



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
CONTEMPORÂNEAS**

LUCIANA XAVIER DE OLIVEIRA

O SWING DO SAMBA:

**UMA COMPREENSÃO DO GÊNERO DO SAMBA-ROCK
A PARTIR DA OBRA DE JORGE BEN JOR**

**SALVADOR
2008**

LUCIANA XAVIER DE OLIVEIRA

**O SWING DO SAMBA:
UMA COMPREENSÃO DO GÊNERO DO SAMBA-ROCK
A PARTIR DA OBRA DE JORGE BEN JOR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia, com requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior

SALVADOR

2008

LUCIANA XAVIER DE OLIVEIRA

O SWING DO SAMBA:

UMA COMPREENSÃO DO GÊNERO DO SAMBA-ROCK

A PARTIR DA OBRA DE JORGE BEN JOR

Dissertação apresentada à Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da
FACOM/UFBA, para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Salvador, 09 de julho de 2008.

Banca examinadora:

Professor Dr. Jelder Janotti Jr. (FACOM/UFBA) – Orientador

Professora Dra. Angela Lühning (PÓS-AFRO/UFBA) – Examinadora

Professor Dra. Itania Maria Mota Gomes (FACOM/UFBA) – Examinadora

AGRADECIMENTOS

Ao meu Professor Dr. Jeder Janotti Jr., pela orientação e interesse, cujas idéias transformaram muitas das minhas perspectivas acadêmicas e intelectuais, orientando não apenas meu trabalho, mas reorientando minha própria vida.

Às queridas professoras Itânia e Angela, pela presença, pelas críticas construtivas e pela paciência no exame e na ocasião da defesa deste trabalho.

Aos amigos do grupo Mídia e Música Popular Massiva, aos companheiros de turma, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA, pela amizade e carinho, em um momento de intensas transformações e desafios.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pelo financiamento deste mestrado, oferecendo uma oportunidade única de aprofundamento dos estudos e possibilidade de dar prosseguimento a minha vida acadêmica.

Aos grandes amigos e companheiros Anne De Wolf, Paolo Bruni e Renata Cardoso, pelos incentivos, discussões, críticas e parcerias, fundamentais para a realização desta dissertação.

Aos parentes e amigos, do eixo Rio-Salvador, pelo interesse, incentivo, e companheirismo. E um enorme agradecimento à minha mãe, Dalva de Oliveira, e à minha avó, Leda Regino Ferreira, por todo o amor e apoio, carinho e compreensão, mesmo à distância, cujos exemplos de vida me incentivam sempre, a elas devendo tudo o que sou e conquistei até hoje.

RESUMO

O objetivo da presente dissertação é compreender, panoramicamente, as gramáticas do gênero do samba-rock, a partir do mapeamento das condições de emergência do gênero, levando-se em consideração também suas dinâmicas de produção de sentido. Para isso, é aplicada a metodologia de análise midiática desenvolvida pelo grupo de pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva, articulada às noções de gênero musical, música popular massiva e canção para o exame de quatro álbuns de autoria do cantor e compositor Jorge Ben Jor, um dos maiores representantes do gênero. As análises também são fundamentadas pela investigação da presença de marcas estilísticas e identitárias, mobilizadas como estratégias de endereçamento, ao lado das condições de produção, circulação e reconhecimento inerentes aos produtos selecionados. A abordagem da identidade se dá a partir das transformações na música popular massiva, e das tensões geradas mediante a apropriação local de expressões musicais globais.

Palavras-chave: Música Popular Massiva; Jorge Ben Jor; Samba-Rock; Gênero Musical; Música Popular Brasileira; Música Negra.

ABSTRACT

The general objective of this dissertation is to provide an understanding about the grammar of musical genre samba-rock, by mapping his conditions of emergency, taking into account its dynamics of sense production. For this, it is applied the media analysis methodology, developed by the research group of Midia and Mass Popular Music, articulated to the notions of musical genre, mass popular music and the concept of popular song, for the examination of four albums by the singer-songwriter Jorge Ben Jor, one of the greatest representatives of the genre. This analysis is also fundamentated by the investigation of the presence of stylistic and identity marks, mobilized as modes of address, and this conditions of production, circulation and recognition. The approach of identity is related to changes in mass popular music, by the tensions from the local appropriation of globalized musical expressions.

Key words: Mass Popular Music; Jorge Ben Jor; Samba-Rock; Musical Genre; Brazilian Popular Music; Black Music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 9

1 ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: OS GÊNEROS MUSICAIS E A MÚSICA POPULAR MASSIVA, 18

1.1. AS DINÂMICAS DO GÊNERO MUSICAL, 19

1.1.1 Fronteiras Híbridas: deslocamentos e migrações, 26

1.1.2 Estilo e Sub-gêneros, 31

1.2. A MÚSICA POPULAR MASSIVA, 41

1.2.1. Os Produtos da Música Popular Massiva, 44

1.2.1.1. *O álbum*, 45

1.2.1.2. *A canção*, 48

2 OS SENTIDOS DO SAMBA-ROCK, 54

2.1. É O SAMBA-ROCK, MEU IRMÃO: OS PIONEIROS, 56

2.2. O JAZZ NO SAMBA: O SAMBALANÇO E O SAMBA-JAZZ, 59

2.3. SAMBA JOVEM E PILANTRAGEM: A JOVEM GUARDA DO SAMBA, 61

2.4. O MERCADO MUSICAL DA MÚSICA NEGRA BRASILEIRA, 63

2.4.2 A Black Music Norte-Americana, 64

2.4.2 A MPBlack, 69

2.5. O MOVIMENTO BLACK RIO, 72

2.6. O FIM DOS BAILES? 78

2.7. RECONEXÃO SAMBA-ROCK-POP-SOUL, 80

2.8. O SAMBA-ROCK NO SÉCULO XXI, 83

2.9. A INSTITUIÇÃO DA MPB, 88

2.9.1 A Gênese da Música Popular Urbana Brasileira, 89

2.9.2 A Popularização do Samba Gravado, 90

2.9.3 Indústria fonográfica e música popular massiva brasileira, 95

2.9.4 A Bossa Nova: Tradição e Ruptura, 97

2.9.5 A Era dos Festivais: a MPB nos palcos da TV, 100

2.9.6 Transformações na indústria fonográfica brasileira, 104

3 ANÁLISE MIDIÁTICA DA OBRA DE JORGE BEN JOR, 107

3.1. SAMBA ESQUEMA NOVO (PHILIPS, 1963), 112

3.1.1 Mas que Nada, 117

3.1.2 Por causa de você, menina, 120

3.2. JORGE BEN (PHILIPS, 1969), 124

3.2.1 Bebete Vãobora, 130

3.2.2 País Tropical, 133

3.3. A TÁBUA DE ESMERALDAS (PHONOGRAM, 1974), 137

3.3.1 Minha Teimosia, Uma Arma Pra Te Conquistar, 151

3.3.2 O Namorado da Viúva, 147

3.4. ÁFRICA BRASIL (PHONOGRAM, 1976), 151

3.4.1 Xica da Silva, 157

3.4.2 África Brasil (Zumbi), 160

CONCLUSÕES, 166

REFERÊNCIAS, 175

ANEXOS, 179

INTRODUÇÃO

Na década de 50, em bailes e festas das periferias de São Paulo jovens negros desenvolveram um novo estilo de dança, adaptado diretamente das danças norte-americanas da moda da época, como o *twist* e o *swing*¹, incorporando também movimentos dos ritmos caribenhos e principalmente do samba praticado nas gafieiras e boates. Independente do tipo de música tocada nesses bailes, os passos da dança podiam ser praticados ao som de vários gêneros musicais. Desde então, nestes cinquenta anos, esta dança sofreu poucas alterações, e continua a ser regularmente praticada nas festas hoje chamadas de “bailes nostalgia” por antigos e jovens frequentadores. Em dupla, os bailarinos cruzam seus braços sobre a cabeça um do outro, em rodopios e movimentos curtos muito semelhantes aos giros praticados na salsa cubana. Como toda forma de dança de salão, o homem conduz a mulher. Os rodopios também se referem à dança do *twist*, mas sem os passos aéreos, com os parceiros mais próximos e as mãos sempre unidas. A batida do samba é incorporada pelos pés, que seguem um ritmo cadenciado em quatro tempos².

A este estilo de dança se convencionou chamar de samba-rock, nome criado pelos *disc-jóckees* da época, considerados os primeiros DJs do Brasil (ASSEF, 2003). Em 1959, Osvaldo Pereira, então técnico eletrônico e vendedor de discos em uma pequena loja de São Paulo, ao construir um sistema de som com pouco mais de cem *watts* de potência (potência esta pouco menor do que a de um micro-system encontrado atualmente no mercado) tornou-se o primeiro DJ de que se há registro. Neste período, já existiam os equipamentos de som Hi-Fi, e o preço dos discos também se tornava um pouco mais acessível. Começando, inicialmente, a tocar em aniversários e casamentos de bairros de guetos negros paulistanos, o DJ Osvaldo começou a organizar bailes em grandes salões do centro e da zona sul da cidade, onde usualmente se apresentavam grandes orquestras famosas para platéias da alta sociedade. O alto preço dos ingressos e o preconceito racial vetavam o acesso de um público negro a esses espaços. Mas nos bailes de Osvaldo, o valor mais acessível da entrada democratizava o ingresso, pois não havia os custos com os músicos, substituídos pelo seu “potente”

¹ Estilo de dança baseado no gênero jazzístico de mesmo nome, muito popular da década de 30 até os anos 50, praticado pelas grandes orquestras (*big bands*) de Benny Goodman e Duke Ellington. O ritmo era sincopado e a improvisação constante favorecia um balanço mais ágil.

² Hoje em dia, um novo estilo vem se desenvolvendo nas pistas, mais rápido, com movimentos mais bruscos, chamado de “samba-rock estrela”.

equipamento de som. O toca-discos ficava oculto por detrás das cortinas do palco do salão, reproduzindo os sucessos agora tocados pela Orquestra Invisível Let's Dance.

O sujeito ficava sentadinho, de terno e gravata. Na frente dele, uma pick-up de madeirinha e um abajur. Não tinha fone, mixer, nada. O cara não podia tremer a mão, senão errava a faixa e ‘comia’ a entrada da música. As cortinas do palco ficavam fechadas, e o discotecário, coitado, não aparecia nunca. Ele era um mero tocador de discos (HITS, Tony apud ASSEF 2003:19).

O baile fez sucesso e outros discotecários fundaram várias orquestras invisíveis. Nestes eventos, o *set list* era iniciado por canções mais calmas, baladas românticas, sucedidas depois por gravações mais dançantes, ponto máximo da noite. Ao final de uma execução, entre uma faixa e outra, o DJ permitia um pequeno momento de silêncio para que os freqüentadores aplaudissem como se acabassem de presenciar a execução ao vivo de uma orquestra real. Até começo dos anos 60, a trilha sonora dos bailes era composta por gravações célebres das *big bands* de *swing* e *standards* de grandes nomes da canção popular norte-americana como Glenn Miller, Ray Coniff e Frank Sinatra. Com o advento do rock'n'roll e do rhythm'n'blues, canções de Ray Charles e Bill Haley passaram a ser executadas. Sucessos do mercado fonográfico estrangeiro que, de outra forma, não poderiam chegar até uma população de baixa renda. Junto ao rádio, os bailes funcionavam como “filtros”, facilitando o acesso a esta cultura internacional. Nos *set lists*, havia lugar também para músicos nacionais, como gravações de Waldir Calmon, Ed Lincoln, Claudete Soares, que compunham o núcleo do sambalço desenvolvido na época, bem como alguns hits dançantes dos Golden Boys e do Trio Ternura, grupos mais ligados à jovem guarda. Em uma etapa posterior, grandes nomes da soul music como Al Green e Marvin Gaye também eram tocados nos bailes. Com eles, sucessos de compositores nacionais como Tim Maia e Jorge Ben Jor, em cujas práticas musicais já surgiam mesclas entre o samba e a black music norte-americana, onde o caráter híbrido de suas composições se adequava perfeitamente à execução dos passos da dança que, da mesma forma, fundia o ritmo do samba com o do rock³. Com o passar do tempo, as orquestras invisíveis foram aos poucos sendo substituídas pelos embriões das primeiras

³ Inclusive existem versões sobre o surgimento do termo samba-rock por conta da ordem com que as músicas eram executadas nos bailes, alternando-se ora uma canção de rock, ora um samba (MACEDO, 40:2004). Assim, primeiramente se falou em “rock-samba”, e até mesmo se utilizava apenas o termo “rock”, para só depois se afirmar o nome “samba-rock”. Expressões como “É bom esse rock?” ou “Você sabe dançar esse rock?”, eram freqüentemente utilizadas, mesmo que estivesse tocando no baile alguma música brasileira ou até mesmo um jazz americano (ASSEF, 2003:26).

equipes de som, que seriam as organizadoras dos grandes bailes black nos anos 70, responsáveis pela difusão e pelo sucesso da black music no Brasil. Na década de 80, com o arrefecimento do movimento, os bailes voltaram a acontecer apenas nas periferias de São Paulo, onde freqüentadores mantiveram as características da dança original. No Rio, os bailes funk tornaram-se a principal fonte de entretenimento da juventude habitante nos morros e favelas, cuja nova batida, baseada no *Miami Bass*⁴, substituiu as antigas sonoridades influenciadas pela soul music e pelas fusões com o samba.

Nos bailes paulistas, ao longo dos anos 90, os bailes continuavam tocando as antigas músicas, que circulavam em coletâneas piratas vendidas em lojas do centro da cidade. No entanto, em 2000, a sonoridade original do samba-rock voltou a ser admirada por um público universitário de classe média, especialmente a partir de um *revival*⁵ promovido por DJs (como Don KB e MZK) e produtores paulistas de festas (como a festa *Jive*, produzida pelos irmãos Márcio e Alex Cecci, na Vila Mariana, área nobre da grande São Paulo). Nestas festas, os *set lists* eram compostos por sucessos antigos e raridades esquecidas, que incentivavam a procura por velhos discos por parte de freqüentadores e colecionadores. Em parte, era uma reprodução do que já vinha acontecendo no exterior, especialmente em Londres, onde concorridas festas tocavam antigos sucessos da música brasileira. Inicialmente os DJs tocavam gravações de bossa nova e dos tropicalistas, e posteriormente acabaram voltando-se para a black music brasileira. Os primeiros LPs de Jorge Ben Jor, Banda Black Rio e Orlandivo passaram a ser vendidos a “peso de ouro”, e disputados por colecionadores e fãs estrangeiros em feiras e lojas de vinis antigos. Este interesse do mercado internacional acabou provocando o relançamento de discos antigos e de novas gravações de nomes como o Trio Mocotó e Dom Salvador, entre outros. No Brasil, diante da demanda, vários artistas retornaram aos estúdios, compilações foram lançadas e vinis remasterizados em formato de cd (vide as várias coleções de relançamentos, em sua maioria organizadas pelo músico Charles Gavin, do grupo de rock os Titãs, colecionador e pesquisador musical, e também pelo jornalista Rodrigo Faour).

Surgem novos grupos voltados para o samba-rock, de maneira independente. No Rio de Janeiro, despontaram nomes como Seu Jorge (ex-líder do grupo Farofa Carioca), de grande

⁴ Subgênero do funk, criado na Flórida no começo dos anos 80, a partir do cruzamento da música eletrônica com o rap, caracterizado por uma batida acelerada e continuada.

⁵ Os movimentos musicais de *revival* correspondem a processos de “revisitação” e reciclagem de sucessos de épocas anteriores, onde fórmulas já conhecidas recebem novas roupagens mais contemporâneas, como forma de garantir a referência à época atual da regravação (DIAS, 2000: 47). Há também movimentos de *revival* baseados na reprodução e manutenção de instrumentos e arranjos originais da época, como forma de recuperar a produção e escuta da canção gravada em épocas anteriores.

sucesso no exterior, e grupos locais como Monobloco e Bangalafumenga (oriundos de blocos de carnaval), e a banda Eletrosamba (que mistura samba-rock com rap e drum'n bass). Em Minas Gerais, foi criado o Movimento Balanço e em Curitiba, os conjuntos Samba Rock Sport Club e Casa da Sogra. Ao lado destes representantes, que tentam renovar o gênero, em São Paulo a sonoridade original do samba-rock foi retomada de maneira mais radical por grupos musicais formados no circuito dos bailes da zona sul, formados por jovens interessados em um trabalho de resgate e pesquisa das raízes do gênero, como o Funk como Le Gusta (que lançou a cantora Paula Lima), cujo grande sucesso foi uma regravação muito próxima da original de *Dezesseis Toneladas*, de Noriel Vilela⁶, e o Clube do Balanço, liderado pelo compositor Marco Matolli. Logo depois surgiram grupos como o Sambasonics e o Farufyno, bandas formadas para apresentarem-se exclusivamente em casas noturnas paulistas. Além da formação instrumental e estruturas de canto, onde muitos reproduzem o canto uníssono de conjuntos mais tradicionais como os Originais do Samba, todos estes nomes têm em comum o resgate de músicas e compositores antigos a partir da pesquisa musical, em sebos espalhados pelas galerias da cidade, onde os vinis raros fornecem o repertório para as bandas. Para respeitar os arranjos e melodias originais, os músicos utilizam também instrumentos da época, buscando a mesma sonoridade nos timbres das cordas de nylon dos violões, baixos Fender e guitarras, usando também teclados Rhodes e órgãos Hammond, ao lado dos naipes de metais da seção rítmica (“cozinha”) do samba, formada por surdo, pandeiro, tamborim e agogô.

