
- Vol. 21: Ismael Silva. Texto por Luiz Fernando Vianna.
- Vol. 22: Assis Valente. Texto por Moacyr Andrade.
- Vol. 23: Geraldo Pereira. Texto por Luiz Fernando Vianna.
- Vol. 24: Waldir Azevedo. Texto por Henrique Cazes.
- Vol. 25: Sinhô. Texto por João Máximo.

Coleção Folha *Soul & Blues*. Edição e coordenação dos textos: Carlos Calado. Rio de Janeiro, MEDIAfashion. 2015. 48 p.

- Vol. 1: Stevie Wonder. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 2: Marvin Gaye. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 3: James Brown. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 4: Ike & Tina Turner. Texto por Lauro Lisboa Garcia.
- Vol. 5: Jackson 5. Texto por Lauro Lisboa Garcia.
- Vol. 6: Diana Ross & The Supremes. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 7: Barry White. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 8: Curtis Mayfield. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 9: The Commodores. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 10: Otis Redding. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 11: Gladys Knight & The Pips. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 12: Isaac Hayes. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 13: The Temptations. Texto por Lauro Lisboa Garcia.
- Vol. 14: Etta James. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 15: Smokey Robinson. Texto por Mauro Ferreira.
- Vol. 16: B.B. King. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 17: Muddy Waters. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 18: Buddy Guy. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 19: John Lee Hooker. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 20: Robert Cray. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 21: Howlin' Wolf. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 22: Fats Domino. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 23: Robert Johnson. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 24: Koko Taylor. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 25: Johnny Winter. Texto por Roberto Muggiati.
- Vol. 26: Albert Collins. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 27: Magic Slim. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 28: Bessie Smith. Texto por Carlos Calado.
- Vol. 29: James Cotton. Texto por Helton Ribeiro.
- Vol. 30: Shemekia Copeland. Texto por Helton Ribeiro.