



“EU SEI QUE A SOMBRA DAS MÃOS JOGA NO CHÃO A MESMA COR”: A FORÇA E A MENSAGEM DA MUSICALIDADE DE TONY TORNADO

Amanda Palomo Alves*

Universidade Federal Fluminense – UFF
dinhapalomo@hotmail.com

Sandra C. A. Pelegrini**

Universidade Estadual de Maringá – UEM
sandrapelegrini@yahoo.com.br



www.revistafenix.pro.br

RESUMO: O presente artigo visa refletir sobre os aspectos políticos e identitários presentes na musicalidade e desempenho profissional de Tony Tornado, artista brasileiro que residiu nos EUA durante os anos 1960, momento em que contestações colocavam em xeque o autoritarismo e problemas étnicos. Neste período, o cantor entrou em contato com a *soul music* e com o *black power*. Tais influências foram expressas em canções interpretadas por ele e nas suas performances exibidas em festivais e programas televisivos, na primeira metade dos anos 1970. Salientamos que sua apresentação no V FIC, declarações públicas e atitudes chamaram a atenção das autoridades militares e despertaram desconfiças sobre as possíveis afinidades do cantor com o “Partido dos Panteras Negras”. Constatamos, por fim, que algumas músicas gravadas por Tornado se ocuparam de temáticas sociais e da discriminação racial sofrida pelos negros.

* Doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense e Pesquisadora do Núcleo de Estudos Contemporâneos (NEC-UFF), do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural (CEAPAC-UEM) e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-brasileiros (NEIAB-UEM). O presente texto apresenta alguns resultados da Dissertação de Mestrado intitulada “O poder negro na pátria verde e amarela: musicalidade, política e identidade em Tony Tornado (1970)”. A pesquisa, orientada por Sandra C. A. Pelegrini, foi vencedora do Concurso Nacional de Pesquisa sobre Cultura Afro-Brasileira, 2010, realizado pela Fundação Cultural Palmares. Atualmente, Alves desenvolve pesquisas sobre o papel da canção nas lutas de libertação e no pós-independência em Angola.

** Doutora pela Universidade de São Paulo; Docente da Universidade Estadual de Maringá; Coordenadora do Museu Bacia do Paraná /UEM, Consultora da Governadoria do Estado do Paraná - Programa “Preservando o patrimônio e museus do Paraná”; Consultora do Programa de Iberoamericano de Ciencia y Tecnología para el desarrollo – CYTED (Madri-Espanha; Pós-Doutora em Patrimônio Cultural/UNICAMP e Coordenadora do Centro de Estudos das Artes e do Patrimônio Cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Tony Tornado – *Black music* – Discriminação racial – V Festival Internacional da Canção

"I KNOW THE SHADOW OF HANDS THROWS A SAME COLOR IN THE FLOOR ": THE STRENGTH AND MUSICALITY MESSAGE OF TONY TORNADO

ABSTRACT: This article aims to reflect on the present political and identity in professional musicianship and performance of Tony Tornado, artist who lived in the U.S. during the 1960s, at which time objections put in check the authoritarianism and ethnic problems. During this period, the singer came in contact with soul music and black power. Such influences were expressed in songs performed by him and displayed in his performances at festivals and television programs in the first half of year 1970. We show that its presentation at the V FIC, public statements and actions caught the attention of military authorities and aroused suspicions about possible affinities of the singer with the "Black Panther Party." Finally, we found that some songs recorded by Tornado went about social issues and racial discrimination suffered by blacks.

KEYWORDS: Tony Tornado – *Black music* – Racial discrimination – V International Festival of Song

O cantor Antônio Viana Gomes, mais conhecido como Tony Tornado,¹ nasceu no dia 26 de maio de 1931 na cidade de Mirante do Paranapanema, região oeste do Estado de São Paulo. Aos onze anos de idade ele deixou a casa dos pais e viajou ao Rio de Janeiro, onde trabalhou como vendedor de amendoim e engraxate. Na juventude recebeu o nome artístico de “Toni Checker” ao participar do programa “Hoje é Dia de Rock”, dublando o cantor estadunidense Chubby Checker.

Em meados de 1965, Tornado deslocou-se para a Europa com o grupo de dança “Brasileira” e depois para os Estados Unidos onde viveu na clandestinidade por alguns meses. O período que passou neste país foi fundamental para sua formação musical, uma vez que entrou em contato com a *soul music*² (principalmente com a produção de James Brown) e com o *black power*. Tais influências, significativas na vida e obra do

¹ O nome de Tony Tornado é mencionado com grafias diferentes na literatura especializada, nos discos, matérias jornalísticas e outras fontes. Detectamos ora a utilização da letra “i”, ora do “y”. Nos dois discos gravados na década de 1970, “Toni” aparece com “i”, assim como faz, por exemplo, Zuza Homem de Mello em A Era dos Festivais. Porém, segundo o artista o correto seria “Tony”, por esta razão o leitor encontrará as duas formas ao longo do texto.

² A *soul music* é a fusão do *gospel* com o *rhythm and blues*, aliás, grande parte de seus intérpretes tiveram o primeiro contato com a música através de corais *gospel*, como foi o caso de Aretha Franklin. A história da *soul music* nos Estados Unidos é repleta de nomes importantes relacionados ao gênero. Além de Franklin e James Brown destacamos Sam Cooke, Otis Redding, Ray Charles, Wilson Pickett e Marvin Gaye.

referido artista, foram expressas em suas composições ou nas canções interpretadas por ele, bem como nas performances manifestas em programas televisivos, na primeira metade dos anos 1970.