A possibilidade do nome de uma dança passar a nomear também o gênero musical desenvolvido a partir da execução de determinadas formas musicais nos espaços de entretenimento popular é um fenômeno recorrente, e pode ser observado a partir dos registros históricos sobre o surgimento do lundu brasileiro e da polca européia, gêneros que estão nas origens do samba urbano. Outras versões a respeito do surgimento da nomenclatura “samba-rock” referem-se à criação do rótulo por músicos como Jackson do Pandeiro (que, na verdade, apenas compunha sambas, cocos e outros gêneros regionais), e pelo violonista Bola Sete, entre outros, sendo a eles também creditado o pioneirismo na configuração deste gênero. Estes dados poderiam apontar dois caminhos para a condução de uma pesquisa acadêmica

⁶ O cantor Noriel Vilela gravou apenas um disco, *Eis O Ôme* (Odeon, 1968), que misturava a batida do funk da época à percussão do candomblé, em canções que falam sobre o universo dos orixás. No disco de melodias e letras simples, mas com grandes arranjos orquestrados, a rara voz de Noriel Vilela deixou registrado um dos clássicos do samba-rock atual, a canção *16 toneladas*, uma versão do *standard* norte-americano do pop-country-folk dos anos 40, *Sixteen Tons* (de Ernie Ford e Merle Travis).

referente ao gênero. A primeira seria um exame da configuração de uma cena musical estruturada em torno do samba-rock, a partir de uma observação dos processos de recepção por parte da sua comunidade de fãs (uma pesquisa etnográfica). A segunda opção poderia nos guiar no sentido de uma profunda investigação historiográfica a fim de determinar de forma concreta os pioneiros criadores do gênero, e, a partir desta coleta de informações, definir as condições de emergência do samba-rock.

No entanto, a perspectiva que norteou a presente dissertação de mestrado é compreender como são estruturadas as gramáticas do gênero do samba-rock, levando-se em consideração também suas dinâmicas de produção de sentido, de acordo com a metodologia de investigação desenvolvida no interior do grupo de pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva. Este grupo integra a linha de pesquisa em Análise de Linguagens e Produtos da Cultura Mediática do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA, voltada para o desenvolvimento de análises dos produtos pertencentes à cultura midiática como as canções, no caso específico desta dissertação. Evitando restringir as análises apenas à observação das estruturas formais musicais, e oferecendo uma alternativa aos estudos de música que privilegiam apenas os grupos sociais que se apropriam destas produções musicais, o esforço empreendido por este grupo de pesquisa se dá no sentido de voltar-se efetivamente para a música em si, mas observando também o entorno comunicacional nos quais os produtos musicais são gestados.

Assim, não só as formas de interpretação corporal a partir da dança como também os modos específicos de materialização e circulação de um conjunto de canções fazem parte de um processo de configuração de sentidos e sociabilidades que auxiliam na construção do gênero musical. Se é nos produtos onde a canção se materializa, podemos dizer que a canção é o local onde se concretiza o gênero. A partir de uma perspectiva culturalista e semiótica, o gênero musical é um dos principais conceitos teóricos trabalhados no grupo de pesquisa, e nesta dissertação. Assim, ao analisar determinados produtos da indústria fonográfica, percebendo neles a articulação entre aspectos plásticos e elementos materiais (suportes, circulação, formatos), podemos compreender como um gênero e sua gramática são estruturados. Os gêneros musicais, enquanto modos de mediação entre as condições de produção e reconhecimento, portanto, inscrevem nos produtos onde ele se manifesta determinadas estratégias de leitura e endereçamento, cuja interpretação possibilita ao analisa compreender como se dão os processos de produção de sentido, tendo em vista também os aspectos históricos e contextuais de sua condição de emergência.

Seguindo esta proposta metodológica que define o gênero como um conjunto de elementos textuais, sociológicos e ideológicos, a primeira parte desta dissertação é voltada para uma revisão bibliográfica sobre o conceito de gênero musical a partir dos trabalhos de Simon Frith, Martin-Barbero, Janotti Junior e Keith Negus, estudiosos ligados ao campo da comunicação e da cultura. Também buscamos suporte em Bakhtin, cujos estudos literários podem ser aplicados ao campo da comunicação, visto que sua teoria dialógica sobre os gêneros do discurso também se volta para a necessidade de um diálogo com outras formas culturais e com o contexto no qual estão inseridos, visão que se aplica diretamente à perspectiva metodológica desenvolvida pelo grupo de pesquisa em Mídia e Música e que será utilizada neste trabalho.

Algumas indagações, apesar de não serem o cerne desta dissertação, se impuseram durante o percurso do trabalho, voltadas para a identidade negra e suas transformações diante de um contexto global. Tentamos, assim, discutir algumas questões abordadas por David Brackett para perceber como estas marcas identitárias se manifestam não apenas nos produtos selecionados, como também no mapeamento das condições de emergência do samba-rock enquanto gênero da música popular negra. Estes temas, bem como as articulações entre o gênero, a indústria fonográfica e o cenário cultural brasileiro e mundial dos anos 60 e 70 são abordados no segundo capítulo da dissertação, no qual também foi traçado um panorama sobre os diversos gêneros musicais brasileiros que compõem o complexo cultural e ideológico da MPB, instituição com a qual a categoria do samba-rock dialogou e no interior dela se constituiu ao longo do tempo.

Após esta contextualização que busca compreender as condições de emergência e circulação do samba-rock, no terceiro capítulo partimos para a análise do corpus selecionado, como forma de compreender as bases gramaticais do gênero configuradas no interior do produto musical. Os produtos escolhidos foram especificamente quatro discos do cantor e compositor Jorge Ben Jor, lançados entre os anos 60 e 70, período compreendido como o momento histórico de criação do samba-rock, momento que corresponde também ao início do processo de consolidação da moderna indústria fonográfica brasileira, da evolução dos artefatos tecnológicos e do desenvolvimento da comunicação de massa frente a um cenário de globalização. A opção por estes discos específicos se baseou também no fato de sua popularidade não apenas à época de seus lançamentos, como por sua permanência, de acordo com a crítica e a comunidade de ouvintes no imaginário musical brasileiro⁷. Justifica-se a

⁷ Recentemente a revista norte-americana *Rolling Stone* elegeu *África Brasil* (Jorge Ben, 1976, Philips) como o 22º melhor álbum do mundo, enquanto que a *Billboard* o considerou como o vigésimo melhor disco.

escolha por Jorge Ben Jor por ser considerado não o precursor, mas o principal representante do samba-rock (mesmo que, em muitos momentos, o próprio compositor não endosse o termo), cuja obra funciona como uma espécie de catalisadora de várias experimentações sonoras outrora realizadas, e que, a partir de sua trajetória, alcançaram um maior status de visibilidade e circulação. E especialmente porque o músico soube desenvolver uma estratégia midiática que equilibrava de forma ideal tanto marcas locais como influências da música internacional, transitando entre vários outros gêneros, mas desenvolvendo e mantendo uma marca estilística particular e coerente com a proposta de articular o samba com gêneros da música pop. E, de fato, nas estantes das lojas de discos e nas divisões das grandes gravadoras, especialmente após a década de 80, a música de Jorge Ben Jor passou a ser categorizada como música pop⁸, e também como integrante do conjunto de produções da MPB, mesmo que continuasse sendo regularmente regravado por antigos e novos representantes do samba-rock, sendo presença constante nos *set lists* dos bailes⁹.

Assim, ao lado da proposta de compreender o samba-rock a partir de suas dinâmicas genéricas, a segunda hipótese a ser investigada se baseia na análise do corpus a fim de comprovar como o gênero se materializa na canção, e, ao mesmo tempo, entender como as marcas do estilo são capazes de determinar as bases de um outro gênero, a partir de um possível intercruzamento entre linhas genéricas que ultrapassam as fronteiras de sua matriz anterior, criando novas formas. Para isso, recorreremos novamente a Bakhtin, cuja definição de estilo é apropriada no sentido de auxiliar a compreensão das dinâmicas e transformações no gênero discursivo musical, destacando também o papel ativo do ouvinte no processo de recepção e produção de sentido, no qual o estilo funciona como elemento-chave das estratégias de direcionamento contidas na produção musical.

O estilo, pois, seria uma seleção de determinados procedimentos composicionais, e através da análise será possível compreender o modo como as gramáticas do gênero foram configuradas pelo emprego destas estratégias plásticas e midiáticas específicas na obra de Jorge Ben Jor. Para tentar compreender estas tensões e distinções das marcas de gênero e

⁸ Como pode ser comprovado diante da eleição de Jorge Ben Jor como melhor cantor de Pop/Rock no Prêmio Tim de Música 2008 por seu disco *Recuerdos de Asunción 443* (Som Livre, 2007).

⁹ Sobre a importância do músico para o gênero musical e para os bailes de samba-rock, comenta o DJ Tony Hits, um dos disc-jóqueis mais antigos em atividade na cidade de São Paulo: “O Jorge Ben, por exemplo, fazia um som nos anos 70. A gente o intitula como o pai do samba-rock, mas ele nem sabia o que era samba-rock. Ele fazia um som, que era o som dele. A gente pegava as músicas dele e colocava nos bailes. Há pouco tempo, falaram para o Jorge Ben sobre samba-rock, e ele disse que tocava samba, dizendo: eu toco swing, eu não toco samba-rock” (DJ TONY HITS apud RODRIGUES, 2006:30).

também dos traços estilísticos nos produtos selecionados também fundamentou a análise a interpretação dos processos de compatibilização entre canto e melodia elencados por Luiz Tatit em seus estudos sobre os aspectos semióticos da canção popular brasileira. Desta forma, o exame das canções pode detectar não apenas elementos comuns determinantes do gênero do samba-rock como também pode revelar a maneira como o emprego de específicas estratégias de diferenciação e autenticidade contribuíram para a definição do estilo do compositor.

Como amálgama do gênero do samba-rock, a obra de Jorge Ben Jor compreende uma mescla inconclusa de esquemas melódicos brasileiros e norte-americanos com ritmos de origem africana e estilos do blues, do rock, do jazz, da soul music e do funk, e ainda hoje continua a se fundir com outras práticas interpretativas, como o rap e a música eletrônica. Estas fusões entre a música negra brasileira e a música negra internacional, que nunca foram estáveis nem definitivas, passaram por um processo de desaceleração, com o declínio da black music dentro da indústria fonográfica brasileira no final dos anos 70, desestruturada em prol de uma visão homogeneizante do mercado pop brasileiro. A reconfiguração e renovação do samba-rock dentro do mercado fonográfico é um reflexo do surgimento de novos mercados consumidores, que vêm contribuindo para a consolidação de uma nova etapa da música negra brasileira, apesar das disputas e polêmicas que giram em torno de sua origem, definição e apropriações por diferenciados públicos em diversos momentos de sua história. Ao lado do fenômeno de revalorização do samba-rock, o mercado da música black nacional se restabeleceu, a partir de duas entidades distintas: o “submercado” diferenciado internacional (formado por um público especializado, como DJs e colecionadores) e o mercado nacional, que testemunhou o aparecimento de novas gravadoras e selos especializados, que, desde o ano de 2000, vêm chamando a atenção das *majors* por se constituírem como nichos lucrativos cuja demanda passou a ser atendida pela recolocação de antigos títulos nas prateleiras das lojas de discos (muitos inclusive sendo remasterizados) e também pelo surgimento dos vários grupos musicais voltados para a pesquisa e resgate do gênero e de sua sonoridade original. As modificações na composição dos consumidores de samba-rock por um processo de mudanças de classe, faixa etária e nível cultural dos ouvintes corresponderam a transformações nas práticas expressivas do gênero, alterando seus modos de produção, circulação, recepção e interpretação, reativando seu uso como rótulo comercial e musical de novas e dinâmicas maneiras.

O gênero do samba-rock está longe de ser estático, e muitos são os músicos que, como Jorge Ben Jor, atravessam as fronteiras deste gênero não-unificado, cujas modificações em suas produções musicais refletem públicos e gostos diferenciados (sem contar ainda a

contínua audição, na esfera pública ou privada, de antigos discos, o que comprova a durabilidade e resistência do gênero ao longo do tempo). Isto indica uma maior pluralidade de estilos e práticas dentro do próprio samba-rock, que, por sua vez, se reflete dentro da própria indústria fonográfica, que nele vem reinvestindo. Esta interação e proximidade com outros gêneros, e a profusão de nomenclaturas criadas para definir uma manifestação musical tornam difícil um mapeamento exato de suas configurações iniciais. No entanto, nosso interesse aqui é compreender o gênero musical de acordo com o seu significado social e midiático, e não buscar uma definição enciclopédica e estanque, que perderia de vista as dinâmicas de seu uso cotidiano e concreto, bem como a série de modificações composicionais e interpretativas particulares e diferenciadas empreendidas por seus representantes para desenvolver uma nova configuração do samba e da música negra brasileira. Também é importante citar como o gênero ganhou um novo sentido social a partir do desenvolvimento de uma prática cultural específica de uma comunidade de ouvintes, que foi o desenvolvimento da dança do samba-rock em São Paulo, que, em parte, foi responsável por atrair os holofotes sobre essa manifestação na atualidade.

A partir da perspectiva metodológica e do desenvolvimento contextual, esta proposta analítica também objetiva colaborar para uma interpretação mais eficiente dos processo de produção de sentido na música popular massiva, não apenas a partir de uma perspectiva cultural mas, principalmente, comunicacional. Neste sentido, a partir do exame de determinadas marcas genéricas e estilísticas percebidas não apenas nos produtos, mas na evolução da própria categoria do samba-rock, esperamos perceber como novas dicções foram reconfiguradas pela música negra popular brasileira, situando o samba-rock em um contexto de conexões e contracorrentes globais. Com este trabalho esperamos assim contribuir para a construção de novos modos de olhar (e ouvir) sobre a música popular massiva, e, especialmente, sobre a música popular negra urbana brasileira, mobilizando não apenas questões mercadológicas e culturais, mas também articulando aspectos comunicacionais e identitários responsáveis por novas formas de produção de sentido.

1 ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS: OS GÊNEROS MUSICAIS E A MÚSICA POPULAR MASSIVA

A opção deste trabalho, de acordo com a metodologia desenvolvida no Grupo de Pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva é desenvolver uma análise baseada não na sociabilidade, no consumo ou nas representações identitárias sociais em torno de um determinado gênero musical (aqui, no caso, o samba-rock), mas na compreensão destas perspectivas e processos reproduzidos nas expressões musicais deste gênero. Esta proposta analítica, que une pressupostos semióticos e estudos culturais, está centrada particularmente sobre a interpretação destes conteúdos musicais através de seus produtos, onde a canção manifesta-se como material expressivo fundamental da análise. Nela estão inscritos aspectos sociais e culturais do consumo musical, a partir da percepção de estratégias de direcionamento em seu interior. Se a música é um discurso social, sua circulação se dá entre duas etapas: suas condições de produção e suas condições de reconhecimento (VERÓN, 1996:127). E entre as condições produtivas e as condições de reconhecimento de um discurso, há sempre outros discursos, que se influenciam mutuamente, provocando efeitos entre si. Nestas esferas, estão implícitos tanto os aspectos plásticos da música quanto os seus processos de consumo e apreensão significativa. A dimensão plástica e material das canções é, assim, o marco inicial para uma melhor compreensão dos aspectos midiáticos da música popular massiva e de suas estratégias de produção de sentido (JANOTTI JR., 2006:2). Antes de aprofundarmos os parâmetros metodológicos que serão empregados durante esta análise, é preciso definir alguns dos conceitos principais que serão utilizados ao longo deste trabalho, como horizonte teórico para a aplicação de determinados operadores analíticos específicos.

A obra do compositor Jorge Ben Jor é extremamente heterogênea em termos de conteúdo, por conta do seu trânsito por diversos gêneros como o samba, o soul, o rock, a disco music, entre outros, que, impreterivelmente, o alçaram a uma posição dentro do universo pop. No entanto, esta diversidade musical dentro da construção de seu estilo não permite que determinados gêneros sejam manifestos mais acentuadamente do que outros. Pois a mistura, base de seu trabalho, está subordinada à unidade de seu estilo e de seu tom pessoal, mas, ao mesmo tempo, contribui para a unificação de uma determinada fórmula e de uma estratégia midiática. Esta união de diálogos, referências, hibridizações e misturas, apesar de já vir sendo experimentada por outros músicos e por outras vertentes musicais, foi consolidada dentro do *mainstream* da indústria fonográfica a partir de sua trajetória midiática, e passou a ser

reproduzida no contexto da música pop brasileira. Esta afirmação constante de sua marca, que, além das fusões, também foi formulada em cima do discurso ideológico de renovação de gêneros anteriores, acabou por gestar a configuração de um novo gênero musical. Ao afirmar seus traços pessoais dentro do gênero do samba, conseguiu particularizar e conceder autonomia à sua obra e a seu estilo, atualizando o próprio gênero e agenciando sua renovação por criar condições para possíveis desdobramentos genéricos futuros.

