

## **Contracultura e soul music no Brasil**

**Carlos Eduardo Amaral de Paiva <sup>1</sup>**

### **Resumo**

O presente trabalho busca analisar parte da produção musical de dois importantes músicos da soul music no Brasil dos anos 1970: Tim Maia e Jorge Ben, partindo da constatação de suas composições musicais como um produto vinculado à construção de uma contracultura negra no Brasil da referida década. Assim, por meio da análise dos discos “Tim Maia Racional vol. 1” (1975) e “Tim Maia Racional vol. 2” (1976) e dos discos “Tábua de esmeralda” (1974) e “África Brasil”(1976) de Jorge Ben, abarcaremos a proximidade de uma perspectiva contracultural nos dois artistas. Entende-se que a contracultura na produção desses dois compositores apresentou uma nova visão a respeito de África e negritude na esfera da música popular brasileira, retomando valores que foram marginalizados durante a construção da identidade nacional e mestiça no Brasil. Assim, suas canções trouxeram uma nova maneira de se construir uma identidade étnica para uma importante parcela da juventude negra, fazendo um importante diálogo com a contracultura internacional na década de 1970.

Palavras-chaves: contracultura, identidade, negritude, Tim Maia, Jorge Ben.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Ciências Sociais pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP- Araraquara. Realiza pesquisa na área de Cultura, Democracia e Pensamento Social.

## Contracultura e soul music no Brasil

Tim Maia e Jorge Ben foram dois importantes músicos negros no Brasil, suas carreiras têm início nos anos 1960, e assim como os músicos daquela geração, ambos foram fortemente influenciados pelas transformações na música popular brasileira na referida década.

Os dois músicos começaram suas investidas sonoras apostando na bossa nova como importante escola musical da canção nacionalista. Entretanto, logo se encantaram pelo rock internacional, assim, é possível detectar as marcas da canção nacional em conexão com a cultura pop internacional na obra dos dois artistas, que de maneira criativa conseguiram hibridizar a canção brasileira com experiências sonoras internacionais.

Convivendo no mesmo bairro da Tijuca, na Zona Norte do Rio de Janeiro, Tim Maia e Jorge Ben conheciam-se e trocaram experiências sonoras muito antes de alçarem a fama. Em entrevista Jorge relata a influência do ainda desconhecido Tim em sua trajetória musical:

Com Tim Maia aprendi aqueles rocks americanos dos anos 50. Tim Maia cantava “*Boop a Lena*”, que ficou meu apelido – Babulina. Foi o primeiro que ouvi tocar guitarra, não era mímica, porque muita gente fazia mímica. Ele cantava Little Richard, Elvis Presley, Gene Vicent, Jerry Lee Lewis nas festas juninas, nas festas de escola. Eu tinha 13, 14 15 anos” (CARVALHO, 1993).

A respeito das imitações dos astros do rock dos anos 1950, Tim Maia não escondia sua predileção por Little Richard. Como afirmava:

Era meu ídolo. Eu não sou tão revolucionário. Ele era preto, veado, cabeludo, pintava os lábios de vermelho e tocava piano com o pé. É um dos caras mais injustiçados do mundo (CALDEIRA, 1991, p. 11).

Mesmo que influenciado pela mídia e pela importação da cultura norte americana, é relevante que Tim Maia se inspirasse em um cantor portador das marcas e estigmas dos grupos *outsiders*, negro e homossexual. Tal posição pode ser lida como uma postura contracultural, posto que a negritude e o homossexualismo de Little Richard surgem para Tim Maia como marcas estigmatizantes que o afastava do padrão normativo da referida época.

As primeiras investidas sonoras do jovem compositor não lhes renderam muito sucesso, fora algumas apresentações em programas televisivos, Tim Maia parecia não se enquadrar à imagem bem comportada dos jovens músicos de sua época. Assim, ainda no ano de 1960, o jovem compositor decide viajar para os EUA, onde teria oportunidade de estudar inglês e conhecer mais profundamente o rock.