Sua trajetória musical é singular e torna-se relevante do ponto de vista da análise histórica à medida que se detectam influências da sonoridade abordadas pela *soul music* e das questões enfrentadas pelo *black power* – vivenciadas pelo cantor quando conviveu diretamente com o autoritarismo estadunidense e os movimentos contra a discriminação étnica que eclodiram naquele país. A reação, a tensão e força das canções interpretadas por ele nos festivais e programas televisivos brasileiros, na primeira metade dos anos 1970, denotam a sua postura frente aos problemas sociais brasileiros e o racismo enfrentado pelos negros radicados em um país governado por militares que proclamavam aos quatro ventos a adesão a “Democracia Racial”.

Sabe-se que os cantores estadunidenses dedicados ao *soul* influenciaram muitos músicos brasileiros além de Tornado e também que este gênero musical contagiou parte dos jovens negros do Brasil, uma vez que simbolizava a aglutinação em torno de uma identidade comum e a busca de reconhecimento social, reação à ordem instituída e a contestação aos padrões vigentes dentro e fora das comunidades negras.

Durante o regime militar brasileiro, a indústria do entretenimento fomentou a produção e o consumo de discos e começou a formar um público segmentado de acordo com os padrões musicais, principalmente nos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. Os ouvintes jovens se tornaram alvo de maior interesse da indústria fonográfica e para suprir um mercado em crescimento, as gravadoras apostaram na música internacional (especialmente na *black music*) e nas canções compostas em inglês por brasileiros.

A programação radiofônica sofreu mudanças, como no caso da “Rádio Mundial AM” e do programa liderado por “Big Boy”.³ O repertório, composto principalmente por lançamentos musicais vindos dos Estados Unidos e da Europa, obteve grande repercussão entre parte dos jovens ouvintes, promovendo o surgimento

³ Pseudônimo de Newton Duarte de Alvarenga. A carreira do radialista começou em meados dos anos 1960 na “Rádio Tamoio”. Ele se aproximava do público juvenil ao utilizar gírias e expressões diferenciadas, como o clássico *Hello, crazy people!*

dos chamados “Bailes da Pesada”. De acordo com Hermano Vianna⁴ os primeiros bailes foram realizados no “Canecão”, nome de uma cervejaria localizada no bairro do Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro e atraíam, aproximadamente, cinco mil dançarinos vindos de diferentes regiões da cidade. O conjunto das canções escolhidas pelos discotecários incluía *rock*, *pop* e principalmente *soul* de artistas como James Brown, Wilson Pickett e *Kool and The Gang*.

Os bailes no “Canecão” não duraram muito tempo e foram transferidos para clubes nos subúrbios cariocas. Os primeiros bailes não dispunham de equipamentos sonoros sofisticados e com o êxito das *Hi-Fis*, festas animadas por toca-discos e pouca iluminação, os seguidores resolveram formar suas próprias equipes de som. Neste período, surgiram várias delas, como a *Black Power*, “Uma Mente Numa Boa”, “Célula Negra”, “Atabaque”, “Revolução da Mente” e *Soul Grand Prix*. Esta, em especial, foi a responsável pela constituição de um dos eventos mais importantes da *black music* no Rio de Janeiro: a “Noite do Shaft”,⁵ no “Clube Renascença”.⁶

Os bailes foram ganhando notoriedade e com o aumento de dançarinos a “Noite do Shaft” foi transferida para clubes maiores até chegar aos subúrbios cariocas.⁷ Hermano Vianna⁸ salienta que os bailes da *Soul Grand Prix* passaram a ter uma pretensão didática, desencadeando a criação do que a imprensa carioca chamaria de “Movimento *Black Rio*”. Tony Tornado afirma que o “*Black Rio*” foi um movimento de conscientização. No entendimento dele, o movimento começou sem grandes perspectivas e com o único intuito de “animar a festa”. Todavia, o artista reconhece que

⁴ VIANNA, Hermano P. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UERJ, Rio de Janeiro, 1987.

⁵ O título faz alusão a **Shaft**, filme estadunidense de 1971 dirigido por Gordon Parks.

⁶ O *soul* constituiu um marco na história do clube e o grupo que liderou sua renovação tinha um projeto político-cultural voltado para a construção de uma identidade fundamentada em símbolos da cultura negra. O “Renascença” foi fundado em 17 de fevereiro de 1951 e possuía vinte e nove sócio-fundadores, todos negros e bem sucedidos profissionalmente. A partir de 1960, ocorre uma mudança significativa nas atividades do clube com a incorporação dos concursos de misses e das rodas de samba. GIACOMINI, Sonia Maria. **A Alma da Festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube**. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: UFMG / IUPERJ/IUCAM, 2006, p. 30-31.

⁷ Para os organizadores do “Shaft”, o mais importante era atrair e reunir jovens negros das chamadas comunidades de baixa renda localizadas, majoritariamente, em subúrbios e áreas menos nobres da cidade do Rio de Janeiro.

⁸ VIANNA, 1987, op. cit.

foi utilizado o pretexto da dança para aglutinar o maior número de pessoas e afirma que temas como estudo e “consciência política” eram discutidos por eles.⁹ Nesta direção, Giacomini¹⁰ comenta que no decorrer da festa eram projetadas nas paredes frases do tipo: “Eu estudo, e você?”, indicando que, além do visual *black power*, o estudo também fazia parte do ideal de *orgulho negro* que a festa promovia e propugnava. Assim, outras características positivas são associadas aos líderes, como a valorização do estudo e, através deste, de uma perspectiva de ascensão social que se encontra fortemente associada ao chamado *orgulho negro* (grifos da autora).

