abralic
XIV Congresso Internacional
Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

TRAÇOS DE NEGRITUDE: POÉTICAS E REPRESENTAÇÕES DO NEGRO EM CAPAS DE DISCO DA MÚSICA BRASILEIRA (1960-1980)

Aïcha A. de Figueiredo Barat (PUC- RIO)

A música, no Brasil, age como uma das mais fortes e abrangentes expressões da cultura, e o disco é o ponto inicial e crucial no processo de comunicação do artista com o grande público. A partir dos anos 60, vemos como a questão negra penetra a obra musical de vários artistas brasileiros e passa a ser exposta nas capas de seus discos. Ao pensar a diáspora negra, vemos que se constitui um repertório comum de referências – passadas, presentes e futuras – que levam os africanos e seus descendentes a constituir uma identidade e uma plasticidade próprias, que provêm da memória e da identificação com o ancestral e o contemporâneo. Assim, predominam significantes derivados de experiências e memórias de escravidão, colonialismo, exílio, exclusão racial, práticas religiosas e legados africanistas que contribuem não só para a elaboração de um imaginário, mas também para a construção de uma identidade, de um Brasil negro.

Palavras-chave: Capas de disco. Negritude. Visualidade.

A música, no Brasil, age como uma das mais fortes e abrangentes expressões da cultura, e o disco foi, até meados dos anos 90, o ponto inicial e crucial no processo de comunicação do artista com o grande público. Todavia, nem sempre o zelo estético com as capas foi uma questão para as gravadoras ou para a indústria fonográfica em geral. Foi no ensejo da série de modernizações que o país atravessou nos anos 1950[1] que houve uma tomada de consciência sobre o potencial (estético e mercadológico) das capas de disco e, portanto, uma preocupação maior com o seu apelo visual. Isso abriu caminho para que, nos anos 60, a questão negra - que perpassa a obra musical de vários artistas - passasse a ser citada ou exposta visualmente.

[1]No início do século XX, no Brasil, as capas tinham formato de envelope com um círculo central de ambos os lados, como um adesivo que continha informações gerais: gravadora, logomarca e lista de músicas. Não existia uma sincronia entre o estilo de música contido no disco e o tipo de capa. A partir dos discos produzidos pelo selo Elenco, notamos um novo modo de conceber as capas de disco. Esta prática se consolida e é levada além nos álbuns da Tropicália, com capas feitas, entre outros, pelo *designer* Rogério Duarte e pelo artista Antonio Dias, que fazem da capa extensão do álbum, uma tradução visual das propostas sonoras de uma determinada cena musical e artística.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

O imaginário sobre a África sempre se fez presente na música brasileira, em diferentes períodos. Afinal, construir uma plasticidade negra, bem como cantar temáticas negras, são consequências diretas da diáspora. A partir dela, se constituiu um repertório comum de referências - passadas, presentes e futuras - que fundamentam a constituição de uma identidade da qual participam, predominantemente, significantes derivados de experiências de escravidão, como colonialismo, exílio, exclusão racial, práticas religiosas e legados africanistas. Stuart Hall afirma: "Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas" (2011, p.26). Assim, há identificação não só com a cultura afro-brasileira, mas também com a cultura afro-americana e africana (genericamente falando). Esta construção se dá pela memória, por identificações com o mítico, o ancestral ou mesmo com o contemporâneo, que contribuem para a elaboração de um imaginário ou, ainda, para a constituição da identidade de um Brasil negro.

Nos anos 1950, saímos da era do rádio e entramos na era da TV. Conforme o audiovisual foi se consolidando, símbolos e imagens oriundas de uma cultura de matriz africana ultrapassaram os terreiros e as tendas e se consolidaram em temáticas de novelas, peças de teatro, obras de arte, jornais e revistas. No âmbito da música, essas práticas religiosas tornaram-se temas de canções interpretadas, por exemplo, por Martinho da Vila e Clara Nunes (sucessos absolutos de vendas da indústria fonográfica nos anos 1970). São muitos os casos em que as capas cristalizam tanto uma poética própria quanto uma *mise-en-scène* corporal negra do artista, manejando aquilo que Stuart Hall chama de "repertório cultural negro" (HALL, 2001, p.155). Nelas, a questão se manifesta ora pela alegoria e pelo mito, ora pela alusão a uma ancestralidade, ora pela construção de uma africanidade "inventada", mestiça, e ora, ainda, pelo viés político. Por mais que muitas vezes as letras das canções ou os títulos contidos nos discos também sejam elucidativos do posicionamento destes artistas, o curioso é que os invólucros, por si só, já marcam esse posicionamento.