Em sua jornada pelos EUA, de 1960 a 1964, Tim Maia teve oportunidade de ver a expansão da música negra, bem como viver a experiência de ser negro em um país cuja segregação racial formulava-se como uma política governamental. Foi nessa época que a *soul music* começa a fazer frente ao rock americano, com o sucesso de grandes artistas da música negra como Ray Charles e Sam Cooke, além dos sucessos da gravadora especializada em música negra norte americana: a Motown, principal

responsável pela divulgação da *soul music* nos EUA. Tim participou ainda de um conjunto vocal de *rhythm & blues*, os *The Ideals*, com quem chegou a gravar um compacto. Entretanto, problemas com a lei norte americana – Tim Maia foi preso duas vezes por porte de maconha e por roubo de automóveis – fez com que o cantor fosse deportado para o Brasil.

Diferente de Tim Maia, Joge Ben teve uma maior aceitação, tendo seu primeiro disco gravado já em 1964. Fortemente influenciado pela Bossa Nova, o cantor misturava uma gama de gêneros, formulando um ritmo original e de difícil acompanhamento, o que dificultava em muito sua inserção em movimentos musicais que começaram a surgir no Brasil dos anos 1960. Se por um lado Jorge Ben conseguia atingir determinada parcela do mercado musical, por outro, o compositor não conseguia enquadrar sua carreira a nenhum movimento musical no país. Assim, o compositor teve uma importante passagem pela Bossa Nova, pela Jovem Guarda e pelo Tropicalismo, sem aderir a nenhum desses movimentos.

A tese que buscaremos desenvolver nesse artigo é que mesmo influenciados pelos movimentos musicais que perpassava o país nos anos 1960, Tim Maia e Jorge Ben mantiveram uma postura *outsiders* e próxima à contracultura negra norte americana. A ideia de contracultura é controversa, posto que compreende uma infinidade de práticas que de maneira geral se encontram pouco interligadas e, em princípio, sem um projeto coeso. Segundo Baudras:

Olhando mais de perto, a contracultura aparece como uma nebulosa de projetos variados, não forçosamente novos, marginais, por vezes, e sem terem a priori relação uns com os outros. No entanto, num dado momento histórico, o conjunto dos projetos encontra-se investido de uma dinâmica militante e subversiva suficiente eficaz para que os guardiões da cultura oficial julguem necessário combatê-la, inclusive fisicamente. (2008,p.83)

O caráter mundial (ou pelo menos ocidental) da contracultura sinaliza a assimilação das informações internacionais, mas também reflete o surgimento de novos temas e visões de mundo. Analisando a produção literária da contracultura nos anos 1970, Silviano Santiago (2000, p.140) assinala que a grande contribuição daquele movimento estaria em formular, dentro de um contexto universal, valores que foram marginalizados durante a construção da cultura nacional. Assim, muito embora a contracultura não possua um projeto político coeso, a sua prática acaba por trazer a tona elementos marginalizados pela cultura oficial, o que lhe confere um caráter subversivo.

Costuma-se creditar ao movimento tropicalista o nascimento da contracultura no Brasil. Por meio de uma nova linguagem o tropicalismo se opunha à concepção nacional-popular da esquerda brasileira, desenvolvendo uma estética que influía diretamente sobre os comportamentos individuais e cotidianos, abrindo o caminho para o discurso da contracultura. (DUNN, 2009, p.21)

Como já referido, em sua trajetória, Jorge Ben tem uma passagem pelo movimento tropicalista. Foi neste movimento que o compositor teve a oportunidade de desenvolver com maior criatividade seu estilo musical, além de experimentar elementos da contracultura negra em seu trabalho.

Em 1969 é lançado o disco *Jorge Ben*, onde são gravadas músicas que se tornariam clássicas no seu repertório, como “Cadê Teresa”, “País Tropical”, “Charles Anjo 45”, “*Take easy my brother Charles*” e “Que pena”. O disco conta com o arranjo do maestro tropicalista Rogério Duprat em duas canções, “Descobri que sou um anjo” e “Barbarela”.

