

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO

JORGE BEN: UM NEGRO NA MPB
NAS DÉCADAS DE 1960 - 1970

RENATO SANTORO REZENDE

RIO DE JANEIRO, 2012

JORGE BEN: UM NEGRO NA MPB
NAS DÉCADAS DE 1960 - 1970

por

RENATO SANTORO REZENDE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da professora Dra. Elizabeth Travassos e co-orientação do professor Dr. Samuel Araújo.

RIO DE JANEIRO, 2012

R433 Rezende, Renato Santoro.
Jorge Ben : um negro na MPB nas décadas de 1960 - 1970 / Renato Santoro Rezende 2012.
174f. ; 30 cm + CD-ROM

Orientador: Elizabeth Travassos.

Coorientador: Samuel Araújo.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Benjor, Jorge, 1942. 2. Música popular - Brasil - História e crítica.
3. Identidade negra. I. Travassos, Elizabeth. II. Araújo, Samuel. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.420981



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“JORGE BEM: um negro na MPB nas décadas de 1960-1970”

por

Renato Santoro Rezende

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Samuel Araújo (orientador)

Profº Dº Silvio Augusto Merhy

Profº Drº Marcus Wolff

Conceito:

APROVADO

AGOSTO DE 2012

*Para Elizabeth Travassos que teve importância crucial
na feitura dessa dissertação bem como na minha
formação como pesquisador, e que eu espero que um
dia possa ler o conteúdo aqui escrito.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Samuel Araújo, por ter aceitado meu pedido de orientação já nos estágios finais desta pesquisa além de ter oferecido importantes observações na qualificação que nortearam todo o processo de escrita desta dissertação.

Ao REUNI, pelo financiamento de toda a pesquisa.

A Sergio Barrenechea e Aristides, pela imensa colaboração, que me possibilitou cumprir todos os prazos e tarefas necessárias.

Ao professor Silvio Merhy, pelas importantes observações feitas sobre este texto.

A Marcus Wolf e Avelino Romero, pela disponibilidade para participar da banca de defesa.

Aos professores e colegas da Pós-graduação, que proporcionaram importantes reflexões e momentos prazerosos ao longo do curso.

À Joana Penna pela ajuda com as traduções.

À minha companheira Marina Spoladore, pelas revisões e transcrições contidas nesse trabalho, além da paciência e compreensão pelas longas horas dedicadas a essa pesquisa.

REZENDE, Renato Santoro. *Jorge Ben: um negro na MPB nas décadas de 1960 – 1970*. 2012. Dissertação (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O presente trabalho procura fazer uma análise da elaboração da identidade negra na obra de Jorge Ben, nos anos iniciais da sua carreira. Para tanto, apresenta uma biografia do artista, pouco explorado em textos acadêmicos e não-acadêmicos, que aborda o período de 1963 até 1976. Do ponto de vista musical, utilizando a metodologia dos musemas desenvolvida por Philip Tagg (2008), relaciona-se sua produção artística com os mais diferentes gêneros musicais que viriam a tangenciar a sua própria obra. O levantamento biográfico foi feito a partir da leitura de matérias publicadas em jornais e revistas, além de entrevistas que o artista concedeu e que se encontram disponíveis na internet. As questões referentes à identidade negra que foram encontradas nessa pesquisa foram problematizadas à luz do conceito de identidade discutido por Stuart Hall (2005) e das teorias raciais desenvolvidas pelos intelectuais brasileiros, levantadas por Lilia Schwarcz (1993). Finalmente, uma abordagem da temática negra em Jorge Ben foi elaborada a partir da análise das suas canções, que apresentavam, em especial, três temas recorrentes: o herói, a mulher e o lugar social do negro.

Palavras-chave: Jorge Ben – identidade negra – MPB

REZENDE, Renato Santoro. *Jorge Ben: a black man in the MPB in the decades of 1960-1970*. Master Thesis (Mestrado em música) – Programa de Pós-Graduação em música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation attempts to analyze the development of black identity in Jorge Ben's work in the early years of his career. For that, it presents a biography of the artist – little explored in academic or non-academic texts - from the period of 1963 until 1976. From a musical point of view, using the methodology of the *museme*, developed by Philip Tagg (2008), a relation is made between his artistic productions and the most different music genres that would tangent his own work. The biographical survey was made from the readings of articles published in newspapers and magazines besides interviews given by the artist which are available on the internet. The issues of black identity that were found in this research were problematized in the light of the concept of identity discussed by Stuart Hall (2005) and from the racial theories developed by brazilian intellectuals, raised by Lilia Schwarcz (1993). Finally, an approach to the black thematic in Jorge Ben's work was drawn from the analysis of his songs that presented, in particular, three recurring themes: the hero, the woman and the social place of black people.

Key-words: Jorge Ben – black identity - MPB

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do disco <i>Samba esquema novo</i>	18
Figura 2: Revista Tex.....	38
Figura 3: Revista Lucky Luke.....	39
Figura 4: Foto de Jorge Ben e os tropicalistas.....	63
Figura 5: Capa do disco <i>Ben</i>	72
Figura 6: Capa do disco <i>A tábuá de esmeralda</i>	73
Figura 7: Capa do disco <i>Tim Maia Racional</i>	75
Figura 8: Capa do disco <i>Jorge Ben</i>	110
Figura 9: Capa do disco <i>Negro é lindo</i>	120
Figura 10: Aperto de mão: Muhammad Ali e Super-homem.....	131

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: Padrão Benjor.....	25
Exemplo 2: Baixo de “Jorge Well”.....	36
Exemplo 3: Baixo de “La Bamba”.....	36
Exemplo 4: Baixo de “Twist and Shout”.....	36
Exemplo 5: Comparativo das linhas de baixo de “La Bamba”, “Jorge Well” e “Twist and Shout”, respectivamente.....	36
Exemplo 6: Bateria de “Jorge Well”.....	37
Exemplo 7: Riff de guitarra de “Si Manda”.....	41
Exemplo 8: Desafinação em “Que Nega é Essa”.....	48
Exemplo 9: Riff de guitarra de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.....	79
Exemplo 10: Virada de bateria de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.....	79
Exemplo 11: Padrão Benjor.....	112
Exemplo 12: Levada de bateria de “Uala ualalá”.....	125
Exemplo 13: Célula rítmica da batida de Jorge Ben em “Uala ualalá”.....	125
Exemplo 14: Célula rítmica da batida de João Gilberto.....	126
Exemplo 15: Riff de guitarra de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.....	132
Exemplo 16: Melodia de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.....	132
Exemplo 17: Trecho da melodia de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.....	133
Exemplo 18: Trecho da melodia de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.....	134
Exemplo 19: Melodia de “Xica da Silva”.....	147

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	vii
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	viii
INTRODUÇÃO.....	1
SEÇÃO 1 – Jorge Ben.....	7
Capítulo 1 – Formação.....	7
1.1 – O começo.....	9
1.2 – Jorge Ben e a bossa nova.....	12
1.2.1 – O esquema novo do samba.....	16
1.2.2 – O violão.....	23
1.2.3 – A dicção.....	25
Capítulo 2 – O pop internacional.....	31
2.1 – Jorge Ben e a Jovem Guarda.....	31
2.2 – Jorge Ben e o samba-rock (parte 1).....	43
2.3 – Jorge Ben e a Pilantragem.....	47
2.4 – Jorge Ben e a canção de protesto.....	57
2.5 – Jorge Ben e a Tropicália.....	63
2.6 – Jorge Ben e o samba-rock (parte 2).....	69
2.7 – Jorge Ben e a <i>soul music</i>	76
SEÇÃO 2 – MÚSICA E IDENTIDADE AFRO-DESCENDENTE.....	83
Capítulo 3 – “Negro”, “afro”, ritmo e identidades: um debate.....	83
3.1 – Algumas questões sobre representação.....	83
3.2 – Um retrospecto da cultura afro-brasileira na ótica acadêmica.....	85
3.3 – Sobre a identidade cultural.....	90
3.4 – A invenção do ritmo africano.....	95
3.5 – A questão da diferença.....	99
3.6 – <i>Black music</i> é um conceito racista?.....	100
3.7 – Identidade afro-brasileira: “etnicidade” e “autenticidade africana”.....	103
3.8 – Mea culpa.....	108
Capítulo 4 – O negro na obra de Jorge Ben.....	110
4.1 – O ritmo.....	111
4.2 – O sincretismo.....	114
4.3 – A dissimulação.....	116
4.4 – Análise das canções.....	121
4.4.1 – A apresentação do negro.....	123
4.4.2 – O herói negro.....	127
4.4.3 – O lugar social do negro.....	138
4.4.4 – A mulher negra.....	144

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	157
ANEXO I – CD com músicas de Jorge Ben.....	164

INTRODUÇÃO

Este trabalho surgiu de um forte interesse pessoal em estudar um período em que a música popular brasileira solidificou algumas bases que perdurariam até os dias de hoje. Um período em que artistas hoje consagrados estavam mostrando seu trabalho pela primeira vez. No Brasil da década de 1960, as disputas político-ideológicas entraram nos palcos musicais e nos cantos dos artistas ao mesmo tempo em que a sociedade via uma ruptura no projeto democrático que vinha se estabelecendo. Os militares tomavam o poder e a guitarra elétrica clamava por um lugar ao sol no horizonte da música popular. Uma década em que a explosão estético-musical dos “filhos” da bossa nova fez surgir uma grande diversidade de gêneros musicais que serviam como brasões a serem defendidos nas arenas da canção popular.

Em meio a todo esse rico cenário, surge a figura de um cantor e compositor negro, que viria a dialogar com todas as esferas da nova música que surgia. Um artista que, embora tendo uma participação ímpar na construção daquilo que futuramente seria chamado de MPB, é pouco representado nos textos acadêmicos sobre o período. Esse músico que, nos “anos de chumbo”, cantava as alegrias de estar com uma “nega”, torcendo pelo Flamengo, vivendo num país tropical, foi responsável por oferecer uma “nova cara” para o negro brasileiro. É sobre esse aspecto que a presente dissertação se voltará. Nesse trabalho, tentaremos mostrar de que maneira o artista Jorge Ben formulou elementos para renovar os modelos de identidade negra no país.

Como a obra de Jorge é muito vasta, optamos por um recorte compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, mais precisamente entre os discos *Samba esquema novo*, de 1963, e *África Brasil*, de 1976. Esse período foi selecionado por representar, de um lado, o momento em que estavam se formando os paradigmas do gênero MPB – seu principais representantes, instrumentação, estética sonora, público etc. – e, de

outro, o término de um ciclo de transformações na estética musical do artista que, de alguma forma, toca o tema da identidade negra. Embora a valorização do negro se dê ao longo de toda a sua carreira, estendendo-se até os dias de hoje, acreditamos que os principais elementos dessa sua faceta possam ser encontrados nesse período.

Além do material sonoro descrito acima, fez parte de nossa pesquisa um levantamento biográfico do artista, a partir de matérias jornalísticas sobre Jorge Ben escritas nesse período, e de uma grande quantidade de entrevistas por ele concedidas, que se encontram disponíveis na Internet, além de alguns trabalhos acadêmicos que, de alguma forma, tangenciam sua obra. Esta dissertação também fez uso da vasta bibliografia escrita sobre a música popular desse período, destacando-se as obras de Marcos Napolitano (2001), Álvaro Neder (2007), Gustavo Alonso (2011), Santuza Cambraia Naves (2004), Liv Sovik (1994) e Augusto de Campos (1986).

A relevância desse tema se deve, principalmente, a dois motivos. Primeiro, a falta de pesquisas sobre esse artista, que tem grande importância na construção da nossa música popular. Chama a atenção o fato de Jorge Ben ter sido responsável por criar pelo menos uma canção que, pode-se dizer, está inserida num repertório de conhecimento nacional (“País Tropical”), e não ter, sequer, uma biografia a seu respeito. Além disso, Jorge foi um dos poucos músicos que conseguiu circular entre os diferentes ambientes musicais dos anos sessenta. Sendo assim, um relato da sua carreira passa a ser um relato da própria música popular dessa década.

O segundo motivo é o fato de os debates sobre raça, no Brasil, terem ganhado novo alento com a entrada em vigor, há relativamente pouco tempo, do sistema de cotas raciais¹. Nesse sentido, cremos que seja importante entender como os negros

¹ O sistema de cotas raciais nas universidades entrou em vigor em 9 de novembro de 2001, após a promulgação da lei nº 3.708.

eram representados naquele período da música popular – em que as ideologias e posturas políticas se apresentavam nas canções com uma contundência, até então, inéditas. Uma análise das obras de Jorge Ben sobre esse tema torna-se essencial, por ter sido ele um dos artistas negros, vinculados à MPB, de maior popularidade.

Alguns problemas surgiram no desenrolar da pesquisa. A questão sobre a representação do negro nos estudos acadêmicos foi uma das mais complexas. As dificuldades de se falar sobre comunidades negras – enquanto comunidades oprimidas – sendo membro de outro grupo racial que, além disso, produz seu discurso a partir de um lugar de autoridade – a academia – foram muitas. Nesse sentido, algumas reflexões de James Clifford sobre a “autoridade etnográfica” serviram como base para questionar reflexivamente a representação do negro feita nesta pesquisa.

Outra questão de grande complexidade diz respeito às dificuldades de se atribuir características “étnicas” a um material sonoro sem cair em obviedades que podem ter origens preconceituosas e racistas. Para tanto, os textos de Philip Tagg e de Kofi Agawu foram essenciais nessa pesquisa. Com o intuito de encontrar elementos musicais que pudessem servir de parâmetro para se estabelecer “índices de negritude”, essa pesquisa buscou fugir dos “lugares-comuns” para encontrar o que era significativo para a própria comunidade negra, aqui representada por Jorge Ben.

Infelizmente, não foi possível entrevistar o artista. Ao longo dos mais de dois anos que duraram essa pesquisa eu tentei inúmeras vezes encontrá-lo em shows e rodas de poesia freqüentadas por ele afim de explicar a natureza do trabalho que eu estava realizando. Porém, em todas as tentativas fui barrado por seus seguranças. Cheguei a entrar em contato com seu produtor, mas esse não revelou o menor interesse em promover um encontro.

Fui consolado ao ler, no livro de Gustavo Alonso, que o mesmo tentou por seis anos encontrar Jorge sem sucesso, tendo seus esforços sempre interrompidos pelas seguranças ou pela produção do artista. Uma entrevista seria extremamente rica, não só por poder esclarecer algumas dúvidas que surgiram ao longo da pesquisa – por exemplo, em uma matéria de jornal Jorge afirma que ganhou seu primeiro violão em 1962 e o seu disco de estréia seria lançado em 1963, dando apenas um ano para que ele pudesse aprender o instrumento e desenvolver sua batida de violão que seria tão exaltada nos anos seguintes – como também poderia dar uma resposta às teorias elaboradas nessa dissertação. Isso conferiria um caráter mais dialógico ao trabalho, se revelando uma maneira de minimizar a minha autoridade enquanto pesquisador que gera um discurso sobre o Outro.

Os resultados obtidos nessa pesquisa revelam o destaque que o artista teve na formulação da MPB. Sua representatividade no cenário musical da década de 1960 foi de grande importância para os rumos adotados pela música popular, e sua música exerceu grande influência tanto sobre os artistas identificados com o iê-iê-iê como sobre o “pilantra” Wilson Simonal. Além disso, a valorização do negro, proposta nas canções de Jorge Ben, funcionou como um novo referencial para a comunidade negra. Se, por um lado, não se pode mensurar o quanto foi relevante para os negros brasileiros, ela pode ser observada na representatividade que Jorge possui frente aos mais diferentes artistas engajados na valorização do negro na sociedade. Isso pode ser observado desde a década de 1960, com o tropicalista Gilberto Gil, até a década de 1990, com os Racionais MC’s.

Esta dissertação foi dividida em quatro capítulos. No primeiro, reunimos as informações biográficas relevantes, observando que se trata de algo ainda pouco explorado em trabalhos acadêmicos e não-acadêmicos, tendo como foco principal os

primeiros anos da carreira artística de Jorge Ben, nos quais a bossa nova aparece como principal referência. Nesse capítulo é analisada a maneira, muito particular, do artista tocar o seu violão, e cantar. Sua dicção, muito próxima da fala se revela como uma continuidade na forma de João Gilberto cantar. Nele, também é apresentada a concepção inovadora que Jorge procurou dar ao samba, no seu disco de estréia *Samba esquema novo*, propondo novos rumos à, então “obsoleta”, bossa nova.

O segundo capítulo aprofunda a biografia do artista ao retratar a maneira como ele passou a dialogar com a música pop nacional e internacional. Esse capítulo foi dividido em função dos movimentos musicais que a música de Jorge Ben viria a tangenciar. São eles: a Jovem Guarda, a canção de protesto – o compositor é visto como antagonista dessa corrente que via a música como uma forma de resistência ao regime militar –, a Tropicália, a pilantragem², a *soul music* e, finalmente, o samba-rock – gênero musical que possui como principal representante o próprio Jorge Ben.

No terceiro capítulo, são apresentadas questões sobre a representação do negro e da música negra em trabalhos acadêmicos, reflexão que incide sobre a própria dissertação. São discutidas a concepção de “ritmo africano” e de identidade negra. Além disso, refletimos sobre como o debate sobre etnicidade e autenticidade se inserem na elaboração da cultura afro-brasileira. Nesse capítulo, tentamos revelar como essas questões se manifestam na formulação de um trabalho acadêmico.

Finalmente, no quarto capítulo as reflexões sobre a identidade negra são confrontadas com a obra de Jorge Ben. Para tanto, analisamos algumas das suas canções que tratam do tema da negritude de forma mais contundente. Após uma

² O historiador Gustavo Alonso (2011) defende a ideia de que a pilantragem teria sido um movimento musical cujos principais representantes foram Wilson Simonal, Carlos Imperial, além do próprio Jorge Ben, e que, em função da postura paradoxal com relação ao regime militar e à MPB – enquanto um gênero de resistência ao regime – acabou sendo “esquecida”.

análise geral das suas canções que abordavam a temática negra, observou-se a recorrência de alguns temas como o herói, o lugar social e a mulher negra. Fizemos uma “costura” das músicas que estavam ligadas a cada um desses temas buscando expressar possíveis interpretações do artista sobre os mesmos. Podemos, também, observar de que maneira Jorge Ben deu continuidade – de uma forma toda particular – ao legado da cultura afro-brasileira, em aspectos como o sincretismo e o ritmo.

SEÇÃO 1 – JORGE BEN

Capítulo 1 – Formação

A década de 1960 foi um época de grande importância para a música popular brasileira. Ela viu a consolidação e o declínio da bossa nova – que começara em 1959 com o lançamento do disco *Chega de Saudade* de João Gilberto – assim como pôde presenciar o desenvolvimento de outros movimentos musicais que surgiam como uma continuação deste, como a música engajada e a Tropicália. Além disso, os anos sessenta foram determinantes para a consolidação de uma nova ferramenta de comunicação de massa: a televisão. Junto com a ela, a música popular adquiriu novos contornos, assumindo uma linguagem mais jovem e incorporando elementos do rock estrangeiro. Surgia, então, o iê-iê-iê e com ele a sua formatação televisiva, o programa Jovem Guarda na TV Record.

Graças ao advento da televisão, uma acirrada disputa de cunho político-ideológico começava a se desenvolver no âmbito da música popular. Começava a “era dos festivais”. Os festivais serviam como arena para as disputas entre aqueles que se identificavam mais com as canções de protesto (de Edu Lobo e Geraldo Vandré), ou com a Jovem Guarda (de Roberto e Erasmo Carlos), ou com o Tropicalismo (de Caetano Veloso e Gilberto Gil). É interessante destacar que muitas vezes essas disputas se encontravam apenas entre o público, pois entre os músicos parecia haver uma sensação mais amena, além da admiração que membros de uma determinada “facção musical” sentiam por um integrante de outra³.

³ Como exemplo disso a canção “Debaixo dos caracóis dos seus cabelos” composta em 1971 por Roberto e Erasmo Carlos para Caetano, assim como as declarações de admiração deste por Roberto em seu livro *Verdade Tropical* (CAETANO, 2008); além da parceria de Chico Buarque e Gilberto Gil na canção “Cálice” de 1973.

Pode-se destacar três correntes musicais que estariam à frente das disputas entre o público massivo ligado à nova mídia, e que aqui serão denominadas em função do programa televisivo a elas relacionado. O primeiro programa foi o *Fino da Bossa*, comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e que, surgindo em 1965, representava a corrente musical mais ligada à bossa nova e que servia de celeiro para os compositores ligados à canção de protesto. Em seguida, no mesmo ano, o programa, *Jovem Guarda*, muito ligado ao público jovem e cujas referências musicais se baseavam no rock estrangeiro de Elvis Presley e Little Richard, e não possuía um discurso de cunho político. Finalmente, em 1968 surge o *Divino Maravilhoso*, capitaneado pelos tropicalistas Caetano e Gil que procuravam através de uma mistura antropofágica articular ideias musicais de “raíz” tanto nacional como internacional, juntando rock com baião e com um discurso subversivo dos costumes e da moral vigente.

Foi nessa mesma década de 1960 que surge o cantor, compositor e instrumentista Jorge Duílio Lima Meneses, que posteriormente se chamaria Jorge Ben e que no final dos anos 80 adotaria o nome de Jorge Ben Jor⁴. Assim como a grande maioria dos cantores de MPB da sua geração, sua maior inspiração foi o ícone bossanovista João Gilberto. Graças a ele, Jorge Ben⁵ achava possível se tornar um cantor cuja dicção da palavra cantada é próxima daquela da palavra falada. Essa viria a ser uma das características mais marcantes de Jorge Ben, levando-a a um outro

⁴ O nome adotado pelo músico até os dias de hoje foi alterado em função de sua mudança de gravadora, quando ele saiu da Som Livre e lançou o disco *Ben Jor* pela Warner Music em 1989. Além disso, Jorge também afirma que mudou o nome devido a alguns problemas de arrecadação de direitos autorais, fruto de confusões, por parte dos arrecadadores, com o compositor estadunidense George Benson.

⁵ Como essa pesquisa aborda os anos iniciais da carreira do músico, o nome adotado para essa dissertação será o mesmo adotado por ele nesse período: Jorge Ben.

nível, muito mais falada que a dicção do músico baiano. Esse assunto, porém, será discutido adiante.

Jorge Ben foi um dos poucos artistas capazes de circular nos diferentes âmbitos da música popular, além de ser o principal representante do gênero samba-rock. Contudo, em cada vertente musical que Jorge transitava, ele acabava absorvendo elementos estéticos de cada uma delas, que viriam a formar os alicerces da sua própria linguagem musical. Portanto, com o intuito de fazer uma análise da obra desse artista, entre os anos de 1960 e 1970, buscaremos mostrar como se deu sua aproximação com esses diferentes gêneros musicais – além dos já comentados anteriormente, falaremos também da Pilantragem e da *Soul Music* – e como eles interferiram na carreira do artista.

Mesmo sabendo das dificuldades de se fixar em características estéticas a respeito dos diferentes gêneros musicais – visto que eles não são estáticos, mas sim dinâmicos, além de ganharem contornos próprios em função do intérprete e/ou compositor que os utilizam – tentaremos analisar de que forma eles foram representativos para a carreira do artista. Porém, antes de começar a analisar a sua carreira musical – que inicia em 1963 – faremos uma breve exposição biográfica do então Jorge Duílio Lima Meneses que viria a ser uma das promessas da cena musical do Rio de Janeiro da década de sessenta.

1.1 O Começo

Nascido em 22 de março de 1942 no bairro de Madureira e criado no Rio Comprido, o carioca Jorge Ben começou a se relacionar com a música tocando tamborim nos blocos carnavalescos de rua. Sua grande paixão era (e ainda é) o time

de futebol do Flamengo e seu sonho era ser jogador de futebol. Essa paixão pelo clube da Gávea tornou-se mais uma das marcas do compositor. A temática do futebol é recorrente em suas canções. Nelas são exaltadas as façanhas e habilidades de jogadores como Zico (“O camisa 10 da Gávea”), Fio Maravilha (na canção homônima), ou apenas são retratadas as funções de um jogador (como em “Zagueiro”).

Porém, quando Jorge Duílio estava na equipe infanto-juvenil do Flamengo, ele foi convocado para servir o Exército. Foi então que sua vida tomou um rumo inesperado, fazendo com que a carreira de jogador de futebol se tornasse cada vez mais distante, e a música uma realidade. Com o intuito de proporcionar uma “companhia” para o filho recém convocado, em 1962 a mãe de Jorge deu-lhe um violão. Tendo como único professor um método de violão que acompanhava o instrumento, Jorge pode ser considerado um autodidata. Essa é uma característica muito importante na sua carreira musical, pois sua maneira muito particular de tocar violão fez com que ele se tornasse responsável pelo desenvolvimento de algumas “puxadas” de samba para o violão que não só chamaram grande atenção dos músicos e admiradores da música popular como foram responsáveis pela consolidação de um paradigma musical que serviria de base para a futura geração do pagode romântico (TROTTA, 2006).

De origem humilde, Jorge Ben teve na sua infância contato com alguns personagens que viriam a ter grande importância no cenário da música popular, em diferentes frentes musicais. Foram eles os roqueiros Erasmo Carlos e Roberto Carlos, e o cantor de *soul music* Tim Maia. Pouco se sabe sobre a relação entre Jorge e esses músicos durante a infância, além do fato de que eles se encontravam com alguma constância pelas ruas do bairro carioca da Tijuca para jogar bola, e que Jorge foi

apelidado de “Babulina” pela maneira como cantava “Boop-a-lena” do músico Ronnie Self – como se vê, o cantor já tinha contato com o rock desde os tempos de criança. Com isso, podemos observar que, desde muito cedo, Jorge já fazia parte de um círculo de amizades que incluía aqueles que viriam a ser os principais nomes do iê-iê-iê e da *Soul music* nacional e que, sem dúvida, tiveram forte influência na sua trajetória artística.

O início de suas atividades como músico foi aos 13 anos quando ganhou seu primeiro instrumento, um pandeiro⁶. A isso deve-se atribuir certa relevância, visto que sua relação com o ritmo, e até mesmo o caráter percussivo do seu modo de tocar violão foram determinantes para definir o seu estilo:

Seu inato talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova “puxada” para o nosso samba – fazendo do violão um instrumento, sobretudo, de ritmo. Na sua “batida” tanto se destaca o “baixo” como o “desenho rítmico” de sua pontuação na maneira toda sua de tocar. (...) Somente o violão de Jorge já dá a necessária marcação (...). O “balanço” do acompanhamento repousa quase sempre no seu violão (PITTIGLIANI, 1963).

Outro marco da sua infância, destacado por Jorge como determinante para a sua carreira musical, foram os dois anos que estudou no Seminário São José, no Rio Comprido⁷. Ali, além de suas primeiras incursões como cantor – cantando no coral do Seminário – Jorge acabou definindo uma de suas marcas como compositor: a utilização de tons menores. “Minhas melodias, antigamente, saíam todas em tom menor. (...) Tive uma escola de dois anos no Seminário, e lá se cantava tudo em menor. A influência ficou. Era tudo suavezinho... ‘Mas que Nada’, ‘Chove Chuva’, é tudo menor”⁸. Essa característica é curiosa na obra do artista, pois suas músicas são quase que em sua totalidade muito alegres e festivas ou, como se diz popularmente,

⁶ Ainda hoje, mesmo sendo reconhecido como compositor, cantor, violonista e guitarrista, Jorge Ben continua se aventurando nos instrumentos de percussão, como pôde ser comprovado pelo autor em um show do artista realizado em 27/08/2011.

⁷ “Jorge (Sensual) Ben do mundo para o Rio”, *Jornal do Brasil* de 10/01/1978.

⁸ *Revista Rolling Stone* n.º 9.

“pra cima”. Em certa tradição, os tons menores são associados a canções de cunho melancólico, mais introspectivas e sugerem um caráter triste. Esses adjetivos são opostos às composições de Jorge, de um modo geral exaltadas, alegres e com uma mensagem positiva, mesmo havendo um grande número de músicas compostas em tons menores.

Transitar entre diferentes gêneros musicais – geralmente relacionados com alguma origem “afro” – foi uma constante ao longo de toda a carreira do artista. Contudo, pode-se dizer que sua “raiz” (ou aquilo que esteve presente ao longo das mais diferentes manifestações da sua música) sempre foi o samba. As síncopas, temáticas e instrumentação do samba sempre serviram como ponto referência para a sua música. Mesmo quando os seus arranjos aproximavam-se mais do rock (como no disco *O Bidú – Silêncio no Brooklin*) ou do *funk* norte-americano (em *África Brasil*), os elementos do samba sempre estão presentes. Entretanto, foi a partir da bossa nova que começou a carreira musical de Jorge Ben.

1.2 Jorge Ben e a bossa nova

A bossa nova foi uma corrente musical iniciada no final da década de 1950 cuja principal característica foi o anseio de modernizar a música popular, retirando-a do meio “folclórico” em que ela se encontrava, e inserindo-a num contexto de qualidade e prestígio segundo os moldes da cultura hegemônica (TROTТА, 2006; e NAPOLITANO, 2001). Tem-se como os pilares fundamentais da bossa nova a performance de João Gilberto, as composições de Tom Jobim, e as letras de Vinicius de Moraes. A eles são atribuídos as características mais “modernizantes” do movimento.

Em termos composicionais, as canções associadas à bossa nova apresentavam uma estrutura melódica-harmônica que incorporava dissonâncias⁹, se aproximando, assim, de compositores como Debussy e Stravinsky – referências da qualidade musical ocidental (TROTТА, 2006) – abrindo possibilidade de que a música popular pudesse ser aceita como um elemento formador de identidade para a elite brasileira. Além disso, a ideia de modernizar a canção implicava em inseri-la no contexto mundial¹⁰ da música popular. Por isso, transbordam influências do *jazz* norte-americano, tanto no que diz respeito às harmonias, quanto à impositação da voz, além dos arranjos mais contidos e anti-contrastantes, muito inspirados no *cool jazz*¹¹ (TROTТА, 2006).

Com relação às letras, a bossa nova contribuiu para o rompimento com as narrativas sobre estados passionais extremados – como ocorria no bolero – (NAPOLITANO, 2001) e passou a abordagens mais leves que podem ser resumidas na temática do “amor, o sorriso e a flor¹²”. É possível, também, encontrar exemplos de letras irônicas com um forte toque de ingenuidade ou até mesmo infantis como “Lobo bobo” e “O pato”, composições das duplas Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, e Jaime Silva e Neuza Teixeira, respectivamente.

Sobre a performance de João Gilberto, temos dois aspectos que devem ser destacados: a sua interpretação vocal e sua batida de violão. O primeiro foi responsável por tornar o canto mais baixo (de menor intensidade) – característica que já era encontrada no canto, minimalista e de pouco contraste dinâmico, do cantor

⁹ Mesmo que a incorporação das dissonâncias não seja uma “novidade” proposta pela bossa nova, o seu uso é destacado por alguns autores (TROTТА, 2006; NAPOLITANO, 2001; CAMPOS, 1986) como um elemento significativo na estética desse gênero.

¹⁰ Quando me refiro, aqui, a um contexto mundial, deve-se ficar subentendido que esse “mundo” se resume quase que exclusivamente as novas tendências musicais estadunidense e europeias.

¹¹ O *cool jazz* foi uma vertente do *jazz* norte-americano que teve como marco inicial e principal representante o disco de 1950 “*Birth of the cool*” de Miles Davis.

¹² Título de outro marco da bossa nova, o segundo disco de João Gilberto lançado em 1960.

Mário Reis – e valorizar ao máximo as entoações naturais da fala no canto. “Dentre as características revolucionárias da BN, uma das mais essenciais foi o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico” (CAMPOS, 2008: 53). A estética bossa-novista ia contra a interpretação romântica no âmbito popular. Havia uma rejeição dos derivados do “operismo” como o *bel canto*. O canto de João Gilberto tinha como característica a valorização da pausa e do silêncio.

Já sua batida de violão cumpria as funções tanto de sustentar as harmonias das composições como de sublinhar as batidas rítmicas. Ao reduzir as “complexas polirritmias do samba à execução básica e recorrente de variações em torno do *paradigma do Estácio*, alterava o ambiente rítmico do samba, conferindo-lhe uma estética moderna” (TROTТА, 2006: 84). A batida de João Gilberto é apontada como um marco da modernização da música popular, pois conseguia adequar toda uma tradição do samba – em termos rítmicos – sintetizando-a à maneira proposta pela bossa nova. É possível ver o impacto do seu violão nas futuras gerações de músicos de MPB nessas palavras de Brasil Rocha Brito e Caetano Veloso:

...João Gilberto, que surgiu em 1958 em nosso cenário musical, cantando e tocando violão, conseguindo no instrumento efeitos nunca antes ouvidos quer em *jazz* ou qualquer outra música regional, quer em nosso populário. A introdução do uso dos acordes compactos, de elevada tensão harmônica, a marcação dos *beats* em defasamento etc., se devem a ele e fizeram escola (CAMPOS, 2008: 34)

João Gilberto, com sua interpretação muito pessoal e muito penetrante do espírito do samba, a qual se manifestava numa batida de violão mecanicamente simples mas musicalmente difícil por sugerir uma infinidade de maneiras sutis de fazer as frases melódico-poéticas gíngarem sobre a harmonia de vozes que caminhavam com fluência e equilíbrio, catalisou os elementos deflagradores de uma revolução que não só tornou possível o pleno desenvolvimento do trabalho de Antonio Carlos Jobim (...), como deu sentido às buscas de músicos talentosos que, desde os anos 40, vinham tentando uma modernização através da imitação da música americana (...), revalorizando a qualidade de suas criações e a legitimidade de suas pretensões (mas também driblando-os a todos com uma demonstração de domínio dos procedimentos do cool jazz, então a ponta-de-lança da invenção nos Estados Unidos, dos quais ele fazia um uso que lhe permitiu melhor religar-se ao que sabia ser grande na tradição brasileira (...)); marcou, assim, uma posição em face a feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva... (VELOSO, 2008: 32-3).

Aqui, podemos ver como, tanto para Brasil Rocha Brito como para Caetano, o violão de João Gilberto conseguia de uma só vez conjugar o passado (a “grande tradição brasileira”) com o presente internacional (o *cool jazz*) abrindo novos caminhos para o futuro, inclusive para as gerações anteriores que ansiavam por produzir uma música popular moderna, porém não possuíam as ferramentas para tal. É interessante como essa imagem da bossa nova como uma divisora de águas na música popular é defendida por muitos músicos – em geral identificados com ela ou com seus derivados – e alguns pesquisadores (CAMPOS, 2008; SEVERIANO, 2008; CASTRO, 2005). Contudo, novas pesquisas (NAPOLITANO, 2001; OLIVEIRA, 2011) procuram demonstrar que, por mais que a bossa nova tenha apresentado, sim, alguns aspectos inovadores, do ponto de vista estético, ela representava, muito mais, uma continuidade, num processo de “desenvolvimento” da canção popular, que arriscaria dizer, havia começado com Dorival Caymmi.

Porém, uma coisa não se discute quando o assunto é bossa nova; a modernidade era a palavra de ordem. E foi justamente isso que teve grande impacto no começo da carreira de Jorge Ben:

“A priori”, devemos dizer que a música de Jorge Ben não é “bossa nova”. E outro caminho da nossa MPM [Música Popular Moderna] desenvolvido paralelamente aquele, embora com a mesma finalidade, mas com características amplamente diversas. E a letra é uma dessas diferenças radicais. Reparem que seus versos, antes de tudo, são de uma simplicidade incomum. (PITTIGLIANI, 1964).

Nesse texto, da contracapa do segundo disco de Jorge Ben *Sacundin Ben Samba* vemos como o produtor Armando Pittigliani procura distanciar a obra do artista da estética bossa-novista, frisando que ele oferece um outro caminho, também moderno, para a música popular. Como se Jorge estivesse dando continuidade à modernidade iniciada por Tom, Vinicius e João. Ou talvez, ele estivesse propondo, justamente, uma ruptura com essa modernidade.

Ao apresentar elementos que divergiam da sonoridade de João Gilberto (como o canto mais gritado, ou os arranjos menos contidos) fica a dúvida se Jorge Ben estava querendo seguir o caminho apresentado pelo baiano, ou mais do que isso, afirmar que o moderno não era mais a bossa nova mas sim a sonoridade que ele começava a apresentar. Ou, indo mais além, poderíamos refletir se para o músico carioca não importavam os rumos “modernos” que música popular estava adotando. Talvez, para ele, juntar arranjos mais estridentes e potência vocal (elementos que já podiam ser encontrados na música popular anterior a bossa nova) com a estética bossanovista fosse sua maneira de romper com o discurso de modernidade que estava em vigor no período.

A primeira fase da carreira de Jorge Ben – compreendida entre os anos de 1963-4 pelos álbuns *Samba esquema novo*, *Sacundin Ben Samba* e *Ben é Samba Bom* – sem dúvida representa o lado mais bossa nova do artista. Mesmo que seu produtor frise que ele não é bossa nova, ela representa um período de intenso diálogo entre Jorge Ben e a música desenvolvida, principalmente, por João Gilberto. Veremos agora como se deu essa aproximação.

1.2.1 O esquema novo do samba

Após fazer algum sucesso em apresentações no exército tocando *Twist*, Jorge começou a freqüentar o Beco das Garrafas em Copacabana. Situado em uma rua sem saída, próxima a Rua Duvivier, o extinto Beco das Garrafas¹³ fez muito sucesso entre os anos 50 e 60 abrigando em seus pequenos bares os músicos ligados a moderna música popular. Era lá que se apresentavam os músicos que, sob forte influência da

¹³ O beco ganhou esse nome devido ao hábito dos moradores locais de jogar garrafas na rua, como forma de protesto, em função do alto barulho oriundo das casas noturnas.

bossa nova, procuravam adequá-la às novas influências originárias do *jazz* americano¹⁴ – como as harmonias de Barney Kessel e o vigor rítmico das bandas de *Bebop*. Graças a essa forte relação com o *jazz* começam a aparecer novos grupos calcados na formação instrumental de bateria, contrabaixo e piano. Foi dessa geração de músicos do Beco das Garrafas que surgiram os grupos Tamba Trio, Sexteto Bossa Rio de Sérgio Mendes, além dos cantores Wilson Simonal e Elis Regina.

