

MODERNISMOS, PACTO SOCIAL E ESTÉTICA DA IRRECONCILIAÇÃO NA OBRA DE JORGE BEN JOR

MODERNISMS, SOCIAL PACT, AND THE AESTHETICS OF IRRECONCILIATION IN THE WORK OF JORGE BEN JOR

Dossiê:

Tramas dialógicas do cancionero brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianey Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM E LINGÜÍSTICA

v. 34, n. 67, abr. 2025

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/01/2025

Aceito em: 11/04/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Marcos Ramos  

UNIRIO | marcosramosjunior@gmail.com

Resumo/Abstract

Este artigo analisa a obra de Jorge Ben Jor como um contraponto à estética conciliatória predominante no cancionero popular brasileiro do século XX. Argumenta-se que os modernismos tardios, representados pela Bossa Nova e pelo Tropicalismo, consolidaram uma gramática estética vinculada à neutralização de tensões raciais e culturais em prol de uma identidade nacional idealizada. Em contrapartida, Jorge Ben Jor rompe com essa lógica ao resgatar, em suas composições, um protagonismo afro-diaspórico que coloca o conflito no centro de sua proposta estética. O artigo menciona canções como *Mas que Nada* e *Zumbi* como exemplos dessa inflexão, embora sem se deter em análises aprofundadas de cada uma delas. Por meio da comparação com obras paradigmáticas da Bossa Nova e do Tropicalismo, examina-se como sua música reposiciona a canção popular brasileira como espaço de resistência e ampliação da imaginação política. Metodologicamente, adota-se uma abordagem histórico-cultural e a análise estética de letras e performances, situando a obra de Jorge Ben Jor no contexto das dinâmicas políticas e culturais do Brasil do século XX. Conclui-se que sua música inaugura o que nomeamos Estética da Irreconciliação, oferecendo uma alternativa às gramáticas normativas do cancionero brasileiro e expandindo os horizontes culturais e políticos da música popular brasileira.

Palavras-chave: Jorge Ben Jor, Modernismos, Estética da Irreconciliação, Afro-Diaspora, Cancioneiro Brasileiro.

This article analyzes the work of Jorge Ben Jor as a counterpoint to the conciliatory aesthetics predominant in the Brazilian popular songbook of the 20th century. It argues that late modernisms, represented by Bossa Nova and Tropicalismo, consolidated an aesthetic grammar tied to the neutralization of racial and cultural tensions in favor of an idealized national identity. In contrast, Jorge Ben Jor breaks with this logic by bringing Afro-diasporic protagonism to the forefront of his compositions, placing conflict at the center of his aesthetic proposal. The article refers to songs such as *Mas que Nada* and *Zumbi* as examples of this inflection, although without engaging in in-depth analyses of each. Through comparisons with paradigmatic works from Bossa Nova and Tropicalismo, the article examines how his music repositions Brazilian popular song as a space of resistance and expanded political imagination. Methodologically, it adopts a historical-cultural approach and aesthetic analysis of lyrics and performances, situating Jorge Ben Jor's work within the political and cultural dynamics of 20th-century Brazil. The conclusion is that his music inaugurates what we term the Aesthetics of Irreconciliation, offering an alternative to the normative grammars of the Brazilian songbook and broadening the cultural and political horizons of Brazilian popular music.

Keywords: Jorge Ben Jor, Modernisms, Aesthetics of Irreconciliation, Afro-Diaspora, Brazilian Popular Songbook.

OS MODERNISMOS BRASILEIROS COMO UTOPIA DA SUBLIMAÇÃO DA DIFERENÇA

Neste artigo, utilizamos o termo Modernismos para nos referir a um conjunto de movimentos artísticos e culturais que, no Brasil, transcenderam o campo das artes, articulando-se profundamente com projetos políticos e sociais, especialmente desde a Semana de Arte Moderna de 1922. Esses movimentos buscaram renovar a linguagem artística e redefinir a identidade nacional em resposta aos desafios da modernidade. Contudo, nosso foco recai sobre os modernismos tardios das décadas de 1950 e 1960, como a construção de Brasília, a Bossa Nova e o Tropicalismo, que consolidaram propostas estéticas em íntima relação com o Estado e a indústria cultural. Como destaca Safatle (2023, p. 5), o projeto modernista brasileiro foi marcado pela tentativa de “construir espaços, de construir povos, com todo o misto de redenção e violência que isso possa significar”. Esse ideal, que começou de forma experimental, rapidamente adquiriu o status de projeto nacional, refletido em intervenções arquitetônicas, urbanísticas e culturais de grande alcance, que moldaram tanto o imaginário nacional quanto as tensões e contradições de um país em transformação.