A partir do estudo da teoria dos gêneros musicais, e sua dimensão dentro do universo da música popular massiva, este capítulo é o ponto de partida para a compreensão teórica da estruturação do samba-rock enquanto possível gênero musical. Tendo em vista esta perspectiva, antes de mapear as condições de emergência e sua trajetória para, posteriormente, analisarmos sua gramática e linguagem dentro da obra de um de seus maiores representantes, o cantor e compositor Jorge Ben Jor, este capítulo tratará do conceito de gênero musical, cujas dinâmicas fundamentam a proposição central deste trabalho. Já na segunda parte, a proposta é complexificar a discussão dos gêneros a partir de seu caráter dinâmico e fluido, tendo como base a discussão de Bakhtin em torno da idéia de estilo como uma possível ponte de intercruzamento entre linhas genéricas que ultrapassam as fronteiras do gênero e possibilitam, assim, a criação de novos gêneros e subgêneros. Ao final do capítulo, nos voltaremos para a definição da idéia de música popular massiva e da sua manifestação em determinados produtos, objetos centrais que serão o foco da análise midiática na terceira parte desta dissertação.

1.1 AS DINÂMICAS DO GÊNERO MUSICAL

Antes da revisão bibliográfica a respeito do conceito de gênero musical, é preciso ter em vista a idéia geral de que os gêneros são forjados por estratégias discursivas de endereçamento e marcas de estilo, que se manifestam não apenas nos aspectos textuais e técnicos do produto musical, mas também nos atos performáticos de seus artistas-criadores e nas estratégias comunicacionais de reprodução e circulação nele contidas (JANOTTI JR., 2006). Neste sentido, partindo da abordagem teórico-metodológica proposta no grupo de pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva, que articula conceitos advindos da semiótica aplicados aos estudos culturais em relação à música popular, esta primeira parte do capítulo pretende desenvolver a idéia de que as marcas de gênero estão inscritas nos aspectos plásticos

e midiáticos da canção popular massiva. Marcas estas que, como toda forma de produção no interior da cultura popular massiva, atuam como modelos dinâmicos de negociação e estruturas de caráter social e ideológico (MARTIN-BARBERO, 2003), cujos códigos e convenções reconhecíveis por seus consumidores funcionam como portas de entrada para a produção de sentido e de identidades, e cujas estruturas constitutivas possibilitam seu reconhecimento em determinadas comunidades de ouvintes. Sendo assim, para Martin-Barbero, “os gêneros não são abordáveis em termos de semântica ou sintaxe: exigem a construção de uma pragmática, que pode dar conta de como opera seu reconhecimento numa comunidade cultural” (2003: 314).

Partilhando desta visão crítica da cultura proposta por Barbero, podemos entender assim que o gênero é um modo de mediação associado a valores, práticas, identidades e usos que configuram seu consumidor, seu público, de acordo com as expectativas que fornece, a partir da oferta de uma estratégia de leitura e reconhecimento nele contida. Estes são modos de endereçamento que proporcionam um horizonte de expectativas passíveis de atualizar uma série de promessas, funcionando como estratégias de comunicabilidade, inserindo o receptor no processo de produção de sentido e enquadrando o produto em uma gramática reconhecível que favorece o controle e apreensão de seus sentidos.

Assim, de maneira geral, gênero musical refere-se à idéia de categoria, elemento básico de organização de consumo e aprendizado cognitivo, que permite eventuais identificações por parte de seus consumidores de acordo com suas preferências, e que também serve como campo para a localização de um trabalho musical por parte de seus músicos (SHUKER, 1999). Esta definição está diretamente relacionada à indústria fonográfica, cujas estratégias de marketing se voltam para as estratégias de definição de gêneros. Pontos de referência, os gêneros também se remetem a convenções estilísticas, ideológicas e históricas, cuja repetição de padrões leva a esta categorização.

Ou seja, não existe uma lógica, uma fórmula linear no processo de configuração dos gêneros. Forjados ora por críticos, ora por produtores e músicos, e também por consumidores, o exemplo do Rock Brasileiro é sintomático de como as classificações de gênero são dinâmicas. Nas prateleiras das lojas de discos, na programação das rádios, nas seções de jornais ou revistas especializados, no circuito de shows de rock, entre outros espaços, este rótulo abriga artistas e obras muito distintas entre si. Esta classificação, apesar de relativamente arbitrária, auxilia na localização de músicos e fãs em relação ao gênero do qual são participantes. Independente da atuação de gravadoras, crítica musical, meios de comunicação, ou mesmo do público, não houve um planejamento quanto à escolha de um

dado nome para o gênero no Brasil. Já existente no país desde os anos 50 (quando era chamado de “iê-iê-iê”), o rótulo “rock brasileiro” só se popularizou nos anos 80, mais especificamente em 1982, tendo como marco inicial o lançamento do compacto *Você não soube me amar* do grupo Blitz. Nesta mesma época, também foram tentados outros nomes, como BRock e Rock Brasil (Jornal do Brasil), novo iê-iê-iê (Istoé) ou Mpopb (Revista Bizz), mas o que prevaleceu foi rock brasileiro, rock nacional ou pop/rock nacional, primeiramente utilizados para se referir à geração de roqueiros da década de 80 (FRAGA, 2007:7), mas cujo uso permanece até os dias de hoje denominando as manifestações do gênero rock produzidas no país.

Em seu livro *Performing Rites*, Simon Frith considera virtualmente impossível determinar como surge um novo gênero, e quais as origens de sua terminologia. Argumentando que as interações entre músicos e audiências são a base para a elaboração de convicções e ideologias, para Frith um gênero é construído a partir das articulações e tensões constantes entre diversas instâncias, através de uma complexa ação recíproca entre artistas, ouvintes e mediadores ideológicos. Um processo muito mais confuso e sinuoso do que a ação mercadológica e a exploração comercial destes novos gêneros e de seus discursos que pode se seguir.

A origem dos gêneros permanece como assunto de um elaborado e irresoluto debate. Ou, colocando de forma mais lógica, o processo definição dos gêneros é melhor compreendido mais como uma ação “conspiratória” do que como algo criado individualmente, sendo o resultado de um livre acordo entre músicos e fãs, escritores e disc jockeys (FRITH, 1996:88).¹⁰

É importante frisarmos aqui a importância do trabalho dos DJs como intermediários entre músicos e fãs na determinação e afirmação de nomes para os gêneros musicais. Em categorias como o rock, a black music e a música eletrônica, por exemplo, o papel dos DJs, para Frith, tem extremo valor no processo de criação e consolidação dos gêneros, pois suas ações nestes casos, historicamente, têm sido mais eficientes do que a de jornalistas e críticos, a partir da descoberta de novos mercados e da colocação em prática de novidades apreendidas nas experiências das pistas de dança. Mais à frente, veremos como foi fundamental o papel dos DJs brasileiros no estabelecimento da soul music e do samba-rock no Brasil, fazendo de festas, bailes, discotecas e shows rituais coletivos de coesão, estruturação e participação social, possibilitando a (re)afirmação de múltiplas identidades. Segundo Frith, cada nova

¹⁰ Todos os textos que figuram em inglês e espanhol na bibliografia são citados em português com tradução da autora deste artigo, a partir das edições consultadas.

geração tem sua própria música, cujos membros compartilham características sociais a partir de seus gostos particulares e de seu sentimento de pertencimento a uma comunidade musical, sejam eles manifestados no sentido de romper com tradições e círculos sociais, sejam eles atrelados a um desejo de inserção e participação sociais. Assim, não só a música como também seus modos específicos de interpretação rítmica a partir da dança fazem parte de uma estratégia de configuração de sentidos e sociabilidades. Manifestações estas que enfatizam aspectos formais, sociais e comunicacionais dentro de um processo de partilha de valores e experiências na produção e consumo destes gêneros enquanto fenômeno midiático.

Um gênero define-se mediante uma rede de códigos estéticos e/ou históricos, que já eram relativamente reconhecidos antes da criação de uma nomenclatura que o consolidasse. Este nome estabiliza-se com sua circulação e assimilação dentro de uma comunidade musical, composta por músicos-produtores, consumidores e mediadores, que incluem jornalistas, críticos, produtores de eventos e DJs, que orbitam em torno do gênero. A capacidade de definir o gênero como tal, ou seja, determinar o que o caracteriza, reside sobre o conhecimento do receptor. Conhecimento baseado em critérios de entendimento, reconhecimento, apreensão de significados e identificação. Na medida em que a comunicação interfere na interpretação de um determinado gênero por parte do ouvinte, incita-o a ingressar em uma dada categoria. Assim, o gênero funciona como uma interface, responsável pela ligação entre o emissor e o ouvinte, apontando para uma leitura que funciona dentro de um quadro semântico.

A funcionalidade contida na denominação do gênero é importante na medida em que o nome, o título, o rótulo tem o poder de informar o consumidor sobre o conteúdo do produto, denotando condições ideológicas na apreensão do produto musical. Neste sentido, é preciso flexibilizar a idéia de rótulo, visto aqui não como um selo pejorativo ou redutor das características de um produto musical. Mais interessante é nele tentar perceber não apenas uma definição superficial do gênero, mas sim desvendar os processos de sua denominação, de sua configuração por parte de seus produtores, mediadores e dos próprios receptores, marcas indeléveis inscritas no produto. Neste processo de recepção, há um direcionamento da interpretação do receptor, onde o próprio nome do gênero já funciona como uma dica referencial do que está contido no objeto musical. Desta forma, a atribuição de um nome ao gênero passa por um ato de caráter pragmático e ideológico que favorece eventuais engajamentos, associações e identificações a partir do reconhecimento de determinados parâmetros que estão em jogo no momento do consumo musical.

Segundo o uso comunicacional que se pretende fazer, a classificação dos gêneros sofre variações, muitas vezes em razão da multiplicidade de materiais mobilizados como vocabulários, imagens, sons, etc. Estas mutações também se referem a diferentes visões entre atores sociais com interesses distintos, e por vezes, opostos, o que torna os gêneros terrenos de confrontos e disputas entre produtores e criadores que, para fazerem circular seus produtos, devem dotá-los de uma identidade genérica; difusores, que utilizam estas nomenclaturas para facilitar a apreensão de sentido e o consumo destes objetos musicais; os mediadores, que aceitam ou não reutilizar essas categorias frente ao público; e os espectadores para quem certamente a categorização é uma idéia necessária à sua interpretação. Este processo de categorização genérica engloba manifestações que enfatizam aspectos formais, sociais e comunicacionais dentro de uma partilha de valores, experiências e gostos, que determinam a produção e o consumo da música enquanto fenômeno midiático.

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros (...). Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos (JANOTTI JUNIOR, 2005:4).

Em *Los géneros musicales y la cultura delas multinacionales*, de Keith Negus, podemos ver que os gêneros se remetem a práticas e técnicas criativas concretas, a partir da repetição de determinadas regras e convenções estéticas. Partindo do ponto de vista dos processos da indústria musical e da ênfase em uma organização social dos gêneros, Negus considera que um gênero é resultado de uma conexão direta entre os textos (sons, palavras e imagens) e os contextos produtivos das rotinas da indústria musical. Neste caso, a criação artística está intrinsecamente condicionada às estratégias concretas da indústria, em constante conflito no processo de apropriação por parte do público dos produtos difundidos pela indústria a fim de transformá-los, concedendo-lhes novas significações.

(...) Não abordo a obra criativa como algo que depende da inspiração e é radicalmente novo, nem tampouco como algo que todo mundo faz em uma espécie de forma criativa cotidiana. Pelo contrário, tento refletir sobre a maneira com que as práticas de gênero constantes e dinâmicas se enfrentam continuamente dentro de sua transmutação a regras codificadas, convenções e expectativas, não só como melodias, timbres e ritmos, mas também em termos de expectativas do público, categorias de mercado e hábitos de consumo (NEGUS, 2005:60).

Retomando a obra de Franco Fabbri, Negus entende que existem regras semióticas, cognitivas, econômicas e sociais que produzem os códigos e as convenções que guiam as atividades dos músicos e dos seus públicos. É através deste processo que se pode determinar quem são seus consumidores e quais os significados de um gênero para seu público, através da definição de todo um horizonte de expectativas diante das estruturas formais e simbólicas contidas dentro do produto musical. São estas comunidades musicais (os músicos, o público, os críticos, as instituições econômicas, etc.) que decidem, inclusive de maneira contraditória, as normas de um gênero, modificando-as, e dando a ele um nome específico. Estas normas estão, assim, submetidas a um processo de negociação e hierarquização permanente, do qual participam os diferentes componentes da comunidade segundo suas respectivas ideologias. A partir de estratégias de endereçamento específicas para um grupo de consumidores cujas identidades sociais e preferências musicais passam por reestruturações, os exercícios contínuos de gosto fazem das audiências mais do que meros espectadores. Elas são também participantes de um processo não só de reconciliação social, mas também de transformação cultural através dos gêneros, processos dinâmicos e complexos em constante negociação.

Desta forma, seria um erro considerar que os gêneros são mecanismos arbitrários da indústria musical ou simples construções sociais. A maior parte das categorias musicais da indústria fonográfica é parte de um universo maior de produção musical no qual os gêneros musicais participam da circulação de conotações sociais entre músicos, fãs, críticos, a indústria fonográfica, produtores, empresários e fãs. Estas interações para serem bem sucedidas dependem de uma inteligibilidade genérica, de uma assimilação de códigos e dos significados destas marcas do gênero (FRITH, 1996:88). No entanto, uma análise mais acurada de qualquer texto musical inevitavelmente sugere dúvidas em relação à sua “identidade” e à sua autenticidade enquanto exemplo de um dado gênero. Quanto mais profundamente se descreve um gênero em termos de seus componentes estilísticos, menos exemplos são passíveis de serem encontrados que efetivamente se encaixem dentro dele. Ao mesmo tempo, é impossível imaginar-se um texto que não pertença a nenhum gênero.

A dificuldade em delimitar um gênero na música popular massiva ocorre porque cada produto musical, ao tempo em que afirma características do gênero ao qual se inscreve, também alarga as fronteiras desse gênero, por mobilizar elementos numa expressão singular. Além disso, é comum na MPM [Música Popular Massiva] que um mesmo produto mobilize, em sua produção e consumo, elementos de gêneros diferentes (...) (LIMA, 2007:53).

Não que seja necessário que o pesquisador-analista evite analisar internamente características estilísticas que criam diferenças dentro do gênero musical. No entanto, estas diferenciações internas seriam mais bem percebidas e mais convincentes quando limitadas a instâncias sócio-históricas particulares. Se, deste modo, o conceito de gênero evoca espacialidade, então, ao se descrever um texto musical melhor seria a utilização da expressão “participar de”, ao invés de “pertencer” a algum gênero, o que enfatizaria assim o caráter temporário e fluido das classificações e das fronteiras genéricas, estas sempre subordinadas ao contexto em que se manifestam (BRACKETT, 2005:80).

Neste sentido, a análise genérica nos coloca interessantes desafios, a partir do ponto em que nos deparamos com uma obra que pode participar de um gênero sem necessariamente pertencer a ele, ao dialogar com outros gêneros de maneira intensa, provocando tensões entre suas fronteiras. É uma ocasião para se manter a convicção que estas designações genéricas devem significar alguma coisa, visto que tantas pessoas supostamente pensem que sim, mesmo que as categorias pareçam inconsistentes do ponto de vista empírico ou musicológico. Para entender como o conhecimento cotidiano incorporado nos rótulos dos gêneros pode ter tamanho poder comunicativo é preciso começar a compreender o caráter da lógica representada pelo caráter dinâmico dos gêneros da música popular massiva, cuja apreensão dá-se através de um aprendizado cognitivo.

Além da função banal de manter girando a roda do comércio musical, os gêneros funcionam como enunciações efêmeras que possibilitam uma chave para a compreensão do papel desempenhado pela música na imaginação social intersubjetiva. Como tal, os gêneros podem atuar como uma espécie de mediadores, da mesma maneira que mitos e tótems, o que significa que os gêneros indicam um acordo coletivo contingente e tácito sobre o espaço adequado para diferentes tipos de música e para os grupos sociais a eles associados (BRACKETT, 2005:89).

Tendo em vista este horizonte conceitual, percebe-se que a existência dos gêneros não pode ser apresentada como estática. Os gêneros não são formas “puras”, e suas configurações somente podem ser postas em dúvida pelas inconsistências de suas eventuais marcas estilísticas, que revelam, neste contexto, suas raízes híbridas e resistentes a conceitos fechados que não dão conta das dinâmicas fluidas desta prática enunciativa. É esta peculiaridade dos gêneros que serão examinadas na próxima parte.