Em 1963, no Bottle's Bar – uma das boates do Beco – Jorge começou a se apresentar com um baixista¹⁵ amigo seu após os shows principais. Depois de algum tempo, começou a se apresentar com uma formação maior – com o grupo Copa 5. Uma noite, após um show dos Cariocas, Ben fez sua apresentação com o grupo para um único casal presente na casa. Após tocar “Mas que nada” um dos ouvintes pede que o músico toque a canção novamente. O pedido foi atendido e depois da música ser bisada o indivíduo (João Mello¹⁶) se apresenta como diretor-artístico da Philips e pede para o músico comparecer no seu escritório na manhã seguinte. Temeroso de que aquilo fosse alguma brincadeira de mau gosto Jorge falta ao compromisso. No dia seguinte, João reaparece no show e pergunta sobre a ausência do músico. Desfeito o mal entendido, Jorge Ben assina contrato com a gravadora e tem seu disco gravado, um 78 rpm contendo duas músicas: “Mas que nada” e “Por causa de você, menina”. Esse disco, gravado em menos de uma semana, contou com os músicos do Copa 5: Meirelles no sax, Pedro Paulo no trompete, Toninho no Piano, Dom Um Romão na bateria e Manoel Gusmão no baixo.

¹⁴ Vale ressaltar que a influência do *jazz* sobre a música brasileira não começou com essa geração. Ela já estava presente em músicos como Dick Farney (1921-1987). Contudo, podemos afirmar que foi a partir dela que o *jazz* se incorporou, indissociavelmente, a um gênero nacional, no caso a bossa nova.

¹⁵ Manuel Gusmão era amigo de peladas na praia e baixista do Copa Trio (Veja 27/05/1970).

¹⁶ Curiosamente, João Mello é o compositor da única música gravada no álbum “Samba esquema novo” que não é de autoria de Jorge Ben, a canção “Tim, dom, dom”, dele com Clodoaldo Britto.

O disco foi bem recebido pelo público e pela crítica e no mesmo ano de 1963 é lançado o seu primeiro Lp *Samba esquema novo*, contendo, além das músicas citadas acima, outras composições de sua autoria. Porém, antes de falar sobre o aspecto sonoro das canções gostaria de destacar algumas características referente à capa do álbum.



Figura 1: Capa do disco *Samba esquema novo*

O que podemos observar nessa capa¹⁷ é uma referência direta à estética bossa novista do banquinho e o violão, porém algo está diferente aqui: onde está o banquinho? Talvez esse seja o “esquema novo” do samba apontado por Jorge Ben, onde o diálogo com a bossa nova é intenso, enquanto que outros elementos musicais como o maracatu e o *hot jazz* serão incorporados à estética intimista de João Gilberto. É importante observar o destaque dado à palavra “novo” no título do álbum, reafirmando o caráter inédito daquilo que será ouvido. Na ocasião do lançamento do disco os artistas – que posteriormente seriam identificados com a MPB – encontravam-se diante de um dilema sobre os caminhos para a modernização do

¹⁷ A capa desse disco é creditada ao designer Paulo Brèves, que ganhou notoriedade por ter feito, em 1951, a primeira capa de Lp desenhada no Brasil, para a Sinter, distribuidora da Capitol (PEREIRA, 2009: 21).

samba, que havia começado alguns anos antes com a bossa nova. Portanto, “moderno” era a palavra de ordem no meio musical carioca do começo dos anos sessenta, e a referência de modernidade eram os grupos de *hot jazz* americanos.

Uma nova estética, menos intimista¹⁸ e mais exteriorizada, começava a aparecer entre os músicos do Beco das Garrafas, e tinha como principal representante a cantora Elis Regina. Jorge também se afasta daquele canto com voz baixa, quase sussurrado, de João Gilberto e se permite entoar gritos e falsetes. Além disso, ele utilizava uma instrumentação mais potente, como a das *big bands* americanas, composta por bateria (ao invés de percussão) e naipe de metais. É curioso pensarmos nesse disco como algo que nitidamente não era mais bossa nova, porém, não havia ainda uma classificação que desse conta de o enquadrar. Por isso o título *Samba esquema novo* que remete o ouvinte ao samba, porém o adverte que não é nem o samba tradicional, nem o samba da bossa nova, mas sim uma nova concepção que seria dada a ele. Alguns relatos sobre a primeira impressão que tiveram ao ouvir Jorge Ben apontam para o caráter inovador do artista:

Sua originalidade, quando apareceu com sua versão do samba moderno (*samba esquema novo*), nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana. E em parte havia sido de fato assim (VELOSO, 1997:192).

Uma noite no Bottle's bar ainda meio vazio, ouvi um mulato forte e bonito cantando e tocando um violão muito diferente. Não tinha nada de jazzístico, mas também não tinha nada de João Gilberto. Ele não dedilhava o violão, mas tocava-o vigorosamente com a mão inteira, rítmico e percussivo à maneira dos bluesmen. Mas o que ele tocava era indiscutivelmente samba. Mas um samba com uma batida muito diferente, talvez porque fosse um misto de maracatu, como dizia a letra e cantava Jorge Ben em “Mas que nada” (MOTTA, 2001: 32).

Ambos os depoimentos deixam claro o choque das primeiras audições do artista, destacando o seu violão como sendo a grande inovação, e sua forma de tocar que assimilaria outros gêneros ao samba. Porém, o caráter “moderno” da sua levada já

¹⁸ Sobre essa impoção intimista típica da bossa nova, Brasil Rocha Brito afirma: “Apenas se trata de um canto isento de demagogia expressiva” (CAMPOS, 2008: 37).

não era mais aquele desenvolvido por João Gilberto. A maneira toda particular de tocar violão de Jorge é sem dúvida uma de suas características estilísticas mais importantes, e portanto será tratada com maiores detalhes mais a frente.

Voltando ao seu álbum de 1963, é importante destacar algumas falas do texto da contracapa, escrito pelo seu produtor Armando Pittigliani, que servem para ilustrar as novidades presentes no disco:

É o esquema novo do samba. Talvez um retorno mais acentuado à nossa música popular primitiva, agora com as características modernas – mas, sem ser “bossa nova”, aquela “bossa nova” dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução. O samba de Jorge Ben – da batida de seu violão à linha melódica & letra de suas composições – revela um novo caminho nos horizontes da nossa MP (PITIGLIANI, 1964).

É interessante destacar a importância que o produtor confere à questão de modernização do samba. Assim como o princípio tropicalista de articular o tradicional com o moderno, Jorge Ben já parecia preocupado em fazer disso uma característica estilística bem antes de Caetano e Gil começarem o movimento. Em outra passagem do texto da contracapa Pittigliani reforça a ideia de modernidade, agora conferida aos músicos que participaram da gravação: “Vários foram os arranjadores e músicos desse LP. Com os ‘Copa 5’ – conjunto liderado por Meirelles, um dos novos valores da moderna música brasileira, Jorge tem suas faixas de maior sucesso na atualidade...” (PITIGLIANI). Pode-se observar que essa foi uma das grandes preocupações na feitura desse disco. Jorge afirmou que, em decorrência da sua forma de tocar samba não ser a tradicional, ele precisou montar sua banda com músicos de *jazz*, que conseguiam entender melhor a sua concepção do gênero¹⁹. Esse tipo de depoimento serve para exemplificar o caráter moderno que o artista queria atribuir à sua música.

¹⁹ Programa Roda Viva de 18/12/1995.

Com o advento da bossa nova a música popular passou a se relacionar, não só com a classe média e a elite, como também intensificou o diálogo com as novas tendências musicais do exterior. De fato todas as características de “música moderna” estão presentes no disco, que transborda referências ao samba-jazz e à bossa nova.

Contudo, o disco contém um outro elemento que começava a ganhar destaque, e viria a ser uma característica quase que obrigatória para os músicos (futuramente identificados com a MPB) após o golpe de 64: uma aproximação das “raízes brasileiras”. Pela época de lançamento do disco já havia um discurso de afastamento da estilização jazzística excessiva dada à bossa nova, em função da ideologia nacionalista e populista que vinha se desenvolvendo na MPB. Essas “raízes” podem ser encontradas na nítida relação da estética do disco com o samba, e em algumas referências a uma música mais tradicional como o maracatu, quando o cantor afirma que “Esse samba que é misto de maracatu” na canção de abertura do disco *Mas que nada*. Contudo, a presença do maracatu na obra de Jorge, segundo a musicóloga Luciana Xavier “é mais um discurso ideológico de manutenção de uma determinada identidade (brasileira, popular e negra) do que propriamente musical” (OLIVEIRA, 2008: 119), haja vista que o ritmo propriamente dito do maracatu não está presente na sua obra.

O disco é composto de 12 canções, das quais cinco foram arrançadas e tocadas por Meirelles e o Copa 5: as já citadas “Mas que nada” e “Por causa de você, menina”, e “Uá! Ualalá”, “Rosa, menina Rosa” e “Vem, morena, vem”. Já as canções “Quero esquecer você”, “Balança pema”, “Menina bonita não chora” e “É só sambar” foram arrançadas pelo Maestro Gaya que, visando destacar o violão de Jorge, dispensou o uso do contrabaixo nas gravações. O disco ainda conta com o arranjo do maestro Carlos Monteiro de Souza em “Tim dom dom” e finalmente o trio de Luiz

Carlos Vinhas²⁰, que fez arranjos bem próximos da estética mais contida da bossa nova.

Essa característica, de se adequar aos modismos musicais da canção popular da sua época, é outra marca importante da carreira de Jorge. Fazendo um retrospecto dos seu discos – compreendidos no período abrangido nesta dissertação – vemos que, quando começou sua produção discográfica, a referência que mais transparece no seu disco é a bossa nova. Em seguida, o compositor adere à estética da Jovem Guarda em seu disco *O Bidú – Silêncio no Brooklin*. Esse disco, gravado com uma banda de rock, os *The Fevers*, marcou o lado mais roqueiro de Jorge Ben, ou seu lado “Jovem Samba”, e foi um fracasso de vendas e de crítica. Finalmente, com a explosão da *Black music* no Brasil, Jorge se apropria de elementos do *soul* e do *funk* na elaboração das suas músicas.

É interessante destacar que mesmo se tratando de um artista que incorporou diversos gêneros à sua música, Jorge Ben foi capaz de manter uma forte unidade ao longo da sua carreira. Alguns motivos são capazes de explicar esse fato. Primeiro porque, mesmo transitando por vários gêneros musicais, o samba parece ser sempre o gênero predominante. Outro dado importante é fato de ele ter sido seu próprio intérprete como cantor e violonista, e como músico Jorge foi muito constante ao longo dos anos – após sua fase roqueira, sua maneira de tocar violão seguiu praticamente inalterada. Além disso, todos esses estilos percorridos pelo artista possuem uma origem “afro”, seja no samba da bossa nova, no rock da Jovem Guarda, ou no *funk* norte americano.

²⁰ O trio intitulado Bossa Três era composto por Luiz Carlos Vinhas no piano, Sebastião Neto no baixo e Edson Machado na bateria. Formado em 1961 o grupo foi um dos primeiros a fazer bossa nova instrumental.

1.2.2 O violão

Uma das marcas mais características da sonoridade de Jorge Ben é a sua batida de violão. Embora seja muito lembrado e reconhecido pela sua maneira de tocar o instrumento, Jorge “descobriu o violão quando entrou para o exército em 62²¹” apenas um ano antes de lançar o seu primeiro disco. Apelidado de Pinho Envenenado²², seu violão possui, já na afinação, uma singularidade, a corda Ré é afinada em Sol²³. Essa característica já é suficiente para fazer com que mesmo utilizando harmonias simples – com poucos acordes alterados – ou mesmo encadeamentos harmônicos muito comuns no universo de música pop e do *blues* norte-americano – como a cadência II-V-I – a sua sonoridade seja muito diferente. “Estava mais para os três acordes empregados na jovem guarda do que para o refinamento exigido na MPB da época” (TATIT, 1996: 210). Em entrevista à revista *Rolling Stone*, Jorge afirma que tentava copiar as complexas harmonias da bossa nova, porém sem sucesso. Com isso, acreditava que o resultado dos seus encadeamentos harmônicos parecia sempre estar errado²⁴.

O próprio timbre do seu instrumento é muito característico da personalidade musical de Jorge Ben. Contudo, o som gravado do seu violão só era capaz de atingir a qualidade sonora pretendida pelo artista através de uma aparelhagem técnica que acabou saindo de linha em meados da década de 70. Tendo consciência disso o músico abandonou o violão em 1976²⁵ quando lançou *África Brasil*, devido às dificuldades técnicas de alcançar o timbre específico, segundo as próprias palavras do

²¹ Jornal do Brasil 10/09/1969.

²² Jornal Correio da Manhã de 13/09/1970.

²³ Jorge chega a colocar uma corda de nylon no lugar da corda ré (de aço). Isso pode ser observado nesse vídeo da TV Cultura sobre Jorge Ben e o Trio Mocotó: <http://www.youtube.com/watch?v=Kq5fUHZ1yyM> (acessado em 11/06/2012). Entretanto, deve-se destacar que, provavelmente o artista fez uso de diferentes afinações ao longo de sua carreira.

²⁴ Entrevista feita por Tárík de Souza para a revista *Rolling Stone* de 5/12/72.

²⁵ Jorge apenas voltaria a gravar um disco somente com violões em 2008 no *Acústico MTV*.

artista quando perguntado se voltaria a gravar com violão: “O sensor de violão que a gente usava não existe mais. Hoje, o som sai limpo, sem aquela respiração. Para gravar, é difícil. Vou tentar fazer, mas sei que naquele som do Tábuia de Esmeraldas não dá mais para chegar²⁶.”

Além da afinação e do timbre, a sua técnica de execução do instrumento é, também, mais uma das idiossincrasias musicais de Jorge. Tendo como principal referência artística o ícone bossanovista João Gilberto, Jorge – um autodidata – tentava reproduzir de ouvido a batida de violão do baiano. Porém, o que neste era dedilhado o outro copiou “meio na paletada²⁷”. Ben possui, basicamente, duas maneiras de tocar com a mão direita: ou pressionando o indicador contra o polegar – exatamente como os guitarristas segurando a paleta, só que nesse caso o toque das unhas funcionam como uma “paletada” – ou articulando o polegar pra baixo e o indicador para cima como se fosse uma pinça²⁸.

Se a forma “paletada” de tocar lembra a maneira roqueira, ou dos bluesmen de tocar o instrumento, foi com a maneira “pinçada” de tocar que Jorge conferiu novas características à batida da bossa nova. Essa fôrma da mão direita permitia que o músico executasse uma baixaria²⁹ mais complexa que aquela da bossa nova – que geralmente articula apenas a fundamental dos acordes com figuras de semínima na cabeça de cada tempo em um compasso 2/4 – seguindo o modelo dos violonistas de samba tradicional. Em função disso algumas canções de *Samba esquema novo*, como “Quero esquecer você”, “Balança pema”, “Menina bonita não chora” e “É só sambar”

²⁶ Entrevista retirada da revista Rolling Stone n°9.

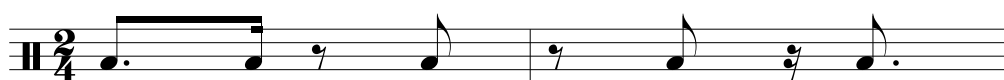
²⁷ Idem.

²⁸ Esse uso da mão direita pode ser observado na foto do músico tocando o violão na capa de *Samba esquema novo*, ou na contra-capa de *Força bruta*.

²⁹ Termo originário do choro onde os baixos de cada acorde – as notas mais graves – são desenvolvidas com uma espécie de linha melódica. Nesse caso, o baixo não funciona apenas como fundamental do acorde.

não contaram com a presença de um contrabaixo, pois comumente os instrumentos se embolavam nas gravações. Em função de sua batida se situar num meio termo entre a bossa nova e o samba tradicional, Jorge afirma que foi preciso gravar com músicos mais ligados ao jazz do que a qualquer um desses gêneros³⁰, pois assim não haveria um estranhamento tão grande à sua concepção de samba moderno.

Jorge também foi responsável por gerar um novo paradigma para o samba que acabaria servindo de referência para as futuras gerações vinculadas ao pagode romântico (TROTТА, 2006). O musicólogo Felipe Trotta chama esse novo padrão do samba, que pode ser visto com maior clareza nas canções “Balança a pema”, “Taj Mahal” e “Ive Brussel” de *padrão Benjor*:



Exemplo 1: Padrão Benjor

Aqui nessa figura o importante foi ressaltar a articulação do indicador sendo que a baixaria do polegar não foi representada.

1.2.3 A dicção

Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando. (...) Outra vantagem dessa preocupação é que, às vezes, você pode adiantar um pouco a frase e fazer às vezes com que caibam duas ou mais num compasso fixo. (João Gilberto)³¹

Se João Gilberto serviu de grande referência para Jorge Ben, não é de se estranhar que, assim como a sua batida de violão, que virou uma grande marca do artista, a sua forma de cantar seja, também, um outro traço distintivo de Jorge. “A

³⁰ Programa Roda Viva de 18/12/1995.

³¹ Souza Tarik, revista Veja de 12/05/1971.

força máxima da figurativização, da composição que faz da linguagem coloquial um produto estético, é Jorge Ben Jor” (TATIT, 1996: 210). Por figurativização, Tatit afirma que:

... as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista.

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. (...) Pela figurativização (...) o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução (TATIT, 1996: 21).

Jorge Ben aproxima a palavra cantada da palavra falada de uma maneira única. Isso não quer dizer que ele cante da maneira como fazem os cantores de hip hop. Ela está mais para uma “perversão da melodia em função dos acentos das palavras, como ocorre na fala” (TATIT, 1996, 22). Não é a toa que Tatit aponta Jorge como ícone maior da figurativização³². Sua dicção é muito parecida com o discurso da fala, por isso a sua poética acaba sendo muito convincente. Jorge não faz muito uso de metáforas, preferindo as descrições de acontecimentos – reais ou fantasiados – e ao abandonar as linhas melódicas de grande tessitura, parece que o cantor está contando para o ouvinte algo que aconteceu. “Além da função decisiva de ancoragem da canção num aqui/agora, a atitude figurativa sempre foi um termômetro de plausibilidade para a aceitação do que é dito no texto” (TATIT, 1996: 219).

Se, por um lado, Jorge se distancia de João Gilberto ao emitir um canto com maior potência e permitindo-se recursos impensáveis para a estética bossa-novista do baiano, como gritos e falsete, ele se aproxima no que diz respeito a adiantar ou atrasar a melodia do canto. Por isso, é muito difícil reproduzir a sua forma de cantar. A métrica das frases não está fundamentada em divisões rítmicas precisas. Para o cantor,

³² Mesmo que Tatit aponte Jorge Ben como o ícone da figurativização, devemos destacar que a aproximação entre a palavra falada e cantada ocorre, com frequência, em outros gêneros, como, por exemplo, nos sambas cantados por Zeca Pagodinho ou Martinho da Vila.

o que importa é que o texto se encaixe na melodia, mesmo que muitas vezes uma mesma linha melódica comporte textos de tamanhos muito diferentes. Parece que as frases são aproveitadas da mesma maneira como surgem e o compositor apenas as reveste com uma melodia elástica que é capaz de se comprimir ou expandir, em função do texto. Sendo assim, tem-se a impressão de que Jorge é capaz *melodizar* qualquer sequência lingüística.

Ao analisarmos o processo de composição da música “Xica da Silva” – trilha sonora do filme homônimo de Cacá Diegues, de 1976 – vemos como Jorge foi capaz de inserir uma melodia num texto feito *a priori* sem pretensões musicais. Segundo o próprio diretor, ao pensar em convidar Ben para fazer a trilha do filme, ele entregou o roteiro ao compositor e esperou uma resposta que só veio meses depois, com a música pronta. Para sua surpresa, a letra era uma reprodução exata do roteiro que ele havia entregue. Jorge apenas tratou de gerar uma *melodização* para aquele texto: “Xica da Silva/ A negra/ A imperatriz do Tijuco/ A dona de Diamantina/ Morava com a sua corte/ Cercada de belas mucamas/ Num castelo na Chácara da Palha/ De arquitetura sólida e requintada/ Onde tinha até um lago artificial”. Aqui, podemos ver como além de não haver qualquer rima entre os versos, não há, também, uma constância métrica entre os mesmos.

Outra diferença entre os dois é que, se, em João Gilberto, a divisão rítmica é extremamente calculada e exercitada (GARCIA, 1999: 126), a divisão de Jorge parece mais fluida e espontânea. Por isso, cada vez que o cantor carioca interpreta uma canção, a divisão rítmica do texto é diferente, gerando em cada interpretação uma nova canção. Além disso Jorge Ben fez, constantemente ao longo da sua carreira, regravações das suas músicas, reforçando a ideia de que não haveria uma interpretação definitiva para determinada canção.

Sobre a poética de Jorge Ben, é interessante destacar duas paixões expressas inúmeras vezes em entrevistas e comprovada pela audição da sua obra: as histórias em quadrinhos e o Flamengo. Segundo o próprio, falando sobre o tipo de literatura que costuma ler: “Na verdade sou vidrado no **Marvel Comics**. Curto desde **Capitão América** até o **Hulk**, o **Homem de Pele Verde**, mas **Thor** tem um lugar à parte”³³. Por isso, seus personagens – geralmente os jogadores de futebol – recebem um tratamento de verdadeiros heróis, conquistando grandes feitos. Suas letras acabam por reproduzir cenas que poderiam ser pensadas como roteiros para uma revista em quadrinhos. Isso fica claro em canções como “Fio Maravilha”: “Sacudindo a torcida/ Aos 33 minutos/ do segundo tempo/ Depois de fazer uma jogada/ celestial em gol/ Tabelou, driblou dois zagueiros/ Deu um toque, driblou o goleiro”. Aqui podemos ver a descrição do atacante rubro negro³⁴ em atividade. Tratado como um herói das HQs, capaz de realizar uma “jogada celestial” a mesma é descrita em uma linguagem muito próxima do discurso cotidiano (midiático-futebolístico). Parece que o cantor está contando para nós (ouvintes) aquilo que acabou de presenciar em uma partida do Maracanã, numa conversa de bar após o jogo. Isso confere um estado de materialização das ideias tratadas pelo compositor num processo que Tatit chama de *tematização*:

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência (TATIT, 1996: 22).

Assim, alternando entre processos de figurativização e tematização Jorge Ben insere seus personagens, lingüística e melodicamente, num quadro de sabedoria

³³ Correio da Manhã de 09/11/1972 – Onde é que você vai, Speed?

³⁴ O atacante Fio Maravilha viria a processar Jorge Ben em 1986 para conseguir dinheiro oriundo dos direitos autorais da canção. Jorge ganhou na justiça, mas decepcionado com o jogador acabou mudando o nome da música para “Filho Maravilha”. É curioso, que esse foi um caso raro de canção, inspirada em um jogador de futebol, em que a canção é mais conhecida do que o próprio jogador.

popular utilizando a mais pura expressão do linguajar cotidiano. Contudo, é comum a visão de uma pobreza melódica, ou até mesmo de uma linguagem poética rala, visto que o compositor faz pouco uso de metáforas – que representavam uma característica marcante daquela MPB, principalmente dos compositores da chamada “canção de protesto”, na qual a metáfora funcionava como um dos poucos recursos que os artistas dispunham para se manifestar contra o regime militar sem que o mesmo captasse o teor subversivo da mensagem, censurando-a. “A música popular era muito mais do que apenas música e letra. Era um dos raros espaços que restaram para expressar, ainda que metaforicamente, alguma insatisfação com o regime e um mínimo de esperança em mudanças” (MOTTA, 2001: 211).

Além disso, Jorge costuma gerar uma única base – geralmente calcada num ritmo dançante – e aplica o texto da canção sobre ela. Mesmo se tratando de um artista de forte apelo popular, ele não costuma fazer uso de um dos principais recursos das músicas radiofônicas: o refrão³⁵. Como a base costuma ser a mesma ao longo de toda a canção, apenas alternando a melodia conferindo uma maior ênfase em uma determinada parte – têm-se a impressão de que o que se ouve é um refrão – ou inserindo e retirando frases instrumentais nas partes das músicas, é comum a impressão de que ele seja um compositor repetitivo.

Realmente, assistindo-se a um show³⁶ de Jorge Ben, fica bem claro o emprego de uma base rítmica repetida, enquanto ele canta diferentes músicas. Ao longo do show, Jorge gera blocos musicais nos quais a banda executa uma mesma batida – às vezes com caráter de funk, às vezes mais próxima do samba e até mesmo do axé

³⁵ Se pensarmos em algumas de suas canções de maior sucesso comercial como “Mas que nada”, “Chove chuva”, “Fio Maravilha”, “País Tropical”, entre outras, veremos que o compositor não faz uso de refrão em nenhuma dessas composições.

³⁶ O show ao qual me refiro foi sua participação no festival Back2Black, realizado na Estação Leopoldina em 27/08/2011.

baiano – enquanto ele canta duas ou três canções que “caibam” naquela “levada”. Esse modelo, utilizado ao vivo, pode ser observado, também, no disco *Jorge Ben 10 anos depois* de 1973. Sobre uma mesma base, o cantor apresenta um *medley* sendo a passagem de uma música para a outra tão sutil que aqueles que não conhecem as versões originais podem achar que estão ouvindo uma única música. Não por acaso, Jorge costuma regravar várias vezes suas canções com arranjos bem diferentes³⁷.

Essa característica reforça a ideia de que seu canto pode se adequar a qualquer métrica e linha melódica. Voltando, então, às relações entre Jorge Ben e João Gilberto:

A desestabilização da métrica do canto sugere o mesmo efeito de imperfeição que a bossa nova provocou em seus primórdios. Esta na frequência, Jorge Ben Jor na duração. Sua dicção é, igualmente, um paradigma na história da canção brasileira, ainda muito pouco explorado como recurso de evolução da linguagem (TATIT, 1996: 220).

Como podemos observar, a dicção de Jorge Ben é apontada por Tatit como um “paradigma na história da canção brasileira”. Sem dúvida sua maneira de adaptar textos às linhas melódicas serviu para as futuras gerações de cantores, como por exemplo Seu Jorge, que buscaram articular uma espécie de canto falado nas suas interpretações.

³⁷ Por exemplo, temos as versões de “A princesa e o plebeu” do álbum de 1964 e a de 1976, rebatizada de “O plebeu”; ou “Taj Mahal” gravadas em 1972 e 1976; ou ainda “Zumbi” de 1974 e rebatizada de “África Brasil (Zumbi)” em 1976. Além disso, em 1973 é lançado o disco “Jorge Ben 10 anos depois” onde os seus maiores sucessos dos primeiros 10 anos de carreira são regravados com novas versões.

Capítulo 2 – O pop internacional

2.1 – Jorge Ben e a Jovem Guarda

A relação entre Jorge e os roqueiros Roberto e Erasmo começou na adolescência, com as partidas de futebol disputadas no bairro carioca da Tijuca. Contudo, o mesmo afirma que a amizade com os dois só veio depois que eles passaram a gravar discos – até então eram apenas conhecidos³⁸. Desde essa época, Jorge já era apelidado de *Babulina*, devido a sua versão de Bop-a-lena, de Ronnie Self. Assim, podemos constatar que embora o rock só tenha marcado presença na carreira do artista a partir do seu 4º álbum – *Big Ben*, de 1965 – a sua aproximação com o gênero vinha desde a juventude.

Os discos posteriores ao *Samba esquema novo* ainda estavam muito ligados a estética bossanovista e muito influenciados pelo *hot jazz* americano, e não tiveram o mesmo sucesso daquele³⁹. Esse seria um dos motivos pelo qual Jorge Ben teria partido para uma estética mais ligada ao iê-iê-iê – haja vista que os roqueiros estavam virando a grande mania entre o público jovem, fato que podia ser observado na audiência do programa Jovem Guarda da Record.

A minha participação no movimento denominado Jovem Guarda foi meramente ocasional. Uma vez o Roberto Carlos me convidou para fazer um programa com êle; eu estava praticamente desempregado.

Fui e fiz o programa. No domingo seguinte, êle deixou o programa, então me cortaram. Você sabe, existe uma panelinha que não é mole. Continuei a me apresentar em shows e programas de televisão cantando músicas da Jovem Guarda, pois tinha que garantir o sustento. Apesar disso, nunca fugi do meu estilo⁴⁰.

Concorrendo com o programa *O fino da bossa* liderado por Elis Regina e Jair Rodrigues – ainda ligado a estética musical desenvolvida no Beco das Garrafas –, o

³⁸ Entrevista do Roda Viva de 18/12/1995.

³⁹ Tárík de Souza em Jornal do Brasil de 11/01/1982 e ARAÚJO, 2006: 229.

⁴⁰ Jornal do Brasil de 8/02/1970.

Jovem Guarda passou a liderar a audiência a partir de abril de 1966 (NAPOLITANO, 2001: 102). Ambos os programas foram criados em 1965 e buscavam aumentar a audiência das emissoras de televisão.

Essa nova mídia, que vinha crescendo muito rapidamente na década de 1960, foi responsável por criar uma disputa entre os públicos – que se tornaria ainda mais acirrada alguns anos depois com os festivais de música popular. Contudo, já nessa época havia uma separação entre os artistas que se apresentavam no Fino da Bossa, mais ligados às “raízes” brasileiras e a uma ideia de resistência ao regime militar, como Dorival Caymmi, Tom Jobim, Chico Buarque e Jorge Ben e do outro lado os artistas que se apresentavam no Jovem Guarda, mais “alienados”, como Celly Campelo, Wanderléa, além, claro, de Roberto e Erasmo, e... Jorge Ben. Justamente por ter aparecido no programa dos roqueiros Jorge foi banido do programa de Elis Regina. Esse é o principal argumento que o próprio invoca quando fala sobre a sua “mudança de lado” na arena da música popular⁴¹, embora não negue que sua popularidade estivesse em baixa e que, portanto, precisou aceitar o convite para participar do Jovem Guarda.

Como um trapezista, Jorge Ben tentava se equilibrar entre os dois programas, até o dia em que recebeu o ultimato de Elis Regina. "Afiml, quando é que esse negrinho vai se definir?", quis saber a cantora numa reunião com produtores da TV Record. "Ele já se definiu. Vai cantar no Jovem Guarda", afirmou Edy Silva, que estava na reunião e defendia a escalção de Jorge Ben para o elenco fixo do programa de Roberto Carlos (ARAÚJO, 2006: 230).

Independente dos motivos que o levaram a se aproximar do rock, o importante é que esse foi um momento determinante na construção do seu jeito de tocar: “Ficar na Jovem Guarda definiu o meu estilo⁴²”. Esse estilo foi intitulado de Jovem Samba. Esse título é dado pelo próprio Jorge, quando canta em seu disco *O Bidú – Silêncio no*

⁴¹ Programa Mosaicos – A arte de Jorge Ben. Entrevista Rolling Stone n°9. O mundo (nem sempre) alegre do pá-tropi, Jornal do Brasil de 22/03/1970 de Miriam Alencar.

⁴² Rolling Stone n° 9.

Brooklin, a canção “A Jovem Samba”: “Eu sou da jovem samba/ A minha linha é de bamba/ O meu caso é viver bem com todo mundo/ (...) Vem pra jovem samba também na paz de Deus”. Aqui pode-se ver como o compositor não apenas afirma a sua maneira particular de fazer música – misturando samba com o rock da jovem guarda – como também demonstra a sua intenção de poder fazer parte e ser aceito por esses dois universos. Essa canção soa como uma resposta ao preconceito que o compositor vinha sofrendo:

Entretanto, Jorge Ben não ficou imune às críticas dos colegas da linha nacionalista, e desabafou na época. "Sofro gelo, piadinhas, indiretas e críticas dos subversivos do samba, a turma do samba social. Não tenho nada contra eles, mas deixem que eu cante minhas composições para o público que eu quiser, junto com os cantores que quiser e acompanhado pelo instrumento que me for mais conveniente." (ARAÚJO, 2006: 230).

Dos discos analisados, dois podem ser destacados como pertencentes a sua “fase roqueira”. São eles: *Big Ben* (1965), e o já citado *O Bidú – Silêncio no Brooklin* (1967). Este último foi gravado pela Artistas Unidos, fato que deve ser destacado por ser o único disco gravado pelo artista fora da Philips até 1975. Além disso, o álbum representa a primeira investida de Jorge Ben na tão combatida guitarra elétrica⁴³. Finalmente, esse disco foi gravado integralmente por um grupo de rock: *The Fevers*. Todos esses elementos somados foram responsáveis por excluir o cantor da seara de artistas que haviam, assim como ele, começado a sua carreira no Beco das Garrafas: “Quando eu quis cantar de novo no Fino, não deixaram. Diziam que música brasileira é uma só: samba. Se eu cantava em programa de iê-iê-iê, não cantava mais no programa dêles⁴⁴”.

⁴³ No dia 17 de Julho de 1967 ocorreu, no Rio de Janeiro, uma passeata contra a guitarra elétrica que contou com a participação de Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, entre outros. A guitarra era vista como símbolo do imperialismo americano e deveria ser combatida pela esquerda nacionalista.

⁴⁴ Jornal do Brasil sem data.

Além de transitar por diversos gêneros como o samba-jazz, a soul music ou o rock, Jorge Ben é o principal representante (senão o criador) de um gênero intitulado samba-rock. Se a estética dos seus discos foi mudando ao longo dos anos, sua maneira de tocar violão se manteve muito parecida após sua fase iê-iê-iê. É nela que o artista abre mão da sua forma “pinçada” de tocar o instrumento para utilizar, quase que exclusivamente, a maneira “paletada” – não esquecendo que aqui não me refiro ao uso de uma paleta, mas sim a fôrma da mão direita, como se estivesse segurando uma, com o indicador pressionando o polegar. Essa nova forma de tocar violão é uma das características mais marcantes do samba-rock, e sua elaboração ocorreu justamente durante o momento roqueiro do artista.

No álbum *Big Ben* de 1965, é interessante notar a passagem de uma estética mais ligada ao samba-jazz, dos três discos anteriores, para uma que dialogaria mais com o iê-iê-iê. Essa mudança pode ser percebida na sexta faixa do disco “Jorge Well”. Nessa música podemos encontrar alguns elementos que se relacionam diretamente com o rock. Primeiramente a música é toda cantada em inglês – de todo o repertório analisado, ela e “Brother” de 1974 são as únicas com essa característica. Se pensarmos que, em meados da década de 1960, os defensores da música nacional recriminavam os artistas que faziam uso das guitarras elétricas, podemos supor que, ao cantar uma música em inglês, Jorge assumia uma postura “imperialista” que poderia levá-lo a uma exclusão do universo da MPB. E foi mais ou menos isso o que aconteceu até a chegada dos tropicalistas, como veremos mais adiante.

A letra da referida canção é feita como uma apresentação do próprio artista, embora aqui ele ainda se refira a sua música como sendo bossa nova: “Come and dance bossa nova/ Come and dance with me/ I dance very well/ Because I am Jorge

Well”. Nessa letra, até o seu nome foi americanizado “*a la Jorge*”, transformando o Ben em Well.

O fato de a canção ser uma apresentação do artista em inglês pode nos remeter a uma outra característica de sua carreira. No mesmo ano de 1965, Jorge viajou para os Estados Unidos financiado pelo Ministério das Relações Exteriores⁴⁵. Impulsionado pelo sucesso de Sérgio Mendes com a música “Mas que nada”, Jorge começa sua carreira internacional tocando em clubes e universidades. A construção de uma carreira no exterior foi uma marca na sua trajetória profissional. Contudo, mesmo obtendo grande êxito nessa empreitada – suas canções foram regravadas por importantes nomes da música internacional, como: Ella Fitzgerald e Dizzie Gillespie – Jorge defendia que sua vontade era permanecer no Brasil.

Eu recebi um convite, mas era pra ficar fazendo um contrato de três a cinco anos. Eu era pra ficar radicado lá em Los Angeles.(...) De três a cinco anos eu assinaria um contrato de seiscentos mil dólares (...) Eu não vou porque eu acho que seis meses lá já é muito. E lá é o seguinte, eu não vou poder vir toda semana pra ir no maracanã. É chato. Então eu falei que não dá pé.⁴⁶

Finalmente, existe uma correspondência estilística muito grande entre a canção “Jorge Well” e os rocks “*La Bamba*” (1959), interpretada por Trini Lopez e “*Twist and Shout*”, dos Beatles (1963).

Examinando esse trecho da linha de baixo extraído da introdução e da parte A da canção “Jorge Well”, percebemos uma semelhança no que se refere à harmonia. A progressão harmônica I-IV-V desse trecho é a mesma que ocorre ao longo de toda a música “*La Bamba*” e de quase toda a música “*Twist and Shout*” (com relação a esta última, a tonalidade, Dó maior, e a mesma da canção de Jorge Ben). Se tocarmos estas

⁴⁵ Programa Estúdio Móvel da TV Brasil sobre Jorge Ben Jor.

⁴⁶ Jorge Ben no quadro Arquivo do Programa Radiola na TV Cultura.

duas músicas com a linha de baixo de “Jorge Well”, veremos um encaixe perfeito não apenas harmonicamente mas também no que se refere à disposição rítmica das notas.



