

ALARGANDO A LUTA POLÍTICA: IDENTIDADE E MOBILIZAÇÃO NEGRA NA CANÇÃO BRASILEIRA DOS ANOS 1960

Bruno Vinícius de Morais¹

Raça sempre deu o que falar. A frase escolhida por Lilia Moritz Schwarcz para intitular o texto de apresentação à obra *O negro no mundo dos brancos* de Florestan Fernandes é sintomática de um aspecto candente da realidade brasileira.² Aliás, se estabelecermos um recorte temporal da segunda metade do século XIX até os dias de hoje, poderíamos dizer que a frase seria sintomática de uma realidade global. Sobretudo no pós-Segunda Guerra, quando a temática associada às questões raciais, em especial a que pensa a “raça” negra e o racismo sofrido por ela,³ apareceu muitas vezes com um lugar de destaque no panorama político mundial.

Assim, se nas décadas finais do século XIX doutrinas raciais buscaram conceder legitimidade moral às ações colonialistas europeias sobre os continentes africano e asiático, ao antisemitismo e ao estabelecimento de leis segregacionistas nos estados sulistas dos EUA – a autoproclamada terra da liberdade e igualdade –, no decorrer do século XX a questão racial esteve amplamente presente no repúdio ao holocausto judaico, nos intensos movimentos de independência das colônias e formação dos novos Estados africanos e na impactante campanha pela igualdade dos direitos civis nos Estados Unidos.

Quando pensamos em todo este contexto de intensa mobilização em torno das questões raciais, torna-se estranho, e mesmo incômodo, o aparente silêncio dos cânones da historiografia brasileira quanto à questão racial no

¹ Mestrando na linha História e Culturas Políticas pelo Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação de Miriam Hermeto de Sá Motta.

² Lilia Moritz Schwarcz. “Raça sempre deu o que falar”. In: Florestan Fernandes. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. rev. Global Editora. SP, 2007, p.11-24.

³ O pressuposto científico de que a espécie humana é constituída por diferentes e hierarquizáveis raças, chamado de *racialismo*, apesar de já superado 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 grupo de indivíduos devido a certa característica biológica ou cultural. O uso do termo “raça” neste trabalho, cabe salientar, não visa reproduzir qualquer referência *racialista*, mas facilitar a leitura, inclusive por ser o termo encontrado nas fontes em um momento de transformação do estigma em um emblema a ser afirmado.



Brasil dos anos 1960, década de intensa repercussão midiática das tensões raciais nos EUA e da descolonização africana. Em especial nos estudos sobre a canção, esta que apresenta um lugar de tamanho destaque na composição do imaginário social do Brasil, o país fora da África com maior número de pessoas negras. Deste modo, o presente texto visa apresentar e problematizar, ainda que brevemente, uma relação entre música e política. Mais especificamente, entre a questão racial e a canção brasileira nos anos 1960, em diálogo com o contexto internacional.

A música popular, conforme nos recorda o historiador estadunidense Robert Darnton,⁴ é um veículo privilegiado para circulação de ideias devido ao forte potencial mnemônico concedido ao texto através do suporte da melodia. Assim, uma determinada mensagem é atribuída de maior facilidade de memorização, passível de ser amplamente difundida, inclusive em meio à população iletrada, se tornando uma poderosa rede de informações e veiculadora de ideias políticas em meio aos mais diversos grupos sociais. Esta conclusão permitiu a Darnton fornecer novas luzes ao processo de dessacralização da monarquia francesa e à circulação das ideias políticas iluministas entre as classes populares da França às vésperas e durante a Revolução iniciada em 1789. Tornando, deste modo, mais abrangente o tipo de constatação já consagrada sobre a queda da legitimidade real que permitiu um rompimento profundo com a instituição monárquica.⁵

A interessante colocação de Darnton acima mencionada – da música popular enquanto um veículo privilegiado para a ampla circulação de ideias devido ao seu forte potencial mnemônico e possibilidade de inserção popular – parece ser muito proveitosa para pensar a realidade brasileira. No Brasil, a música, sobretudo o formato canção (aquele dotado de um texto acompanhando a melodia), estabeleceu-se como um local privilegiado da identidade nacional, difusor e mesmo criador de aspectos do imaginário social. Este local privilegiado justifica que o historiador Marcos Napolitano, em seu manual para o estudo da canção pela historiografia, tenha iniciado sua apresentação do livro com a frase: “A música, sobretudo a chamada ‘música

⁴ Robert Darnton. “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, p.40-90. Uma versão deste texto pode ser encontrada em periódico: Robert Darnton. “Uma precoce sociedade da informação. As notícias e a mídia em Paris no século XVIII”, *Varia Historia*, 25 (julho/01), p. 9-51.

⁵ Dentre a literatura consagrada sobre o processo que levou à dessacralização da instituição da monarquia no solo francês merece destaque Roger Chartier, *As Origens Culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009. 316 p. No entanto, este trabalho ainda está mais focado nos círculos de elite e letrados, enfatizando o circuito literário.

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.”⁶

O historiador prossegue em sua apresentação pontuando a música popular, ao menos na maior parte do século XX (momento de criação e consolidação da indústria fonográfica no Brasil e restante do planeta), como “tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” e o Brasil como, indubitavelmente, “uma das grandes usinas sonoras do planeta”.⁷

Antes de prosseguirmos nossa caminhada seguindo a canção brasileira, torna-se necessário, ou ao menos prudente, esclarecer uma importante questão. Antecipando a possível crítica de algum leitor deste texto de que aqui esteja se fazendo uso apressado de contribuições teóricas destinadas a objetos distintos, uma bricolagem de ideias – o que poderia resultar em um reaquecimento de debates na linha das “ideias fora do lugar”⁸ –, estabelecamos uma ressalva. O tipo de produção analisada por Robert Darnton e por Marcos Napolitano, embora seja designada pela denominação de “música popular”, é bastante diferente, muito além do que advém da distância geográfica transatlântica que separa Brasil e França e da distância cronológica entre o século XVIII e o XX. Podemos sintetizar esta ressalva em dois pontos.