1.1.1 Fronteiras Híbridas: deslocamentos e migrações

As teias de conexões na organização dos gêneros revelam contradições e ambigüidades envolvendo a categorização na prática. Os enunciados musicais formam e são subseqüentemente reformados dentro (ou entre, ou até no meio) dos próprios gêneros, antecipando inclusive como estes discursos serão apreendidos (BRACKETT, 2005:77). Estas estratégias de endereçamento contidas no interior do gênero regulam a circulação dos textos no contexto midiático, engajando-os em relação a outros textos. A relação de reciprocidade complementar estabelecida pelo enunciado genérico entre o locutor e o ouvinte forja, assim, um horizonte de expectativas estruturado por uma partilha de saberes e valores entre produtores e público.

No processo de aprendizagem do gênero, é possível que haja erros de interpretação e desvios em relação às marcas do emissor. Se certos textos são imediatamente identificáveis, como uma canção de bossa nova, por exemplo, vários outros produtos hoje operam com ambigüidade. A variedade de rótulos genéricos passa por uma efemeridade que excede sua impassibilidade espacial, e indica sempre quando uma organização estrutural particular é nomeada. Por exemplo, gêneros como “R&B” e “country”, incluem outros rótulos genéricos que emergem em outras mídias e contextos, sempre em transformação. Deste modo, R&B, a categoria da indústria fonográfica, pode consistir em R&B, rap, *neo-soul*, entre outras, de acordo com a forma como são divulgados nas rádios, boates, diferentes lojas de discos ou no discurso cotidiano dos fãs. Estas diferenciações devem-se, em parte, às dinâmicas do gênero a partir de sua configuração da organização da indústria fonográfica contemporânea norte-americana. Pela mesma via, a ampla categoria “guarda-chuva” da música pop funciona como parte de um ainda maior campo que é o da música ocidental, que, por sua vez, contém o jazz, a música clássica, a world music, etc. Utilizando um exemplo recente, Brackett cita a canção *Hey Ya* (*Speakerboxxx/The Love Below*, LaFace, 2003), da dupla norte-americana Outkast, que pode ser compreendida como rap, talvez um tipo de rock “alternativo” ou “hip hop progressivo”, mas nunca seria considerada música country, mesmo que todas as categorias sejam inerentes à música pop. E acrescenta que:

(...) apesar da gama de possibilidades sonoras para um gênero ser bastante ampla em dado momento, ela não é infinita. Só porque as fronteiras do gênero são permeáveis e flutuantes, isso não significa que elas não sejam “patrulhadas”. Simplesmente porque um texto musical pode não “pertencer”

a um gênero com suficiente estabilidade, isso não significa que ele não pode “participar” deste gênero (BRACKETT, 2005:76).

Estas tensões manifestas no momento da apreensão de gêneros, na maneira como criadores, mediadores e consumidores entendem as classificações é relativa ao caráter instável dos gêneros. Uma nomenclatura, assim, é utilizada até que se encontre uma situação em que se revele a frágil linha que circunda suas fronteiras, ponto de tensão entre o contraditório uso cotidiano de suas normas e a forma aparentemente nem sempre lógica de suas estruturas. Esta característica mostra como a noção de gênero fala sobre as divisões transitórias no universo musical que correspondem, de maneiras descontínuas e complexas, a espaços sociais definidos temporariamente. O fato de que estas conotações, estes significados do gênero serem aceitos como “reais” diz respeito à sua natureza imaginária, relativa também ao senso mutável e transitório de identidades e individualidades, que encontram confirmação e reforço nas práticas sociais cotidianas e em uma gama de formações discursivas, sejam elas institucionais ou imaginárias (BRACKETT, 2005:75).

Dito isto, pode-se perceber assim que a noção de gênero não é um conceito estático que retira de um determinado trabalho artístico sua individualidade, sua particularidade ou sua qualidade. Protestos advindos de músicos, em especial, reclamam que a ênfase no gênero, e, por sua vez, na estrutura da indústria fonográfica, prejudicaria suas representatividades e a autenticidade dos textos musicais por eles produzidos. Por outro lado, quando a temporalidade e a transitoriedade dos gêneros se tornam o foco, o conceito pode parecer sem sentido porque, paradoxalmente, ela aparece como algo excessivamente instável, desprovido de significado artístico e social e sem conteúdo crítico, deslocando, de certa maneira, o valor sobre as obras que podem ser rotuladas sob sua égide. Até porque mesmos rótulos podem se referir a diferentes produções culturais em diferentes momentos. Mais ainda, quando alguém postula e fixa uma relação momentânea entre os gêneros musicais e suas diferentes posições no espaço social, ele pode ser confrontado pela instabilidade de identidades sociais que, como os gêneros, são objetos de constantes redefinições e que só se tornam significativas dentro de uma série de relações em um momento particular.

Assim, se mantivermos a perspectiva de que a música popular massiva desempenha o papel de uma possibilidade de representação da diferença cultural, mais interessante do que desvalorizar os gêneros por suas inconsistências internas torna-se útil questionar suas funções sociais, como e por que estes rótulos parecem tão importantes apesar de sua um tanto contingente maleabilidade. E é Brackett que declara a respeito da inconsistência dos gêneros,

e da linguagem de uma forma geral: “Eu não estou certo de que esta qualidade dos gêneros necessariamente deve ser vista como um defeito” (2005:89). Neste sentido, críticas superficiais e pejorativas à idéia de gênero acabam deixando de lado sua importante função dentro do processo comunicativo, imbricado, por vezes, em uma complexa história de disputas pelo poder e movimentações socioculturais.

O sentido dos gêneros, longe de ser estável, varia de acordo com migrações que fazem, desde a concepção até a recepção do produto musical. A migração de gêneros é um fenômeno que se adapta ao caráter instável das entidades genéricas. Suas estruturações que escapam a cartografias definitivas operam de forma ambígua, indo ora de acordo com as intenções do emissor, ora do receptor. Estas condições transcendentais da migração dos gêneros se dão sobre territórios de deslocamento, onde se confrontam a produção de sentido para o emissor e a construção de sentido para o receptor. No momento da comunicação midiática, é difícil atribuir aos sentidos de um texto uma única interpretação. Este confronto entre emissor e receptor, apesar de delimitável, não auxilia na definição do próprio deslocamento causado por estas migrações

Os trânsitos dos receptores nos gêneros, as estratégias de comunicação ou os próprios produtos operam todos no mesmo terreno. Tanto os atores da comunicação como os textos migram no espaço circunscrito por essas instâncias, de forma que, para observar seus movimentos de um “mundo de sentido” a outro, é preciso observar as formas como são apropriados pela comunidade musical que engloba os difusores (criadores e produtores), mediadores, mercado e ouvintes. Simon Frith (1996:75) igualmente defende que rotulações não são necessariamente claras ou consistentes, nem são compartilhadas da mesma forma dentro de uma comunidade musical, onde seus participantes (executivos da indústria fonográfica, vendedores de discos, críticos, ouvintes, DJs e músicos) apreendem um mesmo produto musical de maneiras diferentes. Já que não se pode afirmar que as regras genéricas fixam fronteiras, visto que os gêneros estão em constante mutação, somente um gênero extinto pode ser mapeado em sua totalidade (JANOTTI JR., 2003:36). Ou seja, nenhuma lista de conteúdos semânticos ou estilísticos consegue dar conta de todos os textos que podem ser rotulados por um selo particular, e mesmos gêneros podem se referir a diferentes artefatos culturais em diferentes momentos.

Assim, é possível compreender estas contradições na compreensão genérica quando, por exemplo, uma determinada obra pode ser localizada em uma categoria sem necessariamente ter quase nenhuma característica associada ao gênero. Já que se torna tarefa impossível definir os gêneros em bases de enumeração de traços e qualidades, é

simultaneamente impossível ignorar a existência dos gêneros, bem como sua instabilidade, que aponta para sua condição de significado situacional da linguagem em geral. Se a contingência do gênero está ligada a transições das estratégias de “endereçabilidade”, então se pode concluir que os gêneros conectam produtores culturais e textos com suas audiências de maneiras diversas, condicionadas ao contexto e aos usos que se podem fazer destes produtos. Os gêneros não são conjuntos fechados de características musicais empiricamente verificáveis, e eles são compreendidos apenas em relação a outros gêneros em um ponto particular do tempo.

Por conta da natureza transitória das classificações genéricas e níveis em qualquer ponto particular da história, um texto musical pode pertencer a mais do que um gênero simultaneamente, mesmo diante de diferentes percepções arbitrárias e particulares do contexto, ou porque simplesmente o texto musical em si apresenta uma síntese que excede uma compreensão contemporânea dos limites genéricos em questão (BRACKETT, 2005:76). Esta noção de fronteira genérica é importante na compreensão do surgimento e da evolução de novos gêneros. Um gênero musical, em relação ao seu antecessor, precisa estar sempre se reescrevendo, buscando a repetição, mas também a novidade. Qualquer noção de fronteira existe antes de eventuais “deslizamentos” que se seguem a partir do confronto de gêneros musicais. É deste confronto, desta tensão, que surgem os hibridismos e as mesclas genéricas. A partir desta reescrita, a relação entre discos que atravessam e recombina fronteiras do gênero (*crossover*) articulam estas linhas limítrofes, transitórias e intercambiáveis.

Um exemplo que poderíamos utilizar para ilustrar uma gravação *crossover* é a música *Dor de Verdade*, uma das faixas do álbum *Meu Samba É Assim* (Sony BMG, 2006) de Marcelo D2. Inicialmente atuando como vocalista de um grupo de rock, o Planet Hemp, Marcelo D2 iniciou sua carreira solo realizando discos que mesclavam o rap com fortes elementos do samba. Por sua trajetória artística e ideológica, dificilmente seria considerado um autêntico membro do movimento hip-hop (especialmente pelos próprios integrantes da comunidade). Ao escolher atuar para um público mais amplo (notadamente, um público urbano juvenil da classe média), assinando contrato com uma *major*, Marcelo D2 trilhou sua carreira pelo universo do pop, mesmo que usualmente tente tensionar as fronteiras dos gêneros em seu trabalho.

Dor de Verdade, cuja letra, composta por Arlindo Cruz, tradicional sambista carioca, foi gravada por D2 em parceria com Zeca Pagodinho, e confronta os limites entre o rap e o samba de maneira peculiar. Sem retomar a estratégia de sucessos anteriores em que compunha raps que mesclavam a batida característica com instrumentos e ritmos típicos do samba, nesta

canção, D2 faz o contrário. Substituindo o pandeiro e o surdo, respectivamente, instrumentos médio e grave de marcação do ritmo, por uma base de rap, permitiu que instrumentos mais agudos como o cavaquinho, o tamborim e o agogô permanecessem, “segurando o ritmo” do samba durante a gravação. Apesar de a introdução ser uma entoação de versos no estilo rap, a canção prossegue baseada na típica forma de cantar do samba, com a reprodução da composição do partido alto pela presença da estrutura de “pergunta-e-resposta” no refrão (reafirmada com a presença do coro). Diante do resultado final, que sugere uma mescla de esquemas de improvisação (recorrentes tanto no rap como no partido alto), e considerando a participação de um rapper e de sambistas tradicionais na gravação, bem como a manifestação de diversas timbragens sonoras, seria difícil definir em qual gênero poderíamos localizar a canção.

Este é um exemplo de como as gravações *crossover* botam em xeque a instabilidade de categorias musicais (aqui, no caso, entre o rap e o samba) mesmo que, ao final, elas acabem por reforçar os próprios gêneros dos quais se originaram. A canção assume novas qualidades e outras possibilidades de leitura e escuta, passando a ser percebida de modo inteiramente diverso ao dialogar com outros gêneros e linguagens, questionando e ao mesmo tempo dando continuidade ao gênero de onde se originou. Por esta amostra, podemos perceber que nenhum gênero é totalmente independente de gêneros precedentes ou paralelos, e os músicos apropriam-se de elementos de gêneros já existentes para incorporá-los às novas formas, tensionando suas fronteiras. É possível que um artista, inclusive, esteja em mais de uma classificação, e até troque de gênero durante sua carreira. Esta considerável flexibilidade possibilita que os limites dos gêneros sejam subvertidos, até como possível exercício irônico, como forma de questionar as suas convenções. Este processo está presente em categorias híbridas, que combinam gêneros e estilos diferentes, como, por exemplo, o jazz rock¹¹ ou o hip-house¹².

Partindo destes princípios, associados às discussões de Bakhtin sobre a natureza dos enunciados e sobre a diversidade das formas dos gêneros discursivos, na próxima parte tentaremos compreender como as marcas de estilo possibilitam a configuração de novos gêneros ou subgêneros dentro dos processos produtivos da linguagem e da comunicação de

¹¹ Nascido na virada dos anos 60 para os 70, o jazz-rock, depois conhecido sob o nome de *fusion*, cristalizou-se com o álbum duplo de Miles Davis, *Bitches Brew* (1969). Pregando, inicialmente, um movimento de aproximação cada vez maior com o rock e, posteriormente, com a música pop, no jazz-rock substitui-se o som acústico do jazz por instrumentos eletrônicos.

¹² O Hip House, também conhecido como House Rap, surgiu em meados dos anos 80 em Nova York e Chicago, mistura vocais de rap com house music, sobrepondo os versos sobre *tracks* durante as performances.

uma maneira geral. Estruturadas e reelaboradas através a passagem de um gênero ao outro, através da renovação ou da própria destruição de seu antecessor, as classificações genéricas têm nas teorias de Bakhtin um importante horizonte conceitual para a compreensão de suas dinâmicas no contexto da música popular massiva, tendo em vista as relações interativas de produção de sentido com outros gêneros musicais e com diversos fatores culturais.

1.1.2 Estilo e Subgêneros

Para compreender o processo de reprodução, renovação e reconfiguração dos gêneros, e como o estilo é capaz de influenciar estes possíveis desdobramentos, nossa proposta, nesta parte do capítulo, é fazer uma apropriação das teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin sobre os gêneros discursivos e aplicá-las ao contexto dos gêneros da música popular massiva. Reconhecendo as especificidades e limites das discussões teóricas empreendidas por Bakhtin, especialmente em *Estética da Criação Verbal* (2003), voltadas para a literatura e para o discurso oral, sua abordagem da questão sobre as marcas de intersubjetividade entre a gramática virtual do gênero e os traços estilísticos, destacando o papel do receptor no processo de produção de sentido, serve como horizonte conceitual para sustentar a hipótese principal deste trabalho, que é compreender como um estilo pode contribuir para a configuração de um novo gênero.

Antes de detalharmos melhor estes procedimentos, é necessário explicarmos como as reflexões de Bakhtin sobre o gênero e sobre o conceito do dialogismo serão aqui aplicadas em relação ao gênero musical¹³. Até os anos 80 e 90, Bakhtin era visto essencialmente como um teórico da literatura, criador de uma teoria do romance. Mas hoje, de fato, ele tem sido visto como um pensador, alguém que, através do estudo da literatura, deu um salto para pensar questões fundamentais da filosofia e da linguagem, e, por conseguinte, da comunicação e das ciências humanas em geral. A partir das teorias de Bakhtin foi possível mudar a rota dos estudos sobre os gêneros: além das formações poéticas, o teórico afirmava a necessidade de uma análise baseada também no contexto e no diálogo com outras formas culturais sobre as

¹³ Para uma discussão mais aprofundada sobre a apropriação do conceito de gênero discursivo de Bakhtin para o contexto dos gêneros musicais na musicologia, ver o trabalho de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, “Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades”, In Rodrigo Torres (ed.) *Música Popular en América Latina: Actas del Ilo. Congreso Latinoamericano del IASPM*. Santiago de Chile: Fondart, 1999, pp. 383-398.

diferentes práticas no uso da linguagem. As diversas codificações não restritas à palavra foram assim elencadas por esta abertura conceitual do dialogismo. Nela é possível considerar-se também as formações discursivas dentro do amplo campo da comunicação mediada, processadas pelos meios de comunicação de massas, sobre as quais Bakhtin não se pronunciou diretamente, mas para as quais suas formulações teóricas inevitavelmente convergem.

Bakhtin situou seus estudos no universo do romance literário, onde as interações dialógicas são constituídas por diferentes realizações discursivas não só da cultura letrada, mas, principalmente, pelas dinâmicas das formas discursivas da oralidade. O romance apresenta, assim, uma gama de possibilidades combinatórias, não apenas de discursos como também de gêneros. É possível, pois, aplicarem-se as formulações de Bakhtin sobre os gêneros discursivos e suas interações ao contexto da cultura contemporânea. Do ponto de vista da comunicação cultural mais ampla, as formas culturais vivem sob fronteiras intercambiáveis, onde discursos outros podem ser reprocessados no interior do gênero, modificando seus próprios limites. Os gêneros da comunicação mediada também se constituem em função das necessidades culturais e apresentam-se como resposta não só a novas formações em curso como também a outros gêneros. Unidades reais da comunicação discursiva, as categorias genéricas referem-se a momentos particulares e espaços específicos, e concedem um papel fundamental à recepção na produção de sentido.