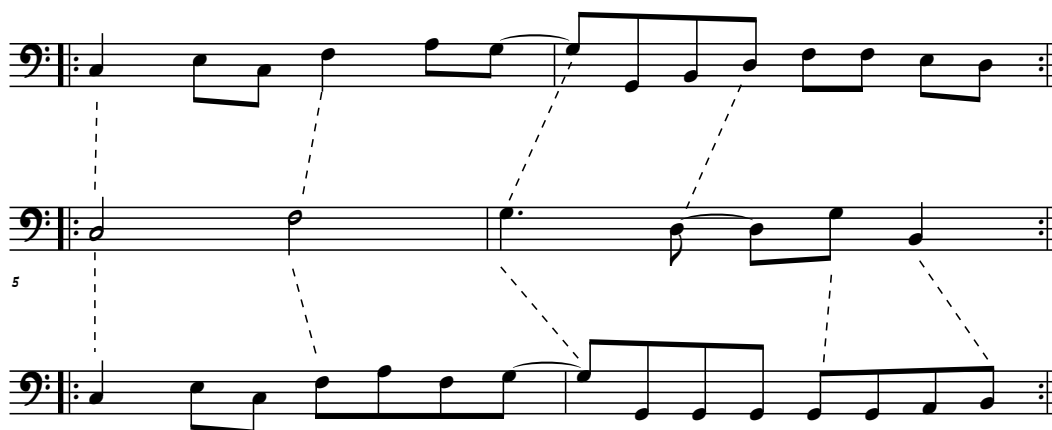
Exemplo 2: Baixo de “Jorge Well”



Exemplo 3: Baixo de “La Bamba”



Exemplo 4: Baixo de “Twist and Shout”



Exemplo 5: Comparativo das linhas de baixo de “La Bamba”, “Jorge Well” e “Twist and Shout”, respectivamente

Porém, mesmo com todas essas referências ao rock estrangeiro, os elementos do samba ainda se mostram presentes. Isso pode ser observado com maior clareza na bateria da música:



Exemplo 6: Bateria de “Jorge Well”

A partir dessa mistura entre harmonia e linha melódica de baixo extraídas de uma estética mais ligada ao rock ao mesmo tempo que os elementos percussivos reproduzem as levadas de samba, podemos começar a compreender como funciona o Jovem Samba desenvolvido por Jorge Ben.

Outra canção que merece destaque por exaltar as transformações estéticas por que passava Jorge Ben é “O homem, que matou o homem que matou o homem mau”, do mesmo álbum *Big Ben*.

(...)

Um perigoso pistoleiro

Não tinha pena de ninguém

Procurado por assaltos a banco

Roubo de cavalo e outras coisas mais

(...)

Pistoleiro de aluguel

Cobrava 500 dólares

Pra mandar alguém pro bebeléu

(...)

Ambientada no universo dos Westerns americanos, essa música é, sem dúvida, a mais roqueira do repertório de *Big Ben*. Ela é uma paródia da canção “História de um homem mau” de Roberto Carlos⁴⁷. Além disso, é a única que possui um esquema

⁴⁷ Lançada em 1965 no álbum “Roberto Carlos canta para a juventude” essa música é a versão do próprio Roberto para a música “Ol’ man mose” de Louis Armstrong e Zilner Trenton Randolph. Nessa versão ele canta sobre um pistoleiro “que tinha há muito tempo a fama de ser mau”. Ao longo da

de letra baseada em uma história que vai sendo relatada como se fosse um pequeno conto. A música não possui refrão, e a única parte da letra que se repete é “Lá vai o homem, que matou o homem que matou o homem mau”, que aparece no começo e no final da música. O herói da música – o “homem bom” – aparece como um sujeito que irá livrar a cidade do mal, munido de habilidade, determinação, e claro, o amor pela “filha do ferreiro”, e é descrito no trecho: “Mas um dia, para sorte de todos/ Um homem bom e corajoso e ligeiro no gatilho apareceu”. Essa descrição nos remete aos heróis de quadrinhos, adorados por Jorge, como Tex⁴⁸ ou Lucky Luke⁴⁹.

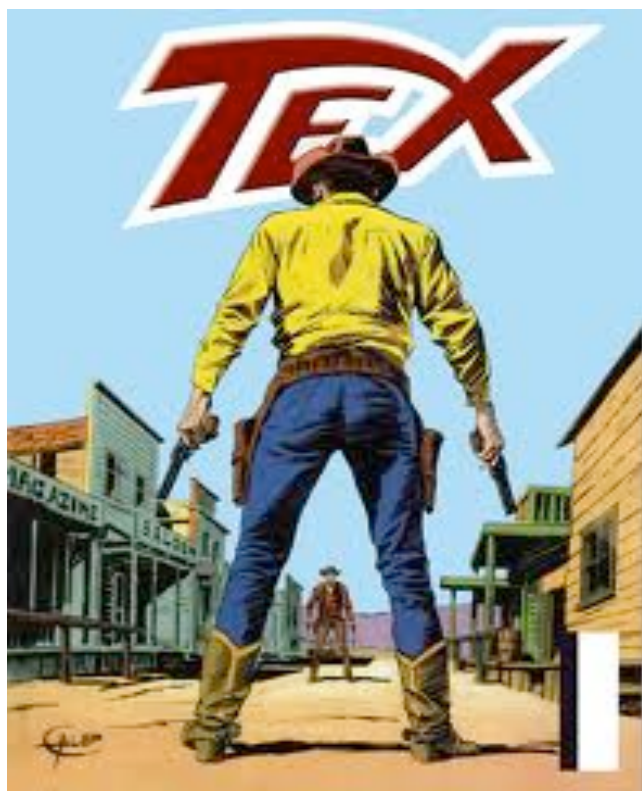


Figura 2: Revista Tex⁵⁰

canção ele narra que “eis que numa tarde alguém apareceu/ Com ele quis lutar e o mundo até tremeu”. Finalmente após o duelo o homem mau morre e Roberto encerra falando a seguinte frase: “Essa é a história de um homem mau”. Ao final da música de Jorge ele acaba por falar uma frase muito parecida: “Essa é a história do homem que matou o homem que matou o homem mau” seguido, também, de um acorde maior com sétima e nona.

⁴⁸ Tex é um personagem criado por Giovanni Luigi Bonelli e Aurélio Gallepini em 1948. Originalmente suas histórias foram publicadas na Itália.

⁴⁹ Lucky Luke é um personagem de origem franco-belga criado em 1946 por Morris ambientado no Velho Oeste americano.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.texbr.com/forum/viewtopic.php?t=3251&start=210>. Acessado em 10/02/2012.

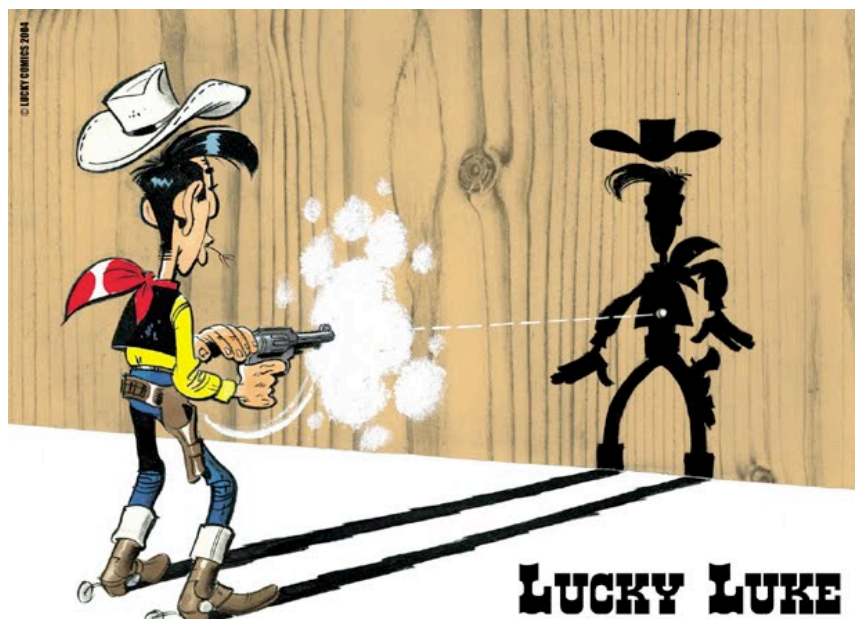


Figura 3: Revista Lucky Luke⁵¹

Porém, se não se pode determinar um gênero musical a partir da letra – mesmo que esse modelo possa ser encontrado em várias canções de importantes nomes ligados ao rock, como Johny Cash e Beatles⁵² – o caráter roqueiro se torna mais claro no instrumental, especialmente no violão.

Novamente nessa música, Jorge Ben faz uso da sua maneira “paletada” de tocar o instrumento. As articulações do violão são feitas em todas as semicolcheias e os acentos recaem sobre cada tempo do compasso 4/4. As síncopes, tão comuns do seu toque, não aparecem, e a harmonia remete o ouvinte a um rock ainda mais ligado ao blues: I – IV – I – V – IV – I.

A proximidade dessa canção com o rock também se mostra nos inúmeros gritos de “yeah” cantados por Jorge ao final da música, que nos remete quase literalmente ao iê-iê-iê. Finalmente, uma última característica que merece destaque é o último acorde da música ser um I⁷⁽⁹⁾, muito comum nos blues norte-americanos.

⁵¹ Disponível em: <http://santanostalgia.com/?p=427>. Acessado em 10/02/2012.

⁵² Dois exemplos de músicas desses artistas que possuem uma letra muito semelhante à canção de Jorge Ben são: “Don’t take your guns to town” de Cash, e “Rocky Raccoon” dos Beatles.

Contudo, nessa canção também a percussão desempenha uma “levada” que pode ser classificada como pertencendo ao universo do samba, ressaltando, mais uma vez, a proximidade que o artista busca estabelecer entre esses dois gêneros.

Se o disco *Big Ben* pode ser visto como uma transição do samba-jazz para o Jovem Samba, é em *O bidú – Silêncio no Brooklin* – álbum produzido por Roberto Côrtes Real – que Jorge afirma o seu lado mais roqueiro. Nesse álbum, lançado em 1967, o artista trocava, pela primeira vez, o violão pela guitarra elétrica em todas as faixas (exceto em “Eu sou da pesada”). Além disso, os músicos que o acompanham não são mais os jazzistas oriundos do Beco das Garrafas, mas sim uma banda de rock, os *The Fevers*⁵³. Seus únicos parceiros de composição são o “Tremendão” Erasmo Carlos na canção “Menina Gata Augusta” – parceria desenvolvida, provavelmente, durante o período em que alugaram uma casa no Brooklin, quando foi contratado pela TV Record – e Yara Rossi em “Quanto mais te vejo”.

Segundo Caetano Veloso, nesse disco:

O que ele fazia agora era um uso da guitarra elétrica que ao mesmo tempo o aproximava dos blues e do rock e revelava melhor a essência do samba tal como ela podia manifestar-se nele. O que estivera latente na fase inicial se explicitava e aprofundava nessa fase de degredo na Jovem Guarda. (...) ... sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação dos nossos sonhos (VELOSO, 2008: 193).

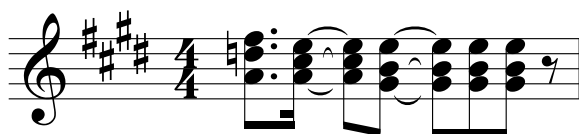
Os “traços crus de samba de morro” a que Caetano se refere podem ser vistos como o estabelecimento das síncopes características do samba nas melodias (como por exemplo o que Sandroni denomina como os paradigmas do tresillo e do Estácio⁵⁴), assim como a presença marcante do compasso 2/4, que também representa

⁵³ Grupo formado em 1964 e que na época da gravação do disco *O bidú – Silêncio no Brooklin* era formado por Liebert (contrabaixo), Lécio do Nascimento (bateria), Cleudir (teclados) e Miguel Plopschi (saxofone). (WIKIPÉDIA)

⁵⁴ Para citar apenas um exemplo desses paradigmas rítmicos que Sandroni afirma serem característicos do samba da primeira metade do século XX, temos o paradigma do *tresillo* na melodia nos compassos

uma constante no universo do samba. Já o que aproxima Jorge do *blues* e do rock pode ser, primeiro a figura do cantor/guitarrista, tão comum nos ícones do rock de então – como Little Richard, Bob Dylan, Jimi Hendrix – assim como as harmonias baseadas nas funções I – IV – V.

Se, por um lado, a melodia apresenta ritmos sincopados, a guitarra é tocada com uma rítmica mais próxima do universo do rock (e dos seus gêneros “próximos” como o *blues* e o *country*). Um exemplo dessa aproximação pode ser visto na introdução de guitarra da música “Si manda”:



Exemplo 7: Riff de guitarra de “Si Manda”

Essa mesma divisão rítmica da guitarra já estava presente, desde o final da década de 1950, nos riffs de Bo Diddley em sua canção chamada “Hey, Bo Diddley”, e é chamado de *Bo Diddley Beat*⁵⁵. Esse modelo foi reproduzido por inúmeros músicos de rock das décadas seguintes como os Rolling Stones (na canção “*Not Fade Away*”), George Thorogood’s (em “*Who do you Love*”), The Stooges (em “1969”), e U2 (em “*Desire*”). No caso desta última canção, a semelhança entre a sua introdução e a de “Si manda” é latente, pois não só a divisão rítmica dos acordes é igual, como os próprios acordes utilizados são praticamente iguais – no caso do U2 eles estão um semitom acima. Se a canção dos irlandeses foi lançada no disco *Rattle and Hum* de 1988, portanto vinte e um anos após o lançamento da música de Jorge Ben, podemos

23 e 25 da canção “Si manda” (observação feita a partir da partitura disponível no site oficial de Jorge Ben: jorgeben.com.br em 14/05/2012).

⁵⁵ Bo Diddley foi um cantor, compositor e guitarrista de blues norte-americano, nascido em 1928 e morto em 2008. Ficou famoso por sua batida, o *Bo Diddley Beat* que utilizava elementos da rumba na sua divisão rítmica. (WIKIPÉDIA).

observá-la, naquilo que elas possuem em comum – o *Bo Diddley Beat* – como uma referência ao rock americano do final dos anos 1950 e começo de 1960. Com esse disco, o U2 buscava estreitar suas relações com o mercado estadunidense de então. Para tanto, procurou demonstrar que as raízes do rock norte-americano estavam presentes na sua música, como na participação do guitarrista de blues B. B. King em “*When Love come to Town*”, na parceria com Bob Dylan em “*Love rescue me*”, e recuperando a tradição de guitarra de Bo Diddley na canção “*Desire*”.

O fato de esse mesmo elemento musical também se encontrar presente no disco de Jorge Ben representa mais um indício da sua vontade de dialogar com a cultura pop americana – aqui sendo representada pelo rock. Se o objetivo dessa aproximação era abrir as portas do mercado internacional ou a saída de um ostracismo que lhe havia sido imposto pelas mídias comerciais, não podemos saber ao certo, mas os resultados dessa nova direção na sua carreira foram a solidificação da sua reputação fora do Brasil, ao mesmo tempo em que, por aqui, o disco foi alvo de duras críticas por parte dos jornalistas:

... talvez sentindo que era mais fácil ganhar uns trocados maiores, meteu-se na chamada música jovem e nunca mais fez nada que prestasse. Lamento que tenha ocorrido isto com um jovem que, apesar dos pecados, ia num caminho mais sério.(...)

... não consegue em momento algum, alcançar um nível aceitável. Em primeiro lugar dou conta de um som horrível que envolve as 12 faixas. Depois, da péssima seleção musical, onde nada escapa ao medíocre. (...)

Resumiria aí as considerações em torno de um LP vazio – até mesmo para jovem guarda. (Jornal do Brasil de 14/06/67, por Juvenal Portella).

É interessante destacar que, embora haja uma discriminação contra a Jovem Guarda como sendo um produto extremamente comercial e, portanto, de menor valor artístico, foi a MPB que vingou, ao longo da história, como um produto mais rentável do ponto de vista econômico. “Ao contrário do que se sugere normalmente, afirmo que o gênero musical beneficiário desse salto de popularização do novo meio

eletrônico não foi a jovem guarda, mas a MPB” (NAPOLITANO, 2001: 103). Portanto, se Jorge acreditava que voltaria a ser popular em função da sua aproximação com o iê-iê-iê, o mesmo não aconteceu. O álbum *O Bidú...* foi um dos seus maiores fracassos em número de cópias vendidas.

Porém, se em termos comerciais sua fase roqueira pode ser considerada um fiasco, em termos artísticos o “jovem samba” foi responsável por fornecer os alicerces de um gênero que tem em Jorge a sua figura principal: o samba-rock.

2.2 Jorge Ben e o samba-rock (parte 1)

O termo samba-rock é originário dos bailes da periferia de São Paulo do final da década de 1950, onde começaram a surgir DJs que alternavam, no seu repertório, sambas e rocks. Esse termo se fundamenta, principalmente, na dança executada pelo público desses bailes, que desempenhava uma coreografia que misturava influências do rockabilly⁵⁶ com a marcação do samba.

O primeiro músico, que se tem registro, que começou a usar o termo “samba-rock” foi Jackson do Pandeiro, na música “Chiclete com banana” (Gordurinha e Almira Castilha) de 1959 (OLIVEIRA, 2006: 7). Contudo, já em 1957, o violonista Bola Sete trazia na ficha técnica do disco *E Aqui Está o Bola Sete* uma menção ao samba-rock como gênero musical, na faixa “Bacará”(ibid).

Muitos foram os nomes dados aos híbridos musicais que misturavam o samba brasileiro com a música negra norte-americana, como: suingue (muito adotado pelos músicos gaúchos), sambalanço, ou mesmo o termo Jovem Samba cunhado por Jorge.

⁵⁶ O *Rockabilly* é um gênero formado a partir da fusão entre o blues e a música country dos Estados Unidos. Atingiu seu auge na década de 1950 com nomes como Elvis Presley e Jerry Lee Lewis.

Porém, aquele que predominou sobre os outros foi mesmo o samba-rock. Contudo, algumas diferenças estéticas podem ser observadas na utilização desses termos. Enquanto que o sambalanço representava um meio termo entre o *jazz* e o samba, sendo classificado como “samba moderno” a Jovem Samba representava um ponto de encontro entre o samba e o rock, desenvolvido pela Jovem Guarda. Mesmo que o principal artista a promover essa mistura tenha sido Jorge Ben, nomes como Bebeto, Sambalanço Trio (formado por César Camargo Mariano, Humberto Claiber e Airto Moreira.), Wilson Simonal, Luís Vagner, e até artistas mais atuais como Seu Jorge e o Farofa Carioca foram responsáveis por desenvolver e promover o samba-rock no Brasil.

A musicóloga Luciana Xavier argumenta que “estruturalmente, o samba-rock é a denominação dada ao samba interpretado à base de guitarra, no estilo popularizado por vários artistas, cujo ícone foi Jorge Benjor” (OLIVEIRA, 2006: 5). A autora também caracteriza o samba-rock pelo deslocamento da acentuação rítmica, no qual o compasso binário do samba passa por um processo de adaptação para o compasso quaternário (mais ligado a influência da música pop). Além disso, é freqüente o uso de arranjos de metais semelhantes aos dos grupos de *soul music* estadunidenses.

Acreditamos que caracterizar o samba-rock como um “samba interpretado à base de guitarra” não dá conta das características musicais desse gênero, nem mesmo no âmbito exclusivo da obra de Jorge Ben, que ela afirma ser o principal ícone. Além disso, a transição do compasso binário para o quaternário é, com freqüência, muito sutil para exprimir com clareza uma ruptura na maneira que o artista possui de articular seu samba. Por isso, é difícil determinar onde termina a fase Jovem Guarda e onde começa o samba-rock, e principalmente, atribuir as diferenças entre ambas.

O uso da guitarra seria mais responsável, principalmente, por determinar a fase roqueira do artista, enquanto que a sua nova fase apareceria com maior clareza com o seu retorno ao violão. No entanto, ela não se deve exclusivamente a esse fato, mas também a uma mudança no seu estilo que aconteceu, principalmente pela participação musical do Trio Mocotó no álbum “Jorge Ben” lançado em 1969.

... o Jorge veio com uma batida de violão que ele tinha, que era uma batida diferente, e a gente teve que criar uma batida diferente pra combinar com a batida de violão dele, que não era uma batida de samba tradicional. Aí foi que surgiu o samba-rock na realidade.⁵⁷

Essa batida diferente a que João Parahyba se refere e que, por não se tratar do samba convencional, acarretaria em certa dificuldade para os músicos que o acompanhariam, já era destacada desde os anos iniciais da carreira de Jorge Ben. Inicialmente, Jorge fez uso de uma banda de jazz para acompanhá-lo na sua fase samba-jazz dos primeiros discos. Em seguida, ele foi acompanhado por uma banda de rock na sua fase Jovem Samba. Finalmente, ele juntou-se a um conjunto de samba para interpretar seus “sambas modernos”, e essa fase foi intitulada de samba-rock.

O Trio Mocotó foi formado em 1968 e era composto pelos percussionistas Fritz Escovão, Nereu Gargalo e João Parahyba, que já possuíam experiência com samba e até mesmo com o jazz, no caso de João. O trio se formou na boate paulistana Jogral. A carreira solo do trio só se solidificou após a participação no IV Festival Internacional da Canção, em 1969, ao lado de Jorge Ben, interpretando a canção “Charles Anjo 45”.

Que aspectos musicais seriam responsáveis por caracterizar o samba-rock? Analisando, comparativamente, os discos *O Bidu – Silêncio no Brooklin* e *Jorge Ben* percebemos que o instrumental do primeiro está mais próximo dos grupos de rock –

⁵⁷ Depoimento de João Parahyba para o documentário “Mosaicos – A arte de Jorge Ben Jor” produzido em 2008.

formado por guitarra, bateria e baixo, presente em todas as faixas, exceto “Sou da Pesada” – enquanto no segundo, a guitarra é substituída pelo violão e a bateria pela percussão – instrumentos mais característicos do samba. Outro dado importante é que, enquanto no primeiro não existem os naipes de metais – inspirados nas bandas de música negra norte-americanas –, eles estão presentes em praticamente todas as faixas de *Jorge Ben*. Com relação à acentuação rítmica característica do compasso quaternário, ela pode ser observada em ambos os discos. No que diz respeito à harmonia, também não encontramos nenhuma diferença marcante entre as composições desses dois álbuns. Ambos são baseadas nas funções I – IV – V que, como já foi destacado anteriormente, são encontrados com grande frequência no universo do rock.

A partir do disco de 1969, Jorge adotaria, quase que exclusivamente, a maneira “paletada” de tocar o violão, em detrimento da forma “pinçada” (mais próxima da batida de bossa nova) tão utilizada no começo da sua carreira. Sua batida consiste, basicamente, em executar todas as semicolcheias do compasso quaternário acentuando ora os tempos fortes ora os contra-tempos. Essa estrutura já era encontrada no toque da sua guitarra em *O Bidu...* porém, aqui, as síncopes mais características do samba se tornam mais presentes.

Após essa pequena análise podemos observar as semelhanças entre a Jovem Samba e o samba-rock. Acreditamos que, mais do que determiná-los como gêneros distintos, este pode ser visto como consequência daquele. O que os diferenciaria seria mais o aspecto timbrístico no qual, no caso do samba-rock, os instrumentos tocados estão mais próximos do universo do samba que do rock, ao contrário do que acontecia com a Jovem Samba.

Com relação à dificuldade em especificar as características dos gêneros musicais – até porque estes são dinâmicos e adquirem novos contornos em função do artista que se apropria dele – Luciana Xavier defende que se deve pensá-los a partir da sua aproximação ou distanciamento com outros gêneros, “no caso do samba-rock, suas intersecções com a bossa nova, a jovem guarda, a MPB e a *soul music* e outros gêneros...” (OLIVEIRA, 2008: 87). Nesse sentido, continuaremos a análise dos demais gêneros que tangenciaram a carreira de Jorge Ben, a fim de encontrarmos mais parâmetros que definam a sua trajetória musical. Contudo, mesmo que ele viesse a dialogar com outros gêneros as principais características sonoras do músico Jorge Ben permaneceriam praticamente inalteradas. O que viria a mudar seriam os arranjos dos músicos que o acompanham, oferecendo novos contornos a sua música.

O álbum de 1969 foi responsável por estabelecer um diálogo mais íntimo com outros dois movimentos musicais que tiveram grande relevância para a MPB da década de 60: a Pilantragem e a Tropicália.

2.3 Jorge Ben e a Pilantragem

Em seu livro recente o historiador Gustavo Alonso argumenta que um novo estilo (rótulo, projeto estético ou gênero) surgiu na década de sessenta.

Embora tenha sido apagada da história da música popular brasileira, a Pilantragem foi um movimento musical dos anos 1960. (...) No entanto, o gênero foi muito criticado pelos contemporâneos e apagado da história por confundir-se com “picaretagem”, falcatrua comercial com pretensões artísticas, estética de aproveitadores e artistas mercadológicos. Não à toa não é reconhecido como movimento... (ALONSO, 2011: 54).

A Pilantragem, ao contrário da Jovem Guarda, que possuía uma influência quase que exclusiva da música pop estrangeira, apresentava um híbrido entre o som estrangeiro e as tradições musicais brasileiras, principalmente o samba e a bossa.

Mas o que significa ser pilantra? O pilantra era um sujeito esperto, assim como o malandro do morro, mas sintonizado nas novidades pós-Beatles, na televisão e na moda colorida. Era um cara que buscava se expressar conectando-se com a nova realidade pop dos anos 1960. Era uma proposta que visava viver o mundo da melhor forma possível, descompromissada e também irresponsavelmente. No plano musical, a Pilantragem buscava um jeito despreocupado de se fazer canções, no qual a espontaneidade seria a tônica do processo. Para além de um grande aprimoramento técnico, lírico ou estilístico, a Pilantragem valorizava a fusão das tradições, a incorporação de novidades, o caldeirão de realidades. (ALONSO, 2011: 31).

Podemos observar como essa descrição poderia ser feita também sobre os discos de Jorge Ben. Principalmente no que diz respeito à “fusão das tradições” e “incorporação de novidades”, pois o samba (a tradição) sempre esteve presente no seu trabalho, que ora adicionava elementos do *hot-jazz* (primeira metade dos anos 1960), ora se ligava ao rock ou a música pop (segunda metade).

Outra semelhança entre a descrição da Pilantragem e a obra de Jorge Ben diz respeito a espontaneidade como tônica do processo criativo. Na canção “Que nega é essa” de 1972, Jorge realiza um salto ascendente de 8° inúmeras vezes:



Exemplo 8: Desafinação em “Que Nega é Essa”

Em todas, a nota lá#5 é cantada de forma bastante esganiçada como se o cantor, quase, não fosse capaz de alcançar a nota. Finalmente, quando ele canta a frase “E na igreja que ela quiser” a nota não é alcançada e a sensação de desafinação se torna nítida. Contudo, ela ficou registrada na gravação, como se o fato de ter desafinado não importasse para Jorge, ou que a sua desafinação representasse, mais do que a sua espontaneidade, mas uma característica subversiva da sua interpretação. Como se o fator afinação/desafinação representasse mais uma faceta de Jorge Ben que pudesse ir contra os padrões musicais. Sendo assim, essa desafinação poderia ser

encarada menos como aspecto da sua espontaneidade e mais como um signo musical dotado de um valor em si.

No final da canção “Eu vou torcer” (1974) ouve-se “Eu vou torcer pela paz” (2’35”) em que a palavra “paz” é alongada e fica alternando de oitava de forma melismática inúmeras vezes – efeito que se repete na frase seguinte “Pela alegria, pelo amor” na palavra “amor”. O resultado sonoro soa como uma brincadeira, algo como um bêbado que não consegue definir em qual altura irá cantar. Embora seja difícil de descrever o efeito provocado pelo seu canto, essa é uma das passagens em que fica mais nítido o seu caráter despojado.

Em “O homem da gravata florida” (também de 1974), Jorge canta “Lá vem o homem re re re re rém da gravata florida/ Meu deus do cé ré ré ré ré ré ré réu que gravata mais linda”. As repetições dos finais das palavras “homem” e “céu” são entoadas com muito ar nas vogais fazendo com que o resultado sonoro se aproxime de uma risada. Esse traço do canto de Jorge Ben – de cantar como se estivesse rindo, ou chorando, enfim, exagerando um estado emocional (e muitas vezes soando como um deboche) – é muito forte ao longo da sua obra.

Um exemplo dessa característica é, na faixa “Charles Anjo 45” do disco “Jorge Ben”, quando ele fala “Desculpe meu amigo Charles, eu estou rouco” (com 4’20” de música) para em seguida entoar um “ah” completamente rouco – sendo que essa rouquidão não estava presente na música até então – exprimindo uma brincadeira do cantor que nesse momento estaria emocionado pela ausência do amigo (ou “frên” – tradução de Jorge para a palavra *friend*). Outro exemplo da descontração pilantra na sua obra é na já citada canção “Jorge Well” na qual Jorge traduz o seu sobrenome artístico “Ben” para o inglês “Well”.

O inglês cantado por Jorge merece destaque. O cantor parece não ter a menor preocupação em soar como um americano ou britânico. Na verdade, parece que sua vontade é de soar mesmo como um brasileiro cantando em inglês. Na canção “Brother” de 1974, a palavra *music* é cantada como “muisiqui”. Em “Jorge Well” ele apresenta os músicos que o acompanham em inglês, sendo “beissi” sua pronúncia para *bass* e “drama” sua versão de *drums*. Tem-se a impressão que sua forma jocosa de cantar em inglês representa uma brincadeira irônica no uso da língua bretã.

Se no âmbito do samba-rock Jorge é o seu principal representante, no que diz respeito à Pilantragem, embora tenha uma importância ímpar, seus principais protagonistas foram Carlos Imperial e Wilson Simonal.

Carlos Eduardo Souza Monteiro Costa da Corte Imperial nasceu em novembro de 1935 em Cachoeiro do Itapemirim. Imperial se muda para o Rio de Janeiro aos 7 anos de idade. Em 1957, com 22 anos, deixa de lado sua vida como típico integrante da elite econômica para mergulhar no “universo proletário do rock and roll, iniciando-se na carreira artística como dançarino e apresentador de programas de televisão (ARAÚJO, 2006: 61). Carlos Imperial apresentava o programa Clube do Rock na TV Tupi. O programa, que tinha como abertura a música “*Rock around the clock*”⁵⁸, foi responsável por apresentar ao público televisivo jovens cantores que podiam mostrar suas interpretações dos principais rocks norte-americanos de então. Alguns desses cantores deixariam marcas profundas na história da música popular brasileira, como Roberto Carlos (apresentado como o “Elvis Presley brasileiro”), Tim Maia (o “Little Richard brasileiro”) e Wilson Simonal (o “Harry Belafonte brasileiro”).

⁵⁸ Música composta por Max C. Freedman e James E. Myers em 1952, e que ficou famosa mundialmente em 1954 na interpretação de Bill Haley and His Comets. Essa canção acabou se tornando um hino da rebeldia juvenil dos anos 1950.

Porém, foi somente a partir da segunda metade da década de 1960 que a pilantragem se popularizou através da voz de Simonal e da estética desenvolvida por Imperial:

O negócio aconteceu assim: Simonal me pediu para inventar uma nova jogada. Sugeri então transformar o samba em compasso quaternário, pois assim o cantor ficaria mais à vontade para se mostrar. Bolamos o estilo e eu compus então a primeira música da Pilantragem: “Mamãe passou açúcar em mim”. Peruzzi foi chamado e bolamos que, como o iê-iê-iê estava na onda, o negócio tinha que ser com guitarras. Criamos então o Samba-Jovem e nós definíamos: “Batida de samba e mólho de iê-iê-iê”. Aí entrou o Cesar Camargo Mariano na jogada com o seu Som 3 e começou a bolar novos arranjos. (...)

Eu, Simonal e Cesar Mariano trabalhávamos juntos na TV Record e a palavra que mais usávamos era Pilantragem. Tudo era Pilantragem e resolvemos oficializar a mudança do Samba-Jovem para Pilantragem. Eu compus então, “Nem vem que não tem”, cuja letra define bem o sentido da Pilantragem. Cesar Mariano fêz os arranjos (Toninho na Bateria e Sabá de Baixo para dar o mólho) e Simonal gravou como se estivesse tomando banho: completamente à vontade. No início da música, Simonal, com aquela voz de Pila (falar com os lábios fazendo bico) disse: “Vamos voltar à Pilantragem”. Estava definitivamente lançada a Pilantragem como música, arranjo e filosofia (veja a letra de “Nem vem que não tem”⁵⁹).

Pilantragem é a apoteose da irresponsabilidade consciente.⁶⁰

Não cabe a essa pesquisa investigar quem criou a pilantragem, o Samba-Jovem ou o samba-rock, mas é interessante observar que Carlos Imperial descreve, como sendo de sua autoria, alguns procedimentos musicais que já estavam presentes nos discos de Jorge Ben anteriores ao seu *Pilantrália* de 1968, especialmente no disco *O Bidu – Silêncio no Brooklin*. Primeiramente, a mudança da acentuação rítmica do samba, passando do compasso binário para o quaternário, já estava presente desde a fase inicial da sua carreira, na qual seu samba sofria influência do *hot-jazz* e da bossa nova, ambos caracterizados pelo compasso quaternário. Em seguida Imperial fala

⁵⁹ Nem vem que não tem/ Nem vem de garfo que hoje é dia de sopa/ Esquenta o ferro passa a minha roupa/ Eu nesse embalo vou botar pra quebrar/ Sacundim, sacundá, sacundim, gundim gundá/ Nem vem que não tem/ Nem vem de escada que o incêndio é no porão/ Tira o tamanco, tem sinteco no chão/ Eu nesse embalo vou botar pra quebrar/ Sacundim, sacundá, sacundim, gundim gundá/ Nem vem, numa casa de caboclo, já disseram/ Um é pouco, dois é bom, três é demais!/ Nem vem, guarda o seu lugar na fila/ Todo homem que vacila, a mulher passa pra trás!/ Nem vem que não tem/ Pra virar cinza minha brasa demora/ Michô meu papo, mas já vamos'imbora/ Eu nesse embalo vou botar pra quebrar/Sacundim, sacundá, sacundim, gundim gundá!

⁶⁰ Texto da contracapa do LP *Pilantrália* com Carlos Imperial e a Turma da Pesada (1968).

sobre a influência do iê-iê-iê por ser o gênero da moda. Conforme vimos anteriormente, Jorge já havia se aproximado da Jovem Guarda desde 1965, e oficializou sua mistura de samba com guitarra elétrica em 1967. O próprio nome Samba-Jovem já havia sido utilizado por Jorge Ben neste mesmo ano na faixa “A jovem samba”⁶¹. Finalmente, se analisarmos a letra da canção “Nem vem que não tem” veremos a presença das “palavras”: “sacundim” e “gundim”. Ambas já apareciam (com pequenas diferenças de grafia) nas faixas “Tim, dom, dom” e “Chove Chuva” de *Samba esquema novo* (1963). Podemos observar como o conceito da Pilantragem, nas palavras de Carlos Imperial, já estava presente na carreira de Jorge Ben desde o seu começo.

Outro importante nome da Pilantragem, Wilson Simonal, fala sobre uma característica muito valorizada pelos “pilantras”, o otimismo:

Quando falo pilantragem, o público sabe o que é. Só a imprensa não sabe. Pilantragem é uma posição otimista; se o mundo vai mal, a Pilantragem se preocupa em saber o que é possível fazer no sentido de melhorar, no sentido de divertir o povo. É o descompromisso com a inteligência. (...) O grande perigo das artes no Brasil são as pessoas compromissadas com a inteligência. Umus pessoas preocupadas em fingir que são intelectuais. Elas tumultuam a verdade. O Vinicius [de Moraes] faz coisas sensacionais. Se fizer uma droga, os caras continuam achando sensacional. (“Esse homem é um Simonal”, Realidade, dez. 1969, p.147-148. Citado por ALONSO, 2011: 102).

Mais uma vez podemos perceber a semelhança entre uma característica da pilantragem e a obra de Jorge Ben. A posição otimista e o descompromisso com a inteligência parecem ser uma das principais características da sua carreira. Salvo raríssimas exceções, as canções de Jorge são sempre otimistas. Segundo o próprio, em uma auto-reflexão: “Eu sou um eterno romântico, uma pessoa amiga, que gosta dos lugares onde tem alegria. Por isso minha música é muito pra cima”⁶². Mesmo que,

⁶¹ Não cremos que a mudança de Samba-Jovem para Jovem-Samba seja suficiente para representar uma diferença entre ambos.

⁶² Jorge Ben cadê você? Jornal do Brasil de 28/11/86, por Cleusa Maria.

muitas vezes, a temática do amor não correspondido apareça, ela é tratada não de maneira triste, mas sim com uma crença de que a situação irá melhorar.

Toda colorida. Disco “O bidú – Silêncio no Brooklin” (1967)

(...)

Mas que pena ela não ser o meu amor
Pois só eu sei e ela não sabe
Que ela é minha namoradinha eterna
Mas eu tenho fé
Quando Deus ouvir a minha canção
Eu serei feliz por toda a vida
Pois ela será a minha eterna toda colorida

Moça. Disco “Ben” (1972)

Ai se eu pudesse
Fazer flores e estrelas
Eu conquistaria você, moça
(...)
Moça, não chore, não
O mundo é bom
O amor é lindo
(...)

A princesa e o plebeu. Disco “Sacundin Ben Samba” (1964).

Sei que sou pobre
Contigo não posso casar
Oh! Meu amor
Mas chorarei de alegria
Quando alguém lhe levar ao altar
(...)
O último será o primeiro
E o último sou eu
Eu só e mais ninguém
O último sou eu.

O otimismo de Jorge foi destacado por Ana Maria Bahiana, na coletânea do artista lançada em 1973 intitulada *10 anos depois*, como sendo algo tão forte na sua carreira que ele se manteve presente mesmo nos momentos mais difíceis da sua trajetória:

Foram DEZ ANOS que Jorge viveu com sua *alegria selvagem e indomável*, mesmo entre decepções, desencantos e desapontamentos que, no fim de tudo, colaboram para amadurecer a pessoa e o músico que vivem em Jorge Ben (BAHIANA, 1973). (Grifos meus).