Um exemplo paradigmático dessa articulação entre estética modernista e projeto estatal é o trabalho de Lúcio Costa. Nascido em Toulon, França, em 1902, Costa foi responsável por um dos maiores marcos urbanísticos do Brasil: o Plano Piloto de Brasília, idealizado em 1956. O projeto desafiou convenções urbanas e amalgamou os princípios do Modernismo – funcionalidade, simplicidade e racionalidade¹ – com as demandas políticas de um país em transformação. No entanto, a construção de Brasília também expôs as contradições inerentes ao Modernismo brasileiro, onde o ideal de conciliação frequentemente ocultava tensões sociais e raciais profundas. Pode-se afirmar que a questão central residiu na tentativa de romper de forma expressiva com o passado colonial brasileiro. Segundo observou o crítico Mário Pedrosa, “os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos” (Pedrosa, 2004, p. 84-85). Contudo, essa busca por ruptura paradoxalmente reafirmou uma lógica colonialista, na medida em que a construção de Brasília implicou a sistemática negação e apagamento do que já existia, suprimindo elementos pré-estabelecidos para impor um ideal de modernidade idealizado. A narrativa oficial que sustentava o projeto da nova capital, reforçada por figuras emblemáticas como Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Vinícius de Moraes, foi permeada por apelos míticos, inclusive. Obras como a *Sinfonia da Alvorada* (1959), de Tom Jobim e Vinícius², celebraram Brasília como um campo deserto a ser transformado em um símbolo de progresso. “Aquele sonho do Vinícius e do Juscelino, e a gente acreditando, o Oscar Niemeyer... e Brasília, e a gente fez aquilo tudo com amor danado”, recordou Jobim, destacando o entusiasmo de seus criadores (Programa do Jô, 1993). Essa visão idílica, no entanto, negligenciava as condições extenuantes impostas aos trabalhadores – em sua maioria negros e nordestinos –, que enfrentaram jornadas intermináveis, alojamentos precários e uma invisibilidade completa na narrativa oficial do progresso.

É notório como a mitologia que acompanhava o projeto modernista evocava figuras heróicas do passado, como os bandeirantes, exaltados em versos da *Sinfonia da Alvorada*: “Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato, / Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o oeste.” Não deixa de chamar a atenção também como esses versos ecoavam a retórica de Lúcio Costa em seu Memorial Descritivo do Plano Piloto (1957), que descrevia Brasília como um gesto primordial de posse, remissente da colonização, onde a apropriação e o domínio foram naturalizados como valores fundadores. Assim, o projeto modernista de Brasília tornou-se não apenas um símbolo da modernidade brasileira, mas também uma representação das contradições de um Estado que buscava conciliar progresso e exclusão, apagando as tensões sociais e raciais que sustentavam seu próprio ideal de nação.

1 Os princípios de funcionalidade, simplicidade e racionalidade são amplamente reconhecidos como pilares do Modernismo, especialmente em sua expressão arquitetônica e urbanística. Esses valores foram fortemente influenciados pelas ideias da Bauhaus, escola de design alemã fundada em 1919 por Walter Gropius, que defendia a união entre arte, técnica e função. Segundo Banham (1960), o Modernismo buscava rejeitar ornamentos supérfluos em favor de formas limpas e utilitárias, promovendo uma estética alinhada às demandas da modernidade industrial. Na arquitetura brasileira, esses princípios foram adaptados por figuras como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, cujo trabalho em Brasília sintetizou a busca por um design inovador e funcional que representasse o progresso nacional (Holston, 1989).

2 A *Sinfonia da Alvorada* (1959) é uma composição sinfônica criada por Tom Jobim e Vinícius de Moraes, encomendada pelo governo de Juscelino Kubitschek para celebrar a construção de Brasília, nova capital do Brasil. Dividida em cinco movimentos – O Planalto Deserto, O Homem, A Chegada dos Candangos, O Trabalho e a Construção e Coral –, a obra combina elementos da música erudita e popular brasileira, simbolizando o ideal modernista de um país em progresso.

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

A inspiração gerada por Brasília não ficou restrita à arquitetura. Sua estética modernista influenciou diversos setores das artes brasileiras, incentivando diálogos culturais e fortalecendo a ideia de um país renovado. A década de 1950, em particular, foi marcada por uma explosão cultural: o surgimento do Cinema Novo, com *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957); o lançamento de *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa; e os movimentos concretista e neoconcretista nas artes visuais e na poesia. Esses movimentos, aliados ao teatro e à música, marcaram o período como uma era de experimentação e modernização artística. Nesse contexto, a ideia de um povo harmonioso e conciliado tornou-se um eixo central. Como destacam João Manuel Cardoso de Melo e Fernando Novais (2002, p. 560), o imaginário coletivo da década de 1950 vislumbrava uma nova civilização tropical, combinando avanços do capitalismo com valores característicos da identidade nacional, como cordialidade e criatividade. Essa narrativa de conciliação também permeou a indústria cultural, consolidando a Bossa Nova como a maior expressão musical desse espírito de época.