Nilma Lino Gomes¹¹ atesta que embora o *soul* ser reconhecido como possibilitador de união da comunidade negra da época, suas expressões estéticas e musicais foram vistas com certa desconfiança por alguns militantes negros que, naquele momento, separavam o estético do político. Entretanto, essa ideia foi se modificando, pois a junção da estética e da política passou a ser vista como uma alternativa emuladora e incentivadora que possibilitasse aos jovens negros olhar a cultura de forma positiva, resultando em uma mudança de comportamento frente à questão racial.

Devido ao grande número de frequentadores dos bailes e, também, pela peculiaridade de suas características, as festas chamaram a atenção dos agentes do governo militar, que passaram a considerar o movimento “perigoso”. Para driblar a censura Dom Filó¹² criou o *Soul Grand Prix* – “*soul* em alta velocidade”, mesclando *slides black* com cenas dos pilotos de Fórmula 1.¹³ Neste período, vários integrantes do movimento foram perseguidos e ameaçados, dentre eles, Tony Tornado, que recorda:

⁹ Entrevista concedida a Amanda Palomo Alves no dia 20 de agosto de 2009 no “Centro Luiz Gonzaga de Tradições Nordestinas”, bairro de São Cristovão, Rio de Janeiro. Lembramos que Dom Filó se formou em Engenharia e Tony Tornado cursou Direito (porém, não concluiu) e se graduou em História, chegando a dar aulas em algumas escolas do Rio de Janeiro.

¹⁰ GIACOMINI, Sonia Maria. **A Alma da Festa**: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: UFMG / IUPERJ/IUCAM, 2006, p. 197; 205-206.

¹¹ GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 224.

¹² Nascido no Rio de Janeiro e criado no bairro do Jacaré (zona norte), Dom Filó, nome artístico de Asfilófilo de Oliveira Filho, foi um dos mentores do “Movimento Black Rio” nos anos 1970. Neste período, ele produziu e apresentou, na extinta TV Rio, o programa diário de variedades “Radial Filó”, com duas horas de duração, voltado para a comunidade negra. Matéria disponível no site: <http://www.zulunationbrasil.com.br/colunas/stokely.html>. Acesso em janeiro de 2013.

¹³ ESSINGER, Silvio. **Batidão**: uma história do funk. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 22-23.

Eles aproveitaram a oportunidade porque eu estava fazendo um movimento chamado Movimento Black Rio. Eles aproveitaram porque, “pô, esse negão tá agitando, vamos mandar ele embora. Ele tá falando pra negrada não alisar mais o cabelo. Ele tá falando que a maneira de se vestir é outra”... entende? “Ele é pernicioso”.¹⁴

Gerson King Combo também foi alvo de repressão policial. O cantor foi acusado de “levantar a bandeira negra”, como explica em entrevista concedida a Rita Ribeiro:

Por levantar bandeira negra que supostamente era levantar os negros, incitar a se revoltar. Em um programa de Haroldo de Andrade, famoso aqui, radialista. Ele fazia aquela mesa [...] – ‘olha, esse Gerson ele está levantando a bandeira negra – o povo lá, Federal (a polícia) ouvia. Eu estava em São Paulo quando a minha falecida esposa me ligou: – ‘olha tão falando que você tá não sei o quê. Tinha que ser preso. Não deu outra.¹⁵

Por meio da observação atenta de entrevistas e declarações (publicadas) de alguns integrantes do “Movimento *Black Rio*” e demais documentos que tivemos acesso, pudemos constatar que o discurso de valorização dos negros (disseminado pelo Movimento dos Direitos Civis e pelo “Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa” nos Estados Unidos) começava a circular em nosso país. Uma das fases mais importantes do “*Black Rio*” foi sua repercussão na mídia brasileira, sobretudo, a partir da matéria da jornalista Lena Frias: “*Black Rio* – O Orgulho (importado) de ser Negro no Brasil”, publicada no Caderno B do “Jornal do Brasil”, em julho de 1976.

Como já expusemos acima, durante os anos 1970, a *black music* era tocada nas rádios e em bailes de diversas capitais do país e a primeira fase do V Festival Internacional da Canção (V FIC) representou bem esse interesse, tendo em vista sua proposta musical e a influência da *soul music* entre os concorrentes, como Tony Tornado.

¹⁴ Entrevista concedida à autora na Praça de Alimentação do “Barra Shopping” – Barra da Tijuca (RJ), no dia 20 de agosto de 2009.

¹⁵ Gerson King Combo em entrevista a Rita Ribeiro. RIBEIRO, Rita A. Conceição. **Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte**. 2008. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008, f. 115.

Eduardo Scoville¹⁶ demonstra que os festivais da canção foram temas de pesquisa de vários estudiosos. Em “Seguindo a Canção”,¹⁷ Marcos Napolitano examina os festivais da década de 1960 através de uma discussão sobre o engajamento político na MPB e a sua relação com os interesses da indústria fonográfica. Outra abordagem bastante descritiva acerca dos festivais é feita por Zuza Homem de Mello na obra “A Era dos Festivais”.¹⁸ O autor analisa os fatos e os personagens envolvidos na realização dos eventos, procurando relacioná-los com a situação sócio-política do período. Solano Ribeiro,¹⁹ por sua vez, relata os detalhes sobre os festivais a partir de sua experiência como criador e produtor, na obra **Prepare Seu Coração**.²⁰

Em nosso país, os festivais de música popular transformaram-se em um gênero televisivo de grande amplitude, período em que a indústria fonográfica e o mercado de discos iniciavam o seu processo de consolidação. Em 1966 foi realizada a primeira edição do Festival Internacional da Canção (FIC). Criado por Augusto Marzagão, o FIC foi realizado em sete edições (1966-1972). Os eventos aconteciam no Maracanãzinho (RJ) e eram divididos em duas etapas: a nacional e a internacional, sendo que a composição classificada em primeiro lugar na fase nacional representaria o Brasil na fase internacional do Festival. O I FIC foi transmitido pela TV Rio e as demais edições pela TV Globo. Esta, aliás, mostrava-se cônica do significado do FIC para o Regime Militar e passou a arcar com $\frac{3}{4}$ dos custos contra $\frac{1}{4}$ da Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro.²¹ Ademais, exportar imagens do FIC com o ginásio repleto de pessoas torcendo por sua canção favorita seria um excelente elemento para a propaganda oficial do Regime político, então vigente no país.