Quanto ao “descompromisso com a inteligência” ele aparece, principalmente, no caráter infantil das suas letras, com na canção “O circo chegou” de *Ben* (1972), onde são descritas as personagens de um circo:

(...)

O circo é alegria de viver

O circo é alegria que você precisa conhecer

Tem um macaco cientista

Um urubu que toca flauta e violão

Uma orquestra de sapo

A cabra ciclista

A girafa seresteira

Tem um anão gigante

(...)

Ou ainda na introdução, quase falada, da canção “A história de Jorge”:

Olha, essa é a história de um menino que tinha um amigo que voava e Jorge se chamava. Ninguém acreditava no menino que não voava quando ele dizia que tinha um amigo que falava, brincava e até voava. Todo mundo dele caçoava. Um dia, Jorge soube de tudo e voou para toda gente ver. O espanto foi geral e o menino que não voava, feliz da vida gritava: Voa, Jorge! (“A história de Jorge”, *África Brasil*, 1976).

Se o caráter infantil aparece com mais frequência na sua produção posterior à *Pilantragem*, ela já era observada no começo da sua carreira, na dicção do seu “voxê” que soa como uma criança falando, e na valorização do universo infantil, como na canção “Deixa o menino brincar” do disco *Big Ben* de 1965:

Eu tive infância
 E sei como é bom
 Sempre alegria e tristeza, não
 Deixa o menino brincar
 Pois quando eu era menino
 Eu era feliz
 Agora que sou grande
 A felicidade não me quis

Outra canção que reforça o “descompromisso com a inteligência” é “País Tropical”. Nessa canção, de conteúdo autobiográfico (“Eu tenho um fusca e um violão/ Sou Flamengo, tenho uma nega chamada Tereza⁶³”), Jorge explicita sua falta de intenção de pertencer ao panteão dos intelectuais da arte brasileira, pois o que importa, para ele, é a sua alegria: “Sou um menino de mentalidade mediana/ Mas assim mesmo feliz da vida/ Pois eu não devo nada a ninguém/ Pois sou feliz, muito feliz, comigo mesmo”.

Essa canção também foi um dos maiores sucessos da carreira do ícone da Pilantragem Wilson Simonal. Lançada no mesmo ano de 1969 no disco *Alegria! Alegria! vol. 4 ou homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira*, essa música foi uma das responsáveis pela saída de Jorge do ostracismo que vinha tomando conta da sua carreira, desde o sucesso dos seus primeiros discos.

Curiosamente, ambos os compositores chamam para si a responsabilidade de ter criado um dos trechos mais famoso da canção, a parte em que se canta cortando as sílabas: “Mó no pá tropi”. Em um documentário o próprio Jorge afirma que:

Eu fui chamado [ao DOPS] por causa de “País tropical” porque na época eles pensaram que eu estava mandando alguma mensagem pro pessoal (...) que fazia guerrilha no Brasil. Foi porque eu cortei as sílabas: ‘Mó no pa-tro-pi...’ Eles pensaram que isso era um código que eu estava mandando. Mas eu estava inventando

⁶³ A Tereza que ele se refere na música é sua mulher Domingas Tereza, com quem se casou em 1971, e que serviu como musa inspiradora de diversas músicas de sua autoria.

uma maneira de cantar, né? (Documentário “Brasil, Brasil – Tropicália Revolution”, da BBC).

Em uma matéria do Jornal do Brasil, Jorge afirma que as palavras cortadas de “País Tropical” seriam fruto de uma preguiça de ter que criar outra letra quando a música repete, e que, portanto, preferiu utilizar esse recurso a ter que repeti-la⁶⁴.

Contudo, em um depoimento a Paulo César Araújo, Wilson Simonal afirma que a criação da linguagem pa-tro-pi vinha desde a época em que cantava no Beco das Garrafas: “Aquilo era uma brincadeira que a gente fazia no Beco das Garrafas quando a gente queria falar algo que não queria que os outros entendessem. Eu botei aquilo de sacanagem, brincadeirinha... e ficou” (ALONSO, 2011: 318).

Podemos ver como, mais uma vez, ocorre uma disputa pela criação de alguns procedimentos musicais entre os “pilantras” e Jorge Ben. Reforço, novamente, que não é do interesse dessa pesquisa desvendar quem foi o primeiro a fazer tal procedimento, porém, acreditamos que a brincadeira de cortar as palavras, em “País Tropical” é totalmente condizente com a poética “infantilizada” do seu compositor.

“País Tropical” também foi importante no sentido de afirmar uma postura do compositor com relação ao momento político que o país vivia. Num momento em que importantes nomes da MPB, como Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, entre outros identificados com a canção de protesto, procuravam fazer uma música que atuasse como resistência ao regime militar, Jorge Ben cantava as maravilhas de se morar “Num país tropical/ Abençoado por Deus/ E bonito por natureza” (trecho de “País Tropical”).

⁶⁴ O mundo (nem sempre) alegre do pá-tropi, por Miriam Alencar. Jornal do Brasil de 22/03/1970.

2.4 – Jorge Ben e a canção de protesto

Em 13 de dezembro de 1968 entrou em vigor o Ato Institucional nº 5, o AI-5. Este, que era o quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro, representou um dos mais duros golpes à democracia do país, garantindo poderes quase absolutos ao governo militar. Entre as medidas adotadas pelo AI-5 estava a censura de qualquer forma de expressão artística que pudesse atacar o regime.

Em um relato um tanto quanto apaixonado desse momento histórico, o jornalista Zuenir Ventura oferece um olhar sobre os debates ideológicos da época. “Mais do que discutir, torcia-se: pela vitória dos vietcongues, a favor ou contra as guitarras elétricas na MPB, por Chico ou Caetano, pela participação política dos padres e, claro, contra a ditadura” (VENTURA, 2008:72). Em seu livro “1968 o ano que não terminou”, Zuenir traça um relato idealizado da juventude universitária e dos intelectuais de um modo geral. Para ele, independente das discussões que eram travadas – “a favor ou contra as guitarras elétricas na MPB” – uma coisa era ponto pacífico: todos eram contra a ditadura.

Porém, podemos observar que, ao menos no meio musical, essa ideia não pode ser vista de maneira tão simplificada. Sem dúvida, a música vinha se tornando uma das principais arenas de disputas ideológicas após o golpe de 1964. Esses embates podiam ser vistos com maior clareza durante os festivais de música televisivos que marcaram o período de 1965 até 1972⁶⁵.

A música engajada, que posteriormente viria a ser chamada de canção de protesto, surge no começo dos anos 1960, ainda sobre uma forte influência da bossa nova, porém, com um conteúdo nas letras mais preocupado com as questões sociais.

⁶⁵ Esse período foi denominado “A era dos festivais” por Zuza Homem de Mello (MELLO, 2003).

Se a música de João Gilberto e companhia era acusada de ser muito burguesa, os compositores da música engajada deveriam aderir as causas nacionais e populares (NAPOLITANO, 2001:42). O “morro” iria ressurgir como um depósito de virtudes libertárias. “Pobre samba meu/ Volta lá pro morro/ E pede socorro onde nasceu/ Pra não ser um samba com notas demais/ Não ser um samba torto/ Pra frente e pra trás/ Vai ter que se virar pra se livrar/ Da influência do jazz” (Influência do Jazz de Carlos Lyra gravada no álbum *Depois do carnaval o sambalção de Carlos Lyra*).

Em 1963, enquanto Jorge Ben lançava seu disco *Samba esquema novo*, no qual a temática preponderante nas letras era a da apresentação do seu “samba novo” e da sua aceitação pelas musas que viriam a dançá-lo, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo lançavam *Depois do carnaval o sambalção de Carlos Lyra* e *Um Sr. Talento*, respectivamente. Esses dois discos são destacados por Marcos Napolitano como principais representantes no que diz respeito aos processos criativos de composição, interpretação e seleção de repertório, que sintetizavam a música engajada (NAPOLITANO, 2001: 49).

Em maio [de 1965], os espetáculos Opinião e Arena Conta Zumbi foram atingidos na carne com o corte ou a obrigação de substituição de trechos alusivos à situação política do país. Imediatamente, as bilheterias foram afetadas: o interesse pelos dois espetáculos dobrou. Zumbi iria bater o recorde de nove meses em cartaz. (MELLO, 2003, 112).

Conforme o cerco dos militares à liberdade de expressão aumentava, mais inflamadas eram as críticas dos artistas ao regime. Ainda assim, a ideia de uma cultura de resistência ao regime acabou por se tornar mais rentável do ponto de vista mercadológico que a música “alienada” (NAPOLITANO, 2011). Se o iê-iê-iê viu seu nascimento e morte ainda na década de 1960, a MPB – cuja imagem se mistura a própria ideia de uma música que protestava contra o regime militar – viu sua continuidade perpassar as décadas que se seguiram.

É possível que esse também tenha sido um dos motivos da queda de popularidade que Jorge sofreu após o seu sucesso inicial, pois teria aderido ao iê-iê-iê num momento em que a MPB estava se estabelecendo⁶⁶. A MPB estava calcada em duas bases: o argumento de ser uma música de “bom gosto” e uma ideia política de resistência ao regime militar (ALONSO, 2011:156). Jorge Ben evita, constantemente, ter sua imagem relacionada a alguma posição política:

Sempre fui apolítico⁶⁷

Jorge Ben diz que quase não lê, não se mete em política e nem faz canção de protesto.

- Prefiro ler histórias em quadrinhos⁶⁸.

Sempre cantei o que quis e continuaria cantando, mesmo que me cobrassem qualquer posição política. Aliás, nem sei se cobraram. Vai ver cobraram e eu pago até sem saber. Ou seja, provavelmente é esse o tipo de música que esperam de mim⁶⁹.

E por que não fazer canções de protesto?

- Olha, às vezes eu penso, eu queria ser um super-homem, um inatingível, com muitos poderes. Aí eu ia acabar com muita sujeira que eu vejo aí. Mas se eu fosse um super homem...⁷⁰

Porém, analisando a sua obra, podemos fazer algumas reflexões sobre a sua posição com relação ao regime militar. Contudo, como quase tudo na sua obra, essa postura muitas vezes adquire um caráter paradoxal.

Além da já citada “País tropical”, Jorge lançou duas músicas que merecem destaque: “Salve-se quem puder”, e “Brasil, eu fico”. Na primeira, lançada num compacto em 1968 – mesmo ano em que entra em vigor o AI-5 – é cantado: Salve o

⁶⁶ A sigla MPB surge em meados da década de 1960 no momento em que as disputas estético-ideológicas adquiriam sua faceta mais radical. Em meio aos festivais televisivos, onde o público se colocava de forma contundente em prol ou contra os artistas, deveriam ficar claros os “territórios musicais”. Se de um lado estava a “grande novidade”, a Jovem Guarda, sucesso de mercado e vista como “alienada”, do outro estava aquela que representaria a resistência ao regime militar e que guardava o “bom gosto” estético promovido pela bossa nova. Esta seria denominada MPB.

⁶⁷ Entrevista Roda Viva de 18/12/1995.

⁶⁸ O pá-tropi no FLAG, Jornal do Brasil de 17/09/1972.

⁶⁹ Jorge Ben, um tímido na terra da mulher e samba, Folha de São Paulo de 09/01/1978.

⁷⁰ O momento mágico de Jorge Ben, Revista Veja de 27/05/1970.

rei, o presidente/ Salve os namorados/ Salve a minha bandeira/ Salve o Pelé/ Salve o meu Brasil / Salve a minha fé...”. Aqui, Jorge apresenta um caráter subversivo ao colocar lado a lado com o presidente o rei do futebol – o ídolo da seleção brasileira, Pelé. Como se os dois desempenhassem papéis equivalentes: o rei e o presidente. Ao mesmo tempo, Jorge clama “Salve a minha bandeira”. Com isso, ele enaltece um nacionalismo que converge com os ideais do regime militar. Ao contrário da esquerda engajada, que buscava unir o povo na crença de provocar a queda do regime através da união das classes, como ocorre no caso da canção “A estrada e o violeiro⁷¹” de Sidney Miller, ou “Bom conselho⁷²” de Chico Buarque, Jorge sugere a união popular para exaltar o regime.

Em “Brasil eu fico” (1970) Jorge escreve: “Este é o meu Brasil/ Cheio de riquezas mil/ Este é o meu Brasil/ Futuro e progresso do ano 2000/ Quem não gostar e for do contra/ Que vá pra...”. Essa letra parece dialogar com um famoso slogan – do mesmo período – do governo Médici que dizia “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Aqui, a agressividade do palavrão implícito ao final da frase – e que fica ainda mais reforçado pelo toque da cuíca – chama atenção por ser um aspecto pouco comum na sua obra. A (quase) utilização do palavrão, dirigido aos que são contra o seu discurso, vai contra algo que o próprio afirmava alguns anos antes “O meu caso é viver bem com todo mundo/ E com você também na paz de Deus⁷³”. Se o slogan dos militares fazia parte de uma campanha do governo na tentativa passar a ideia de um país unido e feliz, a

⁷¹ “Segue em frente, violeiro, que eu lhe dou a garantia/ De que alguém passou primeiro na procura da alegria/ Pois quem anda noite e dia sempre encontra um companheiro/ Minha estrada, meu caminho, me responda de repente/ Se aqui não vou sozinho, quem vai na minha frente? Tanta gente, tão ligeira, que eu até perdi a conta/ Mas lhe afirmo, violeiro, fora a dor que a dor não conta/ Fora a morte quando encontra, vai na frente um povo inteiro (...) Vai, violeiro, me leva pra outro lugar/ Eu também quero um dia poder levar/ Toda a gente que virá/ Caminhando, procurando/ Na certeza de encontrar”.

⁷² “Ouça um bom conselho/ Que eu lhe dou de graça/ Inútil dormir que a dor não passa/ Espere sentado/ Ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança/ Venha, meu amigo/ Deixe esse regaço/ Brinque com meu fogo/ Venha se queimar/ Faça como eu digo/ Faça como eu faço/ Aja duas vezes antes de pensar...”

⁷³ A Jovem Samba (1967).

música de Jorge Ben parecia ir no mesmo sentido. Valorizar a imagem do Brasil como “futuro e progresso do ano 2000”, afinal estávamos vivendo o auge do “milagre econômico”.

Contudo, deve-se ressaltar que com exceção das questões sobre negritude, em que Jorge, às vezes, adquire um caráter mais agressivo ao fazer uma crítica social, ele sempre possui um discurso de exaltação e da crença de um futuro melhor. Se pensarmos por esse lado, justifica-se o fato das suas composições continuarem alegres mesmo nos períodos mais violentos da ditadura. É interessante notarmos que, durante esse período, qualquer exaltação da alegria estava fadada a ser associada ao regime ditatorial. O discurso otimista era visto como uma forma de “alienar” o povo.

Uma das formas da MPB se diferenciar do regime e se ver como resistência foi mudar o discurso. Assim, deixou de ser adequado para esses artistas o discurso positivo da realidade. Não pegava bem exaltar a alegria e a felicidade num país de torturas, seqüestros, guerrilhas, derrotas, assassinatos. E quem compunha contra esse receituário era logo pichado pelas patrulhas (ALONSO, 2011: 95).

Por outro lado, não podemos esquecer que durante o governo militar nem todos eram contra o regime. E Jorge Ben possuía algumas afinidades inegáveis com o governo militar. Primeiro, pelo fato de ter servido o exército no início do anos 1960⁷⁴. Para um jovem de baixa renda, a carreira militar, assim como o futebol e a música, é uma das poucos possibilidades que se abrem – e Jorge tentou todas essas três. Segundo, porque ele foi financiado, desde 1965, pelo Ministério das Relações Exteriores para fazer viagens para fora do Brasil com o intuito de promover a imagem do país.

Além disso, um dos principais intérpretes das suas canções foi Wilson Simonal, cuja imagem de traidor da resistência ao regime militar – por ter,

⁷⁴ Embora o fato de se alistar no serviço militar não necessariamente represente um ponto de afinidade entre o indivíduo e a instituição, no caso de Jorge, parece que sua relação com o exército, nos anos em que este estava servindo, acabou por estreitar as relações entre o artista e os militares.

supostamente, dedurado nomes de artistas para os policiais do DOPS – ficou muito famosa, acarretando num ostracismo que perdurou até a sua morte. Se foi verdade que Simonal os delatou ou não nos importa neste trabalho, mas, sabe-se que ele era um entusiasta do regime. Mas isso não era algo tão incomum quanto parece hoje em dia. Nos anos sessenta muitos artistas eram a favor do governo militar. Agnaldo Timóteo é outro exemplo: até os dias de hoje declara ter sido favorável ao regime.

Então, porque Jorge não chegou a ser atacado pelas patrulhas contra a ditadura? Gustavo Alonso acredita que o fato de ter se associado ao Tropicalismo acabou promovendo um resgate “intelectual”. Com isso, sua postura pró-regime foi sendo esquecida pelos “profissionais da memória”⁷⁵. Porém, mesmo que, para esse autor, Jorge seja um adesista do regime militar, ele também sofreu nas mãos da censura. Ele afirma que a música “Charles Anjo 45” o levou a ser perseguido pela censura, pois suspeitava-se que era uma referência a Lamarca. Além disso acreditava-se que o pa-tro-pi de “País Tropical” fosse uma espécie de código. Também teve problemas em 1972 com a música “Mano Caetano”⁷⁶.

Curiosamente, o mesmo revela que o fato de ter sofrido problemas com a censura acabou se tornando algo proveitoso para a sua carreira: “Todo compositor para se realizar tem que ter uma música censurada. Podem cortar uma música que a gente encontra uma saída. A censura mexe com a inteligência”⁷⁷.

A temática negra das suas canções também pode ser um dos motivos que contribuíram para que Jorge não fosse visto como um “total alienado”. Se, em termos

⁷⁵ Termo desenvolvido por Paulo César Araújo para designar historiadores, musicólogos, artistas, entre outros que produzem materiais que revivam a memória dos “fatos históricos”.

⁷⁶ Entrevista no programa Roda Viva de 18/12/1995.

⁷⁷ Jorge (sonsual) Ben do mundo para o Rio, por Maria Lúcia Rangel. Jornal do Brasil de 10/01/1978.

políticos, ele não apresentava uma posição muito clara, sua postura na luta social dos negros sempre foi uma bandeira, como veremos no capítulo 4.

Ao ser indagado pelo historiador Gustavo Alonso sobre a postura política de Jorge Ben, Caetano Veloso responde:

O Jorge Ben é curioso, ele tem muita força artística e terminou se sobrepondo a isso, entendeu? Mas em relação ao Jorge eu sabia, antes de eu ir para Londres, eu via a atitude dele muito nítida na sua identificação com a direita que estava no poder, entendeu? Mas eu acho que o Jorge Ben era mais capaz de fazer uma canção [pró-ditadura] do que cantar uma coisa dessas, sabe? É complicado.... (ALONSO, 2011:321).

Mesmo identificando uma postura política que ia contra a sua própria, Caetano não poupa elogios ao amigo Jorge Ben e, principalmente, não deixou de tê-lo como um dos parâmetros estéticos do movimento que ele iria capitanear juntamente com Gilberto Gil: a Tropicália.

2.5 – Jorge Ben e a Tropicália



Figura 4: Foto de Jorge Ben e os tropicalistas⁷⁸

⁷⁸ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/tropicalia-faz-registro-fiel-do-movimento-cultural-tropicalismo>. Acessado em 14/04/2012.

“Se manda”, com a sua agressividade alegre (...) e sua musicalidade deixando à mostra traços crus de samba de morro e blues numa composição de exterioridades nordestinas, era a encarnação dos nossos sonhos. Parecia-me que minha “Tropicália” era mera teoria, em comparação. Uma tentativa de tratado sobre aquilo de que “Se manda” era um exemplo feliz. Jorge Ben, sem criar uma “fusão” artificiosa e homogeneizante, apresentava um som de marca forte, original, pegando o corpo de questões que nos interessava atacar, pelo outro extremo, o do tratamento final, enquanto nós chegávamos a soluções variadas e tateantemente incompletas nesse campo. (...) Jorge se tornou um símbolo, um mito e um mestre para nós (VELOSO, 2008: 193-4).

É bem possível que dentre todos o gêneros musicais que Jorge Ben tenha se relacionado nos anos 1960 e 1970, o Tropicalismo tenha sido o que teve menor duração e impacto na sua carreira. Por outro lado, este, talvez, tenha sido o movimento musical que maior influência sofreu de sua obra.

O Tropicalismo foi um movimento musical com duração relativamente curta. Seu marco inicial foi o III Festival da TV Record de 1967, no qual foi dado o 4º lugar à canção “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, e o 2º lugar a “Domingo no Parque” de Gilberto Gil. No ano seguinte, no dia 27 de dezembro de 1968 – alguns dias após lançamento do AI-5 – esses dois compositores foram presos e posteriormente exilados, demarcando o fim do movimento⁷⁹. Além dos nomes já citados, o Tropicalismo teve como principais representantes: Tom Zé, Gal Costa, os Mutantes (Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Batista), Nara Leão, Capinam e Rogério Duprat. E as relações entre Jorge Ben e os tropicalistas são muitas.

Para Caetano, além de uma referência para os preceitos tropicalistas (conforme pudemos observar na citação acima), Jorge foi um dos compositores que o baiano mais interpretou ao longo da sua carreira. Algumas de suas canções que foram interpretadas pelo tropicalista foram “Charles Anjo 45”, “Descobri que sou um anjo”, “Jorge de Capadócia”, “Se manda”, entre outras. Além disso, em 1979 Jorge gravou a

⁷⁹ Embora o tropicalismo possa ser delimitado dessa forma, os reflexos da sua influência na música, dos seus integrantes e dos músicos que posteriormente viriam a ser influenciados pelo movimento, podem ser observados em vários discos lançados, principalmente, nos anos 1970.

música “Ive Brussel”, que contou com a interpretação de Caetano no seu disco *Salve simpatia*.

Não é a toa que Caetano via em Jorge Ben um mito, ou mestre. Segundo Augusto de Campos, a Tropicália se utilizava de uma linguagem pop para introduzir novos sons na MPB:

Pois *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parques* são, precisamente, a tomada de consciência, sem máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a “linha evolutiva” da música popular brasileira, no sentido da abertura experimental em busca de novos sons e novas leituras (CAMPOS, 2008: 143-4).

Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (...) Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas (CAMPOS, 2008: 152)

Como podemos ver, os baianos estavam em busca de procedimentos musicais que já haviam sido explorados pelo carioca Jorge Ben. Porém, Jorge percorreu essa trilha no sentido inverso. Como vimos no começo desse capítulo, ele começou sua carreira experimentando novos sons (seu “samba que é misto de maracatu”) dando continuidade a “linha evolutiva” que havia se iniciado com a bossa nova. Após ter feitos suas experimentações de fusão do *hot-jazz* com bossa nova, samba de morro e outras manifestações de música negra que lhe agradassem, Jorge foi se relacionar com a cultura de massa – que, a essa altura (1965), estava incorporada na imagem dos roqueiros do iê-iê-iê.

Até a fusão de instrumentos elétricos utilizados no iê-iê-iê com arranjos de MPB já haviam sido feitos em *O bidú – Silêncio no Brooklin*. E se os Tropicalistas procuravam encontrar uma “ponte de amizade” entre a Jovem Guarda e a MPB, Jorge já havia, em meados dos anos 1960, participado dos dois programas, tanto de Elis

Regina quanto de Roberto Carlos, deixando claro que para ele não havia guerra nenhuma a ser travada entre esses dois mundos – que, a seu ver, não pareciam tão distantes assim.

Outro paradigma do conceito tropicalista – a fusão entre o moderno e o arcaico (SOVIK, 1994) – era algo que já se via desde o começo da carreira de Jorge Ben. Porém, se para os baianos, o tradicional se encontrava “nas raízes musicais nordestinas”, o carioca o encontrou no samba de morro. Já em *Samba esquema novo*, Jorge desenvolveu um híbrido entre as modernas influências dos jazz americano com as “raízes” do samba, claro, passando pelo apelo estético da bossa nova.

Se para Caetano, Jorge era um mestre a ser seguido, para outro protagonista do movimento tropicalista, Gilberto Gil, a presença de Ben era algo que quase impossibilitava a sua própria atuação:

Gil era um apaixonado por Jorge Ben desde a Bahia. Uma noite, cumprindo uma apresentação numa boate de Salvador, ele declarou que tinha deixado de compor e não cantaria mais nenhuma das suas composições, pois surgira um cara chamado Jorge Ben que fazia tudo o que ele achava que deveria fazer – e fez um show todo de canções de Jorge Ben (VELOSO, 2008: 191-2).

Realmente, a semelhança musical entre os dois é reconhecida pelo próprio Jorge:

O Gil sou eu e eu sou ele. Senti muito isso quando gravamos juntos aquele disco, num estúdio da Central, parando a cada vez que o trem passava. Ele é mais parecido comigo do que com ele mesmo. E eu sou mais parecido com ele do que comigo mesmo. (Jorge Ben cadê você? Jornal do Brasil de 28/11/86, por Cleusa Maria).

O disco referido na matéria é *Gil & Jorge* de 1975. Nesse disco, que pode ser encarado como uma “levação de som⁸⁰”, é nítida a semelhança musical entre os dois artistas. No que diz respeito ao violão, tanto o timbre, como o toque e até as síncopes rítmicas das articulações são muito parecidas. Se não fosse o fato de estarem

⁸⁰ Utilizamos, aqui, esse termo por ser muito comum entre os músicos e se referir a uma maneira mais descompromissada de fazer música, na qual a forma das canções não é algo previamente definido e o improvisado parece prevalecer sobre os arranjos pré-estabelecidos.

divididos na mixagem (voz e violão de Jorge de um lado e voz e violão de Gil do outro) seria muito difícil diferenciar o violão de um e do outro. Segundo Caetano Veloso, o estilo violonístico de Gil nasceu na bossa nova e foi retrabalhado pela atenção a Jorge Ben (VELOSO, 2008: 298).

Com relação ao canto, existe uma brincadeira, recorrente ao longo de todo o disco, em que eles improvisam em cima de alguma palavra da letra ou de alguma piada que lhes venha a cabeça em função do que é cantado. Chama atenção a maneira como essas “brincadeiras cantadas” são “improvisadas” e “respondidas” pelo parceiro. Por se tratar de uma forma de improviso que não é muito comum no âmbito da MPB e, principalmente, por não ser um improviso instrumental, mas de ideias que se manifestam através do canto, ao ouvir esse “diálogo” entre os cantores dá-se a impressão de que eles falam a mesma linguagem musical⁸¹.

Sem dúvida, o disco mais tropicalista da carreira de Jorge Ben é o seu álbum homônimo, de 1969. Lançado após o exílio dos baianos, esse disco conta com os arranjos de um dos principais nomes do movimento, o maestro Rogério Duprat, em duas canções: “Barbarella” e “Descobri que sou um anjo”. Em ambas, Duprat parece anexar ao samba-rock de Jorge a estética tropicalista.

O maestro participou do tropicalismo desde a sua fundação, arranjando a canção “Domingo no parque”. Desse encontro, surgiu o estilo que marcaria os seus arranjos até o final da década de 1960 e que definiria esteticamente a Tropicália:

...um estilo sincrético que ele adotaria, a partir de então, na maioria de seus arranjos. Ruídos, gritos e instrumentos regionais somados a instrumentos elétricos e orquestrais compõem o ambiente sonoro de “Domingo no parque”. Esse recurso de fazer coexistir elementos aparentemente disparados, em uma mesma canção, tornou-se uma de suas marcas estilísticas como arranjador (GAÚNA, 2001: 94).

⁸¹ Um exemplo claro do que foi dito aqui pode ser ouvido na canção “Jurubeba” de Gilberto Gil.

Ao analisarmos as canções arranjadas por Duprat no disco de Jorge Ben, observamos como o maestro parece sobrepor as cordas e a harpa a um arranjo que poderia ser classificado um típico samba-rock. É como se ele fosse responsável por estabelecer uma ponte entre Jorge Ben e os tropicalistas. Na música “Descobri que sou um anjo” tem-se a impressão de que se ouvem dois arranjos coexistindo em uma mesma canção.

A necessidade de colocar em prática tudo o que sabia fazer em música fez com que Duprat fundisse diferentes estilos, muitas vezes, em um só arranjo. Dessa forma, acrescentava às canções, para as quais o arranjo estava sendo elaborado, uma forma muito particular de compor as cordas e os metais, ou seja, suas orquestrações ganhavam praticamente uma autonomia paralela, permanecendo ao mesmo tempo com a harmonia integrada às estruturas das canções. Muito embora vinculadas às canções, seus arranjos, muitas vezes, assumiam um caráter composicional (GAÚNA, 2001: 95).

Outra característica que seria responsável por colocar Jorge Ben lado a lado com os tropicalistas é a maneira irônica de exaltar a alegria. Conforme foi visto anteriormente, o otimismo pode ser encarado quase como um estilo na obra de Jorge. Para os tropicalistas, a crítica à tristeza era vista como uma crítica à canção de protesto e aos conservadores da música popular. Em “Geléia geral” (1968) de Gil e Torquato Neto, podemos ver a alegria tropicalista como uma provocação aos “sérios” compositores da canção de protesto: Um poeta desfolha a bandeira/E a manhã tropical se inicia/ Resplandente, cadente, fagueira/ Num calor girassol com alegria/... / A alegria é a prova dos nove/ E a tristeza é teu porto seguro.

E, se a ideia era promover a alegria, ninguém melhor para servir de exemplo como Jorge Ben. Não por acaso Gal Costa chegou a gravar “País Tropical” em 1969. Porém, por causa dessa postura otimista – além da estreita relação com a música pop representada pelo iê-iê-iê – frente ao conturbado momento político em que o país se encontrava, os tropicalistas foram tachados como alienados e tiveram pouca aceitação

de público. Só passariam a ser incorporados ao imaginário da MPB após o exílio de Gil e Caetano (ALONSO, 2011).

Contudo, mesmo se tratando de uma referência para o grupo baiano, Jorge foi quem mais ganhou ao ter sua imagem associada ao movimento tropicalista.

No entanto, é importante lembrar que Jorge deve seu “resgate” a Simonal tanto quanto aos tropicalistas. Se os baianos foram responsáveis por recolocar Jorge no pedestal intelectual da música brasileira, Simonal o trouxe de volta ao gosto popular. Um caso raro na música popular, Jorge Ben é um artista que rompeu pelo menos dois ostracismos latentes. O primeiro com a ajuda de Simonal em 1969; o segundo entre 1992/93... (ALONSO, 2011: 53).

Se a popularidade de Jorge Ben vinha decaindo desde sua estréia em 1963, foi somente no final da década de 1960 que sua carreira ganhou novo fôlego graças a Simonal e ao grupo baiano. Devemos destacar que, o “pedestal intelectual” dado pelos tropicalistas à Jorge fez com que suas músicas deixassem de ser vistas como ingênuas ou infantis e, principalmente, fez com que o carioca fosse associado ao movimento de resistência, e não de entusiasta ao regime militar – como suas músicas parecem indicar.

2.6 – Jorge Ben e o samba-rock (parte2)

Se, por um lado, o disco de 1969 pode ser visto como o disco tropicalista de Jorge Ben, por outro, ele marcou o começo da sua fase mais longa – que, de alguma forma, perdura até os dias de hoje – aquela que definiria como nenhuma outra o seu estilo de tocar: o samba-rock.

Não repetirei aqui o que foi dito no item 1.4 no que se refere a conceituação do samba-rock. Pretendo, apenas, fazer um breve levantamento da sua obra durante esse período, que vai de 1969 até 1975. Acreditamos que os seis discos de estúdio lançados nesse período não são responsáveis por nenhuma mudança drástica na sua

forma de tocar e compor, à exceção do disco *A Tábua de esmeralda* (1974), que seria responsável por inserir o esoterismo na sua poesia de forma contundente.

Em 1970, Jorge lança o disco *Força Bruta*. Neste álbum, Jorge Ben abre mão, pela primeira vez, da bateria. Seu lugar é trocado pela percussão do Trio Mocotó. Esse dado pode ser tomado como uma afirmação dos parâmetros que definiam o samba-rock. Por outro lado, em duas faixas (“Mulher brasileira” e “Apareceu Aparecida”), Jorge troca o seu violão de nylon por uma viola caipira, acentuando um sotaque caipira que sua música poderia sugerir. Isso deixa claro algo que já era constante na sua carreira: mais do que definir barreiras e separar territórios musicais Jorge sempre buscou mostrar o que “as músicas” possuem em comum. O que a bossa nova tem de *jazz*. A intercessão entre o samba e o rock. O que interessa para Jorge é encontrar as misturas que os gêneros podem promover.

No ano seguinte, em 1971 é lançado o disco *Negro é lindo*, no qual Jorge já começa a sinalizar o caminho que iria tomar ao se relacionar com a música negra norte americana. Se, no campo musical, a *soul music* ainda estava distante, no campo teórico, Jorge já começava a se afinar com a cultura negra estadunidense. A frase “*Black is beautiful*” serviu de emblema do movimento de orgulho negro da década de 1960. Ela pretendia promover a valorização da beleza negra, que possuía um fenótipo tido como feio. A *soul music* somaria a essa ideia de valorização da cultura negra, juntamente com uma “atitude negra” que poderia ser observada desde a utilização do cabelo *blackpower* até um simples gesto de levantar o punho.

A aproximação de Jorge com a *soul music* aconteceu gradualmente. Aqui ela se faz presente apenas no campo ideológico. Se a valorização do negro já era algo presente desde o começo da sua carreira, aqui ela se torna mais explícita, com o título do álbum que remete ao movimento de consciência negra dos Estado Unidos, além do

fato que o disco possui três músicas que abordem diretamente o tema da negritude: “Cassius Marcelo Clay”, “Zula” e “Negro é lindo”.

Além do disco de Jorge, a frase do movimento de consciência negra, *Black is beautiful* foi, também, o título de uma canção dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle de 1970. Essa canção foi cantada por Elis Regina (uma das juradas) enquanto eram apurados os votos do Festival Internacional da Canção (FIC) de 1971 emocionando outro membro do júri do festival, Toni Tornado. Ao ouvir os versos “Eu quero um homem de cor/ Um deus negro do Congo ou daqui” Toni se levantou e subiu ao palco junto com a cantora. Ao final da canção, levantou seu punho como uma manifestação de simpatia ao movimento negro. Em seguida, foi preso. Para a ditadura militar, o Brasil vivia uma “democracia racial” e qualquer tentativa de demonstrar oposição ou superioridade entre as raças deveria ser repreendida.

No mesmo ano, Jorge lançaria seu disco *Negro é lindo*. Porém, como veremos no capítulo 4, sua abordagem da temática negra explorava muito mais um discurso de integração e/ou valorização do que uma superioridade negra.

Em 1972, Jorge lança o disco *Ben*. Embora seja um dos seus álbuns em que a temática negra menos apareça, mais uma vez podemos ver na sua capa – e, nesse caso, na foto do artista – o processo de aproximação com a *soul music*.



Figura 5: Capa do disco *Ben*

Pela primeira vez, Jorge adotava o visual típico do movimento negro americano, o *blackpower*. Moda nos anos 1970, esse corte foi utilizado por importantes músicos negros estadunidenses como Michael Jackson (e seus irmãos do Jackson 5) e Jimi Hendrix, ou brasileiros, como Toni Tornado e Tim Maia. A simples utilização desse corte demonstrava uma relação com alguma manifestação musical ligada a cultura negra, seja *rock*, *funk* ou *soul*. Era a própria incorporação da frase *Black is beautiful*.

Musicalmente, o disco soa como uma continuidade dessa fase de “amadurecimento” do samba-rock. Novamente, Jorge abre mão da bateria e utiliza apenas percussão ao longo de todo o disco. Contudo, se no âmbito sonoro, sua música não se encontra tão próxima da *soul music*, no que diz respeito ao visual, Jorge já deixava claro o caminho que estava passando a tomar. Porém, antes que a música negra norte-americana ficasse apenas no lado estético ou ideológico de Jorge, e incorporasse, efetivamente, a sua música, o artista lança um álbum que destacaria um lado seu até então ofuscado. Uma paixão tão forte quanto o futebol havia sido. A alquimia havia chegado.

Em 1974 é lançado aquele que para muitos, inclusive o próprio Jorge Ben⁸², é o seu melhor disco de estúdio: *A Tábua de Esmeralda*.



Figura 6: Capa do disco A tábua de esmeralda

A capa desse álbum já nos dá alguns indícios do que se encontraria no interior do mesmo. Baseada nas gravuras de Nicolas Flamel esse disco está repleto de referências ao universo da alquimia. Na canção “Hermes Trismegisto e sua celeste Tábua de Esmeralda” Jorge canta, integralmente, o tratado hermético escrito pelo faraó egípcio Hermes Trismegisto, e que havia sido traduzido pelo alquimista Fulcanelli. Nessa canção ele faz uso de um recurso muito comum do seu canto – o de adaptar qualquer texto a uma melodia conforme vimos no subitem 1.2.4.

A fase “hermética” de Jorge possui semelhanças com a filosofia racional de Tim Maia, um dos seus amigos de infância na Tijuca. Em ambos os casos, os artistas tiveram um contato com uma nova “filosofia de vida” que foi responsável por marcar uma forte presença nas suas obras, mas que, em seguida, foi quase que totalmente abandonada. Se Tim Maia dedicou três discos a filosofia racional, coube a Jorge dedicar dois aos alquimistas. Além do já citado, o disco *Solta o Pavão* de 1975 pode

⁸² Entrevista na Revista Rolling Stone n°9.

ser visto como uma continuação natural de *A Tábua de Esmeralda*. Contudo, se este apontava mais para uma futura fase ligada à *soul music* (especialmente nas primeiras faixas do álbum), aquele parece resgatar o samba, tão presente no começo da carreira do artista.