⁶ Marcos Napolitano. *História & Música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. (Coleção História & Reflexões), p. 8.

⁷ Napolitano. *História & Música*. p. 8.

⁸ Iniciando um vigoroso debate, em 1973 o crítico literário Roberto Schwarz publicou o pequeno, mas de larga influência, ensaio “As ideias fora do lugar”, posteriormente incorporado ao seu livro *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, lançado em 1977. Neste ensaio o autor refletia sobre a absorção das ideias liberais no Brasil imperial, com seu padrão deslocado para conviver com a escravidão. Portanto, seguindo um padrão nacional de importar ideias europeias “fora de lugar”. Em 1976, a cientista social de formação marxista Maria Sylvia de Carvalho Franco no artigo “As ideias estão no lugar”, defende que as ideias liberais não eram mais ou menos estranhas, ou melhor ou pior ajustadas à realidade brasileira, do que o escravismo. Ambas formavam parte da complexa realidade brasileira e de uma grande economia mundial capitalista que girava em torno do lucro. Dois anos depois, em 1978, o crítico literário Silviano Santiago, no artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano”, lançado na obra *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, trabalha o lugar de reapropriação de formas canônicas importadas em que se encontra o intelectual latino-americano – ou terceiro mundista – para produzir uma voz original. Portanto, a reapropriação das ideias não seria, para ele, “no lugar” ou fora dele, mas sempre uma transgressão do discurso.



Para atentarmos ao primeiro ponto, precisamos compreender que os tipos de canções analisadas por Darnton e produzidas na França setecentista eram criadas e veiculadas entre círculos letrados e iletrados, nobres e plebeus, “os de cima” e “os de baixo”. Transitavam em forma escrita e/ou oral por diversos espaços de circulação pública, sobretudo de Paris, como bares, cafés, as próprias ruas e mesmo no espaço da Corte, tendo ganhado amplas proporções nas jornadas populares, como aquela que tomou o Palácio das Tulherias em 1792.⁹ Eram canções informadas e informantes dos acontecimentos da época, constituindo uma destacada e influente rede de notícias (sobre fofocas, como a vida moral da corte e, destacadamente, a sexual do rei, e também informações mais diretamente ligadas à razão do Estado) para uma sociedade que vivia sobre ampla censura e distanciada da realidade da nobreza e do rei, pelo isolamento da Corte desde sua transferência para Versalhes. Portanto, as letras que acompanhavam as melodias muitas vezes eram circunstanciais, informando de acontecimentos bastante recentes. Por fim, as canções analisadas pelo historiador estadunidense apresentam um caráter eminentemente político. Tais canções foram registradas 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.

O tipo de “música popular” abordada por Marcos Napolitano, no entanto, é, devemos admitir sem medo e depreciação, um produto comercial. Compostas por elementos também de origem diversa dentro do corpo social, foram veiculadas prioritariamente através de fonogramas, ou seja, pelo processo de gravação de som industrial. Portanto, ainda que relevantes e reveladores posicionamentos políticos e sociais as tornem importantes fontes para os historiadores, os objetivos primeiros da circulação destas canções na forma de fonograma são de natureza comercial – se não por completo por parte do compositor e/ou intérprete, de certo são do produtor e da gravadora, que lançou este produto comercial-cultural: a canção gravada. Reconhecer tal aspecto não significa acreditar que o fazer musical se limita apenas ao interesse mercadológico. A composição da música popular, assim como de outras formas artísticas, comumente parte de uma expressão da sensibilidade individual daquele (ou daqueles) que a compõe. No entanto, por acreditar que essa expressão é passível de identificação ou deleite por parte de outros

⁹ Além do texto de Darnton é válido aqui registrar os agradecimentos sobre este ponto a textos como o “A Matriz Norte-Americana” In: Newton Bignotto (org.) *Matrizes do Republicanismo*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2013.) e aulas de Heloísa Maria Murgel Starling e às conversas e a leitura do pré-projeto de mestrado do companheiro de pesquisas e amigo Allysson Lima.

indivíduos que podemos compreender a sua reprodução em massa para comercialização e a expectativa de consumo.

A música popular enquanto produto comercial-cultural apresenta características próprias, não somente relacionadas ao fato de seu caráter comercial, mas principalmente por questões ligadas às possibilidades tecnológicas para a gravação e ao fato de que, enquanto produto mercadológico, muitas vezes teve como condição para o seu lançamento comercial a submissão a padrões censórios de natureza político-estatal ou moral vigentes.

Sobre a importância tecnológica, podemos citar que certos timbres vocais e de instrumentos comuns nas gravações dos anos 1960 seriam impossíveis de registro nas primeiras décadas do mesmo século, por exemplo. Outro exemplo é a possibilidade de duração da canção, visto que é diretamente relacionada à capacidade de registro dos suportes responsáveis pela captação dos fonogramas. Lembremos de que os primeiros cilindros de gravação criados por Thomas Edison e discos de Berliner e de Victor estabeleceram o padrão de duração da música popular em aproximadamente 3 minutos. Quanto à censura, é um tema comumente de destaque nas análises historiográficas em torno das canções veiculadas durante a última ditadura.

O segundo ponto da ressalva é o que nos adverte sobre a diferença conceitual que compreende a noção de “música popular” na França e no Brasil. Para essa questão quem nos auxilia é Carlos Sandroni,¹⁰ no seu curto ensaio *Adeus MPB*, e sua compreensão torna-se mais fácil após termos considerado algumas características do fonograma, como foi feito no parágrafo anterior.

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

¹⁰ Carlos Sandroni. “Adeus à MPB”. In: Berenice Cavalcanti, Heloísa Starling e José 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, p. 23 – 35.

folclórica”: um tipo de canção predominantemente rural e/ou produzida pelos grupos populares de maneira bem distante dos intuitos comerciais.