O disco apresenta duas canções em que surge um importante personagem no mundo do cancionista: Charles. A canção “*Take it easy my brother Charles*” e “Charles Anjo 45” (Ben, 1969) fazem referência ao personagem suburbano e amigo do compositor.

Na primeira canção, Jorge expõe a letra em sintonia com a luta pelos direitos civis negros dos EUA. A letra, com parte do refrão em inglês, afirma “*Take it easy my brother Charles, Take it easy* meu irmão de cor”. Assinalando a formulação de uma identidade não nacional da negritude, o cancionista chama seu irmão de cor em inglês, aconselhando calma. Como sugere Ary Vasconcelos (1969, p.5): “O inglês surge aqui como uma gíria gostosa não deturpando, mas enriquecendo a linguagem coloquial. As frases sucedem como um *riff*, produzindo um balanço extraordinário”

Na segunda estrofe, o recado se completa: “Depois que o primeiro homem maravilhosamente pisou na lua/ eu me senti com direitos e com princípios e dignidade me libertar.” A referência ao acontecimento internacional, a chegada do homem à lua é colocada como fato que autoriza o eu lírico na luta pela libertação do negro.

Já a canção “Charles Anjo 45” foi defendida por Caetano Veloso no IV FIC (Festival Internacional da Canção), ganhou o prêmio de melhor interpretação e foi lançada em compacto simples pela Phillips, atingindo o 17º lugar dos mais vendidos em janeiro de 1970. A música retrata a volta de Charles, um bandido social, ao morro. Reverenciando a festa de recepção de Charles, que “sem querer foi tirar férias em uma colônia penal”.

Ôba, ôba, ôba Charles  
Como é que é  
My friend Charles  
Como vão as coisas Charles?  
Charles, Anjo 45  
Protetor dos fracos  
E dos oprimidos  
Robin Hood dos morros  
Rei da malandragem  
Um homem de verdade  
Com muita coragem  
Só porque um dia  
Charles marcou bobeira  
Foi tirar sem querer férias  
Então os malandros otários  
Deitaram na sopa  
E uma tremenda bagunça  
o nosso morro virou  
Pois o morro que era o céu  
Sem o nosso Charles um inferno virou  
Mas Deus é Justo e verdadeiro  
Antes de acabar as férias  
Nosso Charles vai voltar  
Paz e alegria geral  
Todo o morro vai sambar  
Antecipando o carnaval  
Vai ter batucada  
Uma missa em ação de graças  
Vai ter feijoada  
Whisky com cerveja  
E outras milongas mais

Muitas queimas de fogos  
E saraivadas de balas pra o ar  
Pra quando o nosso Charles Voltar  
E o morro inteiro feliz assim vai cantar  
Ôba, ôba, ôba Charles (Ben, 1969)

Na época corriam boatos que Charles fosse um código para Lamarca, sem dúvida a interpretação forte e melancólica de Caetano Veloso dava um tom mais misterioso para a história do justiceiro. A imagem ambivalente do anjo que porta uma 45 (referência ao calibre da arma), acionava imagens do justiceiro ou do bandido social, se integrando ao imaginário tropicalista no famoso poema-bandeira de Hélio Oiticica *Seja marginal, Seja Herói*, representação da violência cotidiana.

A bandeira *Seja Marginal Seja Herói* fazia parte do cenário do show de Caetano e Gil na boate Sucata e refletia uma postura de marginalidade entre parte dos artistas da época. Para Frederico Coelho:

A bandeira sintetiza o dilema coletivo de uma geração espremida entre ser conformado com o estado das coisas durante a ditadura militar ou ser visto como um bandido à margem, buscando formas criativas de aplicar sua dose de revolta e de inconformismo (COELHO, 2010, p.180).