Tendo em vista esta característica, a compreensão dos gêneros discursivos de uma esfera da cultura é passível de deslocamento para outros domínios do conhecimento e da comunicação, como a música popular massiva. Da mesma forma que o romance, a música popular massiva é uma forma cultural discursiva, cujo uso cotidiano por parte de seus consumidores possibilita combinações interativas infinitas que contribuem para a evolução dos vários gêneros que a compõem. E, de maneira geral, as formas de conhecimento construídas sobre a música devem muito aos estudos literários. Assim, ao refletir sobre o diálogo como forma elementar da comunicação, Bakhtin valoriza, indistintamente, esferas de usos da linguagem que não estão circunscritas a um único meio, abrindo caminho para processos comunicativos como os específicos dos meios de comunicação de massa. Graças a esta formulação, o conceito de dialogismo pode ser visto como uma reivindicação de vários contextos e sistemas da cultura, determinados por outros códigos culturais que se constituem em relação aos diversos usos da linguagem (BRAITH, 2005).

A teoria dialógica introduz uma abordagem lingüística centrada na função comunicativa, onde todo enunciado é um elo interligado a outros em cadeia. Quando

considera a função comunicativa, Bakhtin analisa o diálogo entre receptor e falante como um processo de interação ativa, onde o ouvinte, ao perceber e compreender o significado do discurso, assume em relação a ele uma postura ativa de resposta. E enunciado e discurso, incluindo suas dinâmicas dialógicas, podem também pressupor a troca entre sujeitos discursivos no processo da comunicação. O mesmo seria dizer que todo discurso só pode ser pensado como resposta, onde falante e ouvinte não são papéis fixados e estanques, mas ações resultantes da própria mobilização e intercâmbio discursivo no processo geral da enunciação.

As formas de representação contidas no interior do gênero são orientadas e subordinadas a condições espaciais e temporais, outro ponto importante da teoria dialógica. O gênero adquire uma existência cultural, baseado em um espaço social e em um tempo histórico. Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, permitindo a reconstrução de uma representação significativa que reorienta o uso da linguagem, vivendo no presente, mas dialogando com o passado, com sua origem. A partir disto, podemos perceber que as dinâmicas dos gêneros discursivos aplicam-se ao contexto dos gêneros musicais, pois eles, da mesma forma, são dispositivos culturais de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, instrumentos de compreensão e produção de sentido dentro do processo comunicacional musical. Antes mesmo de configurar-se como terreno de produção significativa, os gêneros musicais são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre interlocutor e receptor, artista e ouvinte.

Deste modo, não se trata simplesmente de transportar as formulações teóricas de Bakhtin de uma área para outra, mas sim de reapropriá-las em relação a outros contextos e esferas da produção discursiva, de acordo com uma visão dialógica do fenômeno. Guardadas, assim, as especificidades, podemos compreender a música popular massiva como um enunciado e a canção como um formato enunciativo da comunicação midiática, que funciona de acordo com o processo dialógico-interativo da formação dos gêneros musicais, relacionando-se e dialogando com outras “obras-enunciados” (BAKHTIN, 2003:265). As esferas discursivas diversificadas pelos meios de comunicação e pelos encontros e diálogos interculturais são responsáveis pelo redimensionamento do alcance das formulações genéricas discursivas. Da mesma forma que ocorre na literatura, o universo da música popular massiva, cujo diálogo constante com outros gêneros, com o cotidiano e com outras formas de linguagem favorece sua complexidade diante da emergência de uma heterogeneidade de gêneros musicais.

A partir da natureza geral e transitória dos gêneros enquanto enunciados, em *Estética da Criação Verbal* (2003), Bakhtin nos oferece uma definição do conceito de gênero discursivo. O emprego da língua e da linguagem se dá pela forma de enunciados (orais e escritos), que refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo onde atuam, não só por seu conteúdo temático como também pelo estilo da linguagem nele empregada. Estes componentes estão ligados, e são determinados pela especificidade de cada campo da comunicação dentro do qual se desenvolvem, onde cada campo elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados que são os gêneros do discurso (BAKHTIN, 2003:262). Assim, determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada área, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. A riqueza e a diversidade dos gêneros são inesgotáveis, o que caracteriza a polifonia em qualquer tipo de texto.

As esferas de uso da linguagem não são uma noção abstrata, mas uma referência direta aos gêneros concretos que se manifestam nos discursos. Ou seja, a linguagem concretiza-se através dos gêneros que a realizam. Os gêneros discursivos, de maneira geral, são responsáveis pela organização dos textos, e a partir da interação e do confronto com outros gêneros, desenvolvem-se e complexificam-se, transitando por todas as atividades humanas. Como práticas significantes dos sistemas comunicativos, os gêneros evoluem a partir das interações dialógicas nos diferentes usos da linguagem. Assim, eles devem ser pensados culturalmente e contextualmente, a partir de temas, formas de composição e estilos, e cujos desdobramentos possibilitam sua separação entre gêneros primários e secundários.

Esta distinção, para Bakhtin, baseia-se na diferença entre os gêneros mais simples da comunicação cotidiana (gêneros primários) e os gêneros secundários, produzidos a partir de códigos culturais elaborados pela escrita, por exemplo. Os gêneros secundários seriam os romances, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos, que são exemplos de formações complexas pois dialogam com sistemas específicos como a ciência, a arte, a política, confrontando em seus textos também outros gêneros discursivos. Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários, e, em contato com esses, ambas as esferas modificam-se e complementam-se.

Gêneros primários e secundários, portanto, seriam misturas, sinalizando as possibilidades combinatórias infinitas durante o processo de sua formação. Os gêneros secundários absorvem e assimilam os primários, e os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem novas características, que os fortalecem ou tensionam seus limites. É essencial compreender a diferença entre os gêneros primários e

secundários porque somente através da análise de ambas as modalidades é possível uma definição mais adequada para dar conta, em termos, da complexidade do enunciado, abrangendo suas facetas mais importantes. Importante lembrar que o foco unilateral centrado apenas nos gêneros primários pode acabar por vulgarizar e superficializar a análise. O interessante é que a relação mútua entre os gêneros primários e secundários seja observada também tendo em vista o processo de suas formações históricas.

Esta diferenciação entre gêneros primários e secundários é importante para o trabalho aqui proposto, pois é a partir destas proposições que poderemos pensar como se dá o processo de reprodução, renovação e reconfiguração dos gêneros por conta do status mutável dos seus constituintes. Estas mutações originar-se-iam, desta maneira, pela reprodução de enunciados de formas diferentes diante da alternância dos sujeitos do discurso. Através das réplicas a um dado enunciado, pela sua compreensão ativa dentro do diálogo, é possível confirmar-se ou distanciar-se do enunciado original dentro do processo da comunicação discursiva. Os gêneros secundários reproduziriam, assim, os gêneros primários, complexificando as gramáticas de seus antecessores, e transformando-as. Estes procedimentos podem ser aplicados aos gêneros musicais, no sentido de explicar como se processa a criação de subgêneros e de novos gêneros, a partir da reconfiguração de seus precursores através do diálogo com outros gêneros no universo musical.

Esta complexificação de traços que corresponde ao processo de criação dos gêneros secundários, do mesmo modo, pode ser uma interpretação do desenvolvimento de um subgênero. Um subgênero, por si só, já é um novo gênero, mas por seu caráter de submissão, ainda se mantém bastante atrelado (por vezes sendo confundindo) ao seu antecessor originário. No entanto, sua condição também implica em uma idéia de hibridação, transição e transgressão, especialmente em peças musicais onde esta origem anterior esteja bastante diluída nas novas formas. O trash metal é uma das diversas ramificações do heavy metal, e pode ser considerado dele um subgênero por manter as mesmas características de seu antecessor como o "peso" das músicas (dado pela melodia conduzida por *riffs* e solos de guitarra intrincados e acelerados, associados à bateria) e o vocal gutural. No entanto, ao incorporar elementos de outros gêneros como o punk rock e o hardcore, apresenta mais agressividade e ritmo mais acelerado que seu antecessor, com um som mais pesado guiado por guitarras e baixos mais distorcidos. No entanto, para um ouvinte leigo a respeito das dinâmicas dos vários subgêneros do heavy metal, ao ouvir, por exemplo, uma canção da banda Megadeath poderia facilmente enquadrar o grupo dentro do heavy metal em geral, ignorando suas especificidades. E, generalizando ainda mais, até mesmo classificar a canção

dentro da categoria rock, rótulo possivelmente adequável a qualquer música que envolva uma sonoridade mais “pesada” ancorada em guitarra e bateria.

Estas confusões e discussões ocultam o fato de que os subgêneros formam-se a partir de especificidades e preferências de determinados segmentos de consumidores, cujas características são acentuadas em detrimento de outras marcas do gênero original. Ao analisarmos um suposto subgênero, podemos identificar nele estratégias plásticas e mediáticas empregadas para um mercado segmentado específico, e não para o grande público, bem como perceber suas especificidades na inter-relação com outros gêneros e subgêneros próximos. “O relacionamento entre fãs e suas preferências de gêneros é um tipo de negociação, mediada pelas formas de transferência, criando formas culturais específicas relacionadas a várias expectativas” (SHUCKER, 1999:143). Nestas “subcategorias”, novas convenções musicais são determinadas, criando outros padrões de autenticidade. Suas fronteiras são mais fluidas que as dos gêneros originários, permitindo maiores hibridizações, e é através do intercruzamento delas mesmas que novos gêneros podem desenvolver-se. Evidenciando uma espécie de jogo intertextual, os subgêneros deixam explícitas nas condições de produção e reconhecimento do produto as marcas de uma partilha com os valores do gênero original. Esta estratégia permite que os consumidores nele possam reconhecer-se como pertencentes àquela manifestação expressiva do gênero original, mas observando algumas diferenças particulares que permitiriam, assim, uma diferenciação e uma segmentação.

Estratégias de agenciamento, de configuração e de circulação mais específicas, os subgêneros oferecem assim propostas poéticas diferenciadas, permitindo um diálogo constante com os gêneros aos quais se vinculam. Como no exemplo do trash metal em relação ao heavy metal, os subgêneros podem ainda manter-se dentro da comunidade musical da qual são oriundos, acionando elementos expressivos e mediáticos para produzir seus sentidos e efeitos particulares (CARDOSO FILHO, 2007:135), funcionando como uma espécie de “microcosmo” articulado ao universo do qual se originaram, mas com regras próprias de confecção¹⁴.

Assim, compreendemos que os subgêneros podem ser originados a partir de estratégias mais específicas de endereçamento. Cada gênero do discurso em cada área da comunicação verbal tem suas próprias concepções típicas de endereço, que seria uma espécie

¹⁴ Em *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema* (1972), Edgar Morin nos dá uma definição geral do que seriam os subgêneros no cinema, cuja evolução está ligada ao aumento do público consumidor. A multiplicação dos temas (amor, aventuras, comédias) dentro de um mesmo filme traduziria um esforço de responder ao maior número de exigências específicas possível, ou seja, de se dirigir a um público potencialmente total. Neste caso, ao invés de se propor uma segmentação, a estratégia é tentar abarcar, no interior de uma mesma obra, vários gêneros para, assim, atingir a um público mais amplo dentro do qual se incluem os gostos segmentados.

de chave de direcionamento da recepção e da interpretação, e que o define propriamente como um gênero. Portanto, o endereçamento do gênero é uma particularidade de constituição, sem a qual ele não poderia existir. Segundo Bakhtin, cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero (BAKHTIN, 2003:301). Esta definição de endereçamento refere-se a uma tentativa de prever e conceber o destinatário a quem o enunciado refere-se. A quem se destina o enunciado, como o emissor percebe e representa para si os seus destinatários, qual é a força e a influência deles no enunciado são questões pertinentes para compreender o processo do endereçamento.

Esta consideração antecipatória do destinatário determina a escolha do gênero do enunciado através da seleção de procedimentos composicionais e de meios lingüísticos específicos e particulares responsáveis pela caracterização do estilo, importante elemento-chave no estudo dos gêneros. Para Bakhtin: “Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual” (BAKHTIN, 2003:265). Baseado na seleção particular de recursos lexicais e gramaticais para a construção composicional de uma linguagem específica, o estilo da elocução ou do discurso depende de para quem o enunciado é endereçado e de como o enunciador sente e imagina este endereçamento. Como estratégia de endereçamento, o estilo integra diretamente a própria estrutura do gênero, mesmo que cada gênero permita diferentes possibilidades de expressão da individualidade.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. (BAKHTIN, 2003:265).

Falar em estilo, dentro do pensamento bakhtiniano, pode parecer, à primeira vista, um contra-senso, dado que a reflexão de Bakhtin sobre a linguagem baseia-se, necessariamente, na relação das múltiplas vozes que se defrontam para constituir a singularidade de um enunciado, de um texto, de um discurso e não na subjetividade, no que há de exclusivamente particular, individual e pessoal. Fugindo da estilística clássica e tradicional, o estilo em Bakhtin tem uma dimensão especial, coerente com sua teoria dialógica, na qual o estilo só define-se por aspectos que, somados, contribuem para uma

melhor compreensão da linguagem que, sendo social, histórica e cultural, deixa entrever particularidades, sempre afetadas, alteradas e impregnadas pelas relações que as constituem.

Estilo, neste sentido seria uma dimensão textual e discursiva que se constitui a partir das singularidades geradas dentro das relações inter e intradiscursos. Em outras palavras, o estilo só configura-se no interior dos gêneros e dos textos onde opera, muitas vezes confrontando seus limites e articulando novas possibilidades de fronteiras. A proposta de Bakhtin, neste ponto, converge com a perspectiva da semiótica social de Eliseo Verón pois, para ambos os autores, a investigação semiótica não pode ser realizada apenas por meio de critérios lingüísticos. A análise interna e análise contextual devem fazer parte do mesmo processo interpretativo, pois toda produção de sentido é necessariamente social (VERÓN, 1996:125). Apesar dos dois autores não terem trabalhado diretamente com a música, estas visões são importantes para justificar a análise musical que mobiliza, ao mesmo tempo, aspectos sociais e materiais da produção de sentido musical em geral.

Então, antes de ser um meio de elaboração criativa particular, o estilo também deve ser visto em sua dimensão material e contextual, para além da linguagem, visto que ele é uma forma de transmissão do discurso, ou seja, tem uma dimensão comunicativa, atuando sobre a dinâmica da inter-relação entre o contexto narrativo e o discurso propriamente. O estilo, longe de esgotar-se em um indivíduo, inscreve-se na língua e nos seus usos historicamente contextualizados. O caráter particular e individual do estilo é reduzido diante de sua dimensão enquanto resultado de uma interação, um diálogo com textos, contextos e discursos no processo de produção de sentido. Estas dimensões extra-materiais, que não podem ser negligenciadas na análise da linguagem, devem ser pensadas conjuntamente como procedimentos de acabamento. O estilo seria a escrita que se destaca como sendo a relação do autor com a língua e, conseqüentemente, sua forma de utilização da língua na elaboração e adaptação de um dado material.

Bakhtin considera que o estilo também depende do tipo de relação existente entre o locutor e os outros parceiros da comunicação verbal, ou seja, o ouvinte, o leitor, o interlocutor próximo e o imaginado (o real e o presumido), o discurso do outro, etc. Mesmo no caso dos gêneros altamente complexos, sua diversidade deve-se ao fato de variarem conforme as circunstâncias, a posição social e o relacionamento dos parceiros, que podem intervir em suas inflexões. Nem o criador nem o ouvinte devem ser compreendidos como entidades fora da percepção de uma obra artística, mas dela participantes essenciais do processo de produção de sentido, determinando a forma e o estilo que serão adotados.

Vista como questão metodológica, também a gramática, e suas relações recíprocas com a estilística, são fundamentais na compreensão dos gêneros discursivos “porque a própria escolha de uma determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico” (BAKHTIN, 2003:266). O autor também observa ainda que, quando passamos o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo graças à sua inserção em um gênero que não lhe é próprio, mas destruimos e renovamos o próprio gênero. A mudança na esfera de produção, circulação e recepção implica em possíveis mudanças no gênero e, conseqüentemente, em mudanças no estilo, mesmo quando o criador procura manter-se o mais fiel possível à sua marca original.

O estilo, assim, apresenta-se como elemento de unidade do gênero, funcionando como estratégia de endereçamento a um destinatário, a um ouvinte, o que implica coerções lingüísticas, enunciativas e discursivas, próprias da atividade em que se insere. A expressividade de um gênero é sempre, em menor ou maior grau, uma resposta relativa não só ao objeto do enunciado, mas também à relação do autor com outros gêneros. São a estes “outros” que podem ser dadas “respostas”. E são estas respostas que determinam igualmente a insistência sobre certos pontos, a reiteração e a escolha de expressões mais ou menos contundentes, procedimentos fundamentais na criação de um estilo.