É interessante destacar que, além dos dois músicos se dedicarem a explorar suas filosofias em discos, em momentos semelhantes, as próprias filosofias possuíam muitas equivalências. Podemos destacar alguns trechos do texto da capa do disco “Tim Maia Racional volume 1”:

Esses corpos de energias racionais que estão se ligando no firmamento aparecem de várias formas, tamanhos, maneiras e cores para chamar a atenção da humanidade (...) Ligando todos ao seu mundo de origem.

E observar sua relação com alguns trechos da letra de “Hermes Trismegisto...”
como:

O que está no alto/ É como o que está embaixo/ E por essas coisas fazem-se os milagres/ De uma coisa só/ E como todas essas coisas/ São e provêm de um/ Pela mediação do um, assim/ Todas essas coisas são nascidas/ Desta única coisa por adaptação.

Podemos ver em ambos um discurso que fala sobre uma origem comum que sofreu mudanças (ou adaptações) para se inserir no nosso “mundo de energia elétrica e magnética”. A capa do disco de Tim Maia também possui algumas semelhanças com a do disco de Jorge Ben: ambas são compostas por ilustrações que remetem à filosofia adotada pelos artistas e, além disso, possuem algum texto explicativo sobre a doutrina filosófica.



Figura 7: Capa do disco Tim Maia Racional

Porém, se Tim Maia foi extremamente incisivo na utilização das palavras do livro “Universo em desencanto” – que servia de base para as filosofias a cerca do mundo racional – Jorge conseguiu abordar outros temas em seus discos dedicados aos tratados herméticos. Por exemplo, é do disco *A tábua de esmeralda* uma das suas canções mais contundentes sobre a temática negra. A canção “Zumbi” é uma das suas principais críticas ao tratamento dos negros pelos brancos e seria regravada, posteriormente, no disco *África Brasil*, acentuando ainda mais a crítica social contida na letra.

No campo sonoro, tanto *A tábua de esmeralda* como *Solta o pavão* representam um processo de aproximação com a *soul music*. Em ambos, Jorge volta a fazer uso da bateria nos arranjos. Com relação a esse instrumento, não só a sua presença mostra uma semelhança com a estética da *soul music*, baseada, entre outras coisas, no *groove* do baixo com a bateria, como a própria timbragem do instrumento – seco e aveludado – nos remete aos discos de ídolos do gênero como, James Brown, *Earth Wind and Fire* e os Jackson 5. O compasso 4/4 fica nítido na marcação do bumbo e caixa nos tempos 1, 3 e 2 e 4, respectivamente – outro traço característico da

soul music – que pode ser observado com clareza no arranjo de “Sossego” de Tim Maia. Porém, conforme foi dito anteriormente, os *grooves* de bateria contidos nas primeiras faixas de *A tábua de esmeralda* estão mais próximos da música negra norte-americana do que em *Solta o pavão* – mais próximo do samba.

Na canção “Os alquimistas estão chegando os alquimistas” Jorge comprova, mais uma vez, que ao aproximar dois gêneros distintos – samba-rock e *soul music* – é possível criar um híbrido onde se torna muito difícil diferenciar um do outro. Porém, por mais difícil que seja a tarefa de separar estilos na carreira desse artista, no ano seguinte, Jorge lançaria um álbum que o colocaria em contato direto com a música negra norte-americana, situando-o lado a lado com o grande ícone do *soul* no Brasil, o já citado Tim Maia.

2.7 – Jorge Ben e a *soul music*

Segundo Amanda Alves, os movimentos *Black* viveram seu apogeu, no Brasil, em meados dos anos 1970 (ALVES, 2010: 40). No Rio de Janeiro, o movimento denominado “Black Rio⁸³” começou a atrair milhares de jovens pobres – em sua maioria negros – para os bailes de música funk⁸⁴ da periferia da capital fluminense. Embora tenha começado na famosa casa de shows carioca “Canecão”, que posteriormente se tornaria o reduto da MPB na Zona Sul, os bailes acabaram migrando para os clubes e ginásios da Zona Norte. Se o movimento obteve grande

⁸³ O nome do movimento se deu a partir de uma matéria publicada no Jornal do Brasil em 17/07/1976 intitulada: “Black Rio – O orgulho (importado) de ser negro no Brasil”.

⁸⁴ Não foi possível, ao longo da pesquisa, estabelecer diferenças concretas entre os termos *soul music* e *funk*. Coube ao antropólogo Hermano Vianna expor uma tentativa de diferenciação entre *soul* e *funk* no cenário brasileiro: “Todos os informantes acabam dizendo que o soul é uma música mais marcada, portanto melhor para dançar” (VIANNA, 1987: 52). Além disso, o próprio problematiza o uso desses termos quando afirma que “os discotecários cariocas continuavam a chamar aquela música de soul, quando funk era a palavra usada nos EUA” (idem). Portanto, no presente trabalho não nos ocuparemos em debater qual termo seria mais apropriado. Eles serão aqui utilizados em virtude da comodidade com que venham a aparecer no texto.

força no Rio de Janeiro, ele também foi aparecendo em outras capitais brasileiras no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, como São Paulo e Belo Horizonte.

Nesses bailes, os jovens se reuniam para ouvir e dançar clássicos do soul estadunidense. “James Brown era o artista mais tocado nos bailes. Suas músicas, principalmente *Sex Machine*, *Soul Power*, *Get on the Good Foot*, lotavam as pistas de dança” (VIANNA, 1987: 55). A música pop dos negros norte-americanos era predominante entre os bailes e passou a servir de referência para os brasileiros que se identificavam com esse novo segmento de mercado que surgia no Brasil.

...a partir daquelas referências culturais, a juventude da periferia passou a reinventar sua própria identidade. Isso teve impacto na organização política dos negros e, principalmente, na forma como passaram a sentir e expressar a negritude (ALBUQUERQUE, 2006: 284)

Em função do grande volume de jovens que eram atraídos para os bailes, a indústria do disco – que, a essa altura, começava a se firmar como um negócio de alta rentabilidade – via nesse segmento um mercado com grande potencial financeiro. Para tanto, ela fez uso de duas principais frentes: a venda de coletâneas com as músicas mais tocadas nos bailes e a criação de um *soul* nacional. Porém, salvo raros nomes, como Tim Maia, Cassiano e Hyldon, o *soul* brasileiro demonstrou ser um grande fiasco comercial. As gravadoras argumentavam que “se existe um bom público de funk no Brasil, ele não tem ‘poder aquisitivo’ suficiente para comprar discos” (VIANNA, 1987: 60).

Antes que o soul fosse encarado como um fracasso de vendas, o sempre antenado Jorge Ben incorporou o gênero ao seu caldeirão musical de forma definitiva em 1976, com o disco *África Brasil*. Alcançando uma vendagem significativa – que seria capaz de inseri-lo entre os nomes citados anteriormente – o disco resultou em um grande respaldo da crítica, não apenas brasileira como internacional. A Revista

americana Rolling Stone o colocou como único representante brasileiro, em 22º lugar, numa lista com os 50 discos “mais *cool*” de todos os tempos⁸⁵. Enquanto isso, no Brasil, comentava-se o grande êxito de Jorge em assimilar a música negra norte-americana ao seu estilo:

Com a pujança de quem sabe e pode mais, ele absorve a violenta tonelagem de soul despejada semanalmente no país e devolve um produto novo arrasador, vértice de todas as tendências atuais do mercado do disco. Samba, blues, discotheque sound, macumba, soul e o que mais for inventado de rótulo nessa área, que o compositor, cantor e agora exemplar guitarrista, domina absolutamente. Não sobrou pra ninguém. (Jornal do Brasil 21/11/76, Tárík de Souza).

O jornalista não poupa elogios ao falar como o artista foi capaz de incorporar as novas tendências à sua música. Afinal, como já vimos ao longo deste capítulo, assimilar as novidades musicais da atualidade pode ser encarado como a tônica dos primeiros anos da carreira de Jorge Ben.

O disco *África Brasil* parece encerrar um ciclo na carreira do artista. Um caminho que tangenciava a afirmação da identidade negra, que começou em “Samba esquema novo”. É um momento em que todas as músicas que influenciaram sua carreira viriam a tona. Do samba ao rock. Da ingenuidade infantil das suas letras até as complexas ideias da filosofia alquímica. Da irreverência dos Pilantras à contestação do lugar social dos negros. E, sem dúvida, esse é um ponto a ser destacado nesse álbum. Jorge explicita a sua valorização da cultura negra, propondo uma grande integração entre os afro-descendentes espalhados pela diáspora atlântica. Seja pelo apelo do título *África Brasil*, seja pela estética *soul* (predominante no disco), Jorge finalmente se sente à vontade para explorar a potencialidade do que sua música possuía de mais “afro”.

Sempre houve essa influência afro nas minhas composições e para ver isso, basta sentir o ritmo, a batida. Mas, acontece que a Philips me segurou, no início. Achavam que música com jeito excessivamente brasileiro seria considerada “cafona” (...) Aos

⁸⁵ Revista Rolling Stone n°9.

poucos fui me firmando e me soltando. Quando senti que tinha alcançado uma faixa de vendagem que me permitia impor o que quisesse, passei a mostrar o que sempre quis. Candomblé, maracatu, samba, tudo misturado. (Folha de São Paulo de 9/01/1978 – Jorge Ben, um tímido na terra da mulher e samba).

Além dessas manifestações da música negra brasileira, destacadas por Jorge, o disco possui uma sonoridade fortemente influenciada pelo soul norte-americano. Esse álbum marca o retorno, praticamente definitivo, do artista à guitarra elétrica. Logo na primeira música Jorge faz uso de um recurso pouco comum na sua obra, porém, muito freqüente no universo musical dos negros estadunidenses como rock, *blues* e *jazz*: o *riff*⁸⁶. Chama atenção o fato do primeiro som ouvido quando se toca o disco ser uma guitarra distorcida executando um *riff* sem o acompanhamento de nenhum outro instrumento.



Exemplo 9: Riff de guitarra de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”

Além do timbre distorcido da guitarra – característica muito comum no gênero rock – o recurso de iniciar a música com três compassos de um riff, seguido de um quarto compasso de virada de bateria, o aproxima muito de outros ícones do gênero como os Beatles (Day Tripper), Jimi Hendrix (Voodoo Child), Cream (Sunshine of your Love), entre outros.



Exemplo 10: Virada de bateria de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”

⁸⁶ “O riff é um padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes, enquanto as mudanças acontecem junto com a música” (SHUKER, 1999:35)

Nesse disco, Jorge assume como formação básica para as músicas a instrumentação típica dos grupos de rock e blues dos EUA, com baixo, bateria e guitarra, e inclui o sotaque brasileiro com as percussões (agogô, cuíca, repiques, etc). Além desses instrumentos os arranjos contam, eventualmente, com coro, metais, flauta e teclado.

Assim como suas músicas sempre apresentaram gêneros distintos, com arranjos que pareciam fundi-los num único gênero, esse disco apresenta o mesmo procedimento, aglutinando *funk*, *soul*, rock e samba, de maneira que em cada música fica mais aparente um desses gêneros e o resultado geral acaba soando como um único “estilo Jorge Ben”. Nesse sentido, se “Ponta de lança africano” possui um “sotaque” roqueiro mais acentuado, a faixa seguinte “Hermes Trismegisto escreveu” adquire um caráter mais *soul*. Mesmo utilizando o mesmo recurso de *riff* seguido de virada de bateria, o resultado agora não é tão agressivo quanto em “Ponta de lança africano”. Nela, a guitarra não está distorcida e o *riff* possui um caráter mais rítmico que melódico – como é o primeiro caso. Além do seu quarteto típico – baixo, bateria, guitarra e percussão – o arranjo inclui mais dois grupos de instrumentos típicos dos grupos de soul como o de James Brown, os metais e os teclados. Esse instrumental seria utilizado em outra faixa do disco de forte caráter *soul* “A história de Jorge”.

No âmbito sonoro, podemos destacar algumas características que situam o disco num universo mais próximo do *soul*. Primeiramente, temos a manutenção do compasso 4/4 – traço típico das músicas norte-americanas de origem afro. Com relação a instrumentação, além do próprio uso dos instrumentos típicos do gênero, a maneira como eles são tocados revelam suas proximidades com o estilo. O musicólogo José Roberto Zan, ao falar sobre o desenvolvimento do samba-funk pela banda Black Rio nos permite observar inúmeras equivalências entre os procedimentos

adotados por ela e os utilizados por Jorge Ben, especialmente nessas duas músicas (“Hermes Trismegisto escreveu” e “A história de Jorge”).

O contra-baixo elétrico reforça os traços do *funk* presentes no repertório. Em geral, seu desempenho é de caráter melódico/rítmico, com o uso de ostinato, como o *vamp*, e de recursos timbrísticos típicos do gênero norte-americano como o *slap*. (...) De outro modo, a guitarra elétrica aparece em quase todas as músicas como instrumento típico do *funk*, com sons agudos e estridentes cumprindo ao mesmo tempo funções harmônicas e percussivas.

Os instrumentos de sopro (sax, trompete e trombone) atuam também de forma harmônica e percussiva, através de ataques em bloco. Tal procedimento é usado tanto como *background* como em solos das melodias principais. (ZAN, 2005: 10-11).

Fora a utilização do *slap* no contra-baixo, todos os pontos apontados por Zan podem ser aplicados aos arranjos de *África Brasil*. Curiosamente ele credita à banda Black Rio a criação do samba-funk por utilizar esses mesmos procedimentos que Jorge já havia adotado um ano antes do lançamento do primeiro disco da banda intitulado *Maria Fumaça* (1977).

É interessante destacar que esse disco além de representar um contato mais estreito com a música negra norte-americana, possui também um alto índice de músicas que abordam o tema da negritude, são elas: “Ponta de lança africano”, “Xica da Silva”, “Cavaleiro do cavalo imaculado” e “África Brasil (Zumbi)”. Em um álbum com onze faixas, quatro delas serem dedicadas a temática negra se revela um número expressivo, mesmo para os padrões de Jorge Ben.

Exatamente por ser este o disco que possui um maior diálogo com a cultura negra, é que ele encerra esse capítulo biográfico do artista. Devemos destacar que, embora o disco possua um nome que deixa claras as relações étnicas que Jorge pretende explorar – dos afro-brasileiros – o mesmo fez uso de uma estética que ainda não era vista como brasileira, haja vista o próprio título da matéria do *Jornal do Brasil* sobre a Black Rio, afirmando que o *soul* representaria um “orgulho *importado* de ser negro no Brasil”. Contudo, acreditamos que Jorge tenha se apropriado deste gênero

pelo fato dele funcionar como uma importante ferramenta de valorização da negritude nos EUA. “Durante os anos 60, o soul foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a ‘conscientização’ dos negros norte-americanos” (VIANNA, 1987: 44-45). Se no Brasil não havia uma música que pudesse ser utilizada como instrumento de valorização da comunidade negra – talvez, a própria comunidade negra não tivesse, ainda, a força e organização que possuía a norte-americana – coube a Jorge Ben se apropriar deste gênero, a princípio estrangeiro, para falar sobre e para os negros brasileiros, numa “linguagem” que eles pudessem reconhecer como sua.

Além disso, conforme pudemos observar ao longo de todo este capítulo Jorge Ben sempre esteve antenado às tendências mais modernas da música pop mundial e procurou incorporá-las a sua música oferecendo, ao mesmo tempo, um painel de continuidade na sua obra, mostrando que mais do que funk, rock ou samba sua música sempre foi “Jorge Ben”.

Outra característica que merece destaque nesse disco, e que pode ser vista como uma conclusão para tudo o que foi dito anteriormente é a sua postura quanto ao lugar social do negro. Nele Jorge afirma, explicitamente, sua relação com a comunidade negra. Seja no campo sonoro, estético ou ideológico, Jorge afirma e valoriza a cultura afro – e aqui não apenas dos afro-brasileiros, mas toda a cultura afro-descendente espalhada pela diáspora africana no Atlântico. Porém, o que significa ser “afro”? É o que veremos no próximo capítulo.

SEÇÃO 2 – MÚSICA E IDENTIDADE AFRO-DESCENDENTE

Capítulo 3 – “negro”, “afro”, ritmo, identidades: um debate

Neste capítulo, faremos uma análise crítica de uma parte da produção acadêmica referente à construção de uma identidade negra, principalmente a identidade afro-brasileira, a fim de questionar e refletir sobre a própria maneira como este trabalho se insere nas discussões sobre cultura dos afro-descendentes no Brasil. Para tanto, articularemos as questões sobre a representação dos negros à desconstrução da ideia de uma música que possa ser classificada, genericamente, como africana ou negra. Além disso, faremos alguns apontamentos sobre as complexas relações que operam na formação das identidades culturais no contexto pós-moderno. Finalmente, refletiremos sobre como todas essas questões aparecem em alguns dos recentes trabalhos que tratam desse tema no meio acadêmico brasileiro.

3.1 Algumas questões sobre representação

Para a análise crítica da produção acadêmica a respeito da cultura afro-brasileira, neste capítulo apoiamo-nos nas reflexões propostas por James Clifford sobre a “autoridade etnográfica”. A partir delas, pensaremos sobre a representação do negro no meio acadêmico brasileiro – enquanto um lugar de autoridade. Haja visto que as primeiras teorias raciais desenvolvidas no Brasil tiveram como principal referência os intelectuais europeus, as ideias de Clifford se tornam relevantes para compreender como se deu esse processo pelo qual o negro se via representado por membros de outro grupo étnico. Segundo o próprio afirma, “o dilema atual [da prática de representação intercultural] está associado à desintegração e à redistribuição do poder colonial nas décadas posteriores a 1950” (CLIFFORD, 2008: 18).

A representação dos afro-descendentes está intimamente ligada às relações históricas de dominação e diálogo, entre aquele que estuda e o Outro estudado. Portanto a ciência etnográfica não pode ser compreendida fora de um debate político mais geral, no qual a alteridade tem um papel central. Pode-se, então, concluir que o processo de produção de um discurso sobre um Outro “desconhecido” “é complicado, devido à ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor” (CLIFFORD, 2008:18). Segundo o filósofo Paul Ricoeur, o discurso etnográfico “é um modo de comunicação no qual são intrínsecas as presenças do sujeito que fala e da situação imediata da comunicação” (apud CLIFFORD, 2008: 38).

Uma questão que veio ganhando força a partir da segunda metade do século XX diz respeito às críticas da representação “colonial”, que se referem aos discursos que, ao retratarem outros povos, não se colocam, eles mesmos, em questão. Essa crítica baseia-se na ideia de que o pesquisador não é um sujeito neutro. Alguém capaz de olhar para “outra cultura” sem imprimir os seus próprios valores sobre ela. Em outras palavras, como se no texto do pesquisador não estivesse contida a sua própria subjetividade.

Como proposta de solução para os problemas da autoridade na complexidade de um discurso, a pesquisa deve ser entendida como uma negociação em andamento – uma negociação entre o pesquisador e o Outro pesquisado. Isso porque o próprio conceito de cultura não é algo estanque:

Uma “cultura” é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções. Uma “língua” é a interação e a luta de dialetos regionais, jargões profissionais, lugares-comuns genéricos, a fala de diferentes grupos de idade, indivíduos etc. (CLIFFORD, 2008: 46)

Sendo assim, devemos nos questionar como o Outro é explicado, através do olhar do pesquisador, que muitas vezes está repleto de conceitos pré-determinados. Isso fica bem claro na maneira como a cultura africana foi tratada nos estudos desenvolvidos ao longo do século passado. O próprio termo “cultura africana” já é por demais abrangente para retratar toda a diversidade cultural produzida em um imenso continente. Porém esse assunto será tratado mais à frente, quando for analisada a crítica proposta por Kofi Agawu, em seu texto *The invention of African Rhythm* (AGAWU, 1995).

3.2 Um retrospecto da cultura afro-brasileira na ótica acadêmica

Para falar sobre os caminhos que a produção acadêmica vem tomando nos últimos anos no que diz respeito à cultura afro-brasileira, devemos primeiramente fazer uma breve análise de quais foram os principais passos dados num processo que começou com a apropriação das teorias racistas europeias pelos intelectuais brasileiros da virada do século XIX para o XX, passando para o olhar “folclorizante” dos modernistas, seguindo para as primeiras teorias a respeito da democracia racial propostas por Gilberto Freyre.

No final do século XIX, a questão da mestiçagem entre as raças era vista como o principal motivo do atraso brasileiro – pelo fato de o país ser visto como “um caso único e singular de extrema miscigenação racial” (SCHWARCZ, 1993). Porém, acreditava-se que o Brasil passava por um processo de transição – que terminaria por constituir uma população composta integralmente por brancos. Essa teoria de branqueamento desenvolvida, entre outros, por Silvio Romero, dava conta de inserir o país num projeto de nação que seria viável a longo prazo.

É interessante notarmos que, desde o princípio, as ideias desenvolvidas por estes “homens de ciência⁸⁷” (como Nina Rodrigues, João Baptista Lacerda) já eram derivadas de teorias eurocêntricas. A teoria que teve maior respaldo entre os intelectuais brasileiros foi a do darwinismo social, que buscava, através dos recentes estudos biológicos, demonstrar uma hierarquia “natural” entre as raças humanas – dessa maneira, seria possível explicar o domínio de uma entre as demais raças na sociedade pós-escravocrata. Tentando distanciar o país da imagem de “mata e selvageria”, e aproximá-lo do modelo europeu de civilização (moderna, industrial, científica), os intelectuais da virada do século começaram a adaptar teorias europeias evolucionistas à realidade tropical. Isso fez com que surgissem as primeiras teorias de branqueamento, que previam que o Brasil se tornaria uma nação branca, ao longo dos anos, devido à supremacia do homem branco. Um detalhe curioso é que, no momento em que essas teorias são adotadas em solo brasileiro, as mesmas já começavam a cair em descrédito na Europa. Isso deixa explícito não apenas o atraso com que essas ideias atravessavam o Atlântico, mas também a incompatibilidade entre uma comunidade científica que busca se legitimar frente à *intelligentzia* europeia, e esta última, que já repudiava as teorias adotadas pelos brasileiros.

As principais doutrinas raciais do final do século XIX tinham como referencial os teóricos europeus do século XVIII, que afirmavam haver uma capacidade comum a todos os homens de se superar, e o que os diferenciava eram os estágios em que se encontravam. O termo “raça” foi introduzido pelo intelectual naturalista Georges Cuvier para designar um conjunto de heranças físicas perpetuadas pelos diversos grupos humanos. Contudo, foi somente no século XIX que começaram a surgir correlações entre patrimônio genético, aptidões intelectuais e inclinações

⁸⁷ Esse termo é usado por Lilia Schwarcz (SCHWARCZ: 1993) como subtítulo do seu trabalho *O espetáculo das raças* e se refere aos intelectuais brasileiros da virada do século XIX para o XX.

morais. Dois termos que também ganharam grande importância nessa época são “frenologia” e “antropometria”, “...teorias que pensavam a capacidade humana tomando em conta o tamanho e proporção do cérebro dos diferentes povos (...) estabelecendo rígida correlação entre conhecimento exterior e interior, entre superfície do corpo e profundidade do espírito” (SCHWARCZ, 1993: 48-9).

Foi somente com o desenvolvimento dos estudos antropológicos, já no século XX, que o termo raça saiu do âmbito biológico e começou a ganhar cunho político e cultural (SCHWARCZ, 1993). Porém, aqui no Brasil, o caráter biológico ainda era preponderante. Por isso, a miscigenação passou a ser vista como um grande mal a ser evitado. Acreditava-se que o indivíduo miscigenado receberia as características mais negativas das raças em cruzamento. O darwinismo social enaltecia os “tipos puros” e condenava a mestiçagem como degeneração racial e social. A essa altura, a noção de raça passava a corresponder não somente à noção biológica, mas à própria ideia de nação (SCHWARCZ, 1993).

O debate sobre raça no Brasil só tomou novos rumos quando, já na década de 1920, os modernistas começaram a repensar a cultura brasileira. Para Mário de Andrade, “os artistas duma raça indecisa se tornariam indecisos que nem ela” (ANDRADE, 1972: 13). O poeta modernista acreditava que cabia à nação brasileira assumir aquelas que seriam as três raças geradoras do seu povo: índios, brancos (portugueses) e negros. É importante ressaltar que a teoria de branqueamento proposta pelos intelectuais da virada do século caíra por terra quando, não apenas os estudos da biologia já se haviam aprofundado o suficiente para comprovarem o descabimento dessa tese, mas também o aumento do contingente de indivíduos miscigenados começava a demonstrar os novos rumos que seriam tomados pelo povo brasileiro.

Um ponto importante na postura que a intelectualidade nacional(ista) passava a adotar perante o Outro europeu, pode ser observado em frases como “...um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu” (ANDRADE, 1972: 14). Observa-se que os modernistas buscavam não mais uma aproximação com a Europa, mas sim um afastamento (em especial do romantismo europeu, ainda com grande força no Brasil), na busca daquilo que pudesse ser classificado como essencialmente nacional.

Com relação à música dos afro-descendentes, Mário destacou o seu valor, principalmente no que diz respeito ao ritmo – pois ele afirmava que o mesmo serve como elemento de expressão racial: “O africano também tomou parte vasta na formação do canto popular brasileiro. Foi certamente ao contacto dele que a nossa rítmica alcançou a variedade que tem, uma das nossas riquezas musicais” (ANDRADE, 1977: 186).

É importante destacar que, embora enaltecesse o caráter africano da música popular (ou folclórica), esta só era válida, segundo Mário de Andrade, enquanto fonte de matéria-prima, a ser trabalhada pelos verdadeiros artistas: os compositores de música erudita.

Em outra passagem de seu famoso *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade se referiu novamente à cultura dos afro-descendentes como merecedora de atenção dos músicos e compositores: “Possuímos um dilúvio de instrumentos ameríndios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nosso compositores” (ANDRADE, 1972: 61).

Outro importante momento da “cultura negra” no meio acadêmico brasileiro ocorreu na década de 1930, com o livro *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre,

no qual o negro deixava de ser visto como motivo do atraso brasileiro e passava a ser interpretado como algo positivo à cultura nacional. O mestiço foi valorizado como aquilo que seria capaz de nos distinguir das demais nações. Num momento histórico em que o Brasil buscava, politicamente, uma unidade nacional – devido à Revolução de 1930, de Getúlio Vargas, que buscava fazer, entre outras coisas, com que o país deixasse de ser uma nação regionalizada (VIANNA, 1995: 55) – as ideias de Freyre caíam como uma luva para um regime político que buscava aquilo que fosse essencialmente brasileiro e que pudesse, de um só golpe, tocar a população de Norte a Sul do país. As ideias nacionalizantes do autor não tratavam “de uma volta as raízes, mas da própria criação dessas raízes” (VIANNA, 1995: 61).

Com a escolha do mestiço como aquele que iria oferecer a “unidade da pátria”, podemos mais uma vez observar a questão da representação do negro mencionada anteriormente, já que uma entre as várias formas de mestiçagem presentes no Brasil teve que ser escolhida para representar essa “essência nacional” (VIANNA, 1995). Entre essas formas podemos destacar duas: a dos sertanejos e caboclos do interior, e o mulato do litoral. Enquanto os primeiros eram vistos como fenômenos “regionais”, os últimos, que se encontravam em maior quantidade nos meios urbanos, começaram a se destacar a partir do século XX, e por isso acabaram sendo os eleitos para representarem os “mestiços oficiais”.

O livro *Casa-grande & Senzala* representou uma inversão valorativa do papel do mestiço e da mestiçagem na cultura brasileira – uma nova identidade era proposta para o Brasil, agora, a partir do mestiço. Para Freyre não era possível encontrar uma raiz pura, “pois o Brasil é isto: combinação, fusão e mistura”. O autor via na “morenidade” uma possibilidade pacífica de se chegar a um denominador comum sobre o povo brasileiro. “A miscigenação seria muito mais um precário

equilíbrio de antagonismos, em que diferenças podem conviver entre si pacífica e intensamente” (VIANNA, 1995: 87).

É interessante notar que, também em Gilberto Freyre, aparece uma crítica à preocupação do intelectual brasileiro com a maneira como o país é visto pelo olhar estrangeiro. Em seu livro *Sobrados e mucambos*, ele argumenta que foi esse medo dos “olhos estrangeiros” que fez com que os brasileiros escondessem os seus costumes africanos (VIANNA, 1995).

Nesse breve histórico do processo de desenvolvimento das teorias raciais no Brasil, até a metade do século XX, percebemos um movimento nítido de distanciamento da produção intelectual nacional em relação à estrangeira. Isso deixa explícito o fato da representação da cultura negra (no Brasil) ter saído do meio acadêmico europeu para ser feita com ideias “mais brasileiras”. Contudo, ela continuou sendo feita pelo homem branco⁸⁸ e de uma maneira não dialógica com os próprios protagonistas da cultura afro-brasileira.

3.3 Sobre a identidade cultural

Embora, até aqui, muito tenha se falado a respeito de identidade, creio que algumas reflexões sobre o tema devem ser feitas com o intuito de aprofundar as questões que envolvem a crítica da produção acadêmica relacionada à cultura negra. Primeiramente, o próprio conceito de identidade já é complexo o suficiente para que se possa fazer qualquer afirmação conclusiva a seu respeito. Portanto, qualquer discurso que procure criar a ideia de uma cultura genuína, seja ela negra, brasileira ou

⁸⁸ Aqui me refiro aos intelectuais que são majoritários na academia (enquanto um lugar de autoridade) e que são, também, majoritariamente brancos.

de qualquer outro tipo, deve ser questionado a respeito de quais disputas de poder estão implícitas no mesmo.

Como vimos anteriormente, o debate sobre a identidade cultural que, devido às questões políticas, virou um debate, também, sobre a identidade nacional, começou a ganhar maior importância na primeira metade do século XX. Segundo Benedict Anderson, nação é uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1983). Por isso, é importante analisar com um olhar crítico a produção não só dos intelectuais que procuravam criar uma unidade de pátria no século passado, como também os que buscam criar um discurso a respeito da cultura afro-brasileira, pois, como se trata de uma “comunidade imaginada”, qualquer elaboração a respeito de nação será baseada em disputas de poder entre os diferentes grupos que a compõem. Pretendemos, neste capítulo, discutir de que maneiras essas disputas se apresentaram na representação dos afro-descendentes no contexto brasileiro.

Algumas estratégias foram adotadas pelos diferentes grupos que tentaram desenvolver um discurso a respeito de uma cultura “genuinamente” negra no Brasil. De um modo geral, essas narrativas se estruturavam a partir de alguns pontos, como: narrativa da nação (conectando o passado e o presente), a invenção de uma tradição e a ênfase nas origens (HALL, 2005). Veremos, no capítulo 4, de que maneira Jorge Ben elaborou seu discurso a respeito da cultura afro-brasileira, não apenas no nível textual, mas também a partir dos elementos sonoros⁸⁹.

Pensando nas questões de “essência” articuladas em um material sonoro, Paul Gilroy argumenta que existem duas perspectivas no debate sobre identidade e cultura: aqueles que encaram a música como a principal forma de explorar e

⁸⁹ Mesmo que o compositor não tenha a intenção de desenvolver algo que possa ser identificado como “genuinamente negro” ele utiliza esses elementos citados por Hall quando elabora uma nova posição social do negro.

reproduzir uma essência étnica, e aqueles que refutam a ideia de ela possuir esse caráter unificador.

O primeiro grupo seria aquele que vê a música como algo que deve estar ligado a uma tradição – ou uma continuidade cultural. O conservadorismo mistura-se com uma política afirmativa, estabelecendo uma estreita relação entre a música e a memória do passado. Forma-se, então, um sentimento de “afrocentrismo” (GILROY, 2001) em que os membros dessa corrente ideológica não vêem problemas na coexistência de diferentes manifestações da cultura negra. “Toda fragmentação na produção cultural dos africanos em casa e no exterior é apenas mais aparente do que real e não pode, portanto, minar o poder da estética racial subjacente e seus correlatos políticos (GILROY, 2001: 206).

No que toca a concepção de “afrocentrismo”, é interessante refletirmos sobre a complexidade sincrética das culturas afro-descendentes, como um elemento que problematiza a ideia de uma africanidade íntegra e intocada, operando no interior das práticas desenvolvidas ao longo do Atlântico negro, capaz de conferir uma identidade única que abarca todas as diferentes manifestações culturais negras. Porém, se a música representou uma importante forma de geração de identidade para essas comunidades – o uso simbólico que lhe é atribuído tanto pelos artistas quanto pelos consumidores a coloca num papel central na elaboração de suas expressões culturais – a sua conexão com músicas que não fossem necessariamente “negras” não impediu que a representatividade da música no interior dessas comunidades fosse, por si só, um elemento de conexão entre elas. Em outras palavras, o simples fato de a música possuir grande importância para as comunidades espalhadas pelo Atlântico negro, por mais diferentes que elas possam ser umas das outras, representa um elemento de união entre elas. Esse, sem dúvida, é um dos artifícios mais representativos na obra de

Jorge Ben para fornecer um sentimento de identidade negra com a qual a comunidade afro-descendente possa se conectar com a sua música, conforme veremos no capítulo 4, pois para ele não importa se a música é um funk norte-americano, uma salsa cubana ou um samba brasileiro: todas são músicas negras.

Contudo, Gilroy problematiza as questões sobre essencialismo e anti-essencialismo na música quando ele afirma que:

A música e seus rituais podem ser utilizados para criar um modelo pelo qual a identidade não pode ser entendida nem como uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente a ser reinventada pela vontade e pelo capricho de estetas, simbolistas e apreciadores de jogos de linguagem. A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [*self*] (GILROY, 2001: 209).

No que concerne a esse trabalho, por mais que estejamos particularizando nossas observações na obra de um único compositor – que em função de sua grande extensão já é, muitas vezes, repleta de ambigüidades – torna-se muito complexa a tarefa de atribuir-lhe valores “étnicos”, haja visto que, na prática, a identidade “é vivida como um sentido experiencial coerente do eu” (ibidem) e, portanto, independa das formulações teóricas sobre ela elaboradas no meio acadêmico, pois os “reais valores” de suas representações estão presentes na comunidade que se identifica com tal obra.

Outro aspecto complexo que toca a formação da identidade nacional é que ela deve abarcar todo um contingente populacional que compreende uma imensa diversidade em termos de classe, gênero e raça e portanto representa uma forma de poder cultural que se consolidou através de processos de conquista violentos⁹⁰. Se

⁹⁰ Como o exemplo dos maracatus e religiões afro-descendentes, que, no governo de Agamenon Magalhães na década de 1930 foram reprimidos com força policial por não serem consonantes com os ideais nacionalistas do Estado Novo de Vargas (Guillen, 2007).

pensarmos as identidades modernas como híbridos culturais⁹¹, talvez fosse mais interessante considerá-las como “um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade” (HALL, 2005: 61-2).

Outro aspecto importante para o debate sobre a identidade negra diz respeito à globalização, que, segundo Anthony McGrew:

se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (HALL, 2005: 67).

Com efeito, duas correntes opostas de pensamento sobre a identidade cultural passaram a ganhar um maior destaque nas sociedades globalizadas: de um lado, temos a homogeneização, fruto dos processos de hibridização cultural; de outro, temos o reforço das identidades “locais” ou particularistas. No primeiro caso, observa-se, também, um desequilíbrio do fluxo de influências culturais, no qual o centro do sistema global atua com maior poder do que as suas periferias. Porém, como consequência do processo de globalização, ocorreu um grande fluxo migratório das “colônias” para os centros de poder, fazendo com que não só a cultura do dominado conseguisse se difundir nos ambientes do dominador, como também voltassem à tona ideais excludentes e racistas de um número cada vez maior de grupos que, com medo de “perderem” suas características “genuínas”, se fecham para manter comunidades coesas e unificadas.

A globalização vem, então, deslocando as identidades centradas e “fechadas” das “antigas” culturas nacionais e gerando novas identificações que não são fixas e se encontram suspensas, em transição. Um exemplo dessas novas identificações é o

⁹¹ O termo hibridismo que começou a ganhar grande destaque nos anos 1990, pode ser entendido como o substituto para noções mais antigas como sincretismo, transculturação, mestiçagem ou criouliização. Pode-se dizer que o hibridismo representa o encontro de duas (ou mais) “identidades” produzindo uma outra nova e diferente (Cambria, 2008).

termo generalizante *Black*, que serve para identificar as diferentes manifestações da cultura negra norte-americana:

O Black é, assim, um exemplo não apenas de caráter político das novas identidades isto é, de seu caráter posicional e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos) mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas ou entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando a outra (HALL, 2005: 86-7).

Depois de levantadas essas questões sobre identidade, refletiremos sobre a idealização da África como um importante símbolo de elaboração identitária da cultura negra.

3.4 A invenção do ritmo africano

No texto *The invention of African rhythm*, Agawu problematiza algumas formulações encontradas na literatura acerca do que é comumente chamado de música africana. Ele destaca o ritmo – tratado como de extrema complexidade – como a principal marca desse “gênero”. A ênfase dada a essa característica em detrimento dos demais componentes da música africana já pode ser observada como uma consequência da representação do negro pela cultura hegemônica ocidental que considera os demais elementos musicais (como melodia) muito pouco elaborados para merecerem atenção. Portanto, fica nítida a importância que os discursos euro-americanos possuem na representação da música africana.

Outra crítica, diz respeito à forma como os intelectuais costumam se referir à música de origem africana, como se essa fosse um todo homogêneo que perpassa todo o continente. Isso demonstra, mais uma vez, o discurso eurocêntrico a respeito da África, no qual os etnomusicólogos procuram, ao invés de aprender e estudar as

complexas categorias dessa multifacetada cultura, atribuir-lhes uma classificação generalizante de “africano” (AGAWU, 1995).