A composição de Jorge Ben vai ao encontro da ideia de povo na concepção tropicalista. Como afirma Marcos Napolitano (2007), a imagem de povo se transforma com o tropicalismo, se nas canções da MPB nacionalista o homem do povo é mostrado pelo prisma folclórico ou ligado às massas revolucionárias, o tropicalismo trouxe uma cotidianização do elemento popular. A figura de Charles apresenta uma perspectiva mais cotidiana da vida das classes populares.

Havia dentro da perspectiva tropicalista, uma estrutura de sentimentos que levava em conta uma nova identificação com o elemento popular. Heloísa Buarque sintetiza essas transformações nas sensibilidades em fins dos anos 1960:

A realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do *Harlem*, eletricidade e LSD, *Rolling Stones* e *Hell’s Angels*. A identificação não é mais imediatamente com o povo ou com o proletariado revolucionário, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba (HOLLANDA, 2004, p. 75).

Desse ponto de vista, a chegada do som negro estrangeiro se alinhava a identificação com as minorias. O surgimento de temas marginalizados no campo da canção popular brasileira apresentava uma nova perspectiva para a formulação de identidades contrastantes com o ideal modernista que vigorou na concepção de cultura nacional até meados dos anos 1960. O tema da negritude e da marginalidade entrava na pauta da música popular brasileira, apresentando novos temas alinhados ao clima contracultural no campo da música popular brasileira.

### **Soul music e contracultura**

É a partir dos anos 1970 que Jorge Ben e Tim Maia passam a formular um movimento musical coeso. Ambos foram considerados ícones da *soul music* brasileira na referida década, desenvolvendo um estilo musical influenciado pela canção negra norte americana e trazendo uma série de inovações para o campo da música popular brasileira.

Em seus três primeiros discos, Tim Maia manteve-se nas paradas de sucesso, sempre misturando de maneira original ritmos brasileiros à *soul music* norte americana, tornando-se um astro da canção popular e negra no Brasil. Suas canções juntavam letras em inglês e português fazendo referências tanto à cultura popular brasileira quanto à cultura negra norte americana. O compositor conseguia como poucos captar o fluxo da cena musical norte americana com gêneros musicais brasileiros, tais como o samba e o baião. Formando um estilo próprio em que a informação internacional dialogava com a canção nacional.

A partir de 1974, Tim Maia passa a ser adepto de uma seita mística denominada Racional Superior. O cantor lança dois discos de alto teor musical, entretanto, influenciado pela seita racional, as letras das canções viravam uma verdadeira pregação religiosa, o que afastou Tim Maia das gravadoras. Os discos **Tim Maia Racional Vol.1** e **Tim Maia Racional Vol.2** foram lançados em gravadora independente criada pelo compositor: a gravadora SEROMA, sigla trazia as iniciais de seu nome Sebastião Rodrigues Maia.

Embora submerso em uma áurea mística, os LPs **Tim Maia Racional vol. 1 e 2** tornaram-se clássicos da *soul music* nacional, e uma relíquia entre os colecionadores de discos até meados de 2000, quando os discos são reeditados e lançados em CDs (SANCHES, 2002). Os discos são referência no mundo do rap, consta que o famoso grupo Racional Mcs se inspirou nos dois discos de Tim Maia na formulação de seus raps e no próprio nome do grupo.

Influenciado pela seita racional superior, as canções dos dois discos de Tim Maia integravam-se a uma visão de mundo utópica e pacifista, que seria criada por sua seita racional, pregadora da existência de extraterrestres que comandavam a evolução do ser humano.

Tim Maia não estava sozinho em suas viagens místicas, como nos lembra Pedro Alexandre Sanches (2002), no mesmo ano de 74 Raul Seixas e Paulo Coelho fundavam a Sociedade Alternativa, enquanto Gilberto Gil e João Donato entravam na viagem de colírios, bananeiras e macrobióticos. É também desse período também o disco *Jóia* de Caetano Veloso, além do sucesso do grupo Novos Baianos que assumiam sua filosofia hippie.