Estes diálogos preenchem o gênero, e devem ser levadas em conta para compreendê-lo, bem como suas dinâmicas diante de um determinado estilo. No caso da música, o estilo pode ser entendido como uma maneira particular de um compositor ou intérprete compor ou tocar (DOURADO, 2004:123). A relação orgânica do estilo com o gênero, e sua funcionalidade dentro da gramática genérica não impede que o estilo possa ser estudado independentemente. No entanto, esse estudo só será eficaz se for levada permanentemente em conta a natureza do gênero dentro do qual se desenvolvem os estilos. O estilo, para Bakhtin, não é uma expressão individual, privada, mas é algo que pode ser mobilizado, reaproveitado em outros planos de expressão e até mesmo em outros gêneros, sem perder sua autenticidade. O conceito bakhtiniano de estilo pode ser aplicado ao estudo da música pois oferece uma perspectiva analítica interessante, na medida em que dá conta da forma de compreender o estilo ultrapassando meramente a análise lingüística, servindo como base para o entendimento da construção de um gênero musical e de seus possíveis desdobramentos. Assim, mesmo considerando a existência de eventuais particularidades e marcas autorais, este ponto de vista constitui-se no sentido de compreender sob que ângulo dá-se o diálogo e o confronto entre estilo e gêneros musicais, que tensionam ambas as partes e possibilitam novas construções no interior do texto musical.

Se os estilos, portanto, provocam uma ampliação da linguagem genérica, também os novos procedimentos no interior do gênero e a inclusão do ouvinte como parceiro-interlocutor na construção de sentido do discurso acarretam uma reconfiguração e uma renovação mais ou menos substancial das categorias genéricas. É compreensível, pois, que “a passagem de estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2003:265). Ao nos depararmos com um determinado produto, diante de suas configurações e gramáticas genéricas, devemos, pois, nos perguntar qual a relação existente entre o estilo de um autor e sua relação com o conteúdo e com o contexto. Importa também como é conferida autenticidade a este estilo no interior do gênero, definida também pela interlocução recíproca com outros domínios da cultura. É em meio às estabilidades que são apontadas as marcas autorais através da compreensão da utilização de determinados conteúdos temáticos e gramaticais, e da opção por específicas construções composicionais, responsáveis pela definição de um estilo em especial. Mais do que uma busca de traços que indiquem a expressividade de um indivíduo, esta concepção de estilo baseia-se na relação entre autor e seu grupo social, incluindo-se o ouvinte, participante fundamental do processo de produção de sentido.

Para passar da descrição simples e superficial de um determinado estilo que provoca mudanças em dada linguagem (no caso, aqui, a musical), faz-se necessária uma elaboração especial da história dos gêneros e de suas complexas dinâmicas históricas, bem como uma percepção das estratégias de endereçamento em seus conteúdos. A aplicação da lingüística e da semiótica à compreensão dos gêneros musicais favorece uma visão mais abrangente da importância dos aspectos do estilo, que só são possíveis diante da análise anterior de um enunciado pleno, ou seja, do gênero ao qual é integrante. Elos inseparáveis, estilo e gênero modificam-se mutuamente e continuamente dentro da cadeia da comunicação discursiva. E são estas transformações, em parte determinadas por individualidades, em parte condicionadas ao contexto sócio-histórico no qual estão engendradas, que possibilitam que os gêneros musicais, de forma dinâmica, evoluam e se reconfigurem, dando origem a novas categorias, a partir de mesclas e fusões diretamente imbricadas com as transformações das identidades não só de seus produtores como também de seus ouvintes.

Desta forma, neste capítulo tentamos compreender, a partir de um estudo prévio das modalidades do gênero, como um estilo manifesto pode ser reconhecido em sua autonomia, autenticidade e originalidade, estabelecendo novas gramáticas e condicionando o desenvolvimento de novos gêneros, tendo em vista a relação destes procedimentos com questões histórico-contextuais específicas no processo de produção de sentido. Esta

perspectiva teórico-conceitual sobre as dinâmicas genéricas aplicada ao universo da música popular massiva nos dá importantes pistas sobre como um novo gênero musical pode desenvolver-se e reconfigurar-se, a partir de diálogos e intercruzamentos com outros procedimentos enunciativos e condições sócio-culturais que interferirão diretamente na materialidade e na apreensão significativa destas formas musicais. Os autores utilizados também colocam em destaque o papel fundamental da recepção na produção de sentido, o que tornam suas perspectivas teóricas convergentes e aplicáveis ao universo da música popular massiva.

Estes conceitos apresentados serão úteis na análise posterior de produtos musicais para a interpretação da constituição do gênero do samba-rock, pois só a partir do estudo da obra é possível compreender-se um gênero em sua especificidade. Através da utilização de determinados operadores teórico-metodológicos para compreender as estratégias de endereçamento e de produção de sentido nestas obras, tentaremos entender como um determinado estilo pode provocar mudanças nas gramáticas de um gênero, possibilitando a criação de uma nova categoria. No entanto, esta análise estará diretamente atrelada a uma percepção do contexto histórico-social dentro do qual o gênero foi elaborado, incluindo-se a compreensão de seus processos de rotulação diante da aceitação ou rejeição por parte de sua comunidade musical.

1.2 A MÚSICA POPULAR MASSIVA

A idéia de música popular massiva, desenvolvida no grupo de pesquisa referido acima, é derivada do conceito de cultura popular massiva, de Stuart Hall (HALL, 2003:205). Para Hall, existe um espaço de disputa permanente entre a cultura popular e a monopolização das indústrias culturais, onde o popular massivo surge como um espaço de luta e resistência, mas também de apropriação e expropriação. Assim, no interior da cultura popular massiva os gêneros atuam como modelos dinâmicos de negociação e estruturas de caráter social e ideológico (MARTIN-BARBERO, 1997), cujos códigos e convenções reconhecíveis por seus consumidores funcionam como portas de entrada para a produção de sentido e de identidades.

Sendo assim, a música é um dos produtos desta cultura popular massiva, que se vale dos aparatos midiáticos contemporâneos para estruturar suas condições de produção e reconhecimento. Estas condições incluem técnicas de produção, armazenamento, circulação e

os processos de consumo delas derivados. O surgimento da música popular massiva está diretamente relacionado ao desenvolvimento das tecnologias musicais no começo do século XX, como os aparelhos de reprodução, gravação e suporte musical. Desta evolução decorrem as novas configurações da indústria e do mercado musical, bem como o paralelo desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, que passaram a contribuir para novos e diferentes modos de execução e audição. “É preciso reconhecer então, que a expressão música popular massiva refere-se, em geral, a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica” (CARDOSO FILHO E JANOTTI JR., 2006:2).

A idéia de música popular massiva está em consonância com a definição de música pop, oferecida pelo sociólogo Simon Frith (1996). O estágio pop refere-se à música produzida em diálogo com a indústria fonográfica, armazenada e vendida através de fonogramas para o consumo de um público extremamente amplo. Seu sentido também é dado em oposição à música erudita (onde as peças musicais podem ser armazenadas e reproduzidas através das notações e partituras) e às práticas da música *folk*, cuja tradução para folclórica não seria a mais adequada, visto que a idéia de folclore remete a produções fossilizadas, reproduzindo uma visão hierárquica e estanque por parte da academia em relação ao popular. Sendo assim, o estágio *folk*, ou popular, propõe uma maior proximidade entre produtores e expectadores, onde estes podem, por vezes, mudar de lugar durante o processo da produção musical coletiva, no qual a música é produzida e armazenada corporalmente, executada mediante performances, transmitida e reproduzida mediante as dinâmicas da oralidade.

Por universo pop entende-se, pois, a produção fonográfica em escala mundial, submetida aos processos e rotinas da indústria musical¹⁵. Na idéia do que seria música pop está contida a idéia de popular enquanto derivação de popularidade, adquirida através do mercado e do processo de produção estandardizado (DIAS, 2000:47). Pop seria uma abreviação do termo popular, que passou a ser amplamente utilizada durante os anos 50, adotada como nome genérico para produtos direcionados especialmente ao público adolescente, estando diretamente ligado às estratégias de segmentação de mercado da indústria fonográfica. Na maioria das discussões sobre o valor na música popular massiva,

¹⁵ Apesar de usados indiscriminadamente como sinônimos, é importante explicitarmos aqui a diferença entre indústria fonográfica e indústria musical. Os dois termos equivalem a instituições distintas do mercado mundial da música. Indústria fonográfica refere-se diretamente à produção e comercialização de fonogramas através da gravação e distribuição de mídia sonora em formatos como o LP, as fitas cassete, os CDs e o MP3 pelas gravadoras. Já a indústria da música está relacionada a um contexto mais amplo, que, além da produção fonográfica, engloba atividades de informação e comunicação musical, produção de eventos, shows e atividades ligadas a entretenimento em geral, bem como à regulação de direitos autorais e à venda de instrumentos musicais.

muitas vezes, o termo pop é usado em oposição ao rock, reproduzindo a dicotomia *arte x mercadoria* ou *autêntico x cooptado* (SHUKER, 1999:192).

De maneira geral, a cultura pop abrange a cultura massificada e midiaticizada, cujo foco de produção, embora tenha diferentes ideologias, está voltado para a população urbana das grandes metrópoles, respondendo às demandas deste público cultural emergente e operando a partir de um sistema regulado pelo mercado que, por sua vez, está sujeito à conformação da cultura como moda. Baseada em lógicas consumistas do slogan, da publicidade, da efemeridade dos modismos, a cultura pop determina a criação de figuras de culto e fabrica ídolos, efêmeros ou não que compõem um *star system*. Este se concretiza em um sistema de relações entre o real e o imaginário pela construção de estereótipos e narrativas míticas. “Há um investimento maciço no que diz respeito à atitude e posturas desses sujeitos como estratégia de inserção no mercado fonográfico”, (CARDOSO FILHO, 2007:25), onde as estrelas da música pop e suas imagens públicas são manipuladas de acordo com determinados objetivos diante da produção e do consumo musical popular massivo.

A música, como um dos principais produtos da cultura pop, é associada a um estilo mais rítmico e a uma harmonia vocal de mais fácil audição, se caracteriza por refrões de fácil memorização, em geral tendo o amor romântico como tema. Posteriormente, o termo pop foi usado para caracterizar a música das paradas de sucessos, orientadas para o público jovem e para a prática da dança. O pop seria assim considerado descartável, uma diluição do rock e de outros gêneros musicais tidos como autênticos, e faria parte da produção *mainstream*, enquanto que alguns gêneros do rock e outras manifestações como o manguebeat estariam mais preocupados com as estratégias da produção musical *underground* ou independente, mesmo que estas categorias muitas vezes se utilizem de recursos plásticos da música pop, por vezes de forma irônica, subvertendo seus limites. “Nessa direção, pode-se perceber como é possível falar de música pop tanto para se referir ao consumo indiscriminado de qualquer música, quanto para aludir aos gêneros musicais que colocam em relevo os aspectos homogeneizantes da cadeia midiática” (CARDOSO FILHO E JANOTTI JÚNIOR, 2006:6).

A música pop, pois, estaria ligada ao circuito da produção *mainstream*. Por *mainstream* entende-se a corrente principal da indústria fonográfica e musical, cujos produtos dialogam com obras consagradas, por vezes repetindo seus elementos para garantir o sucesso na vendagem. Este cenário implica em estratégias de circulação em meios de comunicação massiva, como a TV, o rádio e o cinema, para um público amplo. A produção *mainstream* mundial está vinculada à atuação das *majors*, “gravadoras transnacionais com braços corporativos em outros ramos da indústria da comunicação e do entretenimento, como

cinema, televisão aberta e a cabo, internet, fabricação de equipamentos etc. Podem-se citar como *majors* da atualidade as gravadoras Universal, BMG, EMI, Sony e Warner”. (LIMA, 2007:24). A definição de *mainstream* se dá em oposição a *underground*, que se refere a estratégias de circulação e consumo segmentados, associadas a esquemas de divulgação alternativos por gravadoras independentes, cujos produtos podem ser definidos e valorados como “não-comerciais” e “autênticos” (CARDOSO FILHO E JANOTTI JÚNIOR, 2006).

Independente da utilização de estratégias *mainstream* ou *underground*, a música popular massiva, e as dinâmicas que envolvem sua linguagem específica, acabou por ter um formato estabelecido, determinado pelos meios técnicos de gravação, materializado diretamente nos produtos que circulam nas mídias musicais. A própria configuração da canção popular massiva em seus aspectos midiáticos está relacionada ao desenvolvimento das tecnologias de produção e gravação musicais, bem como aos diferentes modos de execução e audição determinados pelos meios de comunicação e difusão massivos. O fenômeno da música popular massiva, assim, só pode ser devidamente compreendido a partir da análise midiática das condições de produção e reconhecimento inscritas nos produtos e nas estratégias de produção de sentido contidas na canção popular massiva.

A canção popular massiva torna-se então, ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais do consumo da música. Nessa direção, acredita-se que a dimensão plástica e material deve ser devidamente analisada para uma melhor compreensão dos aspectos midiáticos da música popular massiva. É necessário então, identificar o modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados não só nos aspectos técnicos da execução musical, bem como nos aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico (JANOTTI JR., 2006:2).

1.2.1 Os Produtos da Música Popular Massiva

Para o exame dos aspectos plásticos e midiáticos inseridos nos produtos, que materializam as estratégias de produção de sentido do gênero musical, precisamos analisar tanto suas manifestações nos formatos técnicos (voltados para o armazenamento da informação musical, como o vinil, o cassete, o CD, o MP3) e os formatos de áudio, como o álbum, a compilação ou a faixa. Como foco da proposta analítica desta dissertação, iremos

nos concentrar especificamente no exame dos formatos do álbum e das faixas selecionadas para compor o corpus deste trabalho, nos quais estão materializadas as canções.

1.2.1.1 O álbum

O desenvolvimento das tecnologias de gravação musical culminou com a criação do álbum, na segunda metade do século XX. O álbum só foi possível com a invenção do Long Play, um disco de vinil com 12 polegadas e 33 1/3 rotações por minuto, que permitia gravações de faixas com duração média de três minutos cada. A instituição definitiva do LP em detrimento dos compactos trouxe novas configurações econômicas e estratégicas fundamentais para o panorama fonográfico. A indústria, que movimentava o mercado com compactos simples e duplos, com a introdução e afirmação do LP pôde diminuir gastos e otimizar investimentos. Considerando-se que cada LP correspondia ao custo de seis compactos simples e três duplos, a sua adoção ocasionou uma mudança profunda nos esquemas de produção que não poderiam ser feitos em um compacto, mesmo que duplo. Estas novas disposições técnicas também permitiram aumentar a quantidade de dados musicais armazenados, alterando as formas de consumo da música (JANOTTI JR., 2006:3). Mesmo com o desenvolvimento das tecnologias de gravação que viabilizavam faixas mais longas, o formato de gravações com três minutos acabou por se estabelecer no mercado fonográfico também por ser ideal para a inserção das gravações nas grades de programação das rádios e nos posteriores programas de televisão.

Por ser um suporte que permitia um registro maior de informação, em oposição ao antigo compacto de 78 rpm, a partir dos LPs uma nova forma de produto musical foi desenvolvida. Surge o conceito de álbum, que seria uma estratégia diferenciada de concepção da obra musical, possibilitando o desenvolvimento de trabalhos mais criativos e específicos em torno de um determinado conceito, que propunha um nexo entre as várias faixas, cujas temáticas também podiam estar relacionadas à parte gráfica e ao próprio título do trabalho. Enquanto os compactos serviam para a divulgação e consumo de peças musicais específicas, o álbum seria fundamental para a venda do artista, tornando-o mais importante que o disco, e concedendo fundamental importância ao trabalho de autor.

Com o surgimento da estética do álbum, os discos passam a ser vistos como obras de arte em si. Com os trabalhos de design dos discos, durabilidade do formato – o vinil é mais resistente do que a goma-laca – e a promessa de alta-fidelidade do sistema estéreo, o LP passa a ser consumido como livros, ou seja, um suporte fechado passível de coleção em discotecas privadas –

com status de objeto cultural, afinal, julga-se a cultura musical de uma pessoa pela discoteca que possui (DE MARCHI, 2005:13).

A crescente preferência pelo LP representava a personalização da criação e da performance musical, ligada à necessidade de materializar as músicas dentro de seus gêneros de origem, visando também uma relação mais segura com o público consumidor, em cujos processos de categorização genérica cotidianas poderiam encontrar produtos que atendessem às suas necessidades específicas. E agora já não era mais suficiente apenas informar o gênero ao qual a canção estava vinculada (como nos antigos compactos). Era preciso relacioná-la a um compositor conhecido e a um movimento cultural organizado e/ou a um gênero determinado. Esta nova proposta foi fundamental para reorganizar o mercado da música, na medida em que a própria criação musical redimensionava-se, renovando antigos padrões de consumo. A mudança na configuração do produto musical eleva o status cultural do disco, que passa a ser consumido e colecionado enquanto uma obra artística, contribuindo para um aumento do seu valor simbólico.

Do ponto de vista da produção, o álbum aparece como resultado de um processo de trabalho cada vez mais coletivo. A idéia de criador coletivo substitui o conceito de criador único (DIAS, 2000:68). Mesmo que a autoria do produto final seja conferida a um só autor, no caso, o músico, sua materialização se deve mais a uma equipe de profissionais incumbidos dos vários aspectos da produção social das canções, e de sua organização planejada em um disco. Conhecimentos técnicos, musicais e criativos passam a ter o mesmo peso que a consciência do público e do mercado, constituindo-se em esferas autônomas, mas ao mesmo tempo submetidas a determinadas regras. Assim, o produto final torna-se resultado de constante negociação entre cada participante e cada elemento do processo.