A Bossa Nova, representada sobretudo por João Gilberto, sintetizou os elementos centrais desse projeto modernista. Por meio de sua interpretação íntima e sofisticada, marcada por harmonias dissonantes e um estilo sincopado de tocar violão, João Gilberto tornou-se o emblema de um Brasil que almejava modernidade sem abandonar sua essência cultural. O gênero não apenas representou a sofisticação estética do período, mas também se tornou um símbolo da transição de um Brasil agrário para uma nação urbana e industrializada, estabelecendo pontes entre a tradição e a modernidade. É importante sublinhar que, no momento do surgimento da Bossa Nova, a música popular brasileira já desempenhava um papel central na dinâmica cultural do país. A popularização do rádio nas décadas de 1930 e 1940 havia consolidado a presença de músicos e cantores populares no imaginário nacional, estabelecendo a música como um elemento estruturador da identidade brasileira. Esse processo foi intensificado a partir de 1956, com a introdução no Brasil do formato de long-play em alta fidelidade, que substituiu os discos de 78 rpm e inaugurou uma nova era de consumo musical. A chegada de multinacionais como Columbia, RCA Victor, Phillips e Odeon também impulsionou a produção e a disseminação de discos, marcando uma nova fase técnica e econômica para a música no país.

O ambiente que formou a Bossa Nova emergiu de uma sociabilidade litorânea no Rio de Janeiro, relativamente imune à crescente influência da televisão. Contudo, práticas como ouvir rádio em casa e consumir discos de forma ritualística foram fundamentais para a consolidação do gênero, que logo se tornou um ethos da classe média brasileira. Como escreveu Rogério Duprat: “Bossa nova queria dizer tudo: jeito de viver, tipo de melodia, batida de violão, piano e bateria, harmonia, divisão, canto, arranjo” (Duprat, 1977, p. 7). Em outras palavras, a Bossa Nova não foi apenas uma manifestação artística; ela sintetizou inovações técnicas – como as harmonias dissonantes e o estilo sincopado de tocar violão – com a construção de uma nova subjetividade cultural. Mais do que refletir o Brasil em um caminho de desenvolvimento, o gênero participou ativamente da formulação de um ideal modernista: a concepção de um “novo brasileiro”. Diferente da melancolia soturna do Samba Canção, que parecia evocar um brasileiro em transição, a Bossa Nova propunha um estilo musical mais contido e natural. Sua leveza lírica, arranjos sutis e vocais intimistas simbolizavam um ideal de eficiência, simplicidade e sofisticação que representava o brasileiro emergente, sintonizado com os valores da modernidade.

Como observa Luiz Tatit (2004), a Bossa Nova representa a emergência de uma *protocanção*, definida como “uma espécie de grau zero que serve para neutralizar possíveis excessos passionais, temáticos e/ou enunciativos” (p. 81). De forma análoga, pode-se pensar o gênero como parte da construção de um *protobrasileiro*, uma figura idealizada que sintetizaria, no plano estético, os valores de modernidade, sofisticação e harmonia cultural aspirados pela elite urbana do período. Esse novo sujeito, associado à classe média emergente dos anos 1950, foi concebido, no plano estético, como parte de um projeto de integração social que, na prática, permaneceu mais como discurso do que co-

mo realidade. A mistura entre o samba produzido nas periferias da democracia brasileira e o jazz norte-americano, acessível às elites, é talvez a melhor representação desse projeto conciliatório. No entanto, como sabemos, essa fase de exaltação econômica, cultural e política no Brasil foi abruptamente interrompida pelo golpe civil-militar de 1964, que intensificou os conflitos políticos e mobilizou a participação de artistas em movimentos de resistência. Nesse contexto, a Bossa Nova enfrentou um ponto de inflexão. Uma cisão entre seus compositores começou a se delinear. Por um lado, artistas como Carlos Lyra e Nara Leão buscavam uma maior vinculação da música ao conteúdo político. Por outro, figuras como João Gilberto e Tom Jobim representavam uma abordagem mais formalista, focada na autonomia estética.

A crítica de alienação frequentemente associada à Bossa Nova, destacada por seu maior detraitor, José Ramos Tinhorão (1997), ganhou força à medida que o gênero foi assimilado pelo gosto popular. Com o tempo, a Bossa Nova tornou-se sinônimo de música ambiente, de espera ou de elevador, perdendo gradualmente as nuances que marcaram sua inovação inicial. Esse fenômeno não é exclusivo da Bossa Nova; a música de Chopin, apesar de suas inovações técnicas e harmônicas, também foi transformada em música de salão. Em ambos os casos, as propostas disruptivas foram edificadas sobre bases amplamente conhecidas e assimiladas – como as danças de salão no caso de Chopin e o samba no caso da Bossa Nova. Essa dinâmica de absorção parece ter comprometido o potencial subversivo dos dois gêneros. No entanto, é o processo de comodificação, descrito por Mark Fisher (2024), que oferece uma chave central para compreender como essas transformações ocorreram, convertendo expressões culturais inovadoras em produtos de consumo amplamente despolitizados. Fisher argumenta que a lógica capitalista transforma expressões culturais inovadoras em produtos consumíveis de forma passiva, esvaziando seu potencial subversivo. No caso da Bossa Nova, o gênero, inicialmente revolucionário, foi reduzido a um símbolo de sofisticação superficial, integrado à paisagem sonora cotidiana. Assim, sua capacidade de desafiar normas foi substituída por uma apreciação estetizada que não exige reflexão ou desconforto, mas apenas confirma o status quo.