Cabe fazer, entretanto, um adendo: ainda que muitos artistas manifestassem posições políticas claras, havia diálogo com as gravadoras, que compreendiam que tangenciar ou flertar com significantes "exóticos" da diáspora negra poderia ser um negócio lucrativo.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

Negritude sincrética, mítica e alegórica: o caso de Jorge Ben

Nos seis primeiros discos de Jorge Ben, de *Samba Esquema Novo* (1963) a *O Bidu: Silêncio no Brooklin* (1967), as fotos do seu rosto ou do seu corpo que estampam as capas sempre ecoam a imagem de "bom moço", reproduzindo aquela estética voz/ violão influenciada pela Bossa Nova. No entanto, a partir de 1969, com o disco *Jorge Ben* (capa de Albery e Lincoln), a imagem do cantor descamba para o âmbito da alegoria. Se temas africanos estão presentes desde seu primeiro disco[2], aqui a mitologia jorgebeniana enfim se cristaliza visualmente. O cantor, ainda acompanhado de seu violão, tem nos punhos correntes arrebentadas: uma alusão ao passado escravista do negro no Brasil. Além disso, diversos personagens presentes das canções do álbum se apresentam também na capa, como Charles, o "irmão de cor", a Crioula[3] e o Charles Anjo 45[4]. Junto a Zumbi (líder do quilombo dos Palmares) e a Jorge de Capadócia (o santo guerreiro e justiceiro), eles formam o panteão de heróis de um repertório que homenageia figuras negras[5].

Se lembrarmos que Jorge Ben visitou periodicamente os Estados Unidos a partir de meados dos anos 1960, parece natural que a influência dos direitos civis americanos ecoem em suas composições, como em "Take it easy my brother Charles":

O rosto negro estampa as capas: orgulho negro em Jorge Ben e Tony Tornado

Uma tendência que sempre dominou a identidade visual das capas, em todo o mundo, foi a de estampar o rosto/ corpo do cantor (como nos primeiros discos de Jorge Ben). Afinal, esta é uma prática que permite ao público sempre associar a música e o

[2]Que emblema maior de influências africanas na música senão o clássico "Mas que nada", "samba de preto velho" que incorpora cantos de orixás em seus arranjos: "Obá, obá, obá".
[3]A canção exalta a beleza negra: "[...] linda dama negra/ […] filha de nobres africanos/ […] colorida por natureza.
[4]Canção que descreve a volta do dono do morro que vai ser recebido com saraivadas de balas pelos moradores.
[5]Seu disco *África Brasil* (1976) talvez seja o desaguar de todo um processo de maturação. Não só personagens do imaginário afro-brasileiro estão presentes (Xica da Silva, Zumbi, Umbabarauma), como também os ritmos percussivos africanos e o balance da *soul music* e do *funk* norte-americano.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

som a um rosto reconhecível, identificável. No texto *Ano Zero: Rostidade*, Gilles Deleuze e Félix Guattari lançam mão de metáforas para dar conta do que é um rosto. Para os filósofos, o rosto é um elemento que envolve política. Assim sendo, os signos externos apresentados nos rostos, nos corpos e em seus atributos são portadores de significado e podem indicar um pertencimento a um determinado grupo. O corpo, tal qual nos é apresentado, é estratégia de poder.