A instância definidora dos rumos e do desenvolvimento da produção é a do alto executivo da empresa, por meio das ações do diretor geral, o presidente, ou ainda o produtor fonográfico e do diretor artístico (NEGUS, 2006). Contudo, o produtor musical é um personagem de grande importância no processo, tráfegando entre a esfera do planejamento e da execução. Ele é o coordenador da execução do projeto, possuindo conhecimentos específicos que possibilitam a realização da produção da forma como foi pensada. Partilha da elaboração musical do produto, ao mesmo tempo em que representa, nessa esfera, o executivo da empresa.

O técnico, o produtor, o arranjador são responsáveis por operações que estão ligadas diretamente às suas próprias idéias de canção, e que não podem ser reduzidas aos meios

técnicos, e concepções de uma mesma idéia podem ser realizadas de maneiras muito divergentes. Vários elementos e referências musicais vão sendo reunidos e registrados ao longo do tempo, até que se perca a idéia de um criador único, que recebe contribuição determinante da complexidade trazida pelo desenvolvimento das tecnologias de produção musical.

Para Shuker, no universo da música pop, os produtores são considerados as principais forças criativas por trás dos artistas. A categoria profissional do produtor se desenvolveu no contexto da indústria fonográfica dos anos 50, e, inicialmente, era a pessoa que dirigia e supervisionava as sessões de gravação. No entanto, por considerarem seu trabalho tão criativo e importante na concepção de um disco, produtores de sucesso como Lieber e Stoller (que também eram compositores) do selo norte-americano Atlantic e George Martin, da EMI britânica (SHUKER, 1999:219), começaram a pressionar suas gravadoras para receber não apenas créditos nas gravações como também direitos autorais sobre as músicas vendidas. Nos anos 60, o desenvolvimento das técnicas de gravação, com o maior emprego da tecnologia dos múltiplos canais e do som estereofônico, contribuíram para a consolidação do papel do produtor, que ia além de mero responsável pelo registro de uma canção, assumindo também credibilidade e legitimidade como co-autor. Nas décadas de 70 e 80, o importante papel dos produtores como intermediários culturais consolidou-se com o desenvolvimento das novas tecnologias: sintetizadores, sistemas sequenciais baseados em computadores e *samplers* (equipamentos que permitem a digitalização de amostras sonoras pré-produzidas e seu posterior processamento). Os produtores tiveram bastante importância em gêneros como o dub e a dance music.

Estas perspectivas questionam a tese da espontaneidade e da originalidade de um autor único, até por sua utilização de fórmulas pré-estabelecidas e consagradas. “Também a autonomia de trabalho, que afirma possuírem algumas esferas da produção (...) sugere fortemente que é ‘liberdade’ de execução de um projeto previamente elaborado, de otimização dos próprios recursos técnicos envolvidos e não liberdade de criação artística.” (DIAS, 2000:70). Assim, a standardização cria micro-espacos independentes, mas submissos à norma geral. Em outras palavras, trata-se de um processo efetivamente coletivo de trabalho, onde as várias esferas de produção, antes de serem autônomas, são interdependentes. De acordo com as expectativas de cada gênero, a canção passa a ser produzida socialmente, no sentido de tentar traduzir e expressar os desejos de um público composto por consumidores potenciais, mas condicionada também aos valores e referências culturais daqueles que a

produzem, elementos fundamentais aos quais o analista deve estar atento ao processo global de interpretação do conjunto da obra.

1.2.1.2 A canção

A música popular massiva, em sua maioria, assume o formato da canção como padrão de sua materialização (inclusive vários gêneros da música eletrônica, como o drum'n'bass e o acid house, por exemplo). Antes de ser produto da cultura popular massiva, a canção, em sua dimensão estrutural, é a materialização do canto, para a qual confluem e sintetizam-se as dimensões da voz, da palavra e da música. Cada um desses componentes tem sua autonomia de estruturas, de funcionamentos, de projetos (STEFANI, 1987:22). Juntas, essas três dimensões, por um lado se reforçam, por outro se neutralizam, sempre se transformando mutuamente. Por voz, ou performance vocal, entende-se a imagem sonora daquele que canta. A palavra seria, neste caso, instrumento de comunicação e a música se constituiria em um jogo expressivo-comunicativo através do qual são construídos objetos sonoros, expressões e representações. Para o semiólogo Luiz Tatit o canto seria uma dimensão potencializada da fala (TATIT, 2004:41), que surge da mescla das formas sonoras às formas lingüísticas e da mobilização melódica e rítmica das palavras. O ato de cantar, ou o “gesto cancional” coloca em evidência na sua musicalidade elementos desprezados pela fala cotidiana, como repetição, alternância, gradação, entre outros.

Muitos esquemas elementares da percepção e da interpretação chegam à música filtrados por outras práticas sociais. Nas culturais orais, a passagem da fala para o canto se dá através de práticas intermediárias que possuem funções sociais diferentes: o grito dos vendedores, a fala do pregador, a recitação do orador e do poeta popular, ou a aclamação em forma de hino da liturgia (seja o canto litúrgico católico ou o do candomblé, por exemplo) são alguns dos casos mais freqüentes. Muitas dessas formas estão extintas ou sobrevivem em estados de marginalização, como reminiscências de uma época arcaica. Mas elas também confluíram para a expressão do canto, conservando em novos contextos seus significados básicos, e até mesmo sendo ressignificados. Um exemplo seriam as entonações, que podem ser observadas em trechos de óperas como Aida ou Otello, de Verdi, onde há a performance de trechos recitativos sobre uma única nota. Na lírica oitocentista também se percebem gritos, exclamações, interrogações e suspiros, que seriam estilizações musicais de comportamentos da fala, gestos vocais elementares, que embora relativos a sistemas musicais posteriores,

conservam em suas estruturas referências às culturas de origem (STEFANI, 1987:48). Este débito da música para com a fala a partir de emissões vocais pré-lingüísticas restitui-se nos processos expressivos contidos nas canções.

Via intermediária entre a palavra e a música, a fala e o canto, a canção também se articula como discurso, enquanto prática social comunicativa. Estruturas específicas da retórica como seleção do assunto, concatenação lógica e argumentação foram transpostas para a canção, onde elementos como tonalidade, compasso e andamento servem como instrumentos de uma “argumentação” na construção do texto musical. Nos fundamentos do discurso musical, percebem-se, pois, momentos como exposição, desenvolvimento e reexposição de temas que nos remetem a estruturas narrativas diversas, baseadas em premissas, apresentações, desenvolvimentos e conclusões, entre outros esquemas interpretativos. No caso específico da canção popular massiva, pode-se notar uma regularidade rítmica e melódica que privilegia os temas recorrentes e o refrão, elemento básico de um modelo melódico de fácil assimilação, cujo objetivo é facilitar a memorização, bem como incentivar o acompanhamento e a participação do ouvinte no ato de audição (JANOTTI JR., 2006:4).

Para Tatit (2004), a canção popular se estrutura a partir de três esquemas gerais interpretativos de compatibilização entre canto, melodia e letra: a *figurativização*, a *tematização* e a *passionalização*. Estes tipos de compatibilidade melódico-textual estão relacionados também às formas como o cancionista define a interpretação do personagem da canção a partir da sua própria entonação. A partir da utilização destes recursos que podem ser ouvidas a voz do malandro, a voz do romântico, a voz do folião, em um processo de personalização do enunciador.

A tendência que estabelece o texto coloquial dentro da porção entoativa da melodia seria o processo que Tatit denomina *figurativização*. Na *figurativização* há uma valorização na entoação lingüística da canção dos aspectos da fala, tal como acontece no rap e no samba de breque. As melodias mantém relativamente desativados os recursos de concentração temática ou de expansão passional, apresentando a voz do enunciador que diz alguma coisa com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana em “letras de situação”, que são as que simulam uma conversa direta com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação, etc. É o estilo cancional mais próximo da raiz entoativa.

O processo da *tematização* é caracterizado por um sistema rítmico regular e subdividido, que gira em torno de um estribilho e de temas recorrentes, com acentuações bem marcadas ao longo das canções. A composição assume uma forma melódica concentrada nas

freqüentes reiteraões temáticas, onde a elaboração musical baseada em entoações cíclicas tende para a construção do refrão, em geral associadas a gêneros dançantes (sistema presente na maioria dos gêneros pop em voga no Brasil, como a axé music e o pop-rock, bem como na bossa nova e marchinhas de carnaval).

Já a *passionalização* seria o processo de composição musical definido por uma continuidade melódica mais lenta, baseada também no prolongamento das vogais e das notas musicais. Os encaminhamentos melódicos possuem largo alcance pela expansão das enunciaões para ascendências ou descendências das regiões sonoras mais distantes do refrão, de tessituras mais extensas, em que os motivos melódicos tendem a se diluir em favor das trajetórias realçadas pela evolução mais lenta das notas musicais. São melodias que se desdobram vagarosamente em rotas evolutivas, cuja descrição da situação amorosa estaria associada, geralmente, a estados de paixão, em canções mais subjetivas que dão espaço ao lírico-amoroso, como o samba-canção, o bolero, a música sertaneja e, de uma forma geral, as baladas românticas.

Essas diferentes categorias de compatibilização, mais do que conteúdos lingüísticos ligados a temáticas específicas, referem-se assim à voz, musicalidade e gestualidade, e devem ser observadas durante a análise, ao lado das formas como são construídas as dicções do cancionista. A dicção na canção é entendida como a maneira com que o intérprete entoa as letras e dá corpo à melodia também através do arranjo dos vocais, das escolhas dos instrumentos e de seus timbres. Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e a eficácia de suas inflexões é a base entoativa.

A dicção na música popular massiva diz respeito, portanto, aos traços estilísticos particulares do produtor e também ao contexto musical de produção. Permite ainda identificar de que maneira características particulares de determinado compositor e/ou intérprete estão em tensão – de forma opositiva ou reiterativa – com as convenções interpretativas do gênero musical no qual o produto se inscreve (LIMA, 2007:86).

As categorizaões interpretativas da canção não são estanques e definitivas, elas se alternam e se intercalam até dentro de uma mesma peça musical, interferindo inclusive na performance do artista durante o processo de produção de sentido. Por exemplo, quando não vem compensada pelos recursos da tematização e da enunciaão oral, a dicção romântica corre o risco de adquirir excessos sentimentais que beiram o melodrama. Seus desdobramentos referem-se diretamente aos gêneros musicais e aos aspectos midiáticos neles engendrados, diagnosticando tipos de dicções bem como suas interfaces temáticas. As letras

das canções, neste sentido, devem ser examinadas não como poemas ou objetos literários, mas devem ser examinadas em conjunto com a música, afim de que se possa compreender como o texto musical e a interpretação vocal, aliadas à estrutura rítmico-melódica contribuem para a construção da dicção do cancionista e para o sentido da canção.

Ao examinar o significado das letras das canções, Frith (1996:159) chama a atenção para os parâmetros apreendidos durante o processo de escuta das canções: as letras, que concedem à canção uma fonte independente de sentido semântico, a retórica, que convoca o ouvinte para as questões da fala, e as vozes, que podem ser condicionadas ao conceito de dicção visto acima. Assim, indo além da proposta de análise que se resume apenas às letras, como tem sido feito em muitos dos estudos literários em torno da canção popular e que acabam por lidar mais com o sentido verbal do que com o sentido musical destes objetos, esta interpretação integral aponta importantes caminhos para a compreensão da forma como estas canções são ouvidas e como são avaliadas no interior da comunidade musical.

Como texto musical também podemos compreender ganchos¹⁶, frases repetidas ao longo da canção e títulos, entre outros recursos. O título, especialmente, ajuda a atrair a atenção sobre a canção. De maneira geral, um título eficiente corresponde à frase melódica mais apelativa, atraente, sugestiva da letra, em geral evocado no refrão, que resume o conteúdo da estrofe, funcionando como um epílogo, ou um reforço das idéias desenvolvidas na estrutura da letra. Na letra estão contidas imagens associadas não só ao imaginário proposto no interior da canção, mas também ao contexto social e a eventos históricos, que, por si só auxiliam na apreensão do sentido da canção e na sua memorização por parte dos ouvintes. O impacto dos sentidos das canções se dá assim pela percepção da tensão constante entre letra e melodia, entre sentido e ritmo.

O ritmo musical, mais do que a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons, refere-se a uma articulação ativa e sintética entre esquemas expressivos verbais e corporais. A ligação entre o ritmo e os versos constitui a organização da estrutura cancional. Quando tomam parte na estrutura rítmico-melódica às palavras é possível conceder novas formas e intensidades. Enquanto a organização rítmica encoraja os movimentos musculares regulares através de uma série de pulsos e repetições produzindo frequências tensivas, determinadas também pela forma como soam as sílabas das palavras em consonância com o ritmo. Enquanto maneira de pensar a duração, o ritmo musical implica em uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo um tempo pessoal

¹⁶ No jargão popular, gancho é certo tipo de passagem recorrente, de fácil memorização pelo público, que acompanha o título de algumas canções populares (DOURADO, 2004: 144).

integrando seu corpo e a música. O ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe, não simplesmente como uma abstração ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo. O ritmo é um meio de transmitir a experiência que será vivida por outros, e a informação transmitida por ele é uma forma de comunicação através do som, fundamental para a maneira como os ouvintes apreendem o sentido da canção, e a armazenam na memória, e posteriormente a reconhecem, através desta relação palavra x música. Desta forma, a música pode ser retida não apenas cognitivamente, mas fisicamente, através da percepção da periodicidade rítmica através do corpo. É um modo particular e ao mesmo tempo ritualizado de apreensão de sentido e de imediata identificação com o que está sendo cantado.

O desafio de adequar palavras à música implica em dois procedimentos que devem ser realizados para criar a coerência musical. O primeiro refere-se à adequação do ritmo da fala, e da sua sintaxe, ao ritmo da música, que tem suas regras estruturais próprias. A função do compositor é encontrar a palavra cuja sonoridade e significado sirvam à canção, nem que, para isso, esta mesma sonoridade e significado tenham que ser um pouco modificados para atender aos requisitos da composição ou alterem a estrutura rítmica da música. É neste momento em que as palavras se tornam símbolos sonoros, onde o significado das palavras converge para seu significado sonoro (FRITH, 1996:173).

A música auxilia o registro da letra na memória auditiva, pois a canção, de uma maneira geral, é lembrada em seus aparatos melódicos, rítmicos e semânticos atuando conjuntamente, ao lado da interpretação do cantor. Assim, uma análise eminentemente voltada para a letra não daria conta de perceber como as canções são realmente ouvidas e utilizadas no cotidiano, de acordo com suas formas de circulação cultural e econômica, pois “nós temos que entender que a forma como as palavras atuam em uma canção não depende apenas do que é dito, nem de seus conteúdos verbais, mas também de como elas são ditas, do tipo de linguagem utilizada e de seu significado retórico; estando sujeitas também ao tipo de voz através da qual elas são pronunciadas” (FRITH, 1996:164).

Como estratégia analítica do sentido da canção, devemos entender, pois, que as letras não são apenas idéias, conteúdos literários, mas também modos de expressão destes mesmos conteúdos. Nesta estratégia está contido o real poder persuasivo e comunicativo da canção, pois é na escolha de uma linguagem determinada que podemos perceber importantes pistas sobre o cantor e sobre sua audiência implícita, bem como o contexto genérico na qual ela se processa. A opção por determinadas dicções, pela maneira como as palavras são pronunciadas, e como elas “soam” para o ouvinte é um importante aspecto da convenção do

gênero (por exemplo, o coloquialismo de uma conversa reproduzido no samba de breque de Bezerra da Silva, ou o tom declamatório e protestatário de um rap de MV Bill). Estas variadas dicções não estão relacionadas apenas às letras, mas aos acentos, sotaques e tons dados de acordo com a situação expressiva e com o gênero dentro do qual estão inseridos, bem como a capacidade de subverter a forma como as palavras são utilizadas no interior da canção, pontos de vista que devem ser adotados durante o processo da análise da canção.

Ora privilegiando-se a análise da letra, ora das configurações melódicas e instrumentais, nas análises que comporão esta dissertação tentaremos articular a ligação entre o texto e a canção propriamente dita de acordo com as diferentes dicções e figuras de compatibilização de cada canção. Estes aspectos, em relação à configuração midiática e aos aspectos plásticos contidos no álbum e, por conseguinte, nas canções, serão observados ao longo da análise, que, desta forma, estará levando em conta tanto as condições de produção, circulação e reconhecimentos contidas no interior dos produtos, bem como oferecerá uma interpretação mais apurada dos aspectos plásticos e midiáticos das obras. A interpretação do papel dos produtores, bem como de instrumentistas e arranjadores presentes em cada disco também é fundamental para a percepção das estratégias de configuração da autonomia de Jorge Ben Jor, que, por sua vez, será também responsável por uma maior circulação de sua obra e por sua consolidação dentro do mercado fonográfico. Mantendo-se sempre em mente o horizonte conceitual em torno das noções de estilo, os parâmetros acima enumerados serão acionados para uma compreensão das bases constitutivas do gênero do samba-rock na próxima seção, e auxiliarão na compreensão das dinâmicas genéricas que constituíram a instituição da MPB, complexo cultural com o qual Jorge Ben Jor manteve diálogos e tensões constantemente ao longo de sua trajetória.