Se a Bossa Nova representou um protótipo de modernidade conciliatória na música popular brasileira, a década de 1960 também deu origem a novos movimentos culturais que, ao mesmo tempo, expandiram e desafiaram essa lógica. Entre eles, destacou-se o Tropicalismo, movimento inspirado pelos pressupostos antropofágicos de Oswald de Andrade. O Tropicalismo propôs uma assimilação crítica e criativa de influências externas e internas, integrando contradições que ampliaram os horizontes do cancionário brasileiro. No entanto, mais do que um exercício de inovação estética, o Tropicalismo emergiu em um contexto de intensa crise política e cultural, marcado pela ditadura civil-militar. Esse cenário potencializou as tensões entre arte engajada e autonomia estética, fazendo do Tropicalismo uma resposta disruptiva que não apenas dialogava com a tradição, mas também a reconfigurava em face das demandas e contradições de seu tempo.

O TROPICALISMO E O PACTO ANTROPOFÁGICO

Nos primeiros anos da ditadura civil-militar, encontros marcantes contribuíram para a formação do Tropicalismo. Entre eles, destaca-se o encontro entre Maria da Graça Costa Penna Burgos (então conhecida como Gracinha) e Caetano Veloso, em Salvador. Durante uma festa, Gracinha, incentivada a conhecer o compositor de Santo Amaro da Purificação, apresentou seu talento ao violão. O momento decisivo, porém, ocorreu quando ela afirmou durante aquela primeira conversa que, em sua opinião, o maior cantor do Brasil era João Gilberto. Segundo a própria cantora, essa observação selou uma amizade que atravessaria décadas. Outro encontro decisivo foi com o próprio João Gilberto, apresentado a Gracinha por Silvio Lamego. Após ouvi-la interpretar *Manguieira*, de Assis Valente, João Gilberto teria declarado: “Gracinha, você é a maior cantora do Brasil.” Pouco tempo depois, já como Gal Costa, ela consolidou sua conexão com o legado da Bossa Nova e antecipou sua contribuição à vanguarda tropicalista. Esses vínculos formaram um núcleo criativo que redefiniria os rumos da música brasileira, como relatado por Gal Costa no *Programa Roda Viva* (1995).

Há muitas maneiras de definir o que foi o Tropicalismo, mas é um consenso que o Tropicalismo emergiu como uma dinâmica complexa de diálogo entre diferentes linguagens artísticas, incluindo literatura, cinema, artes visuais e cultura de massa, tendo a música popular como sua principal plataforma. Apesar de não haver um ponto exato de origem, o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) é amplamente reconhecido como seu marco fundacional. Antes disso, o III Festival de Música Popular Brasileira

da TV Record, em 1967, foi um momento crucial de incubação estética e política para o movimento. No festival, canções como *Alegria, Alegria* (Caetano Veloso) e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) apresentaram inovações significativas, como o uso da guitarra elétrica, que simbolizava a fusão entre a música brasileira e influências globais. A performance dessas canções no Festival de 1967 não apenas inaugurou formalmente os pressupostos estéticos do movimento, como também integrou elementos até então rejeitados pelo gosto universitário, como a guitarra elétrica e arranjos associados à música internacional. Contudo, mais do que a simples introdução de novos elementos, essas apresentações simbolizam a complexa dinâmica bifacetada que caracterizou o Tropicalismo: a capacidade de romper com as normas estéticas dominantes enquanto era paulatinamente assimilado.

Alegria, Alegria é uma peça-chave naquilo que Caetano Veloso descreve como a "linha evolutiva" da música brasileira³. No entanto, ao contrário de uma ruptura abrupta, o Tropicalismo foi construído em processos graduais que dialogam com tradições estabelecidas. Exemplo disso é o álbum *Domingo* (1967), de Gal Costa e Caetano Veloso, cuja estética pós-bossanovista ainda estava profundamente enraizada na obra de João Gilberto. Arranjado por entusiastas da Bossa Nova, como Dori Caymmi e Roberto Menescal, o álbum contrasta significativamente com o coletivo *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), que consolidaria o movimento Tropicalista. Entre 1967 e 1968, diversos fatores catalisaram a transformação estética do Tropicalismo. Um desses elementos foi o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, que exerceu uma influência central na reconfiguração cultural e política dos tropicalistas. Paralelamente, o impacto de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles, também se fez sentir, especialmente na forma como Gilberto Gil e outros incorporaram dinâmicas de apropriação e síntese sonora. Outro marco significativo foi a encenação da peça *O Rei da Vela* (1933) pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez. A peça resgatou o conceito de Antropofagia de Oswald de Andrade⁴, estabelecendo-o como a matriz teórica central do Tropicalismo. Essa antropofagia guiou a incorporação criativa de elementos díspares fertilizando a estética do disco coletivo de 1968.