Carlos Sandroni afirma, ainda, ter sido “incapaz de encontrar na língua de Molière um equivalente exato da expressão brasileira ‘música popular’”.¹¹ 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, 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, consonante à modificação quanto à concepção de “povo brasileiro”.

Através do segundo ponto considerado nesta já longa ressalva, podemos reconhecer que o cancionista analisado por Robert Darnton é facilmente identificável com o que os pesquisadores franceses denominam como música popular, ao contrário das abordagens feitas por Napolitano (e o grosso dos pesquisadores sobre a música popular no Brasil, incluindo o presente autor). No entanto, as considerações feitas pelo historiador estrangeiro sobre as canções revolucionárias francesas são enriquecedoras para as abordagens da música produzida no Brasil, desde que com a devida atenção às profundas diferenças presentes entre estes produtos culturais, evidentemente.

Dado o exposto, podemos retornar desta alongada – mas creio que necessária – digressão e reencontrarmos o caminho que seguíamos quanto aos estudos da canção no Brasil.

A HISTORIOGRAFIA SEGUINDO A CANÇÃO: EMERGINDO UM NOVO OBJETO

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 1980.¹² Este fenômeno da academia brasileira se desenvolveu relacionado à impactante 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.

¹¹ Sandroni. “Adeus MPB”, p. 26.

¹² Napolitano. *História & Música*, p. 8 e 9.

O esforço de renovação da historiografia brasileira, porém, ocorreu em 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 e o lento e controlado processo para a transição civil, ocorrida em 1985 e culminando com a formulação de uma nova Constituição, redigida em 1988, muito mais avançada quanto aos ideais democráticos.

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 anterior, que encobria os 21 anos de ditadura militar vivido no país.¹³ 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 refletiu um aspecto mais amplo da intelectualidade nacional, que foi a ênfase em uma produção musical dotada de uma postura de confrontação e resistência aos desmandos da ditadura.

Importante ressaltar: não foi uma memória “inventada”. De fato, no contexto dos anos 1960 e 1970, é considerado que as esquerdas, afastadas do campo político-estatal, apresentavam uma atuação de destaque no campo artístico, através da chamada “arte engajada”, incluindo uma considerável parcela do mercado musical. O que se operou é que a produção intelectual de então, ao ressaltar de maneira privilegiada a produção musical de confrontação e resistência ao governo autoritário, deixou de retratar diversos outros importantes aspectos presentes na produção e circulação musical do período.

A produção acadêmica brasileira que utilize a música popular como objeto ou fonte para pensar a realidade nacional dos anos 1960 para frente, portanto, se estabeleceu debruçando-se sobre as canções que pudessem ser identificadas como *resistentes* à ditadura militar imposta. Destacavam, no geral, dois grupos. Um, que se caracterizava pela busca da valorização de uma cultura popular propriamente brasileira, tratando como “popular” uma cultura idealizada dos cidadãos humildes de favelas e, principalmente, da enorme população dos ambientes rurais, em especial da região nordeste do

¹³ 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.



país, e denominado pela academia como Nacional-popular. Cantavam sobre as mazelas destes setores da população e a mobilização de tais grupos para a revolução social, além da denúncia dos desmandos e violência da ditadura, conforme as brechas encontradas nos órgãos censórios, principalmente através de metáforas.

Outro grupo, aceitando mais abertamente o caráter mercadológico da indústria da cultura, abusando das referências à contracultura e ao universo pop, buscava, conforme frase de um de seus membros mais renomados, Caetano Veloso: “retomar a linha evolutiva da música popular brasileira”, sendo denominados por setores midiáticos como Tropicalistas. Trabalhos como de Hollanda & Gonçalves, Marcelo Ridenti, Zuza Homem de Mello, Carlos Calado e dos historiadores Marcos Napolitano e Santuza Cambraia Naves, por exemplo, são referências em meio a uma ampla produção a respeito de tais movimentos.¹⁴

A considerável produção livresca sobre os movimentos estéticos identificados como Nacional-popular e Tropicalista contribuiu para engessar certa memória social quanto às canções de tais grupos, como “a trilha sonora dos anos 1960 e 1970”, colaborando também para um silenciamento intelectual quanto a outras propostas musicais presentes no período.

Partindo desta constatação, um interessante alargamento no estudo do engajamento no campo da música popular foi realizado pelo historiador Paulo César de Araújo.¹⁵ Este autor apresenta um repertório mobilizado em diversas causas sociais, e também perseguido pela censura moral e política (como as sofridas pelos artistas ligados aos dois grupos então retratados), nas canções “bregas” dos anos 1960 e 70, até então ignoradas pela produção

¹⁴ Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, *Cultura e participação nos anos 60*. 4 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. Marcelo Ridenti, *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo, ed. UNESP, 2005; Ridenti, *Brasilidade Revolucionária. Um século de cultura e política*. São Paulo. Ed. UNESP, 2010; e Ridenti, *Em busca do povo brasileiro. Artista da revolução do CPC à Era da TV*. 2 ed. rev. São Paulo. Ed. UNESP, 2014. Zuza Homem de Mello. *A era dos festivais uma parábola*. São Paulo: 34, 2003. 522p. Carlos Calado. *A divina comédia dos Mutantes*. Editora 34. 1995. 360p. Idem. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Editora 34. 1997. 336p. Marcos Napolitano, *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo, Contexto, 2004; Napolitano, *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)* São Paulo, Annablume, 2010. Santuza Cambraia Naves. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira. 2010.

¹⁵ Paulo César de Araújo. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura*. Rio de Janeiro, Record, 2003. 464 p.

sobre o período, ainda que fossem muito mais populares e bem sucedidas comercialmente do que as dos artistas dos dois grupos outrora citados.