¹⁶ SCOVILLE, Eduardo H. Martins Lopes. **Na barriga da baleia**: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, UFPR, Curitiba, 2008, f. 12.

¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

¹⁸ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

¹⁹ Ao se inspirar no modelo de festival de San Remo (Itália), Ribeiro criou o I Festival de MPB em 1965 e nos dois anos seguintes organizou, também, o II e o III Festival de Música Popular Brasileira.

²⁰ RIBEIRO, Solano. **Prepare seu coração**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

²¹ MELLO, 2002, op. cit., p. 368-369.

A primeira fase do V FIC aconteceu no dia quinze de outubro de 1970, quinta-feira.²² A primeira apresentação da noite foi de Mariá, Luís Antônio e o conjunto “Dom Salvador” que, juntos com mais seis músicos, todos negros vestindo batas africanas coloridas, interpretaram o *spiritual* “Abolição 1860-1980”, de Arnaldo Medeiros e Dom Salvador. O desempenho do grupo revelou sinais de que a *black music* estaria presente naquele festival. O Movimento Artístico Universitário (MAU)²³ marcou presença no V FIC através das músicas “Um Abraço Terno em Você, Viu Mãe” com Gonzaguinha Jr. e “O Amor é meu País”, na voz de Ivan Lins. Outra composição do festival que continha acento *soul* foi “Encouraçado”, de Sueli Costa e Tite de Lemos, interpretada por Fábio.

Uma canção bastante aguardada para o dia dezessete de outubro, segunda etapa do festival, era a composição de Antônio Adolfo²⁴ e Tibério Gaspar²⁵ que, segundo Homem de Mello,²⁶ decidiu fazer uma letra comparando o momento em que se vivia com a estrada que percorriam – a perigosa “BR-3” – anteriormente denominada “BR-135”, que interliga o Rio de Janeiro e Belo Horizonte e em 1970 era conhecida por seus inúmeros acidentes:

A gente corre na BR-3
E a gente morre na BR-3
Há um foguete
Rasgando o céu, cruzando o espaço
E um Jesus Cristo feito em aço
Crucificado outra vez

²² A fase nacional do V FIC teve três etapas. A primeira delas foi no dia 15 de outubro de 1970, a segunda dia 17 de outubro e a final aconteceu em um sábado, dia 18 de outubro de 1970. A fase internacional do festival aconteceu no dia 25 de outubro daquele ano.

²³ O MAU tem sua origem em meados dos anos 1960, na casa do psiquiatra Alufio Porto Carreiro de Miranda. Seus principais integrantes eram Luis Gonzaga Jr. (Gonzaguinha) - estudante de Economia, Ivan Lins, aluno do curso de Química, Aldir Blanc, César Costa Filho e Sílvio da Silva Júnior. Pertenciam também ao MAU: Cláudio Cartier, Otávio Bonfá, Rolando Faria, Ruy Maurity, Fred Falcão, Darcy de Paula, Paulinho Assis Brasil, José Jorge Miquinioty, Sidney Mattos, Márcio Proença, Ivan Wrigg e Lucinha Lins. SCOVILLE, Eduardo H. Martins Lopes. **Na barriga da baleia:** a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, UFPR, Curitiba, 2008, f. 31.

²⁴ Antônio Adolfo é pianista, arranjador, compositor e produtor musical. Iniciou sua carreira profissional em 1963 como integrante do conjunto “Samba Cinco”. Foi um dos músicos do “Trio 3 D”, junto com Eduardo Conde e Beth Carvalho. Foi arranjador na gravação de discos de Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Nara Leão e Maria Bethânia. Grande parte de suas composições foram feitas juntas com o letrista e compositor Tibério Gaspar.

²⁵ Tibério Gaspar é compositor e produtor musical. Sua carreira profissional teve início em 1967, trabalhando em parceria com Antônio Adolfo.

²⁶ MELLO, Zuzana Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 380.

A gente corre na BR-3
E a gente morre na BR-3

Há um sonho
Viagem multicolorida
Às vezes ponto de partida
Às vezes porto de um talvez
A gente corre na BR-3
E a gente morre na BR-3

Há um crime
No longo asfalto dessa estrada
E uma notícia fabricada
Pro novo herói de cada mês.²⁷

Sobre a apresentação de Tony Tornado, Homem de Mello comenta:

Com uma calma introdução *gospel* ao piano e sob o arranjo do maestro Leonardo Bruno, os três irmãos repetiam a estrofe cantada tranquilamente por Tornado: “A gente corre/ e a gente corre/ na BR-3/ na BR-3/ e a gente morre/ e a gente morre/ na BR-3/ na BR-3”, que continuava no solo do cantor com a mesma melodia e outra letra: “Há um foguete/ rasgando o céu, cruzando o espaço/ e um Jesus Cristo feito em aço/ crucificado outra ve-e-e-z”. No mesmo andamento médio-lento e divisão 3/4 que induziam a platéia a balançar o corpo e o braço, os versos eram repetidos mais duas vezes por Tornado, que acentuava cada vez mais as inflexões *soul*. Na segunda parte, observava-se a aceleração do cadenciamento e a opção pela divisão 4/4, enquanto Tornado se soltava em frases e exclamações desesperadas como um piloto alucinado no seu carro em alta velocidade, o que supostamente poderia levá-lo à morte pela estrada “BR-3”.²⁸



A última concorrente da segunda noite do festival foi “Eu Também Quero Mocotó”, canção de Jorge Ben, interpretada pelo maestro Erlon Chaves²⁹ e “Banda Veneno”. Mello descreve a apresentação e destaca que o palco do Maracanãzinho ficou cheio. Os músicos da “Banda Veneno” vestiam longas túnicas vermelhas, o coro feminino batas amarelas e o masculino cor de abóbora. Erlon Chaves se apresentou de calças vermelhas e uma túnica prateada com um cinto dourado.³⁰ O maestro deixou o

²⁷ Toni Tornado. **Toni Tornado**, Odeon, 1971.

²⁸ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Ed. 34, 2002. p. 377-439.

²⁹ A ideia era que Jorge Ben ou Wilson Simonal interpretassem “Eu Também Quero Mocotó”. Como não puderam, Erlon Chaves assumiu a função de cantor naquela noite. O maestro, que trabalhava na Rádio e TV Tupi desde os treze anos de idade foi arranjador em três discos de Elis Regina e diretor musical do I Festival Internacional da Canção.

³⁰ MELLO, 2002, op. cit., p. 380-381.

palco consagrado como um sério concorrente de Tony Tornado na disputa pelo primeiro lugar marcada para a noite seguinte, dia dezoito de outubro de 1970. Na fase final, confirmou-se o esperado e a canção da dupla de compositores A. Adolfo e T. Gaspar saiu vencedora da fase nacional do V FIC.

Algo importante a destacar é que durante o festival algumas canções não escamotearam a existência do preconceito racial e do autoritarismo. O governo militar ao autorizar a sua veiculação pela televisão visava a torná-lo um simples e divertido “espetáculo”, capaz de canalizar a energia dos jovens contestadores para as torcidas organizadas. Logo, objetivava a realização de um evento sem alusões à política ou aos problemas do país. Tratava-se de um evento de entretenimento. Scoville³¹ lembra que as ações da emissora responsável pela transmissão do festival (TV Globo), somadas as da indústria fonográfica, contribuíram expressivamente para a expansão do gênero *soul* no país, aquecendo o mercado fonográfico. Neste período, vários cantores dedicados ao gênero gravaram compactos simples e *long plays*. Este foi o caso de Tony Tornado que, no início da década, lançou seus dois únicos discos, ambos pela gravadora Odeon. O primeiro deles, *Toni Tornado* (1971), contém doze faixas³² e o segundo *Toni Tornado* (1972), contém onze canções.³³

Além dos dois discos, o artista gravou e compôs outras canções lançadas em compactos simples, como “Se Jesus Fosse um Homem de Cor” e “Fica Comigo” no disco “Deus negro”. Em 1988 foi lançado, pela Continental, o álbum “Alma Negra”. Além de Tornado, participam do disco os músicos Carlinhos Trumpete, Lady Zu, Tony Bizarro e Luis Vagner. A primeira faixa é uma composição de Tornado que se chama “Manifesto”. Nesse mesmo disco ele também interpreta “Motim”, de Luis Vagner.

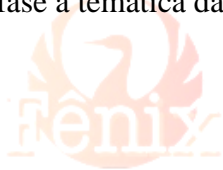
³¹ SCOVILLE, Eduardo H. Martins Lopes. **Na barriga da baleia**: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, UFPR, Curitiba, 2008, f. 41.

³² “Juízo Final” (Renato Corrêa - Pedrinho), “Não lhe Quero Mais” (Erasmão Carlos - Roberto Carlos), “Dei a Partida” (Getúlio Côrtes), “Uma Canção pra Arla” (Major - Toni Tornado), “Breve Loteria” (Fafi), “Eu Disse Amém” (Getúlio Côrtes), “BR-3” (Antônio Adolfo - Tibério Gaspar), “Uma Vida” (Arnaldo Medeiros - Dom Salvador), “Papai, Não Foi Esse o Mundo que Você Falou” (Roberto Carlos - Erasmão Carlos), “Me Libertei” (Tony - Frankye), “O Repórter Informou” (Hyldon) e “O Jornaleiro” (Major - Toni Tornado).

³³ “Mané Beleza” (Arnaud Rodrigues - Chico Anísio), “Não Grilhe a Minha Cuca” (Toni Tornado), “Torniente” (Toni Tornado), “Eu Duvido Muito” (Getúlio Côrtes), “Sinceridade” (Tim Maia), “Podes Crer Amizade” (Major - Toni Tornado), “Aposta” (Toni Tornado), “Bochechuda” (Toni Tornado), “Uma Idéia” (Marcos Valle - Paulo Sérgio Valle), “Eu Tenho um Som Novo” (Toni Tornado) e “Tornado” (Toni Tornado).