Neste caso, nunca se está diante apenas de um homem negro que estampa uma capa. O rosto/ corpo negro que figura ali se torna uma ferramenta retórica, carregada de significados: postura, estilo de cabelo - volumoso, solto, indomado - e figurino apontam para signos que conspiram para o que Stuart Hall chama de "sustentar a camaradagem e a comunidade"(2001, p.155). Há identificação direta do público com o artista, e muitas vezes o artista dita a moda e a tendência de vestuário. A moda *soul* e a *soul music* serviram para levantar a autoestima de núcleos negros. No Brasil, onde o movimento chega com força nos anos 1970, lemas como "*Black is Beautiful*" (retomado por Jorge Ben em *Negro é Lindo*) conquistaram jovens negros que ansiavam por reconhecimento social. A estética *Soul*[6] reverbera em *Ben*, de 1972, no qual Jorge Ben aparece com o cabelo *blackpower*: grande e natural, ele representa uma assunção da negritude, uma aderência a uma tendência, à moda da época, que permitia uma identificação do ouvinte com o cantor e do cantor com o movimento. Não percamos de vista que a capa do disco é "objeto de um processo comunicativo que comporta um contexto – cultural e situacional" (DUARTE, 2000, p.45). Ao colocar seus corpos e rostos em cena nestas capas, os artistas se tornam "telas de representação" da africanidade, das possibilidades de repertórios culturais negros (HALL,2001,p.154). Tendo em vista que cultura popular é uma arena "profundamente mítica" (Ibid.,p.159); estas capas são campo privilegiado para a constituição de uma mitologia negra no campo da música popular brasileira.

Tony Tornado, aliás, foi um dos artistas negros que mais tiveram problemas com a censura durante a ditadura, pois suas canções desmistificavam a ideia de democracia

[6]Fusão musical que vem do *ryhtm'n'blues* e do *gospel* -que tem origem nas igrejas protestantes frequentadas pelos negros nos Estados Unidos- , o *Soul* funcionou como aglutinador dos afro-americanos em torno de uma identidade comum.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

racial presente no Brasil. Após uma viagem aos EUA, durante a qual o cantor chegou a conhecer o "pantera negra" Stokeley Carmichael, pairava o medo de que o brasileiro iniciasse um movimento negro armado, similar aos do partido americano. A capa do disco *Se Jesus fosse um homem de cor* (1976) mostra Tornado, o dito *furacão negro*, encarando o espectador, com seu cabelo *blackpower* imponente. Suas frequentes alusões ao movimento *Black* também constam em canções como *Sou negro; Me libertei* (do disco *Tony Tornado*, de 1971) e outras que denunciavam o preconceito enraizado do país.

Se pensarmos nos estudos sobre identidades e identificações de Stuart Hall, veremos que não se nasce com uma identidade nacional, mas que ela é formada e transformada no interior das representações. "As escolhas identitárias são mais políticas que antropológicas, mais associativas, menos designadas" (Idem, 2009, p.64), ou seja, o indivíduo assume uma identidade pautando-se nas características do grupo ao qual deseja ser associado. Este é o caso de Ben e Tornado ao adotarem símbolos externos que os fazem pertencer a uma identidade construída. Assim, se a capa exerce o papel primordial de materializar a imagem do artista enquanto produto de mercado das gravadoras, o plano de incorporar poéticas que aludem à negritude e que assimilam um vocabulário da africanidade reforça um outro exercício: o de representar visualmente o projeto musical e político do disco, concebido por músicos e intérpretes nas canções. A capa, além de ser o anúncio, passa a representar a mensagem sonora contida no disco, a materializar o som no espaço.

Gilberto Gil: Re-África

Refavela, de Gilberto Gil, foi gravado após uma viagem à Nigéria em 1977, onde participou do Festac em Lagos, quando entrou em contato com a *jujumusic*. As influências africanas e afro-brasileiras ecoam nas canções e permeiam todo o álbum. Os pontos de contato entre as duas costas do Atlântico, descobertos na viagem, tocaram o artista. Uma das familiaridades dizia respeito às paisagens suburbanas dos conjuntos habitacionais, que eram similares aos que via na Vila Kennedy, em Salvador (para onde os habitantes de uma favela haviam sido deslocados). Todavia não sem controvérsia,

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

nas palavras do próprio Gil, as remoções foram feitas "tirando muitas pessoas das favelas e colocando-as em locais que, em tese, deveriam recuperar sua dignidade de habitação, mas que por várias razões, acabaram se transformando em novas favelas"(GIL apud. RENNÓ, 2003, p.232). Na capa, o rosto negro do cantor olha adiante, talvez para o futuro da música negra. No verso, uma estátua africana, trazida pelo próprio Gil desta viagem, olha para trás.