João Pinto Furtado,¹⁶ 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. Abarcando todas estas vertentes, o livro de Miriam Hermeto,¹⁷ voltado para o uso da canção popular brasileira no ensino de história, é um indício de que o alargamento iniciado por Araújo talvez já esteja estabelecido na produção acadêmica sobre a ditadura, quando menciona a canção produzida e/ou veiculada no período.

Se até aqui estamos falando da memória estabelecida sobre a resistência à ditadura militar e a abordagem das canções que podem exemplificar essa imagem de resistência, no decorrer do século XXI uma nova “batalha de 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 (ou, como comumente colocado por tais vertentes, de “colaboração”) e aprovação pela sociedade brasileira da ditadura. Centralizam a análise nos setores da sociedade adésistas ao modelo autoritário, ou, ao menos, aos beneficiários e apologistas da modernização conservadora ocorrida, sobretudo, durante o período do chamado “milagre econômico” – período, podemos ressaltar, caracterizado por impactante arrocho salarial e agravamento da desigualdade social no Brasil.¹⁸

Esta abordagem também repercutiu nos estudos da canção. A obra supracitada de Paulo César de Araújo, por sinal, contrapôs os exemplos identificados como resistentes com referências a produções musicais apologéticas a políticas públicas, símbolos da modernização ou outros aspectos ligados ao governo ditatorial. Já o historiador Gustavo Alonso tem

¹⁶ João Pinto Furtado, “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.

¹⁷ Miriam Hermeto, *Canção popular brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

¹⁸ Na recente proposta de síntese do período produzida por Napolitano, há uma considerável ênfase no aumento das desigualdades sociais e a exclusão da maior parte da população brasileira das benesses do regime no capítulo 6: Marcos Napolitano. “Nunca fomos tão felizes: Milagre econômico”. In: *1964*, p. 147-172.

ênfático essa relação de adesão na música popular, desde a sua dissertação de mestrado, defendida em 2007, *Simonal*, e, mais enfaticamente, em sua tese de doutorado, *Cowboys do Asfalto* e no artigo *Ame-o ou deixe-o*.¹⁹

Apesar da considerável ampliação na produção especializada sobre a canção produzida no período ditatorial, poucas são as abordagens quanto à questão racial no cenário musical brasileiro. Sobretudo quanto ao período anterior à segunda metade da década de 1970, momento da renovação dos movimentos sociais brasileiros.²⁰ Santuza Naves, porém, menciona a *Black Music* (sobretudo o estilo *Soul*) como um tipo de canção engajada nos movimentos de afirmação da cultura negra, sendo introduzida no Brasil, segundo a autora, nos anos 1970 por Tim Maia.

Conforme Naves, a *Black music* se insere na tradição das canções engajadas não pelo posicionamento explícito nas letras, mas através da ‘atitude’ assumida, utilizando, além da melodia associada à cultura negra, signos como o penteado *Black Power*, um estilo específico de vestimenta (camisas estampadas, calças bocas de sino...) e uma coreografia característica.²¹

Historiadores de formação mais recente, no entanto, tem demonstrado que a temática da questão racial estaria presente no período dos anos 1960 e 1970 também em letras denunciadoras da discriminação racial (e, portanto, refutando o mito da democracia racial brasileira) ou de afirmação de um orgulho negro. Amanda Palomo Alves, em sua dissertação e em artigos, tem enriquecido a abordagem da questão racial na canção brasileira através da análise da curta carreira musical de Tony Tornado.²²

¹⁹ Gustavo Alonso. Simonal. *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.

²⁰ Sobre a chamada renovação dos movimentos sociais brasileiros, um livro de destaque é Paul Singer & Vinícius Caldeira Brant (Org.) *São Paulo: O povo em movimento*. São Paulo. Editora Brasileira de Ciências Ltda. 1980. 232 p. Especificamente sobre o movimento negro, uma leitura de grande contribuição é Regina Ibrahim Pinto. *O movimento negro em São Paulo: Luta e identidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG. São Paulo. Fundação Carlos Chagas. 2013. 440 p.

²¹ Naves. *Canção popular no Brasil*, p. 129.

²² Amanda Palomo Alves. *O Poder Negro na Pátria Verde e Amarela: Musicalidade, Política e Identidade em Tony Tornado (1970)*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010; Alves. “Os meios de comunicação brasileiros e o surgimento da Black Music”. *Revista Urutágua*. No. 22 (set./out./nov./dezembro de 2010). p. 31-41; Alves. “Do Blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos

Amanda Alves demonstra a inspiração manifesta pelo artista nos primórdios dos anos 1970, tanto em sua “atitude” e visual quanto nas letras, advinda de movimentos estadunidenses com ênfase na 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 Santos²³ alarga este campo, ao analisar as canções compostas e gravadas por Jorge Ben entre 1963 e 1976. Expandindo a agenda política da então incipiente instituição Música Popular Brasileira (MPB), o autor demonstra 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.

É acompanhando a trilha explorada pelos autores citados no parágrafo anterior que prosseguiremos a nossa caminhada pelas relações políticas através da música, tomando como foco a veiculação de uma identidade negra no Brasil dos anos 1960.

“COM UMA CANÇÃO TAMBÉM SE LUTA, IRMÃO”: WILSON SIMONAL E A IDENTIDADE NEGRA NA CANÇÃO

Se nas canções cantadas por Toni Tornado e Jorge Ben é possível identificar elementos que permitam afirmar que estes artistas preocupavam-se com a situação do preconceito e/ou sentimento de inferioridade vivido pelo indivíduo negro no Brasil, o mesmo pode ser visto em outro artista negro, que teria angariado ainda maior respaldo popular durante a década de 1960 do que os outros dois citados: Wilson Simonal.