Como bem recorda Adalberto Paranhos “canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si”,³⁴ pelo contrário, ela é dotada de características próprias e está vinculada ao universo sócio-cultural do compositor e do intérprete. Em outras palavras, é preciso atentar para o momento histórico na qual o sujeito que compõe/interpreta a canção está inserido, pois datado historicamente, ele é portador de uma bagagem cultural e recebe influências dos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo. Desta maneira, ao escutarmos atentamente os álbuns gravados por Tornado durante os anos 1970 pudemos constatar que o conteúdo expresso nas letras de algumas canções aborda temas sociais, ressaltando a questão da discriminação racial. Este parece ser o caso de “Juízo Final”, “Uma Idéia” e “Se Jesus Fosse um Homem de Cor (Deus Negro)”.

“Juízo Final” é uma composição de Renato Corrêa³⁵ e Pedrinho e está inserida na faixa número um do álbum de 1971. Consideramos este dado importante, pois o cantor inaugura seu primeiro LP gravado com uma canção com forte apelo social, dando ênfase a temática da discriminação racial:



O dia da verdade, o juízo final
O fim deste mundo, cheio de guerras
O início de um mundo de paz, de paz
Bebedouro mata sede, não escolhe cor, não escolhe cor, não escolhe cor.

Não escolhe cor porque irmão
O dia da verdade, o juízo final
Eu preciso crer, eu preciso crer no fim de tudo isso.

Deus, Deus, Deus meu Deus
O fim deste mundo, cheio de guerras
O início, o início de uma nova era, de uma nova era
Nova era de paz, cheia de bondade, cheia de bondade
Eu preciso crer, eu preciso crer, eu preciso crer

³⁴ PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Dossiê História e Música, nº. 9, EDUFU, p. 24-26, jul.-dez. de 2004.

³⁵ Cantor, compositor e produtor musical. Iniciou sua carreira artística nos anos 1950 com o grupo “Golden Boys”. Em 1968, ele e os outros membros do conjunto interpretaram “Andança” (Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós) ao lado de Beth Carvalho no III FIC. No ano seguinte, Corrêa venceu o Festival de Juiz de Fora com sua composição “Casaco Marron” (em parceria com Danilo Caymmi e Guttemberg Guarabyra). No ano de 1970, ainda como integrante dos “Golden Boys”, o compositor representou o Brasil no Festival Internacional de *Viña del Mar*, no Chile, com “Avenida Atlântica” de Fred Falcão e Paulinho Tapajós. Um ano depois o músico saiu do conjunto para se dedicar somente à função de produtor musical. Infelizmente não conseguimos maiores informações sobre o compositor Pedrinho.

Neste mundo, neste mundo de incompreensão, de incompreensão, de incompreensão.
O dia da verdade, o juízo final
Dizem que o mundo vai acabar no ano 2000
Deus, meu Deus!
Quando duas mãos se encontram...

O arranjo da canção é do maestro, saxofonista e clarinetista, Paulo Moura. A utilização de instrumentos de sopro-metal no início da canção e o verso: “No dia da verdade, o juízo final” (repetido quatro vezes pelos *back vocals*) cede lugar a voz de Tornado cantando “Bebedouro mata a sede, não escolhe cor”. Entendemos que a idéia de que um bebedouro pode saciar a sede sem eleger a cor do homem que toma esta água denuncia o preconceito racial. Ademais, durante vários anos, o bebedouro foi marca distintiva da segregação racial nos Estados Unidos ao distinguirem aqueles destinados aos brancos daqueles reservados aos negros (“*coloreds*”).

O texto trabalha com termos opostos, ao mesmo tempo em que assinala a existência de “um mundo cheio de guerras”, nos fala no início de “um mundo de paz e numa era cheia de bondade”. Isto acontece também com os termos “crer” e “incompreensão”, destacados nos versos: “Eu preciso crer, eu preciso crer, eu preciso crer/Neste mundo, neste mundo de incompreensão, de incompreensão, de incompreensão”. Notamos que o sujeito aparece nos versos 7 e 12 na primeira pessoa do singular. Aliás, essa esperança no porvir é uma característica presente nas canções gravadas por Tornado.

A invocação a Deus acontece como se fosse lamento, inclusive, as palavras “Deus”, “Senhor”, “Pai” e “Amém” são recorrentes nas músicas gravadas por ele e estão presentes também em “Uma Canção pra Arla” e “Eu Disse Amém”.³⁶ Nos versos finais, o cantor pronuncia uma frase que o ouvinte pouco atento corre o risco de não perceber: “Dizem que o mundo vai se acabar no ano 2000”. Estas palavras nos remetem a pensar no modo como os autores e o intérprete da canção pensavam o presente em que viviam, o ciclo da vida e como interagiam com proposições proféticas recorrentes nos períodos próximos a finalização de certos períodos de tempo como os milênios ou séculos.

³⁶ Ambas inseridas no disco **Toni Tornado**, 1971, Odeon.

Identificamos temática semelhante em “Uma Ideia”, composição de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle:

Quando eu nasci, vim sem pedir
Antes eu fui uma ideia, só uma ideia
De minha mãe e um pai
De construir alguém que só soubesse amar

Eu aprendi minha lição
Eu sei que a sombra das mãos joga no chão
A mesma cor
A mesma cor
Oh, que ideia!
Pai olhe pra mim
O quê que eu preciso aprender.

Já sofreu pela vida?
Já pediu pela morte?
Mas hoje, meu filho, nada mais o atinge
Eu aprendi minha lição
Eu sei que a sombra das mãos joga no chão
A mesma cor
A mesma cor
Oh, que ideia!
Pai olhe pra mim

Já sofreu pela vida?
Já pediu pela morte?
Mas hoje, meu filho, nada mais o atinge
Pai olhe, olhe pra mim
Que seu filho aprendeu
Eu vim sem pedir
Quando eu nasci, eu não pedi
Antes eu fui uma ideia
Só uma ideia.