Em 1968, já imersa no ethos tropicalista, Gal Costa subiu ao palco do IV Festival de Música da Record para interpretar *Divino Maravilhoso*, de Gil e Caetano, cantando versos emblemáticos: "É preciso estar atento e forte / Não temos tempo de temer a morte." A performance ocorreu em um contexto político marcado pela escalada autoritária. Poucos dias depois, em 13 de dezembro, foi decretado o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que suspendeu garantias constitucionais e institucionalizou a repressão violenta. Entre suas primeiras ações, o regime prendeu Caetano Veloso e Gilberto Gil, forçando seu exílio. Esse momento simbolizou tanto a culminação do Tropicalismo quanto o início de sua fragmentação sob o peso da repressão política. Gal Costa foi a única figura feminina a permanecer em todo o percurso do Tropicalismo. Após 1968, com a prisão e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sua presença no Brasil tornou-se central para sustentar a bandeira do movimento. Contudo, esse protagonismo exigiu estratégias que refletiam tanto um posicionamento ideológico quanto demandas da indústria fonográfica.

No período de redemocratização, após 1985, Gal revitalizou a imagem construída nos anos 1970 por meio de eventos marcantes, como o ensaio sensual para a revista *Status* (1985) e o espetáculo *O Sorriso do Gato de Alice* (1995), dirigido por Gerald Thomas, no qual ela desafiava convenções ao exibir os seios no palco. Esses momentos reafirmaram Gal como símbolo de liberdade e expressão, mantendo-se em constante transformação e recusando-se a ocupar uma posição estática como diva tradicional da MPB. É possível identificar que as sementes híbridas plantadas pelo Tropicalismo, mencionadas por Gilberto Gil mais tarde em *Refazenda* (1975), embora tenham rompido com a com-

3 Em um debate promovido pela Revista Civilização em maio de 1966, Caetano Veloso afirma que a "música brasileira se moderniza e continua brasileira, à medida que toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira (...) É este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação" (Veloso, 2018).

4 O conceito de Antropofagia foi formulado por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago (1928) como uma proposta cultural e estética que ressignificava o ato simbólico de "devorar" o outro. Inspirado por rituais antropofágicos de povos indígenas brasileiros, Oswald propôs a incorporação crítica de elementos culturais estrangeiros, transformando-os em algo próprio e singularmente brasileiro. A Antropofagia rejeitava a submissão passiva ao colonialismo cultural e defendia a criação de uma cultura híbrida, inovadora e descolonizadora. No contexto do Modernismo brasileiro, tornou-se um eixo teórico central, enfatizando a ideia de que "só a Antropofagia nos une" como forma de resistência cultural e reconfiguração da identidade nacional.

partimentação estética e ideológica dos anos 1960, paradoxalmente se transformaram na base da estética da Nova República. Esse movimento resultou no arrefecimento da dimensão violenta e disruptiva da Antropofagia, que, ironicamente, tornou-se um elemento de estabilização política, limitando a imaginação política no Brasil contemporâneo.

Alguns historiadores definem a Nova República como o período entre o fim da Ditadura Militar (1985) e o esgotamento do Lulismo, marcado pelas manifestações de 2013 (Safatle, 2022). Esse intervalo, de grande complexidade política, foi caracterizado por uma dinâmica de rupturas e continuidades, sobretudo pela consolidação de pactos oligárquicos que equilibravam antagonismos. Em essência, a Nova República foi estruturada sobre sucessivos acordos conciliatórios, que permitiram a convivência, até certo ponto harmônica, de agentes políticos inicialmente antagônicos. A hipótese aqui explorada é que a matriz antropofágica do Tropicalismo, diluída ao longo do tempo, extrapolou a dimensão estética para se tornar um *ethos* brasileiro. A música popular, como frequentemente ocorre na história cultural do país, funcionou como vetor desse processo, simultaneamente inventando e representando dinâmicas políticas. Nesse contexto, o elemento central do Tropicalismo foi convertido em um pacto antropofágico, baseado em uma acomodação estética e simbólica das diferenças, que se tornou representativo do próprio projeto democrático da Nova República. A questão fundamental que anima este artigo pode se resumir em questionar até que ponto as forças e dinâmicas culturais (e raciais) que conformam esse pacto antropofágico podem ser entendidas como igualmente representativas? Em que medida esse pacto se tornou uma narrativa paralisante, politicamente incapaz de lidar com as contradições estruturais do país? E, finalmente, quais proposições estéticas poderiam romper com essa dinâmica conciliatória, propondo uma narrativa centrada no tensionamento da conciliação?