Embora essa crítica seja pertinente, deve-se levar em conta que, mesmo os membros das comunidades negras – como no caso de Jorge Ben – assumem a postura de se referir à cultura dos diversos países africanos como sendo *uma* cultura africana. Essa maneira de tratar a cultura africana pode ter sua origem no fato de os escravos que vieram para o Brasil serem oriundos de diversas regiões e estados do continente africano (como Angola e Congo) e terem que dividir uma mesma senzala. A nova realidade fazia com que os escravos desenvolvessem um novo discurso sobre as suas origens, tornando-as algo capaz de abarcar a diversidade cultural que dividia um mesmo espaço. Nesse sentido, o sentimento de uma ancestralidade comum africana surge como o elemento capaz de oferecer uma unidade para os escravos brasileiros que, muitas vezes, possuíam pouca semelhança em termos culturais. Sendo assim, os escravos deixavam de ser benguela ou monjolo e passavam, todos, a serem simplesmente africanos. Além disso, foram desenvolvidas políticas de apagamento da memória dos afro-descendentes, nas quais objetos e símbolos que remetesse à cultura originária da África eram destruídos.

Segundo Agawu, os trabalhos feitos sobre povos africanos, de um modo geral, não procuram representar o continente de maneira compreensiva, mas antes como algo exótico. Portanto, esses estudos carecem de um caráter comparativo com outras culturas. Provavelmente, se fosse feito algo do gênero, concluir-se-ia que a rítmica ocidental é ainda mais complexa que a africana (AGAWU, 1995: 386). Realmente, se pensarmos em todas a complexidade rítmica desenvolvida pelos compositores identificados com a chamada música contemporânea, poderemos observar que a elaboração dos elementos rítmicos não se restringe às músicas de origem africana.

Contudo, existe um elemento musical relacionado à seção rítmica (baixo e bateria), o *groove*⁹², que pode ser interpretado como uma característica rítmica que possui uma origem afro. Sem dúvida, esse é um elemento de extrema valorização por todos aqueles que procuram se identificar com algum índice de negritude. Essa é, como veremos no próximo capítulo 4, a principal característica musical de Jorge Ben, sendo destacada por todos aqueles que estabelecem elos africanos na sua música.

O termo “ritmo africano” deve ser encarado como uma invenção do Ocidente a respeito da música da África: “‘Ritmo africano’, então, é uma invenção, uma construção, uma ficção, um mito, finalmente, uma mentira”⁹³ (AGAWU 1995: 387). Mesmo discordando de Agawu – pois um mito não precisa ser visto, necessariamente, como uma mentira – cremos que os pontos levantados por ele sejam significativos para compreendermos a maneira pela qual se deu a representação dos negros no meio acadêmico. Sendo assim, seguem-se algumas tentativas de explicar as motivações que levaram os intelectuais a produzirem esse “mito”.

Primeiramente, a busca daquilo que seja diferente do mundo ocidental é um importante indício das razões da valorização do aspecto rítmico da música do continente africano. Curiosamente, poucos foram os estudos que procuraram encontrar as semelhanças entre essa música e aquela produzida no mundo ocidental, e talvez essa seja uma importante direção para as pesquisas futuras que procurem desmistificar essa maneira de ver o Outro africano como exótico.

⁹² “... o groove é uma pequena estrutura musical, executada por um instrumentista ou seqüenciada por uma máquina, geralmente composta por duas ou mais linhas instrumentais intercaladas no arranjo, com feições primordialmente rítmicas mas também com espaço para componentes harmônicos ou mesmo melódicos [...]. Executados repetitivamente, esses elementos exercem uma força propulsora e permitem uma forte conexão psíquica e corporal do ouvinte com a música (MICHAILOVSKY, 2008).

⁹³ “African rhythm,” then, is an invention, a construction, a fiction, a myth, ultimately a lie”.

Outra questão diz respeito à notação musical. A tradicional notação ocidental não é plenamente compatível com o fazer musical da África. Este é um importante ponto no que diz respeito à representação do negro. Quando uma música é apresentada ao meio acadêmico, normalmente, ela aparece sob as circunstâncias vigentes – na linguagem (escrita) do “colonizador”. Isso faz com que, já num momento inicial de apresentação de um material sonoro (transcrito no papel), estejam implícitos valores da cultura dominante, ao invés de uma representação mais “fiel” à cultura que está sendo representada. Vem à tona, então, o conceito de “violência epistemológica” (AGAWU, 1995: 393), no qual, para o pesquisador nativo legitimar a sua prática, ele deve recorrer às ferramentas europeias de representação.

Finalmente, podemos concluir que toda essa imagem a respeito do continente africano foi construída pelo homem ocidental sem que houvesse diálogo entre os pesquisadores e os pesquisados. Sem que fosse feita uma análise de como os próprios nativos se viam a partir dessas representações ocidentais, os discursos sobre cultura musical africana ficaram restritos a uma dicotomia que a separa, *a priori*, da europeia, na crença de haver diferenças nítidas entre esses dois universos, devido à um “óbvio primitivismo” do continente africano, resultando, musicalmente em uma elaboração rítmica do primeiro e complexidade harmônica do segundo. É importante, também, notar (como veremos mais adiante) como essas observações são pertinentes à produção intelectual feita sobre a cultura afro-brasileira, onde termos como música africana e ritmo negro aparecem com grande frequência. Porém, mesmo se tratando de um “mito”, essa ideia de existência de “um ritmo africano” se encontra presente nos discursos dos próprio negros. Portanto, devemos refletir se essa “criação” se deu “de cima para baixo” ou como os próprios afro-descendentes se posicionaram em

relação a essa “mentira”, e nesse caso, até que ponto podemos nos referir a esses termos segundo a ótica de Agawu classificando-os como “mito” ou “mentira”.

3.5 A questão da diferença

Veremos, agora, como a etnomusicologia se insere no debate sobre a diferença: “... a etnomusicologia tem sido compreendida como o estudo da música do “outro”.(...) O que os etnomusicólogos estão estudando hoje (...): a compreensão de como a música contribui na construção, representação, e negociação da diferença” (CAMBRIA, 2008: 2).

No sentido de ressaltar a diferença, algumas dicotomias centrais são enfatizadas com o intuito de separar o “nós” do “outro”, como: civilizado/primitivo, alma/corpo, cultura/natureza, urbano/rural, ocidental/não-ocidental, familiar/exótico, etc. Contudo, observa-se que hoje⁹⁴ existe uma grande dificuldade em se caracterizar o Outro como um todo homogêneo. As questões sobre a diferença tornaram-se mais complexas, pois sabe-se que, dentro de uma mesma comunidade, existem discursos distintos e eventualmente divergentes. Portanto, o mais interessante é se estudar como essas comunidade são imaginadas e construídas, em arenas de poder onde os discursos são negociados (e disputados). Com a globalização, esses fluxos de discursos e arenas de poder ganham uma dimensão de escalas globais, que ampliam a diversidade de identidades possíveis a serem adotadas pelos indivíduos dos mais diferentes ambientes.

⁹⁴ Não queremos mostrar, aqui, que a dificuldade de representação do Outro como um todo homogêneo seja uma característica dos tempos atuais, mas sim que, apenas recentemente as elaborações sobre o Outro passaram a relatar esse problema.

O termo “afro-brasileiro” deve ser encarado com certo cuidado, pois é utilizado como se dispensasse explicações a respeito de quem ele se refere, e mais ainda, como se os indivíduos classificados como afro-brasileiros se identificassem como tais. No Brasil esse termo “tem sido usado para definir formas e práticas culturais mais do que pessoas, remete às ideias de síntese e de ‘brasilidade’” (CAMBRIA, 2008: 7). A própria questão da diáspora está intimamente ligada à diferença, pois a terra de origem representa um repositório de símbolos de origens diversas que são selecionadas, nas “lutas cotidianas” com o sentido de gerar laços comuns.

Conclui-se então que, se no passado, as diferenças, no meio acadêmico, eram vistas como algo positivo, como uma riqueza a ser descoberta, hoje percebemos que essas diferenças são resultantes de relações assimétricas de poder – tanto no nível local quanto global – e que os discursos sobre a identidade negra estão envolvidos em lutas simbólicas de legitimação de várias formas de hegemonia.

3.6 *Black music* é um conceito racista?

Quando se fala em música negra – ou *black music*⁹⁵ – tem-se como certo que os conceitos de “*black*” e “afro” sejam compreendidos com clareza. Porém acreditamos que eles não sejam tão claros assim.

Muito raramente é conferida alguma evidência musical a uma cor de pele específica ou uma origem continental da música que está se falando e quando a

⁹⁵ Embora a música negra (brasileira) seja muito diferente da Black music (norte americana), em termos musicais, a relação entre as duas enquanto músicas influenciadas pelas culturas dos antigos escravos de origem africana torna possível encontrar equivalências entre ambas como um meio de refletir sobre possíveis valores racistas que possam estar implícitos tanto em uma quanto na outra.

evidência é apresentada ela comumente parece pouco consistente para mim partindo da ótica musicológica (TAGG, 1989:2)⁹⁶.

Esse apontamento feito por Philip Tagg foi extremamente pertinente no desenrolar dessa pesquisa, pois nenhum dos trabalhos utilizados na elaboração dessa dissertação foi capaz de apresentar algum elemento musical que pudesse ser relacionado em função da cor de pele. Portanto, deixamos em aberto a questão: o que é música negra? Existe algum elemento sonoro que possa, efetivamente, ser associado a uma origem étnica? Quais são esses elementos?

O termo “*Black music*” surge nos Estados Unidos em oposição a música clássica (hegemônica) feita pela elite europeia branca – seguindo um modelo semelhante ao uso do *folk* para distinguir a música popular folclórica da música de concerto⁹⁷. Porém, como pode-se usar esses termos, hoje em dia, quando as trocas culturais se dão em uma velocidade nunca antes vivenciada e percorrendo distâncias de escalas globais? Ainda mais se constatarmos que essas denominações estão longe de serem estáticas.

Se as “cores” são utilizadas para adjetivar produções musicais, deve-se deixar clara as conexões entre o material sonoro e as características raciais nas produções negras (ou brancas). Porém, segundo afirma Tagg “... nós não temos nenhuma definição cultural clara a respeito de ‘negro’ ou ‘branco’ (...) então nós não

⁹⁶ Very rarely is any musical evidence given for the specific skin colour or continental origin of the music being talked about and when evidence is presented, it usually seems pretty flimsy to me from a musicological viewpoint.

⁹⁷ Todos esses termos (música clássica, música de concerto ou música erudita) se referem, em geral, ao mesmo tipo de música de origem europeia, contudo, nessa pesquisa utilizaremos o termo música de concerto por acreditarmos que melhor que defini-la atribuindo um adjetivo que imprima algum valor – como no caso de música erudita, ou ainda música culta – seria defini-la em função do local em que ela é produzida.

temos nenhum fundamento lógico para uma definição cultural tanto de ‘música negra’ quanto de ‘música branca’⁹⁸” (TAGG, 1989: 4).

Algumas tentativas de se estabelecer índices de negritude de um material sonoro já foram feitas, apontando o ritmo (que já foi discutido anteriormente), a organização musical sob a forma de pergunta e resposta (TINHORÃO, 2008; NEDER, 2007; OLIVEIRA, 2008), o improvisado e as *blue notes*. Porém, afirmar que são características típicas da música negra ignora um grande número de produções musicais africanas ou de outras partes do mundo em que elas não aparecem. Conclui-se que o termo *Black music* – no qual se vê claramente a associação entre música e cor de pele – se restringe à música produzida pelos negros estadunidenses, não cabendo generalizar o termo para outras produções musicais de origem negra. Contudo, com o intuito de estabelecer conexões entre as reflexões sobre *Black music* propostas por Tagg e a música dos afro-descendentes desenvolvida no Brasil, mais do que fixar as diferenças entre ambas, tentaremos pensar nas duas em função das suas semelhanças.

Então, para opor a “música negra” à “música branca” geralmente são elencadas as características citadas acima. Aqui cabe pormenorizá-las com intuito de verificar até que ponto elas são realmente exclusivas da *Black music*. As *blue notes* – que tornam indeterminados os modos maior e menor, pois atuam nos 7° e 3° graus da escala – são encontradas, com frequência, no *jazz* e no *blues*. Tagg porém argumenta que elas também podem ser encontradas na música folclórica da Escandinávia e na Inglaterra no período de colonização das Américas (TAGG, 1989). Já a “pergunta e resposta” é uma característica muito comum, também, nas músicas do cristianismo –

⁹⁸ “...we have no clear cultural definition of ‘black’ or ‘white’ (...) then we have no logical grounds for a cultural definition of either ‘black music’ or ‘white music’”

no canto alternado entre os padres e a congregação – para ficar só no âmbito europeu. Quanto ao improvisado, é muito difícil classificá-lo como típico da *Black music*, haja visto que ele está presente, inclusive, na música de concerto europeia. O improvisado era uma prática comum na música barroca. Grandes compositores como Bach, eram, também, reconhecidos como grande improvisadores.

Contudo, é possível ainda ver a *Black music* segundo uma lógica de mercado, na qual esse rótulo serviria para indicar um determinado público consumidor. Todavia, isso incorre em outro erro, pois se tomarmos, por exemplo, a *Motown* da década de 1960, observa-se que grande parte dos seus ouvintes poderia ser classificado como branco (TAGG, 1989).

Veremos agora como toda a discussão levantada até aqui pode ser observada na construção da identidade afro-brasileira. Como os conceitos de identidade, autoridade, hegemonia, generalização e genuinidade se tocam nesse debate.

3.7 A identidade afro-brasileira: “etnicidade” e “autenticidade africana”

O livro de Livio Sansone (2004), *Negritude sem Etnicidade*, servirá como um dos exemplos de como é (ou está sendo) articulada a representação da comunidade negra no Brasil recente. Esse texto foi selecionado por dois motivos: o autor pesquisa manifestações culturais que florescem em torno de identidades raciais há mais de uma década, articulando o global com o local; e por representar um ponto de vista atual – o livro foi lançado em 2004 – sobre a identidade afro-brasileira.

Sansone, inicialmente, problematiza a questão da etnicidade: “‘étnico’ passou a substituir termos como exótico, estranho, não-branco ou, em linguagem simples, raro e diferente” (SANSONE, 2004). Nesse sentido, pode-se dizer que, em

função do mito fundador das relações raciais brasileiras (as três raças que geraram o povo brasileiro), o termo “étnico” ganhou uma forte conotação política, devido à ideologia fundadora da unidade de pátria proposta a partir dos anos 1930. Contudo, esse mito da democracia racial não pode ser encarado como uma farsa imposta de cima para baixo a fim de ocultar o racismo. Essa ideia foi, também, assimilada pelas classes sociais menos favorecidas. “Nas classes mais baixas, esse mito popular coexiste com a minimização da diferença de cor nas práticas sociais, com momentos de intimidade extra-racial e com a criação de estratégias individuais destinadas a reduzir a desvantagem racial” (SANSONE, 2004: 11).

Além disso, o próprio termo “etnicidade” deve ser encarado como algo dinâmico, como um processo afetado pela história e pelas circunstâncias contemporâneas, em que a globalização e os aspectos locais são articulados de forma concomitante na geração das novas etnias. Esse pensamento vai contra a ideia, muito comum, de que um grupo étnico possa ser concebido como algo imutável e permanente. No mundo globalizado é comum os indivíduos não se identificarem, apenas, com uma única identidade ou grupo étnico.

Com isso, outro termo que também merece ser questionado é “raça” pois, embora seja extremamente popular é muito indeterminado. Livio propõe, então, que seja utilizado o termo “racialização” que “indica que ‘raça’ é uma das muitas maneiras de expressar e vivenciar a etnicidade – uma maneira que coloca a ênfase no fenótipo” (SANSONE, 2004: 16). Contudo, é interessante notarmos que devido à perda da singularidade cultural, fruto do caráter homogeneizador da globalização, a etnicidade vem recebendo um novo alento.

No que toca à tensão entre branquitude e negritude, o autor argumenta que no Brasil o debate está muito impregnado da situação norte americana.

A imagem exagerada dos Estados Unidos, (re)produzida através da corrente dominante dos meios de comunicação globais, representa o contexto norte-americano da etnicidade e da diversidade cultural, como algo no qual se pressupõe que as distinções étnicas são cada vez mais nitidamente definidas e que a negritude é inescapável, porque existe uma tensão intrínseca entre o que é “branco” e o que é “negro” (SANSONE, 2004: 18).

Essa ideia corrobora as afirmações apresentadas anteriormente com relação aos fluxos de influência hegemônica, pois demonstra como, mesmo se referindo a uma realidade diferente da brasileira, os discursos norte-americanos são os principais responsáveis pela maneira como o debate racial é promovido. Porém, na América Latina, de um modo geral, esses discursos tendem a enaltecer a miscigenação e reprimir a separação étnica. Esse discurso, como já foi dito anteriormente, promove uma “cegueira formal para a cor na sociedade” (SANSONE, 2004: 20) cultivando a ideia da democracia racial. Cegueira porque, por mais que o negro não corresponda à mesma posição social em todas as sociedades, os traços negróides acabam por se concentrar nas classes mais baixas.

No que toca a questão da formação de uma identidade negra, Livio a define como:

...a subcultura específica das pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatize a cor, ou a ascendência a partir da cor, como um critério importante de diferenciação ou segregação das pessoas. (...) Por definição, nem todas as pessoas que podem ser definidas como negras num contexto específico participam da cultura negra o tempo todo. Por essa razão, qualquer definição que dermos da cultura negra e que tente apontar para uma essência supostamente universal das coisas negras será um cobertor curto, que não conseguirá cobrir todos os grupos dentro da população negra (SANSONE, 2004: 23).

Pode-se, então, observar como é complexo fazer qualquer afirmação a respeito de uma cultura “afro”, pois essa será sempre arbitrária e não conseguirá se referir a toda a população negra. O aspecto generalizante de tal apontamento não condiz com a realidade pois muitas vezes o fato de ser pobre e possuir uma

ascendência africana não é suficiente para que uma pessoa negra reivindique algum tipo de identidade negra, embora seja suficiente para ser classificado como preto (ou negro) por terceiros.

Embora seja perigoso rotular algumas práticas como negras, correndo o risco de apagar importantes diferenças e deixar estático algo que na verdade se constitui em um processo, o autor faz um levantamento de alguns traços da cultura negra:

No Brasil, a negritude não é uma categoria racial fixada numa diferença biológica, mas uma identidade racial e étnica que pode basear-se numa multiplicidade de fatores: o modo de administrar a aparência física negra, o uso de traços culturais associados à tradição afro-brasileira (particularmente na religião, na música e na culinária), o *status*, ou uma combinação desses fatores. Na América Latina, a negritude é definida em associação com dois conjuntos fundamentais de elementos. O primeiro é uma associação com o “passado” e a “tradição”. O segundo é mais amplo e inclui a referência a uma proximidade da natureza, a poderes mágicos, à linguagem corporal, à sexualidade e ao sensualismo. Quando se mobiliza a “África” na composição do que é negro, ela funciona como o *locus* em que se considera que essas características tiveram origem e são exibidas (SANSONE, 2004: 25-6).

Observa-se como os pontos elencados anteriormente por Hall com relação à construção de identidades estão presentes na definição de negritude corrente na América Latina, conforme Livio Sansone aponta na citação acima: a narrativa da nação (conectando o passado e o presente); a invenção da tradição (na religião, na música e na culinária); e a ênfase nas origens, onde evoca-se a África como um banco de símbolos que servem como referência de um passado comum.

A “construção” brasileira da África pode ser vista como um produto das relações raciais mais do que uma entidade fixa. Esse “africanismo⁹⁹” foi responsável por um importante debate que procurava determinar se a cultura negra contemporânea deveria ser encarada como uma sobrevivente da cultura africana ou uma adaptação às circunstâncias brasileiras (SANSONE, 2004).

⁹⁹ Traços e artefatos culturais cuja origem são atribuídos à África ocidental anterior à escravidão, que reduzia a complexidade das culturas a um grande padrão homogêneo (SANSONE, 2004: 303).

Alguns líderes espirituais do candomblé baiano estabeleceram contato com a África Ocidental entre os anos 1890 e 1910, dando continuidade a um processo que já acontecia durante o período de tráfico negreiro. Esses líderes receberam um posto especial como representantes mais genuínos da cultura africana no Brasil. Ao longo dessas duas décadas o culto aos orixás se desenvolveu em um sistema religioso – e nesse sentido a cultura iorubá foi preponderante como representante de um povo “orgulhoso e instruído que suportou e continua a suportar a pressão do colonialismo e preservou uma sofisticada religião própria” (SANSONE, 2004: 97), e se tornou a bandeira daqueles que defendiam a “pureza¹⁰⁰” africana nas culturas latino-americanas¹⁰¹. A questão sobre a pureza dos elementos africanos em um determinado terreiro de candomblé se tornou um ponto fundamental no debate sobre quais seriam aqueles capazes de representar “autenticamente” a África.

Essa autenticidade africana voltou, a partir dos anos 1980, a entrar na pauta dos ativistas do movimento negro, que viam como principal tarefa desfazer a ideia de que o Brasil vivia uma democracia racial. Com o sentido de valorizar a cultura negra, esses ativistas e intelectuais fizeram uso de diversos símbolos associados a um “passado africano”. Porém a questão a ser pensada é: o que pode ser visto como africano no Brasil? Nessa resposta, sem dúvida estarão embutidas disputas de poder e escolhas de símbolos que beneficiariam um determinado grupo, além da determinação daquilo que poderia ser classificado como mais genuíno – e nesse ponto a relação com a cultura iorubá parece estar no centro da questão.

¹⁰⁰ A polaridade entre iorubás e bantus, os primeiros associados à pureza africana, presente em vários estudos sobre religiões afro-brasileiras, foi criticada.

¹⁰¹ Com relação a cultura ioruba, me parece que ocorre, também, uma generalização simbólica a respeito da sua origem e significado, onde alguns elementos são selecionados como representantes genuínos dessa cultura e em última instância de uma identidade africana.

No sentido de criar uma cultura que possa ser chamada de “negra” alguns símbolos são escolhidos para torná-la mais concreta, que posteriormente, com a globalização, se tornariam mercadorias. De um modo geral, o corpo negro é altamente valorizado e funciona com um dos principais geradores desses símbolos. Por isso o cabelo passa a operar como uma importante forma de expressar negritude, assim como a moda e a linguagem corporal das danças. A “nova cultura negra” possui “uma orientação muito mais internacional do que em qualquer outra época; e deposita uma ênfase renovada no consumo” (SANSONE, 2004: 119). “Ser negro” passou a ser, além de uma questão identitária, uma questão comercial.

É importante destacar que nessa elaboração da cultura afro-brasileira existem algumas polaridades fundamentais de disputas de poder como pureza/resistência e manipulação/adaptação e que dentro da cultura negra receberam *status* devido ao apoio do meio intelectual. Por isso deve-se questionar como esse processo se desenvolveu ao longo do tempo e quem foram os responsáveis pela elaboração desses discursos. Veremos, no capítulo 4, como esse discurso a respeito do negro brasileiro se desenvolveu na obra de Jorge Ben, um dos artistas mais representativos para o período de formação da corrente musical intitulada de MPB.

3.8 Mea Culpa

Concluindo esse capítulo, fica nítida a força que a comunidade acadêmica (de Nina Rodrigues e Sílvio Romero, passando por Gilberto Freyre e Mario de Andrade até Livio Sansone e José Jorge de Carvalho) teve (e ainda tem) não só na formulação das teorias raciais, como também nos discursos sobre a identidade afro-brasileira. Além disso, fica patente a questão da autoridade dos acadêmicos como algo

implícito em qualquer discurso sobre o Outro. Onde o Outro (no caso, o negro) se vê representado através de discursos formulados pelo intelectual “branco” e, muitas vezes, de uma maneira não dialógica entre as partes.

Outro ponto importante a se destacar é como a visão sobre identidade afro-brasileira acaba por cair em conceitos vagos e generalizantes a respeito da mesma. De como, ao se referir à África como um locus de símbolos que remeteriam a uma ancestralidade comum, a comunidade negra estaria elegendo alguns itens como sendo legítimos e renegando outros como manipulações degeneradas da tradição, sem deixar claras as disputas de poder que estão implícitas nesse discurso.

Contudo, mesmo tentando problematizar essas questões a respeito da identidade negra, deixo registrado que mesmo aqui, não se foi capaz de fugir das questões apresentadas tanto por Clifford sobre a autoridade quanto por Agawu sobre as generalizações a respeito do termo “africano”, pois todo o material pesquisado foi formulado pela intelectualidade “branca” que, por mais que algumas vezes tente fugir, também compactua com as ideias generalizantes a respeito da África. Entretanto, cremos que tais generalizações ganham relevância quando percebe-se que as mesmas são utilizadas, também, pela comunidade negra. Nesse sentido, veremos agora como Jorge Ben articulou suas formulações a respeito da África e do ritmo africano ao longo da sua obra, e de que maneira ele fez uso desses símbolos para elaborar uma identidade negra no Brasil a partir da segunda metade do século XX.

Capítulo 4 – O negro na obra de Jorge Ben

Em 1969 é lançado um disco intitulado apenas como “Jorge Ben” e cuja capa serve para destacar algumas características da relação entre o compositor e alguma tradição negra no Brasil.

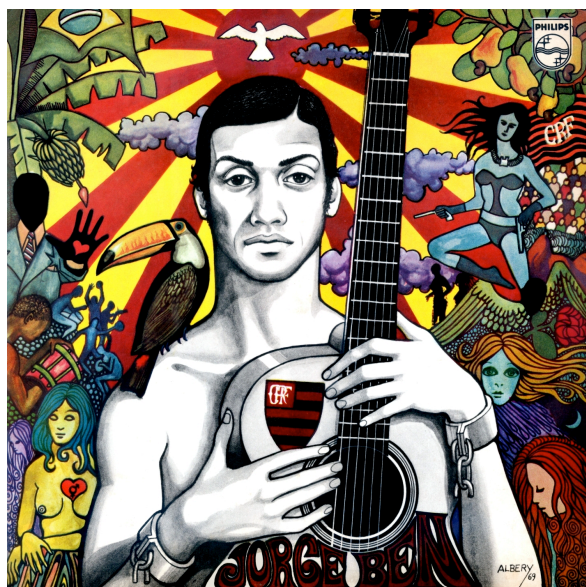


Figura 8: Capa do disco *Jorge Ben*

Podemos reparar o contraste entre a alegria das cores de todo um cenário bem carnavalesco – com bananeiras, pés de caju, tucanos, mulheres semi-nuas e percussionistas – em oposição a figura séria (em preto e branco) do artista, que munido do seu instrumento, o violão, aparece no centro dessa paisagem de paraíso tropical como que não pertencendo a ela. Embora tenha um coração em consonância com o cenário ao seu redor – o escudo rubro-negro do time de futebol estampado no tampo do violão – a sua imagem se destaca do resto do cenário em função da sua cor. Algo bastante revelador aparece se prestarmos atenção aos seus punhos. Neles, podemos ver algemas, que nos remetem ao período em que os negros eram escravizados e mantidos em cativeiro. Contudo, esse negro que aparece na capa do disco não tem mais as mãos presas. Suas algemas foram partidas, explicitando que esse negro não é mais um escravo, e sim um homem livre.

Nesse capítulo focalizo a maneira como o compositor e cantor Jorge Ben dialogou, em sua obra, com características que remetem as tradições afro-brasileiras na música popular. Inicialmente, iremos apresentar algumas observações no que se refere a três aspectos: ritmo – elemento do discurso musical comumente identificado como de destaque na música africana e afro-brasileira; “dissimulação” – elemento que os estudiosos têm identificado no discurso de populações subalternas (Martins, 1975; Carvalho, 1993); e sincretismo – conceito complexo, desenvolvido a partir dos estudos das religiões afro-brasileiras, mas aplicado genericamente às culturas e à música afro-americanas.

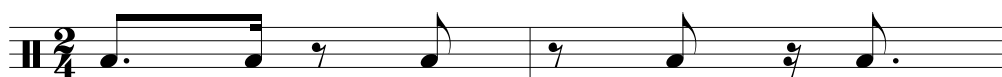
Tentaremos, aqui, exemplificar como que, de uma maneira muito particular, o compositor não só deu continuidade a essas tradições como, também, foi responsável por oferecer novas significações para a comunidade negra.

Em seguida, veremos, através da análise de algumas das suas músicas que abordam a temática da negritude, como Jorge retratou o negro, e como ele procurou afirmar um novo lugar social para os afro-descendentes. Ao constatar a recorrência de três temas no apanhado de músicas que envolvem a negritude – a mulher, o herói e o lugar social – faremos um levantamento de como o artista desenvolveu essas ideias ao longo dos anos no seu repertório.

4.1 O ritmo

A questão do ritmo nas obras de Jorge Ben Jor foi, talvez, a sua característica estilística mais importante. No momento do lançamento do seu primeiro álbum, em 1963, o samba encontrava-se diante de uma “questão” referente aos caminhos que seriam adotados no sentido de dar continuidade a um movimento de modernização do

gênero (que a essa altura se via associado à música “primitiva”) que havia começado alguns anos antes com a bossa nova (TROTТА, 2006). Sua batida de violão, muito particular, se tornou um “novo paradigma” para o samba e serviria de referência para as futuras gerações, principalmente aquelas vinculadas ao *pagode romântico* (TROTТА, 2006). O “esquema novo” da levada de mão direita do violão, que o compositor anuncia na música de abertura “Mas que nada” do seu disco inaugural, articula linguagens das mais diferentes músicas de origem afro, como o samba e o rock, e futuramente com o soul, o funk. Acreditamos que devido a relevância da célula rítmica – intitulada por Felipe Trotta, como já visto, como padrão Benjor – é importante mostrá-la novamente nessa seção do trabalho:



Exemplo 11: Padrão Benjor

É possível notarmos a relevância que o ritmo e as características afro-brasileiras apresentavam no começo da carreira de Jorge Ben ao lermos o texto da contracapa de “Samba esquema novo”, escrito pelo produtor do álbum Armando Pittigliani:

Tudo bem “brasileirão”, tudo autêntico e, o que é importante, inteligentemente apresentado, dentro do processo evolutivo por que a passa a música popular brasileira. É o esquema novo do samba. Talvez um retorno mais acentuado à nossa música popular primitiva, agora com as características modernas – mas, sem ser “bossa nova”, aquela “bossa nova” dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução. O samba de Jorge Ben – da batida de seu violão à linha melódica & letra de suas composições – revela um caminho nos horizontes da nossa MP. É o esquema novo do samba. Reparem que a influência “negróide” transborda em todos os momentos de sua música. (...) Seu inato talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova “puxada” para o nosso samba – fazendo do violão um instrumento, sobretudo de ritmo. (...) Há em suas letras e melodias toda a nostalgia do sangue negro, todo o encanto da poesia pura e simples do brasileiro autêntico, todo o ritmo empolgante de quatro séculos de civilização baseada numa miscigenação de raças onde o negro africano tem papel preponderante (PITTIGLIANI, 1963).

É interessante observarmos a importância que o produtor atribui às questões referentes tanto à evolução da música popular, com o novo caminho dado ao samba proposto por Ben, quanto à afirmação da “negritude” do compositor, principalmente no que diz respeito ao ritmo da sua batida de violão. O aspecto dançante, muito característico de toda a sua obra, provocado, entre outros motivos, pelas constantes repetições dos padrões rítmicos das suas levadas – como a do *padrão Benjor* – nos possibilita criar correspondências entre o mesmo e o culto do xangô, em Recife.

No culto, os percussionistas são os intermediários entre os cantores e a realidade dos orixás. “Os orixás descem através das mãos dos tamboreiros” (SEGATO, 1993:243). É através da música que os membros do culto transcendem o mundo material e se permitem entrar em contato com divindades e indivíduos que já se foram. Para muitas populações, o fato de o som não ser algo material fez com que a música fosse tratada como elo comunicante do mundo material com o espiritual (WISNIK, 2007). Nesse sentido, ela é indispensável para ligar os músicos e os participantes do ritual a um mundo não apenas distante fisicamente (como o continente africano), mas também a um universo não-material. É possível que esses rituais tenham sido importantes para a sobrevivência de populações submetidas à exploração e humilhação oriundas do modelo de escravidão.

...para uma sociedade na qual os símbolos materiais - pinturas, esculturas etc. - sofreram pelo menos dois processos violentos de destruição: primeiramente, durante os longos séculos de comércio de escravos e, mais recentemente, durante a repressão policial aos cultos afro-brasileiros nos anos 1930. Não é de admirar, então, que a simbolização icônica tenha sido forçada a refugiar-se no reduto dos meios não materiais (ou pelo menos não sólidos), mas etéreos, como o dos sons organizados (SEGATO, 1993: 249).

Enquanto, no culto, os percussionistas funcionam como intermediários entre os cantores e os orixás, no caso de Ben, pode-se dizer que o seu violão intermedeia o cantor e a ancestralidade africana evocada nas suas letras, transformando suas

performances em uma espécie de culto à identidade negra, tal como produzida pelo artista e compreendida (ou não) pelo público. Contudo, as características que remetem ao “negro” em suas composições vão muito além do ritmo percussivo empregado ao toque do seu instrumento.

4.2 O sincretismo

A construção simbólica dos rituais afro-brasileiros se deu, no Brasil, de maneira bem particular. Ela ocorreu em função das trocas simbólicas (num complexo processo que surge em meio a conflitos e violência, dominação e resistência) entre as sociedades brancas e negras, com o uso, por exemplo, de imagens dos santos católicos, principalmente daqueles associados aos orixás, através do processo de sincretismo religioso (CARVALHO, 1993: 4).

A construção simbólica de Jorge, assim como a tradição afro-brasileira, aglutina figuras da igreja católica como São Jorge (empregado inúmeras vezes nas suas canções) com deuses africanos como Ogum. Além disso, ele ainda faz uso de ídolos de grande representatividade do cenário futebolístico (especialmente dos jogadores do Flamengo), possibilitando, assim, que um público muito diversificado e amplo – de católicos, praticantes do candomblé, e flamenguistas – crie uma identificação direta com as suas canções. Pode-se dizer, então, que o artista criou um sincretismo muito particular na sua obra.

Jorge, também, faz uso frequente, ao longo da sua vasta obra, de termos originários da língua iorubá e de nomes que acabam por remeter ao continente africano, como Obá, nagô, zula, zulu, tamba, etc. Ao pensarmos nas questões que envolvem o discurso “dissimulado” das músicas afro-brasileiras, notamos que, muitas

vezes, mais importante do que remeter a um significado literal das palavras, as letras e os sons vocalizados pelo cantor remetem os ouvintes a uma África idealizada, construída pelo compositor e assimilada (das mais diversas maneiras) pelo público. Aqui, vale fazer uma ressalva sugerida por José Jorge de Carvalho (1993): no âmbito da música popular, as mensagens são mais difíceis de serem interpretadas, em função da diluição que as mesmas sofrem ao serem transmitidas pelas mídias comerciais. É curioso notarmos que Jorge faz uso não só de palavras, como também dos sons vocalizados que, num contexto repleto de referências às línguas africanas, contribuem para a recriação imaginária da África em um sentido mais amplo (NEDER, 2007), como que procurando gerar uma unidade para todos os descendentes da diáspora africana. Isso nos sugere uma tentativa do artista de promover a identificação de uma comunidade que, mesmo tendo origens diferentes, poderia se reconhecer como uma única comunidade negra.

Alguns termos utilizados nesse universo simbólico afro-brasileiro devem ser detalhados para se compreender o seu uso e significado. Primeiro, temos a distinção entre “preto” e “negro” - que possuem uma diferença ideológica. O primeiro é uma referência mais antiga, muito encontrada nas congadas, vissungos, moçambiques, catopês, candomblés, e possui um significado mais individual. O segundo é uma referência mais moderna e está ligada ao movimento de consciência negra. Outra expressão muito comum entre os participantes de congos e moçambiques é “meus irmãos” ou “meus pretinhos”, termos comunitários que situam uma posição social pobre, iletrada e periférica.

4.3 A dissimulação

Quanto à dissimulação em Jorge Ben Jor, é interessante destacar o aspecto muitas vezes ingênuo, ou até mesmo infantil do discurso do cantor, que corrobora a ideia de transmissão de uma mensagem que não fica explícita no texto. Além da dicção do seu “voxê”, baseada, segundo as palavras de Pittigliani, na “imitação do modo de falar de uma sua amiguinha de apenas 3 anos de idade...”, que realça um caráter infantil na sua maneira de cantar, temos também a relação que o mesmo estabelece entre as suas canções e o universo das histórias em quadrinhos (HQ), segundo aponta Luiz Tatit:

A HQ dá a seus conteúdos um tratamento sequencial (visual) articulando a linguagem gráfica com a verbal. A canção também transcorre na sequencialidade temporal (auditiva) e articula a linguagem melódico-musical com a linguagem verbal (elaborada poeticamente). (...) Na esteira da HQ, Jorge Ben Jor cria seu mundo à parte, repleto de personagens um tanto quanto esotéricas mas tratadas com a mesma linguagem direta das revistinhas. Com as inflexões entoativas próprias da fala, o compositor produz o efeito figurativo dos desenhos. E aquilo que, na HQ, parece plausível, em Jorge torna-se “dizível” (TATIT, 1996: 211-2).

Porém, aliada a essa estética infantil, temos uma valorização do negro, que foi se tornando cada vez mais incisiva no decorrer da sua produção musical entre os anos 60 e 70. Já no seu álbum de estréia, é possível notarmos esse índice de “negritude” em versos como: “Desde que se foi/ O nosso Rei Nagô/ Ninguém jamais fez samba/ Ninguém jamais cantou...” da canção “A tamba”. Em seu álbum de 1964, *Sacundin Ben Samba*, as referências à escravidão e à nova posição do negro na sociedade ficam mais claras na canção “Não desanima João”, nos versos: “Não desanima, não, viu, João?/ Pois você é um menino/ Que já não precisa mais sofrer/ Pois a lei do ventre livre/ Veio lhe salvar/ Preto Velho, sim/ Está cansado, precisa descansar”. Aqui Jorge Ben demarca as diferenças entre a situação do Preto Velho e o “novo” negro, que foi salvo e não está mais preso ao homem branco. Outro momento em que o compositor afirma essa distinção entre a figura mítica do Preto Velho e a nova situação do negro

aparece na canção homônima do álbum de 1971, intitulada “Negro é lindo”, em que ele canta: “Eu quero ver/ Preto Velho cantar e dizer/ Negro é lindo/.../ Negro também é/ Filho de Deus”.