Criado em uma favela carioca, Simonal descobriu seus dotes artísticos durante o serviço ao exército. Trabalhou como *crooner* em boates e ajudante na equipe do agitador cultural Carlos Imperial. Com Imperial, a partir de 1961, fazia suas primeiras e rápidas aparições públicas no programa de TV e rádio deste, *Os brotos comandam*, cantando chachachás, rocks e *rhythm 'n' blues* seguindo o estilo do jazzista estadunidense Ray Charles. Por influência de Imperial, ainda neste ano gravaria seu primeiro disco compacto, com o chachachá *Terezinha*, composição de Imperial.

Estados Unidos”, *Revista de História*, 3, 1 (2011), p. 50-70. Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2015.

²³ Alexandre Reis dos Santos. “*Eu quero ver quando zumbi chegar*”. *Negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

Em 1963, Simonal lançaria seu primeiro LP pela gravadora Odeon, *Tem Algo Mais*, ligado à bossa nova, apesar do vocal potente. Nos discos seguintes, Simonal incrementaria o lado jazzístico de sua bossa acrescentando pitadas de *blues* e *gospel*, gêneros da música negra estadunidense. A partir de 1965, se enveredou por um caminho musical de pretensão mais popular, retomando o contato com Carlos Imperial, com quem produziria o criativo e lucrativo movimento estético Pilantragem. Assim, no fim da década, o cantor já seria sinônimo de incontestável sucesso, competindo nos números de venda de LPs apenas com o ídolo Roberto Carlos, enquanto incluía à sua sonoridade influências da música *funk* de James Brown e Sly Stone. Destacou-se ainda por sua habilidade performática e acentuada capacidade de interação com a plateia, sendo o primeiro negro a apresentar sozinho um programa na televisão, o *Spotlight*, no ano de 1965 na TV Tupi e, no ano seguinte, o bem sucedido *Show em Si... monal* na Record.²⁴

Após o golpe de 1964, Simonal não buscou transmitir através de suas canções uma insatisfação para com o regime militar ou alguma posição de resistência ao mesmo. A temática predominante de suas gravações continuou sendo a característica da bossa nova, do amor cotidiano, ou, na dançante Pilantragem, além de temas amorosos, regravações de antigos sucessos de rádio, cantigas de roda, posições ufanistas e também dotadas de uma linguagem mais próxima a das letras de outro grande movimento musical da juventude: a Jovem Guarda. Na verdade, Simonal demonstrou no período bons olhos ao regime, declarando o período Goulart como caótico e a intervenção golpista dos militares como necessária para o reestabelecimento da ordem no país.²⁵

Se a escolha de repertório de Simonal e sua leitura política já bastariam para afastá-lo por completo da imagem de resistente à Ditadura, os conturbados acontecimentos que contribuiriam para o seu progressivo desaparecimento público permitem taxá-lo como apologista. O cantor não se incomodou em participar da forja de um documento que o colocasse como um informante de parte do aparato repressivo do regime, o DOPS, em busca de se livrar de uma acusação judicial de uso pessoal de força estatal para sequestro e agressão física ao seu ex-contador. A partir da divulgação deste

²⁴ A trajetória do cantor é contada de forma detalhada na ótima biografia escrita por Ricardo Alexandre, *Nem vem que não tem. A vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo, 2009. 392 p.

²⁵ Entrevista de Wilson Simonal, jornal *Folha de São Paulo*, 22/08/1982.

caso, a pecha de “dedo-duro” do regime não mais se dissociou da imagem do cantor, contribuindo para o seu afastamento do grande público.²⁶

Analisando algumas das canções gravadas pelo cantor no período anterior ao seu declínio comercial, junto a algumas entrevistas e imagens de programas televisivos, percebemos que os dados acima apresentados não são suficientes para abarcar a visão de mundo de Wilson Simonal. Se no espectro político-ideológico do período o cantor seria identificado com a direita, isso não significa que não tivesse preocupações sociais. O racismo sofrido pelo negro brasileiro e a introjeção de um sentimento de inferioridade por parte da “população de cor” foi um tema marcante para ele.

Um exemplo quanto à preocupação de Simonal com o estereótipo negativo atribuído ao negro expresso em um de seus programas televisivos aparece no documentário *Ninguém sabe o duro que dei*. Dirigido por Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, o filme, lançado no circuito comercial em maio de 2009, buscava reapresentar ao público a controversa e esquecida figura de Wilson Simonal. A partir dos 44 minutos e 10 segundos, em um dos trechos de arquivo mobilizados para o documentário, o cantor aparece encenando em meio a um grupo de pessoas brancas que simulam assombro ao ver um negro. Simonal inicia, então, uma canção na qual cita estigmas atribuídos aos negros: “o meu cabelo é duro e o meu nariz é chato. Entre nós existe um muro, somos como gato e rato”, canta, voltado para o grupo de pele branca. Seguindo com uma risada irônica, bem ao seu estilo, alterna outros estereótipos, pronunciados com sorriso aberto, como “negro é raça faladeira”, com o manifesto, dito com enorme seriedade: “mas, por Deus, também sou gente!” Prossegue a canção com a risada irônica, outro estereótipo e a mesma frase manifesto.

Retrocedendo ao fértil ano de 1965 para Simonal, ele grava dois discos nos quais consolida sua identidade sonora como uma inovadora proposta dentro da Bossa Nova. No primeiro deles, seu terceiro LP, o homônimo *Wilson Simonal*, regrava, em uma versão antenada com a vertente jazzística *hardbop*, “Opinião”, antigo samba de Zé Ketí. A composição era tema de um espetáculo teatral homônimo, considerado como a primeira

²⁶ Este caso, a relação de Simonal com o DOPS e a construção de uma memória nacional de resistência que teria relegado à Simonal a posição de bode expiatório a expurgar a relação da sociedade com o regime é amplamente trabalhado na dissertação e livro de Gustavo Alonso, *Simonal ou quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*, citado acima. A análise do autor, vale ressaltar, é profundamente influenciada pela vertente historiográfica que busca enfatizar a posição da sociedade para com o regime como de ambiguidade e colaboração.



resposta da esquerda artística ao golpe de 1964.²⁷ A versão de Simonal, lançada ainda em março de 1965, fazia um *medley* começando com a citada canção, 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” (Jobim/Moraes) e “batucada surgiu, nenhum branco ficou” (Valle/Valle) é bastante sugestiva.²⁸ O resultado foi uma canção passível de identificação com a realidade do negro habitante dos morros, diferenciando da interpretação nacional-popular apresentada pelo grupo Opinião.