O disco e o misticismo de Tim Maia iam ao encontro do clima contracultural pelo qual passava o país. A busca pelo desenvolvimento espiritual, o individualismo e o experimentalismo foram face da contracultura no Brasil, que mesmo sob o constrangimento do regime ditatorial emergiu no país como uma forma de experimentação e libertação das amarras sociais.

No mesmo período em que Tim Maia vivia sua fase racional, Jorge Ben lançava seu disco clássico **Tábua de esmeralda**, em que não só clamava pela chegada de alquimistas que “evitam qualquer relação com pessoas de temperamento sórdido”, como se referia ao famoso livro místico **Seriam os deuses astronautas**, na canção “*Errare humanun Est*”. No mesmo disco, Jorge ainda faz uma homenagem ao deus egípcio da magia e inspirador da filosofia alquímica, Hermes Trismegistro.

Analisar parte da produção sonora de Tim Maia e Jorge Ben pela perspectiva da contracultura que chegava ao Brasil nos permite apreender o caráter internacional de suas obras, bem como as experimentações trazidas pelos compositores no

desenvolvimento de novos temas na música popular brasileira. Entretanto, há uma outra interpretação do termo formulada pelo sociólogo Paul Gilroy (2000) que pode nos auxiliar a interpretação da obra dos dois músicos. Para o autor existe uma contracultura negra que se estrutura a partir das rotas intercontinentais do Atlântico Negro e contesta a própria noção ocidental de cultura. Explicando a ideia de contracultura em Gilroy, Sergio Costa (2006) oferece a seguinte interpretação:

A sugestão de Gilroy é que se tome a contracultura do Atlântico Negro não simplesmente como mais um repertório de manifestações artísticas e culturais, dissociadas da política, mas como um discurso filosófico que reinterpreta a modernidade e reconta sua história, a partir da perspectiva de quem sempre esteve fora das narrativas nacionais com seus heróis brancos. Isso não implica, vale insistir, reificar a pertença à diáspora nem uniformizar as experiências múltiplas que as constituem. O que há de singular e comum no Atlântico Negro, para Gilroy, não é qualquer vínculo primordial ou biológico entre os membros da diáspora negra. Não é o corpo negro, em seu sentido físico, absoluto, que aproxima as vidas na diáspora, mas formas similares de tradução dos processos de exclusão e discriminação aos quais os possuidores de um corpo negro estiveram e estão submetidos nas sociedades modernas.(2006,p.119)

Para Gilroy (2001), a experiência negra da escravidão nas Américas trouxe manifestações e práticas culturais que não se limitam à esfera das nações, assim, a experiência da escravidão criou uma comunidade imaginada diaspórica em constante tensão com a comunidade imaginada nacional. É o que autor chama de “dupla consciência negra”, a consciência de pertencer à história da nação em conflito com uma consciência de povo escravizado na diáspora negra. Neste sentido a contracultura para o pensador britânico se formula a partir da experiência internacional e diaspórica dos negros no Novo Mundo, essa contracultura estabelece um diálogo e um embate com as culturas nacionais ao denunciar a exclusão do negro na sociedade moderna. Destarte, podemos afirmar que no Brasil dos anos 1970, essa dupla consciência negra começa a pender mais para o polo étnico do que para o polo nacional.

Grande parte das canções dos dois discos da “fase racional” de Tim Maia traziam a pregação de sua seita. Entretanto, uma das canções mais famosas do disco **Racional Vol.2**, “Guiné Bissau, Moçambique e Angola” apresenta uma aproximação temática ao processo de independência dos países africanos. Outra referência à África aparece na canção “Rodésia” do disco **Tim Maia** do ano de 1976 (lançado logo após seu desencantamento com a seita racional). As referências à África demonstram que Tim Maia estava atento aos processos históricos de luta por emancipação do continente, o que denota uma ligação entre uma ideia de África e a produção sonora do cantor, algo que estaria presente também nas referências da juventude negra dos anos 1970. Antonio Risério (2012) nos informa que durante os anos 1970, a luta pela independência dos países africanos de colonização portuguesa foi um importante fator na mobilização da juventude negra no Brasil.