Refavela celebra a ancestralidade africana. A canção "Refavela" fala da mobilidade do negro carioca na dinâmica morro-asfalto e dos movimentos de juventude Black Rio, que propunham "novos estilos de participação na questão da negritude no Brasil e no mundo" (*Idem.*). Gil pontua: "Criei o jogo de *puzzle*, trouxe a estatueta de madeira africana e arranjei a touca muçulmana para a foto da capa" (GIL apud. FROES, 2002.).O músico, portanto, se apropriou de elementos do universo africano (touca e estatueta) para uma mise-en-scène de exaltação à África. No interior da capa, vemos diversas imagens da viagem. Os disco se torna uma espécie de ponte entre o aqui e o lá – enquanto raiz, ancestralidade e parentesco.

Este prenúncio de reafricanização de Gilberto Gil já era anunciado no disco que gravou um ano antes. Em *Gil & Jorge: Ogum e Xangô* (1975), que grava com Jorge Ben, o sincretismo religioso afro-cristão é onipresente. A capa, de Rogério Duarte e Aldo Luís, apresenta dois búzios enormes. O destaque é dado às conchas sagradas do jogo divinatório do candomblé. No disco, temáticas afro-brasileiras caras a Gil e a Ben aparecem, em várias canções. O afoxé Filhos de Gandhi, bloco símbolo da luta anticolonial, é homenageado, assim como a entidade Xangô ("Meu glorioso São Cristovão").

Construção afro-brasileira: Clara Nunes

As capas de Clara Nunes, se as observarmos cronologicamente, mostram a incorporação da poética mestiça em sua constituição como artista. Se, antes, a *crooner* cantava boleros e aparecia em suas capas com o cabelo alisado, preso em penteados que negavam sua suposta ascendência, no final dos anos 1970, seu repertório passa a incorporar cada vez mais os sambas (e jongos, cocos, maracatus, músicas inspiradas em

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

pontos de umbanda etc.), e sua autorrepresentação passa a ser a de uma mulher que abraça raízes africanas: cabelos frisados por permanente, mais rebeldes, flores no cabelo, roupa de baiana, búzios no cabelo, guias no pescoço, vestidos de renda.

A artista[7] torna-se então um símbolo de resistência e identificação negra na década de 1970, quando o samba retorna como o braço mais expressivo da indústria fonográfica (na década de 1960, ele havia perdido seu lugar na indústria para o iê-iê-iê). Atentos aos movimentos antirracistas, era natural que os cantores, se identificassem com o samba como canal para atingir todas as classes. Nesta época, Clara Nunes se aproxima muito de sambistas como Candeia, fundador do GRANES, quilombo de resistência negra. As canções entoadas por Clara passaram, então, a ser pautadas por uma genealogia africana.

Na coletânea póstuma *Clara Nunes, a deusa dos orixás*, vemos uma fotografia do rosto da artista, cabelos soltos e frisados cobertos por um adereço de búzios. A intenção de seu produtor, Adelzon Alves[8], era fazer da moça uma Carmen Miranda dos anos 70. Visando ao sucesso fonográfico, Alves se apropria das tensões culturais e adota a mestiçagem como ícone. Ao ser lançada como mais uma cantora de boleros, Clara não fez sucesso; todavia, ao exaltar uma africanidade na perspectiva da diáspora negra e encontrar um diferencial para a constituição de sua identidade artística, ela é alçada ao *hall* das grandes intérpretes da época.

Ironicamente, a valorização da cultura popular brasileira, que era tida como uma forma de superação das agruras do capitalismo e uma forma de resistência à dominação da cultura estrangeira, era também uma ideia extremamente vendável.

Negritude lírica: Martinho da Vila e Elifas Andreato

Nos anos de 60/70 se consolida a aliança das gravadoras e dos músicos com artistas plásticos[9], iniciada na Tropicália[10]. Grande parte das capas de Martinho da Vila

[7]Clara foi a primeira mulher a vender mais de 100.000 cópias de discos, batendo recordes sucessivos ao longo de sua carreira.
[8] Adelzon Alves foi um importante radialista.Seu programa *Amigos da Madrugada* difundiu sambas e sambistas, sempre buscando valorizar a cultura popular.
[9]Como Antonio Dias (Gilberto Gil,1968) e Elifas Anfreato (Paulinho da Vila e Martinho da Vila).