Os irmãos Valle, autores de *Black is Beautiful*, foram parceiros em várias músicas. Em 1961, Paulo Sérgio Valle começa a compor para o irmão que iniciou sua carreira na mesma década e é considerado pela literatura especializada e críticos um dos integrantes da segunda geração da bossa nova.

“Uma Ideia” se principia com um solo de piano que se mantém até o momento de entrada da orquestra, no final da segunda estrofe. Detectamos na música um grande lamento, um diálogo entre “Pai” (Deus) e seu “filho” (representando todos os homens). Isto fica expresso na frase proferida no final da segunda estrofe: “Pai olhe pra mim”. Assim como em “Juízo Final”, a letra da canção foi composta na primeira pessoa do singular, como observamos nos trechos: “Quando eu nasci [...]”, “Antes eu fui [...]”,

“Eu aprendi [...]”, “Eu vim [...]”. O arranjo instrumental e vocal coincide com a letra da canção, pois se utiliza de elementos dos *spirituals* cuja melodia reporta-se à herança musical dos negros africanos.

Depreendemos que o verso: “Eu sei que a sombra das mãos joga no chão a mesma cor”, explicita a aceção de que todos os homens são iguais, indiferente da cor da pele. É sabido que um dos critérios de classificação da espécie humana fundamenta-se na definição da cor da pele – perspectiva que deu origem a denominação das raças “branca, amarela e negra”. Ora, sob o prisma de Munanga,³⁷ a cor da pele é um fator relativamente superficial, pois menos de 1% de nossos genes são responsáveis pela cor da pele. Critérios como este, somado a forma do nariz, dos lábios e do queixo, foram considerados, no decorrer do século XIX, como indicadores de classificação racial. O estudioso assevera que “raça” é um grupo social que pode ser identificado pelos traços culturais, linguísticos, religiosos, mas nunca exclusivamente pelos traços físicos. Conforme Guimarães,³⁸ “raça” é um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural e conclui que o racismo é uma forma de “naturalizar” a vida social, isto é, de explicar diferenças pessoais, sociais e culturais a partir das diferenças tomadas como naturais.

O mesmo tema surge em “Se Jesus Fosse um Homem de Cor”, de autoria de Cláudio Fontana:

Glória, glória aleluia
Glória, glória paz e amor
Glória, glória aleluia
O meu Cristo não tem cor

Talvez ninguém tenha pensado o que eu pensei
Durante a noite que passou
Ou se pensou ficou calado pra não ver o mundo inteiro reagir

A minha fé não modifica e nem se abala,
Mas eu não posso me calar
Minha pergunta necessita uma resposta
Será que alguém me pode dar?
Você teria por Ele esse mesmo amor
Se Jesus fosse um homem de cor?

³⁷ MUNANGA, Kabengele. Racismo: da desigualdade à intolerância. **São Paulo em Perspectiva**, p. 52-54, abril/junho de 1990. Disponível em: http://www.seade.gov.br/produtos/spp/v04n02/v04n02_09.pdf

³⁸ GUIMARÃES, Antônio S. Alfredo. **Racismo e Anti-Racismo no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Glória, glória aleluia
Glória, glória paz e amor
Glória, glória aleluia
O meu Cristo não tem cor

Talvez ninguém tenha passado o que eu passei
E os meus problemas são de cor
Eu quis pintar meu céu de azul, de amor e paz
E o mundo inteiro não deixou

A minha fé não modifica e nem se abala,
Mas eu não posso me calar
Minha pergunta necessita uma resposta
Será que alguém me pode dar?

Você teria por ele esse mesmo amor
Se Jesus fosse um homem de cor?

Tony Tornado gravou esta composição em 1976, pela Continental. Como podemos observar abaixo, a capa do compacto simples³⁹ demonstra certa harmonia ao representar um arco íris. Todavia, o cantor relatou durante nossa entrevista que a canção foi censurada e incomodou as autoridades eclesiásticas e militares da época ao ponto do CS ser quebrado nas lojas.



Fotografia da capa do CS “Deus Negro” (1976)
Autoria: Amanda Palomo Alves – Acervo pessoal, 2009.

Araújo descreve que ao cantar o refrão da canção em programas de TV do período: “Você teria por ele esse mesmo amor/ Se Jesus fosse um homem de cor?”, Tornado também erguia o pulso, fazendo alusão ao gesto característico dos *Black Panthers*. Segundo o autor, o compositor e o intérprete foram intimados a prestar

³⁹ A outra canção que compõem o CS é “Fica Comigo”, de Tornado e Gene Araújo.

depoimento na Polícia Federal e transcreve um depoimento de Fontana sobre o ocorrido:

Eles chamaram a gente lá na Federal e pediram para eu explicar o que eu queria dizer com aquilo; se eu e o Tony Tornado estávamos querendo fazer algum movimento de protesto no Brasil e tal. ‘Vocês querem jogar os negros contra os brancos?’ Evidentemente, respondemos que não, senão seríamos presos ali mesmo”.⁴⁰

Alexandre Fiúza⁴¹ compreende que o controle estatal sobre a produção musical não se circunscrevia, unicamente, aos chamados músicos engajados. Artistas que não pertenciam aos grupos visados pela ditadura ou que não se ocupavam de forma recorrente de temas devotados à crítica social e política, não raro eram censurados. Algumas canções, por exemplo, foram vetadas por razões políticas ou morais, esse foi o caso de Cláudio Fontana.