JORGE BEN JOR COMO PRECURSOR DE UMA ESTÉTICA DA IRRECONCILIÇÃO

Argumentamos até aqui que, no contexto da música brasileira dos anos 1960, a Bossa Nova emergiu como a expressão estética de um projeto modernista de Estado, articulando um ideal de nação que buscava harmonizar as tensões sociais e raciais através de uma síntese cultural elegante e sofisticada. Ao privilegiar a suavidade lírica e a introspecção harmônica, como já foi discutido, a Bossa Nova apresentou ao mundo uma imagem do Brasil que estava em consonância com as aspirações de modernidade e cosmopolitismo de uma elite urbana. O Tropicalismo, por sua vez, ancorado nos princípios da Antropofagia oswaldiana, consolidou-se como uma resposta criativa e crítica às contradições da modernidade brasileira. O movimento propôs a assimilação e ressignificação de elementos culturais diversos, na tentativa de construir uma identidade nacional plural, mas também integradora. Entretanto, enquanto a Bossa Nova e o Tropicalismo buscaram, cada um a seu modo, uma conciliação das forças culturais em jogo, a hipótese deste artigo é a de que Jorge Ben Jor está entre os artistas que trilharam um caminho alternativo. Um caminho que desafiou as bases dessas narrativas conciliatórias. Sua obra, enraizada nas tradições africanas, afro-brasileiras e, de modo mais amplo, afro-diaspóricas, se posiciona como um contraponto à ideia de uma síntese cultural pacífica e harmônica. Ao invés de sublimar as tensões raciais e culturais, Jorge Ben Jor as expõe e as reinscreve em sua música, propondo uma estética que não apenas questiona, mas reconfigura os elementos formais estabelecidos. Nesse sentido, sustenta-se aqui que Jorge Ben Jor opera uma ruptura com as convenções estéticas que sustentavam o pacto antropofágico. Sua música não se contenta em integrar as diferenças em uma síntese, mas sim em dar voz às dissonâncias e aos conflitos que essas narrativas tendem a ocultar. Ao fazer isso, ele propõe uma alternativa estética que desafia a conciliação como ideal cultural, apontando para a centralidade do conflito e da resistência.

Essa ruptura torna-se evidente quando comparamos *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, com *Mas que nada*, de Jorge Ben Jor, ambas lançadas quase simultaneamente entre 1962 e 1963. *Garota de Ipanema* se tornou, inclusive no cenário internacional, o exemplo paradigmático da Bossa Nova, encapsulando a visão de um Brasil moderno, harmonioso e ensolarado. A canção descreve a "coisa mais linda, mais cheia de graça", que é a jovem que passeia pela praia de Ipanema. Essa imagem idílica, associada à suavidade melódica e à introspecção lírica, reflete a tentativa de projetar um Brasil pacificado, onde as tensões sociais são sublimadas em nome de uma harmonia universal de um país que se projeta para o mundo em todos os sentidos "solar". A "Garota de Ipanema", com seu "corpo dourado do sol", simboliza a beleza e a serenidade de um Brasil que parece ter encontrado um equilíbrio perfeito

entre tradição e modernidade. Por outro lado, é curioso observar como "Mas que Nada" de Jorge Ben Jor desafia essa narrativa ao introduzir uma energia vibrante e uma assertividade que contrastam fortemente com a suavidade da Bossa Nova. A canção começa com um coro enérgico que imediatamente estabelece um ritmo contagiante, evocando a força das tradições afro-brasileiras ao citar uma música do gênero macumba⁵. E a letra, com seu comando direto — "Sai da minha frente, que eu quero passar" —, carrega uma sutil agressividade, expressando uma demanda por espaço e reconhecimento. Ao afirmar que "este samba, que é misto de maracatu, é samba de preto velho, samba de preto tu", Jorge Ben Jor não apenas reafirma um território da canção que se insinua afro-brasileiro, mas também resiste à tendência de diluir essas influências em uma síntese harmoniosa.

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

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

Essa subversão poética continua em *Chove, chuva*, uma canção em que a chuva — normalmente vista como um símbolo de melancolia — é centralizada de maneira irônica e ressignificada no interior de uma tradição pela primeira vez roubando o protagonismo do sol. A centralidade da chuva na paisagem musical de Jorge Ben não acabará aqui. "Está chovendo / e a chuva vai molhar alguém", da canção *Zé Canjica* (Força Bruta, 1970) ou "Lá fora está chovendo / Mas assim mesmo eu correndo só pra ver o meu amor", da canção *Que maravilha* (Negro é lindo, 1971), são só outros dois exemplos. Tanto *Mas que nada* quanto *Chove, chuva* fazem parte do primeiro álbum de Jorge Ben Jor, intitulado *Samba Esquema Novo*, lançado em 1963, quando o artista ainda assinava apenas como Jorge Ben. Esse álbum não apenas introduziu Jorge Ben Jor no cenário musical brasileiro, mas também trouxe à tona uma nova energia e uma proposta estética que desafiavam as convenções estabelecidas pela Bossa Nova. O título do álbum já sugere uma ruptura com o que era considerado tradicional ou esperado no samba e na música brasileira em geral. Essa proposta se reflete tanto nas letras quanto na sonoridade. Paradoxalmente, o novo só se encontrará no velho, no antigo, naquilo que constitui uma tradição - é o "samba de preto tu".