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

foram executadas por Elifas Andreato. Nelas, notamos uma aliança em prol da ideia expandida da visualidade do artista no campo dos produtos artísticos e do modo como este passa a se representar na cena negra da época.

Em discos como *A rosa do povo* (1973), há um novo modo do artista se colocar em cena; ou melhor, de não se colocar em cena. A capa remete ao sofrimento do povo negro. Os pés negros retratados podem ser do cantor ou do povo (negro), de forma mais ampla. A rosa do povo é sua liberdade, que vem como uma promessa de esperança, ainda que garnida de espinhos (é o que nos mostram os versos de "História da Liberdade no Brasil", alcançada com "Sangue, suor e dor"). Os espinhos que ferem e envolvem os pés negros descalços, no ato mais primitivo, que é o de pisar a terra, remetem diretamente aos espinhos da escravidão, fardo que permanece estigma. O traço poético de Andreato interpreta não só os antagonismos e rastros cruéis da escravidão como os do regime militar, vigente na época. A negritude de Martinho da Vila, para quem o samba tem o compromisso de promover e propagar a cultura negra, ganha o primeiro plano das capas. Em *Maravilha de Cenário* (1975), Andreato busca estreitar o diálogo entre capa e conteúdo musical. A representação de Martinho na capa do disco de 1975 é o do corpo negro que canta, livre como uma planta fértil que cresce ao fundo. Em entrevista, Andreato declarou "eu sou o porta-voz, fazendo a síntese numa imagem daquilo que é muito maior" (2011) .

Em sua discografia, notam-se constantes referências ao universo religioso afro-brasileiro e ao continente africano. Em *Canta Canta, Minha Gente*, de 1974, Martinho canta "Festa de umbanda", uma seleção de toques de umbanda na qual são saudadas diversas entidades, como Exu Tranca Rua. Ele também tinha grande ligação com a música angolana. Em 1973, grava "Som africano", música do folclore angolano, e, em 1977, "Muadiakime", composição dos angolanos Bonga e Landa.

Considerações finais

Neste estudo, mapeamos algumas capas de disco nas quais foi utilizado um vocabulário do repertório cultural negro. O trabalho não buscou uma catalogação

[10]Artistas como Rubens Gerchman, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Rogério Duarte, entre outros.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

intensa de casos em que a questão tenha se reproduzido, mas sim a identificação de representações visuais que remetessem à diáspora sob diversas formas e múltiplos usos.

O forte apelo mercadológico da indústria fonográfica mostrou, em alguns casos, como a identidade negra se tornou um produto visual e temático extremamente lucrativo. Para Hall (2013, p.2), a "raça é um significante, e [...] o comportamento e a diferença racializados devem ser entendidos como fator discursivo." Ao dar visibilidade e incorporar elementos negros em suas construções poéticas, as capas tangenciam os significados flutuantes de negritude que permeiam nossa sociedade. Múltiplas representações identitárias negras foram, *grosso modo*, aglutinadas neste trabalho de modo a mostrar que a capa se torna um projeto de representação do significante, compondo discursos diversos sobre a negritude e sua assimilação no universo da canção popular do anos 1960 e 1970 no Brasil. Assim, intérpretes se apropriam destes significantes e declaram seu pertencimento a um certo *ethos* negro. Enquanto significante flutuante, vemos que construções são feitas para vincular características construídas de um imaginário de africanidade aos artistas. Hall afirma ainda que:

> [...] raça funciona como uma linguagem. E os significantes se referem a sistemas e conceitos da classificação de uma cultura, a suas práticas de produção de sentido. E essas coisas ganham sentido não por causa do que contêm em suas essências, mas por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação (*Idem*).