A ressignificação da canção “Opinião” na interpretação de Simonal (que pode ser, pelo menos, a terceira significação, considerando o momento da composição de Zé Kéti, nos anos 1940, e a apropriação feita pelo grupo Opinião) corrobora uma hipótese de Stuart Hall, de grande valia para o estudo do campo cultural. Segundo Hall, 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 no modo como ele é apropriado, sendo um campo passível de reapropriações.²⁹

Portanto, assim como os versos do sambista da Portela puderam ser ressignificados como uma resposta à força repressiva da ditadura pelo grupo teatral no ano de 1965; com Simonal, no mesmo ano, os versos sugeriram um retorno à realidade dos morros (lembrando que Simonal cresceu em uma favela) e ao contexto vivido pelo cidadão negro. Porém, através do arranjo *hardbop*, identificava também à realidade do negro estadunidense, tendo em vista a referência a um subgênero musical no qual os representantes por vezes dialogavam com a afirmação da identidade negra naquele país.

Para melhor compreendermos o ambiente global quanto à questão racial no qual Simonal e os outros cantores negros outrora citados estão envolvidos, torna-se proveitoso comentarmos, ainda que brevemente, sobre um contexto mais amplo.

²⁷ Hollanda e Gonçalves, *Cultura e participação nos anos 60*, p. 23.

²⁸ Wilson Simonal. *Medley: Opinião/O morro não tem vez/ Batucada surgiu*. Wilson Simonal (LP). Odeon, março de 1965, faixa 8.

²⁹ Stuart Hall, “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.

Logo no início deste texto, foi mencionada a intensa mobilização política de teor racial a repercutir no século XX. Tomamos como ponto de partida a formulação, no decorrer dos séculos XVIII e XIX, de uma teoria que concedia pretensões científicas ao já antigo racismo que acometia os europeus e seus descendentes espalhados pelo planeta. O chamado *Racialismo*, ao apresentar as pessoas negras como naturalmente inferiores aos brancos, buscou conceder legitimidade moral na segunda metade do século XIX às ações colonialistas da Europa nos continentes africano e asiático e à formulação de leis segregacionistas que restringiam a cidadania dos não-brancos dos estados do sul dos EUA. Era o chamado “Fardo do homem branco”, título de um poema escrito pelo inglês Rudyard Kipling em 1899, em consonância com o discurso de uma missão europeia de levar a (sua) civilização aos povos “inferiores”.

A resposta a séculos de opressão e da visão pejorativa forjada quanto ao negro vai se fundamentar no rompimento com a hierarquização *racialista*, buscando comprovar o valor dos povos negros através da formulação de uma identidade racial positiva e a luta pela autonomia dos indivíduos negros. Movimentos surgidos dos dois lados do oceano Atlântico no decorrer do século XX estarão norteados por essas concepções.

Para citar alguns movimentos de maior repercussão internacional, no plano cultural, nos anos 1920 surge nos EUA o *Renascimento do Harlem*, movimento de afirmação da capacidade intelectual dos negros através das formas artísticas, com especial destaque à literatura, e que teve como um dos principais formuladores o influente W. E. B. Dubois.³⁰ No mesmo período, é forte a influência do jamaicano Marcus Garvey que, estabelecido nos EUA, através de jornais fomenta o seu projeto de “volta à África”: retomada da identidade do negro da diáspora com o continente africano, então colonizado, sendo um retorno também geográfico.

Ainda no plano da cultura, na década de 1930, desponta na França o impactante movimento *Négritude*. Formulado por jovens poetas negros das Antilhas, América do Sul e África sob colonização francesa (Leópolo Senghor, do Senegal, Léon Damas, da Guiana e Aimé Césaire, da Martinica), o *Négritude* pregava uma valorização das origens e ancestralidade negras.³¹

³⁰ Antônio Borges. *De Jim Crow a Langston Hughes: “Quando a música começou a ser outra”*. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos). Universidade de Lisboa. Lisboa. 2007.

³¹ Mais informações: Zilá Bernd. *Négritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1987. 160 p. e Raissa Brescia dos Reis, *Négritude em dois tempos: a*

Entre as décadas de 1920 e 1930, ainda, na Inglaterra, jovens negros africanos (como os futuros líderes Kwame Nkrumah, da Costa do Ouro, e Jomo Kenyatta, do Kênia, além de Peter Abrahams, da África do Sul, entre outros) e da América Central (como o historiador C.L.R. James, de Trinidad) eram mobilizados em torno de George Padmore, de Trinidad, nos primeiros passos de um combatente Panafricanismo.³²

No plano político-militar e nas ruas, o cenário explode no pós-Segunda Guerra. Nas mais diversas regiões do continente africano despontam fortalecidos e diversificados movimentos de libertação. O Panafricanismo mobiliza ímpetus para a libertação e também uma ideia amplamente difundida da possibilidade de integração entre as diversas regiões do continente.³³ No plano diplomático, a ênfase dos Aliados, durante a Segunda Guerra e seu fim, na defesa do Princípio de Autodeterminação dos Povos era mais uma arma a legitimar internacionalmente a independência das colônias. Nos EUA, eclodia uma poderosa campanha pela equidade dos Direitos Civis aos negros do Sul e o chamado *Black Power*, que tinha como nome de destaque Stockely Carmichael, e denunciava a opressão econômica que fazia os negros estadunidenses viverem em um estado de “colonialismo interno”, similar aos negros africanos.³⁴