A capa de *Samba Esquema Novo* também carrega uma força simbólica que dialoga diretamente com essa ruptura. Nela, Jorge Ben Jor aparece com um violão a tiracolo, simulando estar sentado em um banquinho que, na verdade, não existe. Essa imagem subverte uma das representações icônicas da Bossa Nova, onde o músico, geralmente associado a uma postura introspectiva e serena, é frequentemente retratado sentado em um banquinho, com o violão junto ao corpo, em uma posição que sugere contemplação e delicadeza. Ao simular a presença de um banquinho inexistente, Jorge Ben Jor não só tensiona essa iconografia, mas também sugere uma ausência de conformidade com as expectativas estabelecidas. Esse álbum, com suas escolhas estéticas e simbólicas, lança as bases para a trajetória de Jorge Ben Jor como um artista que constantemente desafia as convenções e propõe novas formas de ver e ouvir o Brasil. Sua música, desde esse primeiro momento, deixa claro que as forças de resistência e as tensões culturais não apenas existem, mas também são centrais para a compreensão da identidade brasileira. *Samba Esquema Novo* não é apenas um título; é uma promessa. Pode-se afirmar que apesar da oposição estética que Jorge Ben Jor manifesta em relação à Bossa Nova, sua obra pode, em grande medida, ser lida como uma extensão ou até mesmo uma evolução das inovações introduzidas por João Gilberto. Ambos os músicos, embora com abordagens e sensibilidades distintas, compartilham uma compreensão do violão como o elemento central ao redor do qual suas músicas se estruturam.

⁵ A introdução de *Mas que Nada*, um dos maiores sucessos de Jorge Ben Jor, faz referência à música *Nãã Imborô*, gravada por José Prates no álbum *Tam... Tam... Tam...!* em 1958, pela gravadora Polydor. Classificada à época como "música de macumba", essa citação não apenas homenageia as raízes afro-brasileiras da música, mas também sublinha a influência das tradições africanas e das religiões afro-brasileiras no desenvolvimento da canção popular brasileira.

João Gilberto, com seu estilo inovador de tocar violão, reconfigurou o samba e a canção popular brasileira, transformando o violão em um instrumento de síntese, onde harmonia, ritmo e melodia se encontram em uma unidade indissociável. Sua técnica, caracterizada por acordes dissonantes e batidas de samba minimalistas, criou uma nova forma de fazer música que influenciou gerações de músicos. O violão de João Gilberto não é apenas um acompanhamento; ele é o coração pulsante da música, determinando o caráter, o ritmo e o ambiente de cada canção. Muitas vezes associado à célula rítmica de um tamborim no samba, o violão de João Gilberto, por ser a máxima síntese, revela ritmo e pulsação sobretudo nos espaços entre um toque e outro nas cordas. Essa maneira única de tocar introduz um jogo sutil de silêncios e sonoridades que é tão importante quanto as notas tocadas. O que não é tocado, o silêncio entre as notas, se torna tão expressivo quanto o que é tocado, criando uma tensão e um balanço que dão vida à música. Jorge Ben Jor, embora tenha tomado um caminho sonoro diferente, compartilha essa visão do violão como núcleo central de sua música. No entanto, ao contrário da delicadeza introspectiva de João Gilberto, que cria com silêncios, Jorge Ben Jor traz ao violão uma abordagem mais percussiva e vigorosa que se inscreve em todos os espaços. O instrumento, nas mãos de Ben Jor, se torna não apenas um veículo de harmonia, mas também de ritmo e energia. Sua técnica, que muitas vezes envolve a "violência" das cordas, destaca o violão como uma extensão de seu próprio corpo, um centro de onde emana um vigor que se amplia concentricamente no palco. Enquanto o corpo joão-gilbertiano quase se confunde com a opacidade do banquinho, Jorge Ben Jor traz à tona uma corporeidade que longe do espaço de confinamento se amplifica no espaço da performance.

Pode-se dizer, no entanto, que aquilo que mais interessa a este trabalho é a hipótese de Jorge Ben Jor, em sua obra, não se contentar em promover uma síntese harmoniosa das diversas influências culturais que compõem a música brasileira, segundo argumentamos, uma herança dos Modernismos. Em vez disso, ele opta por operar deslocamentos formais que trazem à tona as tensões subjacentes e a impossibilidade de uma conciliação total. A este respeito, do ponto de vista formal, um dos aspectos mais notáveis na música de Jorge Ben Jor é a sua fluidez entre o texto falado e o cantado, o que aproxima muitas de suas canções de uma forma declamatória. Esse estilo, que frequentemente mistura narrativa e música, antecipa as características que mais tarde se consolidaram no rap, um gênero que explicitamente lida com o conflito, a denúncia e a crítica social. Em *Charles, Anjo 45*, por exemplo, Jorge Ben Jor narra a história de um herói marginal, um "anjo negro" que personifica a luta e a resistência. Ao contar essa história, Ben Jor não apenas dá voz a uma figura normalmente excluída das narrativas dominantes, mas também expõe a violência estrutural e as desigualdades que continuam a afetar a população negra no Brasil. Essa canção, como muitas outras em sua obra, não se contenta em oferecer um retrato idealizado ou reconciliador; ao contrário, ela coloca em primeiro plano a realidade crua e o conflito, recusando-se a diluir essas experiências em nome de uma harmonia ilusória⁶.