Aquele foi um momento de projeção de novos países africanos no sistema internacional. A hora e vez de Angola, Guiné Bissau e Moçambique. Da África de língua portuguesa. E o governo brasileiro, desde Geisel, foi favorável a estas novas nações, reconhecendo de imediato as suas declarações de independência. Mais que isso, a política externa brasileira passou a condenar o *apartheid* na África do

Sul e qualquer interferência de potências imperialistas em assuntos internos dos novos países socialistas africanos, chegando a considerar perfeitamente normal a presença de soldados cubanos em Angola. Esta posição do governo brasileiro – governo de uma ex-colônia lusitana, não nos esqueçamos –, ainda na vigência do regime ditatorial, contribuiu para que fosse ampla e intensa, entre nós, a repercussão das revoluções vitoriosas contra a dominação portuguesa. (RISÉRIO, 2012, p.372)

As lutas por libertação das ex-colônias africanas influenciaram também Jorge Ben, notamos isso em seu LP **África Brasil**, lançado no mesmo ano de 1976. Produzido por Roberto Bertrami, que então fazia parte do conjunto de *soul* Azymuth, o LP apresenta arranjos com guitarras elétricas e uma sonoridade *black* notável e audível.

As canções se destacam pela forte presença de uma linha de baixo e uso de guitarras e metais, o que as aproxima do som *black*. A canção “África Brasil (Zumbi)”, que viria a tornar-se outro clássico do compositor, apresenta um panorama das nações africanas que aportaram no país, relatando o leilão de uma princesa negra e a espera redentora de Zumbi, herói da resistência escrava no Brasil. Vejamos a letra:

Angola, Congo, Benguela  
Monjolo, Capinda, Nina  
Quiloa, Rebolo  
Aqui onde estão os homens  
Há um grande leilão  
Dizem que nele há uma princesa à venda  
Que veio junto com seus súditos  
Acorrentados em carros de boi  
Eu quero ver quando Zumbi chegar  
Eu quero ver o que vai acontecer  
Zumbi é senhor das guerras  
Zumbi é senhor das demandas  
Quando Zumbi chega, é Zumbi quem manda  
Pois aqui onde estão os homens  
Dum lado, cana-de-açúcar  
Do outro lado, um imenso cafezal  
Ao centro, senhores sentados  
Vendo a colheita do algodão branco  
Sendo colhidos por mãos negra  
Eu quero ver quando Zumbi chegar . (BEN, 1976)

A canção se inicia como uma espécie de chamada às nações negras escravizadas no Brasil, apresentando a heterogeneidade dos grupos de escravizados trazidos para o país. Em sequência Jorge nos apresenta um leilão de uma princesa africana junto com seus súditos, o que aparece como um grande evento da elite escravocrata, mas também como prelúdio para a chegada de Zumbi, herói da resistência à escravidão.

Ao término o compositor exalta a liderança de Zumbi: “Zumbi é senhor das guerras, é senhor das demanda, quando Zumbi chega é Zumbi quem manda”. A exaltação a um dos líderes da resistência à escravidão cria o herói e mitifica a figura de Zumbi como símbolo da resistência negra.

Uma das características das canções de Jorge Ben que tratam do período escravocrata é a postura redentora. Como lembra Tarik de Souza (INSTITUTO MOREITA SALES, 20--), a palavra escravidão não aparece nas canções de Jorge Ben,



já que o autor retrata o episódio pelo prisma da luta e resistência negra, assim, não há vitimização do negro, ao contrário, Zumbi aparece como ícone do orgulho negro. Jorge Ben trabalha com um universo negro vinculado à nobreza, suas canções tratam de histórias de reis, rainhas, princesas e guerreiros, construindo assim, uma mitologia de heróis africanos que aportaram no Brasil.