A construção do “Preto Velho” – figura que aparece com relativa frequência na obra de Jorge – está, também, muito presente na macumba, jurema e umbanda, e pode ser definida como:

...the Preto Velho is a collective image, an archetype which is available for everybody. Of course, at one level, his image does reflect socio-historical and color differences, but it can go far beyond the world of real Black persons, dead or alive, and touch spheres of symbolic identification, such as psychological and spiritual ones, which are universal. (CARVALHO, 1993: 9)

O Preto Velho funciona como uma figura de negociação. Ele é pobre e simples, porém detém uma sabedoria. Ele vem da mais baixa camada social e é capaz de oferecer um lugar de humildade e sabedoria para onde os indivíduos podem se “deslocar”. A imagem contraditória do Preto Velho serve para adiar o confronto entre os afro-brasileiros e a sociedade branca pós-escravocrata, segundo a interpretação de alguns estudiosos, como Carvalho, acima citado.

A música dos negros escravos - que os homens brancos chamavam, todas, pelo mesmo nome de “batuque” - transmitia valores religiosos e culturais da comunidade afro-descendente e que precisava fazê-lo de forma dissimulada para que as suas mensagens não fossem decodificadas pelo homem branco.

Na linguagem dissimulada fala-se não só a coisa, mas também a outra coisa, ainda que uma possa negar a outra. Na dissimulação a moral da história é evidente para quem tem que praticar uma vida dissimulada; quem tem que viver uma vida de duplo sentido pousada em duas matrizes de significação: uma que se aceita submissamente e outra que decodifica a primeira, propondo a música tal qual é a realidade cotidiana, ambígua, expressão contraditória da tensão entre a consciência das classes dominantes e a prática das classes subalternas. (MARTINS, 1975: 161)

Mesmo que o sociólogo Martins se refira à música caipira, podemos notar que o aspecto dissimulado da música pode ser aplicado a outras expressões culturais

oriundas das classes subalternas, como no caso desse trabalho, da música dos afro-descendentes.

É curioso que muito das mensagens originais foram se perdendo com o tempo pois, conforme a língua iorubá e outras línguas de origem africana se tornavam distantes dos afro-descendentes que agora viviam no Brasil, o seu significado ia se tornando cada vez mais vago para os cantadores - e também para os intérpretes.

Uma outra questão emerge quando se discute a “dissimulação” na música identificada como negra no Brasil: o que se canta são palavras ou sons vocalizados? Carlos Sandroni abordou a questão a partir do estudo dos cantos do xangô. Para chegar a uma resposta, devemos primeiro partir do princípio de que se pode dividir (de modo bastante esquemático, porém útil neste momento) os estudiosos das culturas afro-brasileiras em dois grandes grupos: os “africanistas” e os “sincretistas” (SANDRONI, 2008). No primeiro caso, acredita-se que o que se canta nos cultos são palavras em iorubá e, se há discrepância entre o que se canta e a língua de origem, essa deformação é considerada um erro. Já no segundo caso, acredita-se que o que se canta são sons vocalizados que misturam inúmeras línguas africanas e o português. A partir dessa segunda ótica, o que importa para os “cantantes” não são as palavras propriamente ditas, mas sim o seu significado geral atribuído ao canto como um todo - sons musicais e vocais.

Porém essa questão é ainda mais complexa. Alguns praticantes atuais de candomblé ou xangô no Recife afirmam que a transmissão dessas músicas se deu de forma oral e, nesse processo, os cantos se transformam. Para eles, essas alterações são uma decorrência natural do culto. Essa questão volta a aparecer quando o canto é feito por um coro; algumas sílabas são suprimidas, simplificadas ou assimiladas às palavras do português.

Finalmente, há um consenso de que o canto é um elemento determinante para o culto, mesmo que não haja “compreensão do seu significado literal, mas antes a sua eficácia ritual testada pelo bom desenvolvimento da casa” (SANDRONI, 2008: 80). É curioso notar que mesmo se tratando de uma linguagem dissimulada, a temática da escravidão não vem à tona nos cultos.

No caso de Jorge, pode-se afirmar que ele está mais ligado à posição adotada pelos sincretistas, pois, conforme foi dito anteriormente, o uso dos sons vocalizados, assim como de palavras estranhas ao português acabam por gerar um significado que remete a uma construção imaginária da ancestralidade africana.

Não faltam exemplos para demonstrar a afirmação de uma nova identidade negra, que contrasta com a imagem submissa do Preto Velho, como veremos a seguir. O negro de Jorge Ben não está mais preso ao homem branco, e clama por uma posição mais igualitária com relação ao branco pois ele também é um filho de Deus. Contudo, mesmo se tratando de um discurso que procura reivindicar uma nova posição social do negro, ele ainda o faz sob a forma de um discurso dissimulado, no qual o confronto com o homem branco não fica explícito em momento algum – exceto na canção “Zumbi”. Essa é uma característica das tradições culturais afro-brasileiras que só viria a ser contestada na década de 1990 com os grupos de Rap, como os Racionais MCs (CARVALHO, 1993).

Ao destacarmos algumas características da música afro-brasileira, como o ritmo, o sincretismo e a dissimulação, podemos observar que o artista Jorge Ben foi responsável por oferecer uma identidade ao negro em consonância com todo o legado da música afro-brasileira. Tanto no que toca o ritmo, gerando um “novo paradigma” para o samba, como dialogando com as questões sobre a dissimulação e o sincretismo, o compositor criou uma maneira muito particular de inserir esses elementos na sua

obra. Contudo, é importante ressaltar que ele não só deu prosseguimento a essas tradições, como em diversos aspectos foi capaz de produzir novas significações para o negro, como, por exemplo, a nítida separação entre o Preto Velho (submisso) e o novo negro (livre).



Figura 9: Capa do disco *Negro é lindo*

Nesse disco, lançado em 1971, intitulado “Negro é lindo”, fica explícita a vontade do artista de ressaltar os valores da comunidade negra. O negro de Jorge está distante daquele preto velho que sofreu com a escravidão. O seu negro é livre, é também um filho de Deus. O seu negro é lindo.

Além disso, deve-se destacar a importância desse fato no momento histórico em que isso ocorreu. Numa década de 1960, em que a indústria cultural começava a se estabelecer de maneira consistente através da nova mídia televisiva, Jorge Ben foi um dos expoentes da, então nova, Música Popular Brasileira, funcionando como farol para toda uma comunidade negra que podia se identificar com um dos jovens ídolos da canção popular.

4.4 – Análise das canções

Dentre os discos analisados nesta pesquisa, foi possível fazer um levantamento das músicas de Jorge Ben que abordam a temática negra. Para tanto, foram utilizadas como ponto de partida as canções que possuíam uma letra que abordasse o tema. A letra teve prioridade sobre o material sonoro por ser nela que se encontra uma maior incidência de elementos “afros”.

Ao argumentar sobre a influência “africana” na canção “Babá Alapalá” de Gilberto Gil, José Jorge de Carvalho afirma que:

A letra utiliza os sons da língua iorubá. Quando escutei essa música pela primeira vez (...) pareceu-me fortemente “africana”, como se fosse um ícone da própria presença ioruba no Brasil. Contudo, uma audição mais analítica permite constatar que sua textura rítmica é inteiramente binária, não muito distante da música pop dançante, próxima do rock nacional. Os poucos elementos de acentuação estão a cargo do contrabaixo e da guitarra, porém todos os instrumentos obedecem ao compasso binário sem sequer quebrarem os acentos em contratempos. A percussão não joga papel nenhum no arranjo da canção. A impressão de influência iorubá se restringe, às palavras Xangô Aganju e Babá Alapalá (CARVALHO, 2006: 285).

Mesmo se tratando de uma observação a respeito de uma música de Gil, a mesma pode ser feita sobre as canções de Jorge aqui analisadas. Nele, também, o instrumental possui uma influência muito grande da música pop e do rock, restringindo a influência “africana” das suas canções às letras.

Se por um lado havia um numero considerável de músicas cuja temática negra fosse abordada com clareza, por outro havia um numeroso grupo de canções que não tratavam do tema de forma direta, mas eventualmente faziam uso de vocalizações ou palavras “em africano” (ver capítulo 3) que poderiam acabar remetendo ao tema. Ou mesmo um arranjo ou letra que pudesse sugerir um *spiritual*¹⁰² como no caso da canção “Brother” (1974).

¹⁰² Música religiosa negra dos Estado Unidos.

Em função dos limites de uma pesquisa desse porte e da complexidade de se fazer um análise elaborada das canções, priorizamos as canções que tratassem, explicitamente, da temática negra nas letras. Mesmo fazendo esse corte, o numero de canções se revelou muito numeroso. São elas:

- 1- Uala ualalá (1963)
- 2- A tamba (1963)
- 3- Vamos embora 'uau' (1964a)
- 4- Capoeira (1964a)
- 5- Jeitão de preto velho (1964a)
- 6- Não desanima não João (1964a)
- 7- Dandará, hey (1964b)
- 8- Guerreiro do rei (1964b)
- 9- Nascimento de um príncipe africano (1967)
- 10- Criola (1969)
- 11- Take it easy my brother Charles (1969)
- 12- Charles Jr. (1970)
- 13- Cassius Marcelo Clay (1971)
- 14- Zula (1971)
- 15- Negro é lindo (1971)
- 16- Que nega é essa (1972)
- 17- Menina mulher da pele preta (1974)
- 18- Ponta de lança africano (Umbabarauma) (1976)
- 19- Xica da Silva (1976)
- 20- Cavaleiro do cavalo imaculado (1976)
- 21- África Brasil (Zumbi) (1976)

Após uma primeira análise geral destas canções pode-se observar a recorrência de alguns temas, referentes a negritude, que se repetiam ao longo das mesmas, como a mulher, as figuras heróicas e o lugar social. Com o intuito de analisar de que maneira Jorge Ben abordava esses temas foram realizadas duas maneiras de aproximação do material pesquisado.

Em alguns momentos foram escolhidas as canções que serviriam como ponto de partida para as análises, servindo de base para se estabelecer relações com as demais músicas citadas acima. Foram elas: “Uala ualalá”, “Nascimento de um príncipe africano” e “Xica da Silva”.

Em outros, deu-se a preferência por seguir a ordem cronológica em que as canções a respeito de determinado tema foram compostas. Dessa maneira ficaria mais compreensível o processo de transformação pelo qual o artista abordou o tema.

4.4.1 – A Apresentação do negro

Uala ualalá

Vem, vem, amor

Vem comigo, vem sambar

Uala, ualalá

Eu sei que você vai gostar

Pois você gosta de sambar

Mas ele não espera por ninguém

Pois ele é muito bom também

Ele é um samba diferente

Lá dos tempos de sinhá e de sinhô

É um lamento

Que nego entoava pela noite

É um lamento de amor

Agô, Obá, agô

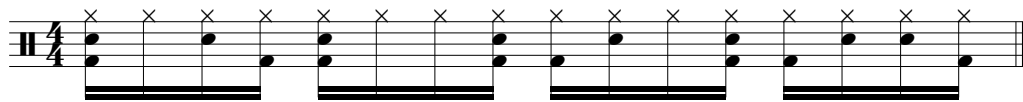
A canção “Uala ualalá” é apresentada como uma música introdutória sobre a afirmação da identidade negra na obra de Jorge Ben. Isso se deve por ser a primeira música de todo um repertório de canções, que viriam nos anos seguintes, a abordar diretamente a temática da negritude. Se na primeira faixa de “Samba esquema novo” ele já apresentava algumas referências sobre algo que pudesse ser identificado com uma origem afro – no caso, a palavra Obá, se referindo a uma deusa do Candomblé e a afirmação de que seu samba seria um misto de maracatu – nessa faixa a referência deixa de ser um elemento secundário da letra e passa a ser o principal enfoque da mesma. Além disso, é interessante destacar que Jorge canta a palavra “agô”, termo yorubá que significa “permissão” (NASCIMENTO, 2011). Isso pode ser interpretado como um pedido para apresentar sua canção na língua dos ancestrais africanos, deixando claro o conteúdo do que estaria por vir.

Logo na primeira estrofe ele afirma “Vem, vem, meu amor/ Vem comigo, vem sambar/ Uala ualalá”. Essa expressão, que dá nome a música foi, também, encontrado em um conto angolano recolhido por Ladislau Batalha, e que segundo ele seria um canto de admiração (SILVA, 2011: 158). Independente de Jorge conhecer ou não esse conto é interessante observar que ele utiliza o termo com um significado muito semelhante, pois sobre esse seu “samba diferente” ele afirma que “...é muito bom também”, digno de ser admirado.

Mas porque um samba diferente? Como já vimos anteriormente, nesse primeiro álbum, assim como nos dois subseqüentes, Jorge apresentava uma estética musical ainda muito influenciada pela bossa nova e o *hot jazz* norte-americano. Porém, assim como o título, o disco possui como principal tema das canções a

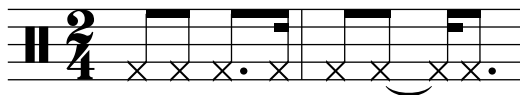
apresentação de um novo samba proposto pelo artista. E qual seria essa nova proposta dada ao seu samba. Conforme já foi dito, a questão rítmica era a característica mais destacada tanto por jornalistas que falavam da sua obra como também pelo produtor do disco Armando Pittigliani.

Jorge Ben atribui a negritude na sua obra a essa valorização do ritmo. “Sempre houve essa influência afro nas minhas composições e para ver isso basta sentir o ritmo, a batida” (Folha de São Paulo 09/01/1978, Jorge Ben, um tímido na terra da mulher e samba). Se ele afirma que ritmo seria a principal característica afro das suas composições podemos observar que a bateria (único instrumento da sessão rítmica dessa música) possui uma levada muito comum ao universo da bossa nova – que não possui nenhum vínculo direto relacionando-a a cultura negra:



Exemplo 12: Levada de bateria de “Uala ualalá”

Porém, se pensarmos no seu violão como sendo não apenas um instrumento harmônico mas também rítmico, e o compararmos com a levada base do “pai da bossa nova” João Gilberto, veremos algumas diferenças.



Exemplo 13: Célula rítmica da batida de Jorge Ben em “Uala ualalá”

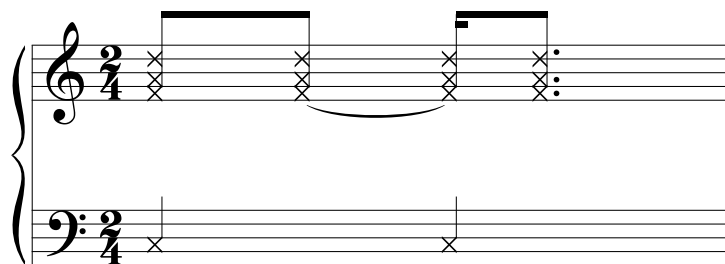


Figura 14: Célula rítmica da batida de João Gilberto

Comparando a levada de violão de Jorge com essa célula rítmica da batida de João Gilberto extraída do livro de Walter Garcia sobre o baiano (GARCIA, 1999: anexo 4) veremos como existe uma diferença significativa entre ambos. A batida de Jorge Ben possui mais ataques que a de João Gilberto. Podemos, então, interpretar a maior complexidade rítmica do primeiro como sendo o fator preponderante para a afirmação da sua negritude – o que viria a coincidir com os “clichês”, citados no capítulo 3, sobre as diferenças entre a produção musical africana e europeia.

Em outro trecho da letra Jorge afirma que seu samba “é um samba diferente/ Lá dos tempos de sinhá e de sinhô”. Ao utilizar os termos “sinhá” e sinhô” Jorge faz referência à maneira como os negros escravos se referiam aos seus senhores, demonstrando as relações que ele quis estabelecer ao compor a canção. Ainda, reforçando essa ideia, temos a parte em que ele canta: “É um lamento/ Que nego entoava pela noite/ É um lamento de amor”. Ao se referir a sua música como um lamento, podemos relacioná-la com a nostalgia dos primeiros africanos que vieram escravizados para o Brasil descrita, por exemplo, no poema Música Brasileira de Olavo Bilac: “Em nostalgias e paixões consistes, Lasciva dor, beijo de três saudades, Flor amorosa de três raças tristes”.

Nesse primeiro momento, podemos observar como para Jorge Ben a negritude se encontrava na sua batida de violão – mais percussiva que a bossa nova de João Gilberto – e na utilização, no âmbito textual, de referências aos negros escravos.

4.4.2 – O herói negro

Nascimento de um príncipe africano

Hoje vai ter festa no Gongá

Vai sambar Aruan

Vai sambar Inaná

Vai sambar Ogan

Vai sambar Obáobá

A tamba está tocando

Um novo príncipe está nascendo

Está até chovendo

Mas é um bom sinal

É um futuro rei para combater o mal

Ifan e Nabejada

Protejam o nosso príncipe

Ifan e Nabejada

Ele é o nosso futuro rei

Gô Obaoba

Agôlê

Essa música representa uma das características mais marcantes das composições que abordam a temática negra de Jorge Ben: a construção do herói negro. Esse tema pode ser observado nas seguintes canções: “Guerreiro do rei”, “Charles Jr.”, “Cassius Marcelo Clay”, “África Brasil (Zumbi)”, “Cavaleiro do cavalo imaculado” e “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”.

Antes de começarmos a analisar a construção dos heróis negros de Jorge Ben, acreditamos que algumas, breves, considerações sobre a representação dos heróis deve ser feita, explicando assim o agrupamento dessas canções. Ao dissertar sobre *A teoria do romance* de Lukács, Ana Paula Klauck revela alguns pontos que serão encontrados em todas as músicas de Jorge Ben que abordam o tema do herói, que ora se manifesta de forma épica, ora de forma romanesca.

Para Lukács, o romance moderno substitui a epopéia na sociedade atual, na medida em que as condições do mundo contemporâneo não permitem a construção de um narrativa épica, caracterizada pela representação de heróis coletivos e de conquistas dos povos. O romance moderno, por outro lado, está ligado à subjetividade do homem, a sua relação com o mundo em que vive e às problemáticas que enfrenta dentro da realidade que o cerca. Enquanto o herói épico é essencialmente objetivo como representação de um povo, o romanesco é subjetivo e singular, em constante tentativa de reconciliação com o mundo e consigo mesmo (KLAUCK, 2009: 1)

Na letra da canção “Nascimento de príncipe africano”, podemos ver um alto índice de palavras de origem africana. Porém, mais do que remeter a África, Jorge Ben quer estabelecer uma relação com a religião afro-brasileira. Essa conexão é estabelecida logo no começo da letra quando ele canta “Hoje vai ter festa no *Gonga*”. O termo *Gonga* se refere ao local (altar) onde ficam as imagens dos santos e orixás. Em seguida, Jorge canta sobre a felicidade das figuras importantes do ritual (sejam orixás ou pessoas do culto) que, ao se depararem com o nascimento, começam a celebrar sambando, como por exemplo Inaná¹⁰³ e Ogan¹⁰⁴. Com isso, o compositor situa seu herói, que está nascendo, como uma figura mítica dentro de um ambiente religioso de origem africana.

Reforçando a ideia de uma ancestralidade africana que é evocada nesse nascimento, lê-se na letra “A tamba está tocando”. Esse instrumento é descrito por

¹⁰³ Embora com uma grafia diferente, a palavra Naná foi encontrada na dissertação da educadora Maria Conceição da Silva se referindo ao orixá de mesmo nome que seria “avó de todos os orixás; orixá das profundezas” (SILVA, 2006: 41).

¹⁰⁴ Também com outra grafia, Ogã foi descrito como “homem que não entra em transe, iniciado para tocar atabaques, fazer sacrifícios ou cuidar dos assentamentos rituais dos orixás; grande autoridade dentro dos terreiros” (EYIN, 2000: 308).

Mário de Andrade em seu Dicionário musical brasileiro como “instrumento de percussão da família dos tambores, de origem africana, usado na Alta Guiné (África)” (ANDRADE, 1989: 496). Finalmente, a estrofe termina com “É um futuro rei para combater o mal”. Embora Jorge não deixe claro qual é o mal a ser combatido pelo príncipe da música, podemos buscar, nos outros heróis cantados pelo artista, aquilo que eles estavam combatendo, ou o que buscavam conquistar.

Em “Charles Jr.”, Jorge canta: “... Pois eu já não sou o que foram os meus irmãos/ Pois eu nasci de um ventre livre/ Nasci de um ventre livre no século XX/ Eu tenho fé e o amor e a fé/ No século vinte e um/ Onde as conquistas científicas, espaciais, medicinais/ E a confraternização dos povos/ E a humildade de um rei/ Serão as armas da vitória/ Para a paz universal...”

Talvez, o príncipe africano tenha virado esse Charles Jr. que Jorge canta, pois assim como o primeiro nasceu em um ambiente sagrado – o Gongga –, este afirma “Eu me chamo Charles Jr./ Eu também sou um anjo”. Partindo desse princípio, podemos observar que esse, agora rei, luta pela confraternização dos povos e a paz universal. É curioso, que o herói de Jorge não quer vingança ou lutar contra alguém. Ele apenas quer ser tratado como igual e quer a paz entre os povos. Esse pensamento segue como uma continuidade para utilização que era dada ao “preto velho”, que ao mesmo tempo que representava uma figura dotada de sabedoria, ela não confrontava a autoridade dos donos dos escravos.

Essa ideia de comunhão entre os povos teve repercussão em outros compositores que abordaram a temática racial nas suas composições. Gilberto Gil, ao compor “Banda um” (1982) fala sobre esse sentimento união: “Banda Um que é África, que é Báltica, que é Céltica/ UmBanda América do Sul/ Banda Um que evoca um bailado de todo planeta/ UmBandaUm, Banda Um”. Nessa canção Gilberto Gil

procura demonstrar que existe algo – a umbanda – que seria responsável por se opor a forma “fechada” que as religiões tem de lidar com a fé.

O sentido universalista da umbanda como uma cisão do culto fechado das religiões, seja candomblé, seja a católica, ambas monistas, cada uma com a sua verdade; o panteísmo necessário da umbanda, uma religião que não é uma mas ‘todas’, misturando kardeccismo, o catolicismo, o politeísmo africano. (E Banda Um é uma música-síntese com uma intenção e um conceito panculturalista...) ¹⁰⁵.

Para Gilberto Gil a manifestação religiosa afro-descendente – umbanda – seria um caminho na tentativa de promover a “paz universal” que Charles Jr. Buscava. Curiosamente, um ano após o lançamento de “Charles Jr.” Jorge cantaria a canção “Cassius Marcelo Clay”. Nesta última, o herói negro, aparentemente, não tem mais aquela postura do preto velho de não confronto. Pelo contrario. Aqui, seu herói é o boxeador também conhecido como Muhammad Ali. Um lutador que derrubava seus inimigos.

Ali é descrito por Jorge como um “herói do século vinte/ Sucessor de Batman/ Capitão América e Superman”. Novamente é feito uma aproximação com o mundo das histórias em quadrinhos, agora, com o intuito de enaltecer as capacidades do lutador. Porém se Muhammad Ali era conhecido por sua atividade política no sentido de valorização do negro na sociedade norte-americana, Jorge não quis falar sobre esse aspecto do lutador na sua canção. É interessante destacar que o *boxeur* havia mudado seu nome em função de Cassius Clay ser um nome escravo enquanto que Muhammad Ali era um nome livre ¹⁰⁶. Mesmo contra a “vontade” de Ali, Jorge, ao cantar uma canção de exaltação ao ídolo norte-americano, lhe nomeia com o nome “escravo” do atleta. Esse fato nos ilustra como, mesmo tratando de uma valorização de personagens

¹⁰⁵ Texto extraído do site oficial do cantor em 01/06/2012.

¹⁰⁶ “Cassius Clay is a slave name. I didn’t choose it, and I didn’t want it. I AM Muhammad Ali, a free name – it means beloved of God – and I insist people use it when speaking to me and of me”. Muhammad Ali.

negros Jorge, ainda, não o faz com o intuito de promover uma luta com os brancos, ou aqueles que teriam provocado o mal que seria combatido pelo seu futuro rei.

Mas Jorge não foi o único a minimizar as habilidades de combate de Ali em favor da sua capacidade conciliatória. Em 1978 a DC Comics – empresa de quadrinhos estadunidense detentora dos direitos de alguns dos adorados heróis de Jorge como Batman e Superman – lançou uma revista em que o lutador trava um duelo com Superman como forma de entretenimento para seres intergalácticos. Após vencer o homem-de-aço numa luta de boxe, os dois se vêem obrigados a unir forças para atacar os próprios seres do espaço. Ao final da revista uma ilustração representa bem o espírito de confraternização dos povos:

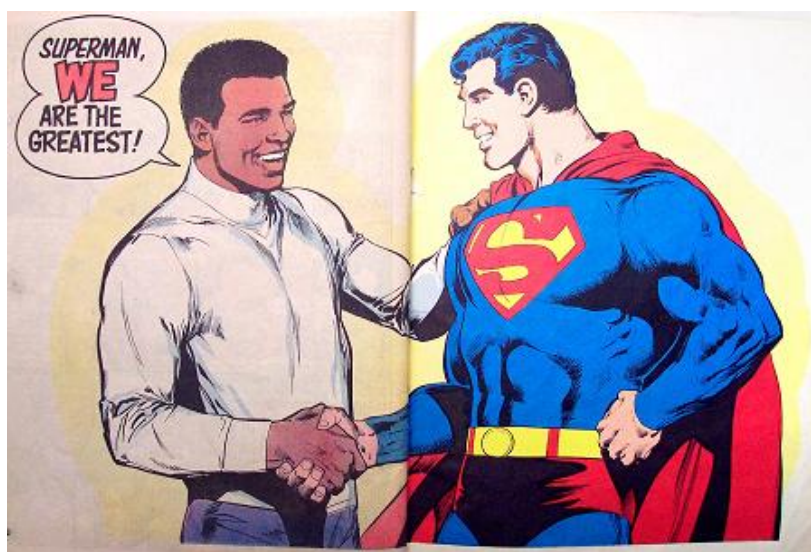


Figura 10: Aperto de mão: Muhammad Ali e Super-homem¹⁰⁷

Embora a revista tenha sido produzida alguns anos após a composição de Jorge Ben, podemos ver como ela parece ilustrar o sentimento do compositor brasileiro pelo lutador norte-americano. O seu preto velho, aqui representado por Ali, continua funcionando como uma figura de negociação. Ele não quer tomar o poder do homem branco, mas sim conviver com ele em uma relação mais igualitária. Ainda não

¹⁰⁷ Imagem disponível em: <http://www.comicsalliance.com/2010/06/28/best-superman-panels/>. Acessado em 14/03/2012.

havia chegado o momento em que Jorge iria criar um personagem que viesse a desafiar o “homem branco”.

Seguindo o modelo de um atleta capaz de feitos dignos de um herói, Jorge grava, em 1976, uma canção sobre um jogador de futebol, que de tão talentoso é descrito como o “homem gol”. “Pula, pula, cai levanta/ Sobre e desce, corre chuta/ Abre espaço, vibra e agradece/ Olha que a cidade/ Toda ficou vazia/ Nessa tarde bonita/ Só pra te ver jogar”. Podemos ver aqui, uma exaltação das capacidades físicas do atleta, que fazem com que o público venha reverenciá-lo. Porém este atleta não é apenas um jogador. Mais do que isso, ele é um “Corocondô”.

Em “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”, o que se ouve são palavras que, mais do que remeter a um significado específico, fazem com que os ouvintes criem uma associação com as línguas de origem africana. Palavras como “Corocondô”, “rere” e “tererê”, além do próprio nome do jogador “Umbabarauma”, parecem ter uma importância maior como figura rítmica e melódica do que uma função semântica. Por exemplo, a palavra “Umbabarauma” quando cantada por Jorge Ben apresenta o mesmo desenho melódico e rítmico do riff de introdução da guitarra:



Exemplo 15: Riff de guitarra de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”



Um-ba-ba-ra-u - ma ___

Exemplo 16: Melodia de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”

Ou no trecho:

Joga bola

Jogador

Joga bola

Corocondô

Rere, rere, rere

Jogador

Rere, rere, rere

Corocondô

Tererê, tererê, tererê, tererê

Tererê, homem gol

Aqui, a palavra “Corocondô” aparece como uma rima para a palavra “jogador”. Mesmo sem saber o seu significado, acaba-se estabelecendo uma relação entre ambas. Assim, ela passa a ser entendida como um possível termo “africano” para designar seu jogadores – e talvez, apenas os mais talentosos entre eles. Além disso, nessa seção da música todos os instrumentos harmônicos e melódicos param de tocar ficando, apenas, os instrumentos de percussão, além da voz do cantor e do coro. Essa ênfase dada aos instrumentos de percussão reforça a ideia de que nessa seção da música o que importa é o ritmo, e é justamente nela que aparecem as palavras em “africano” que além de remeter ao continente em função da sua sonoridade acabam por se relacionar com ele devido ao caráter rítmico com que o cantor as executa.



Te-re-re, te-re-re, te-re - re, te-re-re, te-re-re, ho-mem gol _____

Exemplo 17: Trecho da melodia de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”



Exemplo 18: Trecho da melodia de “Ponta de lança africano (Umbabarauma)”

No mesmo álbum em que Jorge Ben canta sobre Umbabarauma, o artista nos canta uma de suas mais importantes canções sobre a temática negra. “África Brasil (Zumbi)” é a única canção, dentre as selecionadas pelo recorte deste trabalho, em que o herói, aqui representado por Zumbi, gera uma tensão entre negros e brancos. Porém, antes de falarmos dela é preciso destacar a canção que a antecede, e que funciona como uma apresentação de Zumbi, “Cavaleiro do cavalo imaculado”

Ele é leão do império
 Cavaleiro do cavalo imaculado
 Ministro de Zambi na Terra
 O príncipe de toda a África
 Salve o cavaleiro
 Cavaleiro do cavalo imaculado

Nessa canção, Jorge Ben parece estar anunciando o que virá na próxima faixa do disco. Embora não nomeie o cavaleiro a letra é inteiramente dedicada a ele. Vale ressaltar alguns pontos. Primeiro, Jorge afirma que ele é o “ministro de Zambi na Terra”. “Os umbandistas acreditam em um Deus único chamado Olorum ou Zambi...” (JUNIOR, 2010: 16). Sendo assim, esse cavaleiro não pode ser interpretado como um ser humano qualquer, mas sim como alguém com um vínculo direto com uma divindade, algo como um santo ou um anjo. Em seguida Jorge relata que ele é “o príncipe de toda a África”. Para quem começou a elaborar a temática de um herói negro a partir do “nascimento de um príncipe africano”, parece que com essa canção Jorge Ben está resgatando a ideia daquele herói, que começou a desenvolver em 1967.

Aquele herói, cujo nascimento foi celebrado nos altares das religiões afro-descendentes. Contudo, esse príncipe é, agora, revelado como um cavaleiro. Embora seja a primeira vez que Jorge faz essa revelação, não é a primeira vez que o artista canta sobre um cavaleiro.

Em “Domingo 23” (1972) e “Jorge da Capadócia” (1975), Ben falava sobre um dos seus santos preferidos: São Jorge. Embora seja uma referência direta ao catolicismo esse santo também é associado a Ogum através do processo de sincretismo religioso pelo qual a Umbanda passou, especialmente no Rio de Janeiro. Na primeira Jorge canta: De armadura e capa/ Espada forjada em ouro/ Gesto nobre/ Olhar sereno/ De cavaleiro, guerreiro, justiceiro/ Imbatível ao extremo/ Assim é Jorge/ Salve, Jorge e viva, viva, viva, Jorge”. Podemos observar uma relação entre os cavaleiros dessa música e de “Cavaleiro do cavalo imaculado”. Se na segunda é cantado “Salve o cavaleiro” na primeira ele canta “Salve Jorge”. Isso nos oferece uma pista de quem seria então o cavaleiro anunciando na música de 1976. Talvez seja São Jorge? Ou talvez o próprio Jorge Ben.

Em “Jorge da Capadócia” Jorge Ben canta em primeira pessoa, fazendo com que ele próprio se apresente como um devoto do santo: “Jorge sentou praça/ Na cavalaria/ Eu estou feliz/ Porque eu também/ Sou da sua Companhia”. Ao se aproximar do santo Jorge Ben descreve algumas características que ambos possuiriam para se defenderem dos seus inimigos – algo como os super-poderes dos seus tão estimados super-heróis – para que “...nem mesmo pensamento/ Eles possam ter/ Para me fazerem mal”. Finalmente, ele revela então sua ligação com os antigos escravos se referindo à liberdade de ter nascido de um ventre livre – assim como seu outro herói Charles Jr. Já havia proferido – quando canta “Cordas e correntes se arrebentem/ Sem o meu corpo amarrar/ Pois eu estou vestido/ Com as roupas e as armas de Jorge...”.

Ao inserir São Jorge no hall de heróis cantados pelo artista, o próprio acaba se inserindo como um desses heróis negros que até então tinham como princípio “combater o mal” da desigualdade e falta de liberdade. Entretanto, podemos perceber em “Jorge da Capadócia” que o herói começa a se distanciar da ideia do “preto velho” enquanto uma figura de negociação, e sugere um confronto ao afirmar que está vestido com as “armas de Jorge”.

Finalmente, surge a figura de Zumbi na canção “África Brasil (Zumbi)” – última música do disco de 1976. Essa canção é, na verdade, uma regravação de “Zumbi” do disco “A tábua de esmeraldas” (1974). Porém, na versão do “África Brasil” a entoação de Jorge Ben é feita com um timbre mais gritado e rasgado, ressaltando um caráter mais agressivo na sua interpretação. Além disso, se a primeira versão tinha sido arranjada segundo os moldes do samba-rock, e com a sua instrumentação típica – com violão e percussão – na segunda versão o arranjo está mais próximo do universo da *soul music* e do rock, com um instrumental formado por guitarra, baixo, bateria, metais, teclado e percussão.

África Brasil (Zumbi)

Eu quero ver o que vai acontecer

Quando Zumbi chegar

Zumbi é senhor das guerras

É senhor das demandas

Quando Zumbi chega

É Zumbi quem manda

Salve meu povo

Eu quero ver quando zumbi chegar o que vai acontecer

Angola, Congo, Benguela

Monjolo, Cabinda, Nina

Quiloa, Rebolo

Aqui onde estão os homens
 Há um grande leilão
 Dizem que nele há
 Uma princesa a 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
 De um lado, cana-de-açúcar
 Do outro lado, um imenso cafezal
 Ao centro, senhores sentados
 Vendo a colheita do algodão branco
 Sendo colhido por mãos negras
 Eu quero ver quando Zumbi chegar
 Eu quero ver o que vai acontecer

Nessa canção, podemos ver como o herói assume um papel novo. Ele se distancia da figura do “preto velho” e assume um papel de luta. O próprio nome “Zumbi”, já era, nos anos 1970, um símbolo das lutas pelos direitos dos negros.

A partir dos anos 1950, “Zumbi” passou a expressar [...] a luta heróica e incansável contra a dominação violenta. Esta perspectiva acabou ganhando terreno no movimento negro, que se fortalecia no Brasil na década de 1970, e Zumbi tornou-se o símbolo [...] da resistência, da liberdade e da luta contra o racismo (ABREU, 2004: 236).

Sendo um herói, símbolo do movimento negro¹⁰⁸, Zumbi é cantado aqui como aquele que irá lutar pelos seus semelhantes. Jorge Ben não afirma o que ele fará, mas ao invés disso ele pergunta em um tom quase ameaçador “Eu quero ver quando

¹⁰⁸ O dia da morte de Zumbi, 20 de novembro é festejado como o dia nacional da consciência negra.

Zumbi chegar o que vai acontecer”!? Mesmo sem afirmar, está claro o confronto que ocorrerá na sua chegada, pois “Zumbi é senhor das guerras” e “Quando Zumbi chega é Zumbi quem manda”.

O único momento em que Jorge Ben parece acalmar o seu canto é quando ele cita as inúmeras nações africanas que haviam sido utilizadas como fontes de escravos que eram mandados ao Brasil. Nesse momento a interpretação do cantor passa a ser mais melódica e o som gutural da sua fala parece desaparecer. Ele só retorna, assim como a sua dicção mais próxima da fala, quando ele canta “Aqui onde estão os homens...”.

É interessante notar as transformações pelas quais seus heróis foram passando ao longo do seu discurso. Se inicialmente Jorge determinava que seu herói queria apenas “a paz universal” ele gradualmente foi tomando os ares de um guerreiro que viria para enfrentar o homem branco contra as injustiças raciais. Podemos afirmar que essa transformação começa na associação entre os cavaleiros cantados nas suas músicas e São Jorge. Este último levando à figura do deus Ogum “temível guerreiro, violento e implacável...” (EYIN, 2000: 88). E finalmente, a personificação de todos os valores dos seus heróis na imagem de alguém tão concreto quanto Cassius Clay, porém mais representativo para a realidade brasileira, o guerreiro-escravo, o épico Zumbi.