Durante o AI-5, o governo militar, através de suas agências de propaganda política, produziu diversas peças publicitárias enfatizando o “mito da democracia racial” e a “solidariedade entre as raças”, publicava fotografias em revistas e encartes com este tipo de enfoque. Naquele período, entretanto, algumas gravações denominadas “cafonas”⁴² sinalizavam o oposto, apontando a existência do preconceito e da exclusão na sociedade brasileira. É o caso de “Mano Africano” (Luiz Prestes), “Eu Queria Ser Negro” (Marcus Pitter) e “Estou Amando uma Garota de Cor” (Claudio Fontana). Porém, foi “Se Jesus Fosse um Homem de Cor” a canção que mais incomodou e provocou a mobilização dos censores. Diferentemente de sua outra composição, “O Homem de Nazareth”, na qual Fontana apenas exalta a figura de Cristo, em “Se Jesus fosse um homem de cor”, ele relaciona a temática religiosa com a questão racial.⁴³ Com um refrão em forma de pergunta, a canção questiona:

A minha fé não modifica nem se abala

⁴⁰ ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Contexto, 2002, p. 331.

⁴¹ FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP-Assis, 2006, f. 120.

⁴² Araújo define: “[...] ‘brega’ ou ‘cafona’ é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à ‘tradição’ ou à ‘modernidade’”. ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Contexto, 2002, p. 353.

⁴³ ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Contexto, 2002, p. 329.

Mas eu não posso me calar
Minha pergunta necessita uma resposta
Será que alguém me pode dar?

Você teria por Ele esse mesmo amor
Se Jesus fosse um homem de cor?

Paulo Cesar Araújo destaca que essa pergunta foi formulada pelo compositor no início dos anos 1970 durante uma viagem a Angola, país que, naquele momento, ainda era colônia portuguesa. Na época, o cantor Nelson Ned fazia sucesso na África e durante suas visitas ao continente seu empresário, Genival Melo, levava demais artistas que ele tinha sob contrato, caso este, do cantor Claudio Fontana. Foi justamente em uma dessas idas à África que lhe veio a ideia de relacionar a questão racial à temática religiosa, como explica:



Quando eu cheguei na portaria de um hotel em Luanda, testemunhei uma cena que me marcou muito: vi um cidadão branco, português, agredir de uma forma terrível um negro que estava ali carregando as malas dos hóspedes. E aquilo me chocou muito na hora. Aí eu fui para o quarto do hotel e fiquei pensando: ‘Meu Deus! Se o Cristo que eu amo, e toda a humanidade ama, não fosse branco e de olhos azuis, como nos é pintado e mostrado, será que as pessoas o amariam da mesma forma? Será que esse cidadão que eu vi agora bater nesse negro, teria por Cristo algum amor se Ele fosse um homem de cor?’ Enfim, a coisa foi se avolumando e eu saí de Luanda com esse tema na cabeça. Mais tarde, ao retornar ao Brasil, num daqueles momentos com vontade de compor, peguei o violão e fiz ‘Se Jesus Fosse um Homem de Cor’.⁴⁴

Embora o projeto de compor tenha surgido após testemunhar este episódio na África, Claudio Fontana já vislumbrava a questão racial no cotidiano da sociedade brasileira, tema abordado por ele em “Estou Amando uma Garota de Cor”.⁴⁵

Como pudemos verificar, o conteúdo expresso nas letras das canções “Juízo Final”, “Uma Ideia” e “Se Jesus Fosse um Homem de Cor” oferecem visibilidade para a problemática social e colocam em destaque a questão da discriminação racial. Gostaríamos de salientar, também, a profunda influência da *black music*, nas canções gravadas por Tornado, no início dos anos 1970. Vale acrescentar que o artista não era “bem visto” pelos militares. Durante a pesquisa, analisamos diversas matérias

⁴⁴ ARAÚJO, Paulo C. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Contexto, 2002, p. 330.

⁴⁵ Claudio Fontana. **Claudio Fontana**. Beverly, 1969.

jornalísticas e alguns pareceres do Fundo de Divisão de Censura de Diversões Públicas do Centro de Informações do Exército e detectamos indícios incontestáveis de que os militares consideravam temerária a hipótese de que Tony Tornado pudesse se tornar um líder negro no Brasil. À exemplo do que acontecia nos Estados Unidos, consideravam arriscadas quaisquer manifestações vinculadas às proposições dos “Panteras Negras” em nosso país.

Depois de sofrer várias ameaças, o cantor foi exilado do Brasil. Os exílios aconteceram no Uruguai, sul de Angola, Egito, Europa, Tchecoslováquia. Sua carreira de cantor foi interrompida. Ao retornar ao país (em meados dos anos 1970) ele começou a participar, discretamente, de filmes, séries de televisão e telenovelas.⁴⁶ O intérprete de “BR-3” teve nove passagens pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e seu compacto simples “Deus Negro” foi interditado pela censura.

Enfim, ao recuperamos um pouco da história desse intérprete brasileiro, percebemos que sua produção musical e atuação ainda merecem maior atenção por parte da literatura especializada e/ou da historiografia. Esperamos que os resultados da nossa pesquisa, condensados neste breve artigo, possam contribuir nesta direção e, quem sabe, instigar a realização de novos trabalhos.

**ARTIGO RECEBIDO EM ABRIL DE 2012.
PUBLICADO EM JUNHO DE 2014.**

⁴⁶ Alguns de seus trabalhos foram os filmes: **Quilombo**, (1984) dirigido por Cacá Diegues, **1972** e **Pixote: a lei do mais fraco**. Trabalhou, também, na minissérie **Agosto** (1984) baseado no livro de Rubem Fonseca, interpretando Gregório Fortunato – o guarda-costas de Getúlio Vargas e na novela **Roque Santeiro** (1985-1986).