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

6 A influência de Jorge Ben Jor no rap é evidenciada pela reinterpretação de sua obra pelos Racionais MC's e pela colaboração direta entre os artistas. Em 1975, Jorge Ben Jor lançou a música "Jorge da Capadócia". Essa canção foi revisitada pelos Racionais MC's em *Sobrevivendo no Inferno* (1997), o quarto álbum do grupo e o primeiro lançado pelo selo Cosa Nostra, que vendeu mais de um milhão de cópias. A escolha de "Jorge da Capadócia" como a faixa de abertura do disco sublinha a importância de Ben Jor para o grupo e para o desenvolvimento de uma consciência racial e política na música brasileira. Essa admiração se traduziu em colaborações ao vivo, como no minifestival do Sesc Itaquera em abril de 2004. Nesse evento, Jorge Ben Jor, conhecido por sua devoção a São Jorge, convidou os Racionais MC's a dividir o palco, ressaltando a convergência entre sua obra e o rap incisivo do grupo. Mano Brown, líder dos Racionais, aproveitou a ocasião para criticar a visão elitista dos anos 1960 que considerava Ben Jor "alienado" e destacou sua contribuição fundamental para a música e para a política racial no Brasil. Esses momentos, tanto em estúdio quanto ao vivo, simbolizam a ponte geracional e estilística entre Jorge Ben Jor e o rap nacional, reafirmando sua influência duradoura e seu papel como ícone cultural.

tico do jogo de futebol. Aqui, Ben Jor faz uma ponte entre a cultura afro-americana e a afro-brasileira, criando uma identificação entre a luta de Muhammad Ali e a experiência negra no Brasil. Na canção *Zumbi*, gravada no icônico álbum *A Tábua de Esmeralda*, de 1973, Jorge Ben Jor evoca e homenageia Zumbi dos Palmares, líder quilombola e símbolo da luta negra no Brasil. A letra constrói uma narrativa poderosa sobre a injustiça e a opressão sofrida pelos africanos e seus descendentes, ao mesmo tempo em que exalta a figura de Zumbi como um libertador e líder incontestável.

Jorge Ben Jor não foi o único, nem o último, músico brasileiro a propor o que poderíamos nomear Estéticas da Irreconciliação. No entanto, sua singularidade reside na forma incisiva com que dialoga e tensiona o cânone do cancionário brasileiro, historicamente marcado por uma estética conciliatória. Em um cenário onde a música popular frequentemente buscava suavizar tensões e promover sínteses higienistas de uma identidade nacional, Jorge Ben Jor inaugurou um caminho que enfatiza o conflito e a tensão como elementos centrais, especialmente ao abordar a questão racial de forma explícita e inovadora. Sua obra, ao mesmo tempo em que dialoga com as tradições conciliatórias da Bossa Nova e do Tropicalismo, subverte essas matrizes ao introduzir uma camada de complexidade que resiste à neutralização cultural. Ao deslocar o protagonismo para as narrativas afro-diaspóricas e explorar as dissonâncias históricas do Brasil, Jorge Ben Jor se torna uma figura imprescindível. Sua contribuição não apenas desestabiliza gramáticas preexistentes, mas também amplia as possibilidades de pensar a música popular brasileira como um território de confronto e reconfiguração política.

REFERÊNCIAS

Livros

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Artigos e fontes digitais

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

Vídeos

CAMARGO, Aspásia. *Programa de história oral: catálogo de depoimentos*. Fundação Getúlio Vargas, 1981.

CARVALHO, Wladimir. *Conterrâneos velhos de guerra: a construção de Brasília*, 1990. Documentário.

PROGRAMA DO JÔ. Entrevista com Tom Jobim. Exibido em 22 out. 1993. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jR0i_Tli0MQ. Acesso em: 12 abr. 2025.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67: bastidores e apresentações históricas*. 2010. Documentário.

TROPICÁLIA. *Tropicália: um movimento revolucionário na música brasileira*. 2012. Documentário.

TV BRASIL. *TV Brasil celebra os 60 anos da Bossa Nova*. TV Brasil, 2018. Programa de televisão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RLhtxBPexoc> . Acesso em: 25 de janeiro de 2024.

Disco, CD ou LP

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

COSTA, Gal. **Índia**. Philips, 1973.

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

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

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

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

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

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

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