4.4.3 – O lugar social do negro

Se, ao longo dos anos, Jorge Ben desenvolveu personagens diferentes que se somavam e contradiziam, gerando, assim, uma gama de heróis que lutavam pelos direitos dos negros, paralelamente ele também discutiu o lugar social do negro. Sobre

esse aspecto, muitas vezes o artista evocou a figura do preto velho para mostrar que existem diferenças marcantes entre o lugar social do negro escravo e o “novo negro” nascido “de um ventre livre no século XX” (letra de “Charles Jr.”). Tentaremos, aqui, fazer um levantamento das canções do compositor que abordam esse tema, numa tentativa de esclarecermos qual é o papel social destinado ao negro que ele evoca na sua música. As músicas que abordam diretamente esse tema são: “Capoeira” (1964), “Não desanima, João (1964)”, “Take it easy my brother Charles” (1969), “Negro é lindo” (1971) e “Xica da Silva” (1976).

Assim como os heróis foram se transformando, deixando de ser conciliadores para se tornarem contestadores dos direitos dos negros, as músicas que abordam o lugar social dos afro-descendentes também passaram por um processo de transformação semelhante.

Em “Capoeira”, a primeira das composições de Jorge a abordar esse tema, é cantado: “Pois quem é filho de Deus/ Deve ajudar os companheiros seus/ Mesmo sofrendo, mesmo chorando/ Negro tem que levar a vida cantando”. Nessa canção podemos observar como o papel do negro descrito por Jorge está longe de abraçar os conflitos propostos por Zumbi em “África Brasil”. Na verdade, aqui ele se encontra bem próximo do personagem do cartunista Henfil do jornal *O Pasquim* nomeado de Pavoroso – o preto-que-ri.

Em uma entrevista neste mesmo jornal intitulada “O preto-que-ri”, Fio Maravilha demonstrou uma alienação às questões da sua época, especialmente no que dizia respeito às questões raciais. Além disso, ele era apresentado como “um ‘bobo da corte’, condenado a fazer a alegria dos miseráveis” (ALONSO, 2011: 82). A postura sempre alegre do jogador levou Henfil a criar seu personagem, e com ele era feita

uma crítica ácida aos negros que não assumiam uma postura pró-ativa em relação ao racismo.

Sem dúvida, nesse primeiro momento, Jorge estaria muito mais para o “preto-que-ri” de Henfil, que para “O cavaleiro do cavalo imaculado”. Em “Capoeira” ele afirmava que não importava a situação em que os negros se encontravam, podiam estar “sofrendo” e “chorando”, mas independente disso era importante manter um pensamento otimista. Era importante “levar a vida cantando”.

Como já foi dito anteriormente, o otimismo é uma das marcas mais importantes na obra de Jorge Ben, mas aqui chama a atenção o fato de não haver nenhuma reivindicação de melhoras nas condições de vida dos negros. O que há é um reconhecimento das condições sociais e, mesmo assim, uma valorização da alegria. Não importam os problemas, o que importa é se manter feliz.

Porém, o que antes parecia ser pura alienação passa a ser contextualizado na última música do mesmo álbum “Sacundin Ben Samba”. Em “Não desanima, João” Jorge Ben explica por que o negro – aqui “interpretado” pelo menino João – não precisa desanimar. “Pois a lei do ventre livre/ Veio lhe salvar.../ Sem corrente para atrapalhar/ Vai poder brincar feliz/ Vai poder estudar...”. Ao ressaltar a lei do ventre livre, Jorge destaca uma das grandes conquistas dos negros brasileiros. Com ela estaria assegurado o direito à liberdade e assim os negros poderiam brincar e estudar.

Se isso soa um tanto utópico nos dias de hoje, podemos imaginar o quão distante da realidade essas conquistas não se apresentavam na cotidiano brasileiro em meados da década de 1960. Entretanto, o historiador Gustavo Alonso revela um ponto interessante no que diz respeito às questões raciais nos períodos ditatoriais brasileiros. “Tragicamente, os dois momentos da história do Brasil nos quais o elemento negro foi

visto como fator positivo de nossa formação foram duas ditaduras: a de Vargas, entre 1930 e 1945, e aquela vivida por Pelé e Simonal” (ALONSO, 2011: 136). Talvez fosse por essa valorização que o governo dispensava aos negros que Jorge cantava sobre a alegria que os mesmos deveriam sentir em 1964 – mesmo ano em que o regime militar assumiu o poder.

Outro ponto interessante de “Não desanima, João” é o aparecimento da figura do preto velho em oposição ao menino João. Se João não deveria desanimar, “Preto velho, sim/ Está cansado, precisa descansar”. A nítida oposição entre os negros, velho e novo, se soma a disparidade social que cada um viveu. Se o primeiro viveu em cativo e acorrentado, o segundo é livre e pode brincar feliz. Como veremos a seguir, Jorge reforçará essa distinção entre os negros escravos e livres ao longo de suas canções, mostrando que embora um descenda do outro a realidade já é outra e deve ser valorizada.

Em “Take it easy my brother Charles” é a primeira vez que Jorge Ben canta sobre “Charles” um de seus personagens mais importantes. No mesmo álbum, na faixa “Charles anjo 45”, o personagem é descrito como “Protetor dos fracos e dos oprimidos/ Robin Hood dos morros, rei da malandragem/ Um homem de verdade, com muita coragem...”. Se aqui Charles é apresentado como um homem de ação, que viria a lutar pelos interesses da população dos morros, a canção “Take it easy my brother Charles” funciona como uma forma de acalmar o ímpeto heróico do personagem. O próprio título da música poderia ser traduzido como “pega leve meu irmão Charles”. Parece que Jorge não quer que Charles tome atitudes extremas. Mais adiante ele explica por que: “Depois que o primeiro homem/ Maravilhosamente pisou na lua/ Eu me senti com direitos/ Com princípios e dignidade de me libertar/ Por isso sem preconceito eu canto...”.

Para Jorge Ben, a liberdade e os direitos dos seus “irmãos de cor” estariam estabelecidos através da modernização das sociedades, no progresso. Não seria necessário haver um combate. Não seria necessário haver o conflito que Charles se propunha a travar em nome dos “fracos e dos oprimidos”. Jorge exerce o papel do preto velho, enquanto figura de negociação e buscando não provocar o embate com o homem branco, apenas valorizando a imagem do negro.

Em 1971 Jorge Ben grava aquela que seria a sua maior ode aos afro-descendentes:

Negro é lindo

Negro é lindo
 Negro também é
 Filho de Deus
 Eu só quero que
 Deus me ajude a ver meu filho
 Nascer e crescer
 E ser um campeão
 Sem prejudicar
 Ninguém porque
 Negro é lindo
 Negro é amor
 Negro é amigo
 Negro também é
 Filho de Deus
 Negro também é
 Filho de Deus
 Preto velho tem
 Tanta canjira
 Que todo o povo de Angola
 Que todo o povo de Angola
 Mandou preto velho chamar
 Eu quero ver preto velho dizer

Eu quero ver
Preto velho cantar e dizer
Negro é lindo
Negro é amor
Negro é amigo
Negro também é filho de Deus

Nessa canção Jorge Ben ressalta a figura do preto velho. Cabe a ele afirmar as qualidades dos negros. Ocorre uma aproximação entre o velho e o novo. Como se através do novo, o preto velho pudesse reconhecer as qualidades dos negros.

Ao se referir ao povo de Angola, Jorge nos remete a uma nação da qual derivou-se uma grande quantidade de escravos, porém ele a situa no presente. Em outras palavras, mesmo aquela nação, que por fornecer escravos ao Brasil pode ser vista como mais escravista do que esta, está chamando o preto velho para que até ele seja capaz de reconhecer o novo lugar social dos negros.

Mesmo afirmando que negro é lindo, Jorge não deflagra uma situação de conflito com o “branco”. “Eu só quero que/ Deus me ajude/ A ver meu filho/ Nascer e crescer/ E ser um campeão/ Sem prejudicar/ Ninguém...”. O negro cantado na música busca uma relação mais igualitária, assim como o herói Cassius Marcelo Clay.

Porém, não devemos silenciar o fato de que, se Jorge não deflagra o conflito entre “brancos” e “negros”, ele não se cala no que diz respeito ao racismo. É necessária a ajuda de Deus para que seu filho possa vir a ser um campeão. Além disso, há uma grande exaltação das qualidades dos afro-descendentes, na qual eles não são apresentados como sofrendores injustiçados, mas acima de tudo, como pessoas lindas, amorosas e amigáveis.

O conflito seria deflagrado na canção “Xica da Silva”, que viria a tratar tanto da posição social, quanto do papel que a mulher negra desempenha nas canções de Jorge Ben.

4.4.4 – A Mulher Negra

Xica da Silva

Xica da

Xica da

Xica da

Xica da silva

A negra

De escrava a amante

Mulher

Mulher do fidalgo tratador

João Fernandes

Xica da

Xica da

Xica da

Xica da Silva

A negra

A imperatriz do Tijuco

A dona de Diamantina

Morava com sua corte

Cercada de belas mucamas

Num Castelo na Chácara de Palha

De arquitetura sólida e requintada

Onde tinha até um lago artificial

E uma luxuosa galera

Que seu amor,

João Fernandes, o tratador

Mandou fazer

Só pra ela

Xica da
Xica da
Xica da
Xica da Silva
A negra
Muito rica e invejada
Temida e odiada
Pois com suas perucas
Cada uma de uma cor
Jóias, roupas exóticas
Das Índias, Lisboa e Paris
A negra era obrigada a ser recebida
Como uma grande senhora da corte
Do Rei Luís
Da corte do rei Luís
Xica da
Xica da
Xica da
Xica da Silva
A negra

Em 1976, no mesmo álbum que continha a faixa sobre o herói Zumbi, que viria para desfazer as injustiças sociais as quais os negros estavam submetidos, Jorge Ben lança em seu disco *África Brasil* uma canção que seria utilizada, também, como tema para o filme de Cacá Diegues, intitulada “Xica da Silva”.

Francisca da Silva de Oliveira, foi uma mulher negra que nasceu em Diamantina no ano de 1732. Aos 32 anos foi alforriada pelo explorador de diamantes João Fernandes, com quem viria a se casar e ter 13 filhos. Em função do seu casamento com um homem de grandes riquezas, Chica da Silva pode usufruir dos privilégios que apenas os brancos mais abastados tinham direito – como o

sepultamento na Igreja de São Francisco de Assis, a mais importante irmandade do local¹⁰⁹.

Na canção de Jorge Ben, é interessante observar o destaque dado a posição social da ex-escrava na sociedade mineira. “Dona de Diamantina”, o compositor enumera os bens que lhe pertenciam, nos dando uma ideia da riqueza em que ela vivia. Morava num castelo de arquitetura requintada, junto com a sua corte, com jóias e roupas exóticas, possuía até um lago artificial e uma luxuosa galera. Porém, o luxo da vida burguesa cobrou-lhe um preço. Por ser muito rica, era também invejada, temida e odiada.

Jorge Ben destaca o fato de que ser uma negra, e não desempenhar o papel de uma negra fez com que sua personagem sofresse as conseqüências. Ele ainda afirma que “A negra era *obrigada* a ser recebida/ Como uma grande senhora da corte”. A letra nos dá margem para interpretar que sua aceitação na corte do Rei Luís se deu contra a vontade dos membros da mesma.

Em “Xica da Silva”, o compositor explicita as questões que se desenrolam quando há uma inversão de papéis entre “brancos” e “negros”. Se você for negro e ocupar o lugar social dos brancos, será odiado. Talvez, por isso, quando Jorge aborda a questão social do indivíduo negro nas suas canções ele procura a “confraternização dos povos”, a “paz universal”, ou “ser um campeão sem prejudicar ninguém”. É interessante reparar que Jorge em momento algum afirma que os negros deveriam tomar o lugar dos brancos, ou ao menos confrontá-los. Para o artista, os negros deveriam se conciliar com os brancos. Entretanto, em *África Brasil*, surgem os dois personagens – Zumbi e Xica da Silva – que deflagrariam as fendas da “democracia racial” brasileira.

¹⁰⁹ Informações retiradas do site: http://pt.wikipedia.org/wiki/Chica_da_Silva, acessado em 09/06/12.

No caso de Xica da Silva, o que a levou a assumir outro papel, que não o de escrava, foi algo muito destacado pelo artista quando aborda a temática da mulher negra: o corpo e a sexualidade. Logo no começo da letra é cantado aquilo que fez com que a personagem subisse de posição social: “De escrava a amante”. Por causa do sexo, Xica da Silva deixou de ser escrava, para se tornar a amante, e posteriormente a mulher de João Fernandes.

Um reforço da importância do sexo na personagem ocorre no começo do canto.



Exemplo 19: Melodia de “Xica da Silva”

Essas constantes repetições sugerem ao ouvinte menos um corte no nome da personagem do que uma ação da mesma. Algo que poderia ser interpretado como Xica dá (oferece) o seu corpo. Além disso, antes mesmo de começar a cantar a letra propriamente dita, Jorge inicia a música com alguns gritos de “ai ai ai” que seguidos de “Xica da” remetem à ideia dos gemidos de um ato sexual. Essa sequência de gemidos de “ai ai ai” seguidos de “Xica da” é repetido ao longo de toda a música, atrelando uma ideia a outra. No final da canção os gemidos são ainda mais alongados, sugerindo a ideia de um prazer ainda mais intenso, e o que se segue é um sussurro da frase “Xica da”. Esse sussurro confere uma intimidade ao ato sexual, ao mesmo tempo que aproxima o ouvinte do que está sendo cantado, agora num clima mais intimista.

As repetições dos gemidos de “ai ai ai”, seguidos da frase “Xica da” ao longo da canção, reforçam a ideia de que tudo o que é descrito na letra ocorre em função

desse ato da personagem de “dar o seu corpo” para o fidalgo contratador (ou “tratador”, como canta Jorge Ben) João Fernandes. A importância dada ao corpo da mulher negra, assim como a sua sexualidade exacerbada é uma constante na abordagem de Jorge Ben sobre a mulher.

Na canção “Criola” (1969) Jorge Ben fala da mulher negra enquanto símbolo de brasilidade e sensualidade:

Criola

Criola

Uma linda dama negra

A rainha do samba

Mais bela da festa

A dona da feira

Uma fiel representante brasileira

Criola

Filha de nobres africanos

Que pelo descuido geográfico

Nasceu no Brasil, num dia de carnaval

Criola

E como já dizia o poeta Gil

Que negra é a soma de todas as cores

Você crioula, é colorida por natureza

Você crioula, é o poder negro da beleza

Criola

Uma linda dama negra

A rainha do samba

Mais bela da festa

A dona da feira

Uma fiel representante brasileira

Criola

Criola

Nessa canção, Jorge Ben deixa clara a sua representação da mulher negra. Como se pode observar, só lhe são atribuídas qualidades estéticas: “linda”, “mais bela”, “colorida por natureza”. O compositor chega ao ponto de qualificá-la como “o poder negro da beleza”.

Se coube aos seus personagens masculinos lutar contra as mazelas sofridas pelos negros brasileiros, ou ao menos ter o direito de lutar pela sua felicidade sem serem injustiçados, às mulheres coube o papel de serem bonitas. No máximo, elas poderiam ser valorizadas e conquistarem objetivos grandiosos em função da sua beleza/sexualidade, como no caso de “Xica da Silva”.

Na canção “Meus filhos, meu tesouro” (1976), Jorge questiona o que seus filhos gostariam de ser quando crescerem. Os meninos argumentam que gostariam de ser jogador de futebol, tesoureiro-presidente ou liberal como o pai. A menina “Anabela Gorda” responde: “Eu quero ser dona de casa atuante ou mulher de milionário”. Coube à filha desejar apenas “profissões” ligadas a um relacionamento, pois assim como a “criola” da música, suas qualidades se concentrariam na beleza.

Voltando a canção de 1969, podemos observar que Jorge procura demonstrar que a beleza negra seria anterior a uma visão escravocrata da mulher. A crioula é “Filha de nobres africanos/ Que pelo descuido geográfico [escravidão?]/ nasceu no Brasil. A beleza negra estaria, assim, associada a uma característica nobre dos antigos africanos que seriam posteriormente escravizados.

Curiosamente, se por um lado Jorge Ben limita a valorização da mulher negra a sua beleza, por outro ele coloca essa mesma beleza numa posição de grande destaque. Através da beleza o artista apresenta a única situação em que o negro seria “melhor” que o branco. Ele afirma que “Negro é a soma de todas as cores”, que a

criola é “A rainha do samba/ Mais bela da festa/ a dona da feira” e conclui que ela é “Uma fiel representante brasileira”. Entre aquilo que tornaria o Brasil mais brasileiro – o samba, a festa e a feira – a mulher negra reinaria soberana. Ela seria mais brasileira que a mulher branca. Estabelece-se, então uma relação entre brasilidade, samba, dança, corpo e sexualidade. Sendo a mulher negra a de maior sexualidade ela seria, também, a mais brasileira.

Porém, nem sempre a sexualidade foi algo estimulado pelas letras de Jorge Ben. Em “Dandara, hei” (1964) o compositor valoriza a beleza de Dandara – “Boca mais linda/ Que Deus botou no mundo” – ao mesmo tempo que repreende sua erotização quando canta: “Toma jeito/ Veja o que faz o que diz/Moça de Luanda/ Toma jeito se quiser ser feliz”. Aqui a felicidade se refere a aceitação, da mulher, em estabelecer um relacionamento “sério” com aquele que canta a canção. Assim como em “Meus filhos, meu tesouro”, a felicidade feminina está atrelada a um relacionamento com um homem.

O gosto por mulheres recatadas é reforçado na canção “Que nega é essa” (1972). Ao falar sobre a mulher com a qual gostaria de casar, Jorge não a qualifica como uma mulher sensual. O que ele canta é: “Prendada e caprichosa/ É a nega que eu espero/ Pra acabar com a minha solidão”.

O que podemos concluir é que, se por um lado Jorge Ben coloca a mulher negra numa posição de destaque em função da sua beleza – se tornando um modelo de brasilidade – por outro ele recrimina a sexualidade da mulher “de família”. A sua esposa deve ser prendada e dengosa, ao mesmo tempo que sua filha deve ser dona de casa ou mulher de milionário. Jorge estabelece um paradoxo na sua abordagem da sexualidade feminina. Enquanto valor estético a beleza é por ele valorizada. Enquanto

valor moral ela é recriminada. Contudo, o que podemos observar é que essa é apenas mais uma das ambigüidades desse artista tão complexo e contraditório.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após realizar um retrospecto da carreira de Jorge Ben entre os anos 1963 e 1976 podemos observar como o artista foi um importante nome da música popular, por ter sido capaz de dialogar com as diferentes manifestações musicais desse período, começando com a bossa nova, passando pelo iê-iê-iê e finalmente se aproximando da *soul music* norte-americana. Além disso, Jorge se tornou o principal representante do gênero samba-rock e é apontado como um dos músicos mais influentes para o pagode romântico.

Podemos destacar, também, que ao se aproximar de diferentes gêneros musicais Jorge deixava claro que mais do que apresentar os limites que os separavam, era possível demonstrar que todos poderiam ser conjugados em um mesmo gênero, o samba. Nesse sentido Jorge foi mais além. Ele criou um estilo próprio, capaz de romper barreiras e diluir todo um caldeirão de influências num único estilo Jorge Ben.

Ao romper essas barreiras estéticas, que nos anos 1960 se tornaram, também, questões ideológicas, Jorge sofreu as conseqüências ao incorporar a guitarra elétrica em um ambiente que via o rock como aceitação do imperialismo norte-americano, logo, anti-nacionalista. Por outro lado, ao ser “resgatado” pelos tropicalistas, o artista pode ver a sua postura política de aceitação do regime militar ser esquecida ao mesmo tempo que lhe era garantido um posto entre os músicos da MPB.

Em meados da década de 1970, Jorge passava a dialogar com a música negra estadunidense – que já começava a se firmar como uma possível fatia de mercado a ser explorada – demonstrando que até o final (do período analisado) o artista continuava antenado com as novas tendências da música pop. Essa, sem dúvida, seria a sua característica mais forte ao longo desse período, a sua capacidade de absorver as

diferentes manifestações da música pop a sua música. Mais do que isso, ele aglutinava todas essas informações sem descaracterizar a sua produção musical.

Após realizar esse levantamento biográfico, foi feita uma exposição sintética do pensamento acadêmico acerca da representação negra no Brasil. Com isso, pudemos observar a influência europeia nas teorias raciais que foram desenvolvidas pelos primeiros intelectuais brasileiros, assim como a disparidade entre o que era elaborado por estes e as novas teorias que já estavam em andamento na Europa. As teorias dos acadêmicos do final do século XIX e começo do XX apresentavam os afro-descendentes como motivo de atraso e acreditavam que esse “problema” seria resolvido através de um processo de branqueamento onde iria prevalecer a raça mais forte, a branca.

Essas teorias só cairiam em descrédito com os modernistas que passaram a ver o negro não mais como atraso, mas sim como aquilo que nos proporcionaria alguma singularidade. Surge, então uma valorização do negro e, especialmente, do mestiço, por personificar a “democracia racial” que buscava se estabelecer no país. Curiosamente, ao mesmo tempo que esse discurso promovia a imagem dos afro-descendentes, ele ofuscava uma série de valores que estavam por trás das disputas entre classes. A cultura negra era dizimada em favor de algo mais homogêneo que deveria ser chamada de cultura brasileira.

Sob a ótica acadêmica, a representação da cultura afro-descendente se deu em oposição à cultura branca ocidental. Nesse sentido, criou-se um discurso a respeito da música africana, no qual o ritmo teria uma posição privilegiada em relação aos demais elementos estruturais da música. A própria ideia de um ritmo africano já é por demais generalizante para ser aceito sem maiores discussões. Além disso, podemos observar como a própria música europeia possui, também uma grande complexidade no que se

refere ao ritmo. Sendo assim, essa valorização da “música africana” em função da sua complexidade rítmica seria, apenas, mais uma forma de estabelecê-la como uma música mais “primitiva”.

A ideia de uma música de origem afro, cujo maior valor estaria, apenas, nas suas qualidades rítmicas nos leva a pensar até que ponto a *black music* – termo generalizante sobre a produção negra norte-americana – não seria, enfim, um termo racista. Assim como a “música africana”, a *black music* foi assim rotulada como uma forma de diferenciá-la da “música branca”. Entretanto, se destacarmos os elementos que a princípio seriam capazes de caracterizá-la, como as *blue notes*, o improvisado, a organização musical baseada em pergunta e resposta, além do ritmo, veremos que eles também aparecem na produção musical branca. Conclui-se, então, que não existem, ou ao menos não foi possível encontrar ao longo dessa pesquisa, elementos musicais que estariam ligados a cor.

Mesmo assim, não foi possível fugir da utilização desses termos generalizantes a respeito da produção afro-descendente na elaboração desta dissertação. Se por um lado foi possível problematizar a abordagem da cultura negra – ou melhor dizendo, das culturas negras – por outro não foi possível estabelecer uma forma mais adequada de fazê-lo. Infelizmente, a tentativa de estabelecer um relato da cultura “do outro” de uma forma dialógica não se concretizou nesta pesquisa. Seria extremamente rico confrontar as ideias levantadas nesse trabalho com a opinião do próprio Jorge Ben. Contudo, a impossibilidade de estabelecer um contato com o artista deixa aberta essa proposta para futuras pesquisas que venham a abordar a sua obra.

Através da análise das suas músicas nos foi possível elaborar algumas teorias a respeito da maneira que o artista representou o negro nas suas canções. Jorge Ben

foi capaz de estabelecer um intenso diálogo com alguns elementos presentes na cultura afro-brasileira, como o sincretismo e a dissimulação. Além disso, se o ritmo é apontado, pela academia, como a principal característica das músicas de origem afro, ele também é considerado um dos pontos principais para o próprio Jorge Ben sobre a sua obra.

O músico reforça a ideia de que é na sua batida que recai a sua força inventiva e artística. Através da sua levada de violão ele não só promoveu novos rumos á bossa nova, como acabou se tornando o maior ícone de um gênero cujas estruturas musicais foram definidas, principalmente, por ele, o samba-rock.

Suas canções revelaram, também, um desenvolvimento da representação do negro ao longo dos anos. Desde o começo Jorge Ben promoveu uma valorização da imagem do negro através da distancia que ele estabelecia entre a figura do preto velho – submisso e sem liberdade – e a do novo negro, apresentando um novo lugar social para os afro-descendentes. Este é apresentado, não mais, como inferior ao branco, mas sim, como alguém com condições iguais de lutar pelos seus direitos. Inicialmente, suas canções procuram apagar as tensões entre brancos e negros, apontando a confraternização entre as “raças” como um ideal, as vezes a ser alcançado, as vezes já estabelecido – em função do progresso alcançado pela sociedade. Porém, nas últimas canções compostas pelo artista no recorte desta pesquisa, os conflitos se tornam evidentes para os personagens cantados por Jorge. O negro das suas músicas, parece rejeitar a postura conciliatória dos primeiros discos para, enfim, confrontar o homem branco em nome dos negros que foram escravizados.

Uma das principais marcas da obra de Jorge Ben é o otimismo e o caráter “pra cima” das suas composições. Entretanto, isso não o impossibilitou de desenvolver um

discurso de reivindicação e contestação de um novo lugar social para a comunidade negra. Algumas vezes, Jorge fez uso da dissimulação como forma de afirmar um papel valorativo do negro na sociedade. Em outros momentos ele o fez de forma mais contundente – principalmente em meados da década de 1970.

Jorge Ben foi um dos principais nomes da MPB a discutir o lugar social do negro, e ele o fez ao longo de toda sua carreira. O impacto gerado pela sua obra na sociedade não pôde ser mensurado, porém essa sua postura afirmativa a respeito da identidade negra gerou frutos que foram colhidos na época do seu surgimento, e pode-se dizer que são colhidos ainda hoje. Ao término desta pesquisa, acredito que Jorge Ben seja um dos artistas mais significativos pela abertura do debate sobre o papel do negro na sociedade brasileira no âmbito da nossa música popular.

Longe de encerrar qualquer pesquisa sobre esse artista, esta dissertação procura, sobretudo, servir como mais um capítulo num processo maior de análise da carreira de Jorge Ben. Ao focar a maneira como foi trabalhada a negritude na sua obra, acredito que tenha sido possível ressaltar de que forma a música popular, especialmente aquela identificada como MPB, discutia a temática negra. Se nos dias de hoje as questões acerca do lugar social do negro ganham destaque em função das novas políticas de inclusão social, acredito que uma reflexão sobre os caminhos que essa discussão teve no âmbito da canção popular, num momento em que as ideologias políticas tiveram uma conexão mais visível com música, sirva de auxílio para a elaboração desse debate.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. Outras histórias de Pai João: Conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular, 1880-1950. In: *Afro-Ásia*, n° 31. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2004.

ADAMS, Neal; O'NEIL, Dennis. *Superman VS Muhammad Ali*. São Paulo: Panini Books, 2011.

AGAWU, Kofi. The invention of “african rhythm”. *Journal of the American Musicological Society*, vol 48, n° 3. University of California Press, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1977.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. De; FILHO, Walter Fraga. Uma história do negro no Brasil. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

ALONSO, Gustavo. *Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro. Editora Record, 2011.

ALVES, Amanda Palomo. Os meios de comunicação brasileiros e o surgimento da *black music*. In: *Revista Urutágua*, n°22. Maringá/PR, 2010.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. Londres: Verso, 1983.

ARAÚJO, Paulo César. *Roberto Carlos em detalhes*. Editora Planeta, 2006. Acessado através do site www.portaldetonando.com.br/forumnovo/ em 25/11/2010.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ Já Sambou: A história do disc-joquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2010.

CAMBRIA, Vincenzo. *Música e identidade negra. O caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus*. Tese de doutorado em música apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, UFRJ. Rio de Janeiro, 2002.

_____. Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica. In: *Música & Cultura* n°3, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CARVALHO, José Jorge de. “Black music of all colors. The construction of Black ethnicity in ritual and popular genres of Afro-Brazilian music”. Série **Antropológica**, Brasília (UnB), 1993.

_____. “A tradição musical ioruba no Brasil: um cristal que se oculta e revela”. In TUGNY, Rosângela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta (org). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: editora Companhia das Letras, 2005

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ufrj, 2008.

EYIN, Pai Cido de Òsun. *Candomblé: a panela do segrdo*. São Paulo. Editora Mandarim, 2000.

FONSECA, Dante Ribeiro da; NASCIMENTO, Antonio Elias. Levantamento lexical de palavras encontradas nos centros de umbanda do município de Nova Mamoré, Rondônia e a busca etimológica dos bantuisms brasileiros. In: *Revista Veredas Amazônicas*, vol. 1, n° 1. Rondônia, 2011.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1981.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1999.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo. UNESP, 2001.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro. Editora 34, 2008

GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese de doutorado em música apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Unicamp. Campinas, 2010.

GOSCINNY; MORRIS. *Lucky Luke: Dalton City*. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 1984.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os maracatus do Recife: trânsito entre gêneros musicais (1930-1950). In: *ArtCultura*, vol. 9, n° 14. Uberlândia, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo. Companhia das Letras, 2008.

JUNIOR, Adolfo de Mendonça. O espiritismo e algumas religiões mediúnicas: candomblé e umbanda. In: *X Encontro nacional de história oral*. UFPE. Recife, 2010.

KLAUCK, Ana Paula. O herói problemático de Georg Lukács: Aplicação da teoria em os ratos, de Dyonélio Machado. In: *Revista voz das Letras*, n° 12. Universidade do Contestado. Santa Catarina, 2009.

MARTINS, José de Souza. A dissimulação na linguagem dos humilhados, in: Martins, J. S. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MELLO, Zuzá Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo. Editora 34, 2003.

MICHAILOWSKY, Alexei. O groove dos homens e das máquinas na linguagem e percepção musicais. In: *XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM)*. Salvador, 2008.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais. Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume; Papesp, 2001.

NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. *Para Animar a Festa: A música de Jorge Ben Jor*. Dissertação de Mestrado em música apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP. Campinas, 2008.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NEDER, Álvaro Simões Corrêa. *O enigma da MPB e a trama das vozes: identidade e intertextualidade no discurso musical dos anos 60*. Tese de doutorado em letras apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2007.

OLIVEIRA, Bruno Silva de. Uma estrada que leva a muitos lugares: concepções de herói. In: *Revista de Letras*, vol. 1, n° 1. Goiânia, 2012.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. A Gênese do Samba-Rock: Por um Mapeamento Genealógico do Gênero. In: *IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*. Salvador, 2006.

_____. *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, UFBA. Bahia, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense (4° Edição), 1994.

PEREIRA, Geraldo Protta. *Do vinil ao vinil: o Design Gráfico na Indústria Fonográfica*. Monografia de conclusão do curso de Design do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Santa Catarina, 2009.

RIBEIRO, Rita Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte*. Tese de doutorado em geografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Geografia, UFMG. Belo Horizonte, 2008.

SANDRONI, Carlos. Transformações da palavra cantada no Xangô do Recife, in: Matos, C. ET AL. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre a poesia, música, voz*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2008.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. O samba como obstáculo epistemológico. In: *Diagonal. Journal of the center for Iberian and Latin American Music*. Volume 6, 2010.

SANSONE, Livio. *Negritude sem Etnicidade*. Salvador: Edufba; Pallas, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEGATO, Rita Laura. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá, in: *Revista do Patrimônio*, 28. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Celso Sisto. *Bô sukuta! Kada kin ku su manera: as junbai tradicionais africanas recriadas na literatura infantojuvenil brasileira, eué!* Tese de doutorado em letras apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2011.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

_____. *Vaca Profana: teoria pós-moderna e tropicalismo*. Tese de doutorado em comunicação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1994.

TAGG, Philip. *Para que serve um musema: Antidepressivos e a gestão musical da angústia*. Conferência para o V congresso da IASPM-LA, 2008. Disponível em: <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraqueserveummusema.pdf>. Acessado em: 25/10/2011.

_____. *Open letter about "Black Music", "Afro-american Music" and "European Music"*, 1989. Disponível em <http://www.tagg.org/articles/opelet.html>. Acessado em: 25/10/2011.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

TROTТА, Felipe da Costa. *Samba e mercado de música nos anos 1990*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO-UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

VENTURA, Zuenir. *1968 O ano que não terminou*. São Paulo. Editora Planeta do Brasil Ltda, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZAN, José Roberto. A sonoridade da Banda Black Rio. In: *VI Congresso da Seção Latino-Americana da IASPM*. Buenos Aires, 2005.

JORNAIS E REVISTAS

ALENCAR, Miriam. O mundo (nem sempre) alegre do pá-tropi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1970.

_____. A alquimia transformada em música do país tropical. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1979.

BAHIANA, Ana Maria. O bom de Ben na bossa e na bola. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1978.

_____. Jorge Ben, empolgação e dança. *O globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1979.

CAMARÁ, Isa. Jorge Ben, um tímido na terra de mulher e samba. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan. 1978

DUTRA, Maria Helena. Jorge Ben em “show” para cantar e dançar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1978.

EIRAS, Thereza. Jorge Ben. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1977.

MARIA, Cleusa. Jorge Ben cadê você? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1986.

NAGLE, Leda. Jorge Ben um carioca na música, no samba e no futebol. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jan 1978.

PAOLIELLO, Waldo. Em qualquer onda, sempre Jorge Ben. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 jan. 1969.

PORTELLA, Juvenal. O mal do Jorge Ben. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jun. 1967.

PRETO, Marcus. Jorge Ben Jor: eterna redescoberta. *Rolling Stone Brasil*, São Paulo, 9 jun. 2007. Disponível em <http://rollingstone.com.br/edicao/9/jorge-ben-jor-eterna-redescoberta>. Acessado em 27/03/2011.

RANGEL, Maria Lucia. Jorge (Sensual) Ben do mundo para o Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1978.

RÊGO, Norma Pereira. Setembro de Jorge Ben: Ele é o “Quentche”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 set. 1969.

SOARES, Dirceu. Jorge Ben, biografia no ritmo do improvisado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1980.

SOUZA, Tárík de. ‘África-Brasil’ A supremacia do terceiro mundo sobre a tecnologia (nem sempre voluntariamente) importada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 nov. 1976.

“Jorge Ben assegura que ‘Mocotó’ é sério”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1970.

“Jorge Ben o acrobata sem rede”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1982.

“Jorge Ben: ‘onde é que você vai, SPEED?’”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1972.

“O gênio de Jorge Ben ou ninguém pode mudar o chumbo em ouro”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27 maio 1974.

“O pá-tropi no FLAG”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 set. 1972.

“O sucé de Jor na Euro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1970.

DISCOGRAFIA

JOR, JORGE BEN. *Samba esquema novo*: Philips/Universal, 1963 (2009). 1CD (29 min.).

_____. *Sacundin Ben samba*: Philips/Universal, 1964 (2009). 1CD (31 min.).

_____. *Ben é samba bom*: Philips/Universal, 1964 (2009). 1CD (35 min.).

_____. *Big Ben*: Philips/Universal, 1965 (2009). 1CD (34 min.).

- _____. *O Bidu – Silêncio no Brooklin*: Artistas Unidos, 1967. 1LP (31 min.).
- _____. *Jorge Ben*: Philips/Universal, 1969 (2009). 1CD (38 min.)
- _____. *Força Bruta*: Philips/Universal, 1970 (2009). 1CD (32 min.).
- _____. *Negro é Lindo*: Philips/Universal, 1971 (2009). 1CD (35 min.).
- _____. *Ben*: Philips/Universal, 1972 (2009). 1CD (27 min.).
- _____. *10 anos depois*: Philips/Universal, 1973 (2009). 1CD (39 min.).
- _____. *A tábua de esmeralda*: Philips/Universal, 1974 (2009). 1CD (40 min.).
- _____. *Gil & Jorge Ogum Xangô*: Philips/Universal, 1975 (2009). 1CD (74 min.).
- _____. *Solta o pavão*: Philips/Universal, 19675 (2009). 1CD (40 min.).
- _____. *África Brasil*: Philips/Universal, 1976 (2009). 1CD (42 min.).

ANEXO I – CD com músicas de Jorge Ben

Disco: *Samba esquema Novo* (1963)

1. “Balança Pema” 1’29” (p. 21, 24)
2. “Ualá Ualalá” 2’09” (p. 21, 122-125)

Disco: *Big Ben* (1965)

3. “Jorge Well” 3’29” (p. 35-37, 49-50)
4. “O Homem que matou o homem que matou o homem mau” 2’48” (p. 37-38)

Disco: *O Bidú – Silêncio no Brooklin* (1967)

5. “Nascimento de um Príncipe Africano” 3’55” (p. 123, 127-128, 134)
6. “Si manda” 2’55” (p. 41, 63-64)

Compacto: *Salve-se quem puder* (1968)

7. “Salve-se quem puder” 2’35” (p. 59)

Disco: *Jorge Ben* (1969)

8. “Criola” 3’31” (p. 122, 148-150)
9. “Descobri que sou um anjo” 4’04” (p. 64, 67-68)
10. “País Tropical” 4’11” (p. 2, 55-56, 59, 62, 68)

Compacto: *Promo Shell* – interpretado por Wilson Simonal (1970)

11. “Brasil, eu fico” 2’20” (p. 59-60)

Disco: *Negro é lindo* (1971)

12. “Negro é lindo” 3’05” (p. 70-71, 117, 120, 139, 142-143)

Disco: *Ben* (1972)

13. “O circo chegou” 2’45” (p. 54)
14. “Que nega é essa” 3’34” (p. 48, 122, 150)

Disco: *A tábua de esmeralda* (1974)

15. “O homem da gravata florida” 3’07” (p. 49)
16. “Eu vou torcer” 3’15” (p. 49)
17. “Zumbi” 3’31” (p. 75, 81, 119, 122, 127, 134, 136-139, 146)

Disco: *Solta o pavão* (1975)

18. “Jorge da Capadócia” 3’51” (p. 135-136)

Disco: *África Brasil* (1976)

19. “Ponta de lança africano (Umbabarauma)” 3’49” (p. 79-81, 122, 127, 132-134)
20. “Xica da Silva” 4’03” (p. 27, 81, 123, 139, 144-147, 149)
21. “África Brasil (Zumbi)” 3’44” (p. 81, 122, 127, 134, 136, 139)