Assim, Jorge Ben consegue construir uma ideia de África, bem como um panteão de heróis afrodescentes, que até então tinham pouca visibilidade na cultura nacional. Trazendo uma nova perspectiva sobre a cultura negra no país. Apesar das referências a uma África mítica, os personagens de Jorge Ben são brasileiros.

Finalizando nossa argumentação chamamos atenção para os aspectos contraculturais na produção sonora de Tim Maia e Jorge Ben entre o fim da década de 1960 e início dos anos 1970. A contracultura nesses dois compositores apresenta novos temas dentro do campo da música popular, neste sentido, diferente da concepção nacional-popular que vigorou na canção popular dos anos 1960, os autores apresentam uma visão mais cotidiana de personagens marginais em suas canções. Essa cotidianização do elemento popular refletia as transformações que perpassava a sensibilidade artística nas referidas décadas, a derrota da esquerda com o golpe militar acabou afastando muitos artistas da concepção nacional-popular de cultura, abrindo espaço para uma nova concepção de popular, muito mais vinculado às minorias e marginais do que à classe operária.

A concepção de África nesses compositores não só revela a atenção com os processos políticos de libertação das colônias africanas, como nos apresenta um discurso sobre a influência africana no Brasil. Entretanto, a África surge do ponto de vista da construção identitária étnica moderna, não como elemento pré-moderno ou folclórico.

Assim, a ideia de África e a sintonia com a luta pelos direitos civis dos negros norte americanos nos dois compositores, formulavam uma identificação cultural do que Paul Gilroy definiu como o Atlântico Negro, fazendo com que as canções de Tim Maia e Jorge Ben confabulasse uma identificação pós-nacional, muito mais atrelada ao elemento étnico do que aos elementos do nacional-popular. Neste sentido, suas composições tiveram um importante influxo ao tematizar o negro do ponto de vista étnico e não miscigenado, ajudando na desconstrução da visão mestiça da nação brasileira, o que auxiliou na ampliação das representações da negritude dentro do campo da música popular brasileira.

## **Bibliografia**

- BAUDRAS, Jean-Luc. (2008) “Contracultura” En: RIOT-SARCEY, M.; BOUCHET, T.; PICON, A. (comps) Dicionário das utopias (Lisboa: Texto & Grafia)
- CALDEIRA, Jorge 24 fev. 1991 “ O Grosso da Bossa” en Folha de São Paulo (São Paulo)
- CARVALHO, Mário Cesar 28 de ago.1993 “O que faço agora é um samba heavy, diz Benjor” en Folha de São Paulo (São Paulo)
- COELHO, Frederico (2010) “Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970” (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira)
- COSTA, Sérgio (2006) “Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo” (Belo Horizonte: Ed. UFMG)

- DUNN, Christopher (2009) “Brutalidade Jardim: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira.” (São Paulo: Ed. Unesp)
- GILROY, Paul.(2001) “O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência.” ( Rio de Janeiro: Ed. 34.)
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. (2004) “Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960/1970.” (Rio de Janeiro: Aeroplano)
- MOTTA, Nelson. (2011) “Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia.” (Rio de Janeiro: Objetiva)
- NAPOLITANO, Marcos. (2007) “Síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira.” (São Paulo: Fundação Perseu Abreu)
- RISÉRIO, Antônio.(2012) “A utopia brasileira e os movimentos negros.” (São Paulo: Editora 34)
- SANCHES, Pedro Alexandre. (2004) “Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos & Erasmo & Wanderléia.” (São Paulo: Boitempo)
- SANTIAGO, Silviano (2000) Uma literatura nos trópicos. (Rio de Janeiro: Rocco)
- VASCONCELOS, Ary 31 dez. 1969 “Ben Benissimo II” en O Globo (Rio de Janeiro)