Os diversos movimentos culturais e estritamente políticos acima citados, apesar das profundas diferenças de acordo com as demandas de cada realidade local, comumente dialogavam e se apresentavam portadores de uma luta comum, visto que os negros seriam vítimas de opressão e inferiorização dos dois lados do Atlântico, o que era convertido em segregação política. Deste modo, conforme Zilá Bernd, podemos pensar em uma grande mobilização racial para nos referirmos aos diversos “movimentos de tomada

emergência e instituição de um movimento (1931-1956). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

³² Um panorama geral e introdutório pode ser lido em C.L.R. James, “De Toussaint L’Ouverture a Fidel Castro”. In: Os jacobinos negros. Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos. 1 ed. rev. São Paulo, Boitempo, 2010, p. 343 – 372. E em Albert Adu Boahen (Org.) *História Geral da África. Vol. VII: África sob domínio colonial, 1880-1935*. Brasília. UNESCO, UFSCAR, 2010. P. 21-50; e Ali A. Mazrui (Org.) *História Geral da África. Vol. VIII: África desde 1935*. Brasília. UNESCO. UFSCAR, 2010.

³³ Edem Kodjo e David Chanaiwa, “Panafricanismo e libertação”. In: Ali A. Mazrui (Org.) *História Geral da África. Vol. VIII: África desde 1935*. 2010, p. 897 - 924. S.K.B. Asante. “O Panafricanismo e a integração regional” In: Mazrui (Org.). *História Geral da África. Vol. VIII: África desde 1935*. 2010, p. 873 – 898.

³⁴ Stockely Carmichael e Charles Hamilton. *Poder Negro. La política de liberación em Estados Unidos*. 7 ed. Mexico. Siglo Veintiuno, 1976. 186 p.

de consciência de ser negro, que se verificaram em praticamente todas as regiões do planeta onde pode ser registrada a presença de negros”.³⁵

Além de sua amplitude, esses movimentos ainda foram fortemente midiáticos, com repercussão amplificada graças ao desenvolvimento dos novos meios de comunicação do século XX, como o rádio e a TV. Meios estes que, conforme um popular teórico da comunicação do período, estreitariam a transmissão de notícias no planeta a ponto do mundo se tornar, nos anos 1960, uma “aldeia global”.³⁶

Apresentado este contexto mais amplo, o tipo de orgulho negro expresso por Wilson Simonal se torna mais emblemático. Se o impacto das ideias *racialistas* no Brasil já foi retratado para pensar o contexto de desenvolvimento do movimento republicano e algumas políticas de exclusão do negro nos primórdios de nossa República,³⁷ um trecho de entrevista de Simonal nos permite ver sua aplicação, aparentemente discreta, nos próprios livros didáticos, contribuindo para a introjeção de um sentimento de inferioridade pelos negros desde a infância, uma razão para a escolha do cantor por cantar o charme e a beleza dos negros:

E então, por que existe o 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 nesse 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 ficam aí se marginalizando, que enquanto existirem esses conceitos e o condicionamento do povo em relação à beleza branca e sua superioridade, esse negócio vai existir, vai demorar um pouco para mudar.³⁸

³⁵ Zilá Bernd, *O que é negritude?* Editora Brasiliense, São Paulo, 1988, p. 09.

³⁶ Marshall McLuhan, que teve muito destaque nos anos 1960 também com a criação da teoria expressa pela popular frase “o meio é a mensagem”, publicada no livro *The medium is the message*, de 1963.

³⁷ Ver Lília Moritz Schwarcz. *O espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 375 p. Uma interessante leitura complementar é o artigo de Jamilly Marciano Fonseca. “As ideias científicas e evolucionistas no debate intelectual no Ceará nos anos 1880”, *Temporalidades*, v.6. (2014) p. 12 – 28.

³⁸ “Simonal: ‘Não sou racista’ (Simonal conta tudo)”, *O Pasquim*, 4/07/1969.

No decorrer desta entrevista, Simonal, conciliatório, confirma a existência do racismo, mas acredita ser possível a um negro se destacar na sociedade pacificamente, desde que consiga comprovar ao branco não ser inferior. É um posicionamento similar ao do *Renascimento do Harlem*, outrora citado. Conclusão similar, também, à situação denunciada por Florestan Fernandes, quanto ao “branqueamento” necessário aos negros para serem assimilados na sociedade brasileira, argumento apresentado em sua célebre obra de 1972, *O negro no mundo dos brancos*. Nesta obra, Fernandes identifica 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 abramileiramento que é, inapelavelmente, um processo sistemático de branqueamento”.³⁹

O condicionamento a que se refere Simonal no trecho citado é comparável ao “complexo do negro”, identificado por Fernandes como “o espantinho da ‘questão racial’ como um risco da *imitação*, das *influências externas* [...]”.⁴⁰ A apropriação do estigma racial pelos negros, como a criação de um complexo de inferioridade na construção do “Ser negro” (a auto identificação de pessoas negras como inferiores, aparentemente presente em diversas regiões do mundo), já havia sido estudada com a abordagem psicanalítica em uma obra célebre do martinicano Frantz Fanon, *Pele negra, máscaras brancas*, de 1952.⁴¹ A necessidade enxergada pelos dois autores citados e também por Wilson Simonal é a da superação desse condicionamento.

O momento de mais clara identificação de Simonal com esta mobilização racial internacional encontra-se em março de 1967. No momento da primeira apresentação em rede televisiva de seu animado *spiritual* “Tributo ao Martin Luther King” (Wilson Simonal/Ronaldo Bôscoli), o cantor dedica a canção ao seu filho, o hoje cantor, músico e compositor Wilson Simoninha, “[...] esperando que no futuro ele não encontre nunca aqueles problemas que eu encontrei e tenho ainda encontrado, mesmo me chamando Wilson Simonal de Castro”.⁴²

Essa introdução ecoa o mais famoso discurso do pastor e líder negro homenageado na canção, Luther King. Em um discurso contra a segregação

³⁹ Florestan Fernandes, *O negro no mundo dos brancos*, p. 35.