Ao carregarem fortes simbologias, as capas tornam-se obra do pensar e fazer artístico. O *corpus* estudado aqui se utiliza de um arsenal de referências para significar ou ressignificar identidades que dialogam com a diáspora negra. Sendo assim, o significante flutuante só poderia fazer sentido, e só faz, dentro de uma concepção cultural que estrutura as relações e estabelece, por meio de enunciados históricos e sociais, significados não imanentes a determinados conceitos, como o de raça. Símbolos tão diversos entre si, como correntes quebradas, um desenho de um negro tocando instrumento percussivo, negros com cortes de cabelo *blackpower*, indumentárias influenciadas por tradições religiosas afrodescendentes, estatuetas primitivas/ tribais e

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

imagens de negros que cantam, conjugam os símbolos construídos pela diáspora. Para além de simples invólucros de discos, é interessante notar como as capas foram terreno fértil para expressão de uma africanidade enquanto parte de um projeto musical maior, que se apropriava de fortes simbologias, sempre construindo mitologias e identidades e dialogando com o mercado fonográfico.

Referências

ANDREATO, Elifas. *As gravadoras foram sempre um empecilho*. Entrevista concedida em 2011 ao Panorama Mercantil. Disponível em: <http://www.panoramamercantil.com.br/as-gravadoras-foram-sempre-um-empecilho-elifas-andreato-designer-grafico-e-jornalista/>. Acesso em 29/11/2014.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 2003.

BRUGGER, S.M.J. *Mestiçagem e afro-descendência na música de Clara Nunes. In*: *IX CONGRESSO INTERNACIONAL DA BRAZILIAN STUDIES ASSOCIATION* - Brasa, 2008, Nova Orleans. Anais. Brasa. Nova Orleans, 2008.

COSTA E SILVA, Paulo da. *Imbatível ao extremo – Assim é Jorge Bem*. Rádio Batuta, Instituto Moreira Salles, 2013. Áudio documentário. Disponível em: <http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/20>. Acesso em 28/11/2014.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *Mil platôs:capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Vol.3.

DUARTE, Elizabeth Bastos. *Fotos & Grafias*. São Leopoldo: Unisinos, 2000.

FROES, Marcelo. Encarte da "caixa palco". Junho de 2002. Disponível em: < http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=13>. Acesso em 27/11/2014.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

HALL, Stuart. Que "negro" é esse na cultura popular negra. *Lugar Comum*, n.13-14, Agosto 2001, p.147- 159.

_____. Raça, o *significante flutuante*. Trad. Liv Sovik. *In* :Revista Z Cultural (PACC-UFRJ), Ano VIII, No.2, 2013. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante- flutuante%EF%80%AA/ >

_____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

LEMOS, De Lyra Renato. *Antes de ser brasileiro, eu sou preto: Representações de África no Imaginário da Música Popular Brasileira*. Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de História, 2013. Orientador: Prof. Dr. José Bento Rosa da Silva.

MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RENNO, Carlos (org.). *Gilberto Gil, todas as letras.* São Paulo: Companhia das letras, 2003.

RODRIGUES, João Rocha. *Elifas Andreato: um artista brasileiro - Retratos da música carioca*. [Filme-Vídeo] Direção de João Rocha Rodrigues. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7ljiThxWBE>. Acesso em 10/12/2014.

SANTOS, Alexandre Reis dos. *Eu quero ver quando Zumbi chegar: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*. Niterói: UFF. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

ANAIS ELETRÔNIC
ISSN 2317-157X

Discos

BEN, Jorge. *Samba Esquema Novo*. Philips, 1963.

_____. *Sacundin Ben Bom.* Philips, 1964.

_____. *Jorge Bem*. Philips, 1969.

_____. *Bem*. Philips, 1972.

BEN, Jorge; GIL, Gilberto. *Gil Jorge: Ogum e Xangô*. Philips, 1975.

GIL, Gilberto. *Refavela*. Phillips, 1976.

NUNES, Clara. *A voz adorável de Clara Nunes*. Odeon, 1966.

_____. *Clara Nunes*. Odeon, 1971.

_____. *Guerreira*. EMI-Odeon, 1978.

_____. *Brasil Mestiço*. EMI- Odeon, 1980.

_____. *A deusa dos orixás*. Som Livre, 1984.

TORNADO, Tony. *Tony Tornado*. Odeon, 1971.

_____. *Se Jesus fosse um homem de cor* (COMPACTO). Continental, 1976.

VILA, Martinho da. *Maravilha de cenário*. RCA Victor, 1975.

_____. *Rosa do Povo*. BMG Brasil, 1976.