⁴⁰ Florestan Fernandes, *O negro no mundo dos brancos*, p. 42.

⁴¹ Frantz Fanon, *Pele negra, máscara branca*, Salvador, EDUFBA, 2008, 191 p.

⁴² Ricardo Alexandre, *Nem vem que não tem*, p. 101.

racial nos EUA, no *Eu tenho um sonho*, proferido em 28/08/1963, o pastor falou: “sonho que minhas quatro crianças viverão um dia num país onde não as julguem pela cor da pele, mas pela natureza do seu caráter”.⁴³ O desejo expresso por King não é de uma mudança revolucionária na estrutura social, mas do fim da segregação racial e o direito à igualdade de oportunidades e “busca pela felicidade”, garantidos na constituição estadunidense. Merece destaque que Simonal, no trecho citado, não menciona apenas de problemas que encontrou quando era pobre, mas diz que tem “ainda encontrado”, mesmo no auge de seu sucesso.

A importância da gravação como um posicionamento político do cantor foi identificada na época. Inicialmente a música foi retida pela censura por quatro meses,⁴⁴ posto que a manutenção da visão de uma “democracia racial”, na qual inexistia conflito entre negros e brancos, interessava ao governo militar – que também temeria uma mobilização de cunho racial no Brasil. A canção, contudo, foi recebida com entusiasmo pelo jornal Folha de São Paulo. Em março de 1967, um dia após a apresentação da música, ainda desconhecida, em horário nobre em um programa televisivo no qual foi realizada a dedicatória citada acima, o jornal declarou:

Simonal toma um partido e coloca-se entre os defensores de uma causa, entre os advogados de uma luta. (...) 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, a todos os tiranizados e aos que têm fome de justiça.⁴⁵

O entusiasmo do jornal pode ser compreendido. Apesar de ter gravado músicas que tocassem na temática racial em seus álbuns anteriores, nenhuma tinha um discurso tão direto quanto esta, que ainda era assinada pelo cantor – um intérprete, por excelência. Embalada em um ritmo utilizado em músicas estadunidenses contestatórias da temática racial, a canção, ainda que dançante e capaz de grande sucesso comercial – como efetivamente fez – trazia uma mensagem clara quanto ao contexto:

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

⁴³ Martin Luther King, “Eu tenho um sonho”. In: Vários autores. *Discursos que mudaram o mundo*. São Paulo, Folha de São Paulo, 2010, p.75.

⁴⁴ Ricardo Alexandre, *Nem vem que não tem*, p. 101.

⁴⁵ Reportagem da *Folha de São Paulo* citada em Ricardo Alexandre, *Nem vem que não tem*, p. 102.



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.⁴⁶

A canção foi lançada mais de um ano antes do assassinato de Martin Luther King, em abril de 1968. Foi composta, segundo o cantor, como se fosse uma conversa com o pastor e ativista estadunidense, “[...] para apoiá-lo na luta que ele vem mantendo e que muitos querem anular. Eu digo a ele que não esmoreça, porque a luta está no fim”.⁴⁷ No ano seguinte, após o assassinato de King, a TV Record chamou Simonal para conduzir um programa em homenagem ao pastor, reunindo 15 negros no palco. O cenário era decorado com imagens de Simonal, do boxer Cassius Clay, então já atendendo pelo nome de Muhammad Ali e Pelé. O cantor, além de apresentar o programa, cantou e leu discursos de Martin Luther King.⁴⁸

Através dos exemplos acima citados, espera-se ter conseguido fortalecer a hipótese de que no decorrer da segunda metade da década de 1960, através de algumas gravações e pronunciamentos públicos de Wilson Simonal, é possível identificar um pontual posicionamento político expresso também pela canção, preocupado com a valorização do negro brasileiro. Este posicionamento ainda seria informado e antenado a uma mobilização racial mais ampla, sobretudo com a luta pelo fim da segregação racial nos EUA, em um contexto no qual uma identidade da reivindicação dos negros estava sendo formulada a nível global.

Portanto, através deste estudo de caso, podemos sugerir que uma atividade identificada com a mobilização negra internacional também ocorreria no Brasil dos anos 1960 e era também expressa no mais importante veículo de circulação de ideias em nosso país: a música popular.

À guisa de conclusão, enfatizamos que não se pretende sugerir aqui que Wilson Simonal intentava organizar um levante negro ou algo do tipo. Assim como seus contemporâneos Jorge Ben e Toni Tornado, o cantor se posicionava publicamente quanto a algo que lhe afetava. Estes artistas podem ser identificados, assim, como vetores de alguns valores da contestação racial

⁴⁶ Wilson Simonal, *Tributo a Martin Luther King*, Wilson Simonal (EP), Odeon, junho de 1967, faixa 1.

⁴⁷ Entrevista com Wilson Simonal, jornal *Folha de São Paulo*, 16/03/1967.

⁴⁸ Ricardo Alexandre, *Nem vem que não tem*, p. 103.



que eclodia por várias regiões do mundo. Seus públicos poderiam ser assim inseridos, ainda que de maneira introdutória, em discussões políticas e problemáticas sociais bastante diversas daquelas priorizadas pelos cantores engajados na esquerda revolucionária do período. Mas estas temáticas eram igualmente passíveis de serem vistas como subversivas e ameaçadoras pelas autoridades ditatoriais, mesmo que expressas por um artista que, no tocante ao posicionamento político-ideológico no qual se polarizava o planeta na chamada Guerra Fria, seria, à primeira vista, identificado apenas como adesista do regime, como Wilson Simonal.

Recebido em 2/03/2015 – Aprovado em 15/05/2015