2 OS SENTIDOS DO SAMBA-ROCK

O significado do samba-rock enquanto gênero musical começou a se estruturar a partir dos anos 50, servindo posteriormente para definir uma série mais ampla de associações culturais extra musicais criadas através de interações entre produção, consumo e práticas sociais. Enquanto gênero musical, o samba-rock compreende uma série de estilos, frases melódicas, esquemas rítmicos, harmonias e intercâmbios instrumentais identificáveis e específicos, tendo, em sua origem, uma ligação com novos modos de expressão musical urbana, e também com novos processos identitários das populações negras das periferias dos grandes centros.

No contexto do pós-guerra, a fusão das bases rítmicas e temáticas do samba com uma musicalidade absorvida diretamente da música negra norte-americana começou a se tornar uma prática comum na música brasileira produzida em um contexto urbano. Já há algum tempo, músicos conectados com as influências da cultura internacional vinham misturando sons e criando novos ritmos a partir da matriz comum do samba. Compositores oriundos de diversas tendências dialogavam, fazendo surgir no cenário musical brasileiro novas experimentações musicais e interpretativas associadas inicialmente ao jazz, e posteriormente ao rock'n'roll e à soul music, dentre outros gêneros musicais derivados. Paralelamente, nesta mesma época, em São Paulo, negros das periferias criavam os primeiros passos de uma dança que misturava influências coreográficas do *rockabilly*¹⁷ à marcação do samba. A esta nova dança se convencionou chamar samba-rock, que acabou por determinar também o termo que definiria uma nova maneira de se fazer música, um novo gênero musical.

A nomenclatura samba-rock possuía uma circulação mais restrita ao contexto periférico paulista, e, para abarcar estas novas manifestações musicais híbridas desenvolvidas em diferentes regiões, outros nomes foram criados. Se “samba-rock” era mais recorrente em São Paulo, em Porto Alegre, costumava-se utilizar o termo “suíngue” (um abasileiramento de *swing*), também utilizado no Rio de Janeiro, onde convivia ao lado de expressões como “sambalanço” e, posteriormente, “samba-soul” e “samba-funk”. Todas estas palavras eram e ainda são utilizadas para designar o tipo de sonoridade que uma vertente de músicos estava desenvolvendo paralelamente em um determinado momento histórico, mais especificamente

¹⁷ O *rockabilly*, predecessor do rock'n'roll, era uma fusão do blues e a música country do sul dos Estados Unidos. Atingiu o auge em meados dos anos de 1950, e seus principais representantes foram Elvis Priesley (na fase da gravadora Sun Records), Jerry Lee Lewis e Roy Orbison. O som era apoiado no uso do eco, impulsionado pelo baixo, de ritmo nervoso e acima do tempo, acentuado nos tempos fracos.

no contexto brasileiro do pós-guerra. Apesar de não estarem unidos sob a égide de um movimento musical, sem aterem-se a bandeiras e a dogmas pré-definidos, estes compositores desenvolviam seus trabalhos tendo em comum o conceito da mistura do samba com gêneros musicais afro-americanos, de formas diferenciadas, cujas combinações variavam de acordo com a configuração de uma musicalidade cada vez mais atrelada às tendências da música pop brasileira e internacional.

Basicamente, samba-rock é a denominação dada ao samba interpretado à base de guitarra. Assim, a modulação rítmica clássica do rock'n'roll, com sua seção rítmica de instrumentos musicais composta por bateria, baixo, guitarra e teclados, é articulada à levada do samba através do violão, da cuíca, do pandeiro e de outros instrumentos percussivos. Tecnicamente, nas composições de samba-rock, é feito um deslocamento da acentuação rítmica, cujo compasso binário do samba (2/4) é adaptado ao compasso quaternário (4/4) do rock e da soul music, enquanto que a utilização de naipes de metais foi apropriada inicialmente das grandes orquestras de jazz (cujos instrumentos de sopro já vinham sendo largamente utilizados por determinados compositores de samba), e, posteriormente, dos primeiros conjuntos de rock'n'roll e dos grupos de soul e funk norte-americanos. Tanto que as gravações hoje categorizadas como samba-rock, e os músicos pertencentes a este universo também podem ser considerados representantes da música soul produzida no Brasil, ou seja, do Soul Brasileiro, outro rótulo utilizado pelas gravadoras nacionais que pode ser encontrado nas prateleiras das lojas de discos.

Assim, por vezes sendo confundido e assimilado como “soul music” ou “soul brasileiro”, o samba-rock, enquanto rótulo comercial utilizado pela indústria fonográfica, pode ser visto como uma subdivisão integrante da black music brasileira, que passou a servir como categoria para uma série mais ampla de divisões, a partir da mescla com inúmeros outros gêneros. A confusão pode ser explicada pois, ao mesmo tempo em que os cantores brasileiros enquadrados como representantes do soul não privilegiarem a mistura com o samba em seus trabalhos, eventualmente poderiam gravar algo do gênero. Da mesma forma, músicos de samba-rock poderiam gravar composições mais influenciadas pelo soul, transitando por entre os dois gêneros musicais, o que por vezes faz com que o mercado e os consumidores confundam os rótulos e se relacionem com os dois como se fossem apenas uma categoria, ignorando eventuais especificidades no processo de classificação genérica. Efetivamente, o samba-rock só começou a se converter em categoria de marketing, dentro de um conjunto de práticas comerciais, em um contexto recente, no final da década de 90, respondendo a uma demanda não apenas de parcelas de consumidores brasileiros, como

também de um mercado internacional, o que lhe concedeu novo significado cultural. E mesmo oferecendo um caminho particular de apropriação da black music norte-americana para o contexto musical brasileiro, de acordo com sua origem genérica, pode também ser considerado um subgênero do próprio samba, mas dele se mantém separado não apenas em termos comerciais como também para sua comunidade musical.

2.1 É O SAMBA-ROCK, MEU IRMÃO: OS PIONEIROS

Considera-se que o primeiro músico de que se tem registro a empregar o termo “samba-rock” foi Jackson do Pandeiro¹⁸, na letra da música *Chiclete com Banana*¹⁹, de 1959 (composição de Gordurinha e Almira Castilha), que fazia uma alusão crítica à invasão americana na música brasileira. Contudo, o disco lançado em 1957 pelo violonista Bola Sete, *E Aqui Está o Bola Sete*, pela gravadora Odeon, já trazia na ficha técnica da faixa *Bacarã* a menção “samba-rock” como gênero musical. De fato, partindo de um riff²⁰ clássico de rock’n’roll, a música incorpora a levada de samba, transformando-se em algo raro para aquele momento. Bola Sete (Djalma de Andrade) foi um dos pioneiros a desenvolver o solo de guitarra acústica²¹. Desde o final dos anos 40, Bola Sete já vinha experimentando diversas fusões musicais, gravando vários choros com violão elétrico, além de foxtrot²² e baiões,

¹⁸ O cantor e compositor paraibano Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho) começou a atuar como percussionista, e gravou seu primeiro disco em 53, logo depois ingressando no cast da Rádio Nacional, no Rio de Janeiro. Ele se tornou um grande sucesso de público e crítica por sua maneira de cantar baiões, cocos, sambas e marchinhas de carnaval.

¹⁹ *Só ponho bebop no meu samba/ Quando o Tio Sam pegar num tamborim/ Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ Quando ele entender que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar Miami com Copacabana/ Chiclete eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim/ Um batuqueiro raro/ Bap um bap pá pá/ Quero ver a grande confusão/ Um batuqueiro raro/ Bap um bap pá pá/ É o samba rock meu irmão/ É, mas em compensação/ Quero ver o boogie-woogie de pandeiro e violão/ Quero ver o Tio Sam de frigideira/ Numa batucada brasileira. (Chiclete com banana/Forró de Surubim, compacto 78 rpm, Columbia, 1959).*

²⁰ Riff é um padrão rítmico ou melódico curto, repetido muitas vezes, enquanto as mudanças acontecem junto à música.

²¹ Além de trabalhar no rádio, Bola Sete costumava se apresentava em boates cariocas acompanhando a cantora Dolores Duran. Em 1959 mudou-se nos Estados Unidos e lá participou do célebre concerto do Carnegie Hall, em Nova York, que lançou a bossa nova no mercado americano em 1962. Gravou com célebres músicos de jazz como Vince Guaraldi e Dizzy Gillespie, lançando discos com relativo sucesso, reconhecido pelo guitarrista Carlos Santana como uma de suas maiores influências.

²² Surgido no início do século XX nos EUA, o foxtrote é caracterizado por ritmos sincopados, em compasso binário ou quaternário, e acompanhamento de piano. Também denominava um tipo de dança de salão para casais, criada pelo ator norte-americano Harry Fox.

entre outros gêneros (em 58 também gravou outra música rotulada como samba-rock, *Mister Jimmy*). De qualquer maneira, no selo do disco de 78 rpm de Jackson do Pandeiro, na informação técnica sobre a faixa *Chiclete com Banana*, o gênero registrado da canção é o “samba-coco”.

Outros nomes também são defendidos como pioneiros do samba-rock. No circuito dos bailes paulistas, segundo a jornalista Cláudia Assef, em seu livro *Todo DJ já Sambou* (2003), disc-jóqueis e freqüentadores afirmam que Waldir Calmon²³ seria o “verdadeiro” precursor do samba-rock, por conta da gravação, em 1957, de uma versão instrumental de *Rock Around The Clock*, de Bill Haley, em ritmo de samba (incluída no disco *Chá Dançante #3*, Copacabana). Waldir Calmon²⁴, pianista e tecladista, foi o responsável pela popularização no Brasil do solovox, pequeno teclado acoplado ao piano acústico, precursor dos sintetizadores. O músico tinha grande circulação entre as rádios e boates cariocas, e, na década de 50 foi pioneiro no Brasil a gravar LPs contendo faixas gravadas ininterruptamente, compostas exclusivamente por versões instrumentais de mambos, sambas e rocks, ideais para dançar e para animar festas, preconizando a prática dos futuros DJs da gravação de tracks em faixas únicas para as pistas de dança²⁵.

Guardando suas especificidades, estes e outros músicos, no final dos anos 50, estavam desenvolvendo novas experimentações e fusões musicais, articulando a música brasileira à norte-americana, que tinha especial penetração no contexto cultural do Rio de Janeiro pré-bossa-nova. As raízes precursoras destas novas hibridações podem ser localizadas nos sambas-espetáculo ou sambas-exaltação compostos a partir do período do Estado Novo (1937-1945), onde compositores como Ary Barroso²⁶ (autor de *Aquarela do Brasil* e *Na Baixa do Sapateiro*), e, mais adiante, Luís Bandeira (*O apito do samba* e *Na cadência do samba*, cuja gravação de Waldir Calmon foi utilizada como tema do cinejornal esportivo

²³ Ao lado de Waldir Calmon, o conjunto Bolão e Seus Roquetes também é considerado um dos pioneiros sucessos nas pistas dos primeiros bailes de samba-rock de São Paulo. Bolão (Isidoro Longano) trabalhou como clarinetista, flautista e saxofonista em várias orquestras desde os anos 40. Como roqueiro, gravou o LP *Viva A Brotolândia* (Columbia, 1958 - três anos antes do LP homônimo de Elis Regina) destacando-se por gravar covers de clássicos do rock’n’roll instrumental americano. Bolão era músico de estúdio, e também participou da gravação, como saxofonista, dos sucessos *Estúpido Cupido* (Odeon, 59) e *Banho de Lua* (Odeon, 60) da cantora Cely Campello, precursora do rock no Brasil.

²⁴ Seu conjunto era formado por Paulo Nunes (guitarra), Milton Banana (bateria), Eddie Mandarinino e Rubens Bassini (percussão), Gagliardi (contrabaixo) e o próprio Calmon, ao piano e solovox.

²⁵ Fonte: <http://www.waldircalmon.com>

²⁶ Dentre os sucessos do samba-rock e da *black music* brasileira, Ary Barroso foi um compositor bastante revisitado, vide “Boneca de Pixe”, gravada por Lady Zu em 79, e “Na Baixa do Sapateiro”, que ganhou uma interpretação funkeada de Wilson Simonal em 64, além de se tornar carro-chefe da Banda Black Rio em 77.

Canal 100), reformularam o ritmo do samba, no sentido de englobar os passos largos da dança de salão, abrindo espaço para repiques e intersecções de percussão e metais. Alguns desses compositores, como Ary Barroso, figura forte da época de ouro do mercado fonográfico brasileiro, tinham larga experiência em teatro de revista. O programa de rádio de Ary Barroso foi um dos maiores sucessos da indústria do entretenimento brasileira, e suas composições eram regularmente gravadas por intérpretes famosos, influenciando a utilização de sonoridades mais grandiloqüentes nas novas composições de samba, absorvendo as influências do *swing* das *big bands* americanas.

O termo inglês *swing* significa balanço e oscilação, e é utilizado no jazz de duas formas diferentes. No sentido técnico, os pesquisadores e historiadores modernos preferem defini-lo como uma dinâmica musical específica que acabou derivando no estabelecimento de um subgênero do jazz. No *swing*, a pulsação é produzida por vários elementos, como o deslocamento dos acentos nos tempos fracos do compasso, o ritmo muito marcada, a superposição de diferentes planos rítmicos, o ataque decidido das notas e a execução melódica flexível e liberada de todo o rigor, porém marcada pela pulsação regular dos compassos. O *swing* começa a se desenvolver nos Estados Unidos nos primeiros anos após à grande depressão econômica dos anos vinte e chega ao seu ápice nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial, aproximadamente entre 1932 e 1943. As *big bands*, grandes orquestras de jazz (também chamadas de *dance bands*), representavam o formato ideal para o acompanhamento instrumental do *swing*, constituídas, basicamente, por um conjunto de saxofones, trompetes, trombones, guitarra, bateria, baixo, piano, podendo ainda admitir outros instrumentos que variavam de uma banda para outra. O jazz tocado pelas *big bands* possuía, geralmente, arranjos mais elaborados, muito freqüentemente sendo previamente preparados e escritos em partituras, caracterizados por uma batida menos acentuada e menos complexa que os ritmos e harmonias do jazz moderno. No *swing*, os solos e improvisações são executados nos momentos determinados no arranjo, diferentemente das formas iniciais do jazz, onde se enfatizava a improvisação espontânea. À medida que as bandas de dança ganhavam fama, o *swing* caiu no gosto popular, especialmente com a ascensão de *band leaders* como Benny Goodman, Glen Miller, Duke Ellington, Count Basie entre outros, a partir da década de 30.

Este formato de jazz tornou-se especialmente célebre pela execução de baladas suaves, colaborando para a consagração dos grandes clássicos da canção norte-americana (representada pelas composições de Cole Porter, Irving Berlin, Ira & George Gershwin, entre outros), difundido pela presença cada vez maior do rádio no cotidiano da família americana e pela popularização dos clubes de dança. Era o começo da construção de um formato popular

musical e massivo, em consonância com o desenvolvimento do mercado fonográfico dos Estados Unidos, bem como com o crescimento da indústria cinematográfica hollywoodiana. Nos anos 50, o crítico Stanley Dance cunhou o termo *mainstream* para descrever a música tocada pelos veteranos do *swing*.

2.2 O JAZZ NO SAMBA: O SAMBALANÇO E O SAMBA-JAZZ

O Brasil, com seu mercado musical ainda em desenvolvimento, já recebia as influências destas sonoridades norte-americanas, em um contexto de globalização, como visto anteriormente, e a obra de Ary Barroso, dentre outros, abriu caminho para novas experimentações musicais que remodelariam o gênero do samba. Introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciado pelo *swing*, o sambalanço desenvolvia-se paralelamente à bossa nova. O também chamado “samba de balanço” foi originado a partir de uma associação do ritmo à coreografia dos pares nos salões, e foi consequência do crescimento vertical da população urbana e da multiplicação de casas noturnas freqüentadas por platéias de média e alta classe. Em contraponto aos minúsculos palcos da bossa nova do Beco das Garrafas²⁷, em Copacabana, onde a música era para ser ouvida e mal havia espaço para dançar, surgiam grandes boates, como o Arpège, do músico Waldir Calmon, e a boate Drink, do maestro Djalma Ferreira. Nestes palcos, apresentavam-se músicos que comporiam o núcleo do sambalanço, como o Sambalanço Trio (formado por César Camargo Mariano, no piano; Humberto Claiber, baixista e Airto Moreira na bateria), o organista Ed Lincoln, o violonista Durval Ferreira, Orlandivo (depois Orlann Divo, chamado de “o sambista da chave”, por utilizar um chaveiro como acompanhamento percussivo) e também Bola Sete. Junto com estes músicos apresentavam-se cantoras como Dóris Monteiro e Claudette Soares, e também o cantor Miltoninho, então *crooner* do conjunto de Djalma Ferreira, os Milionários do Ritmo.

²⁷ O Beco das Garrafas é uma rua sem saída no bairro de Copacabana, Rio de Janeiro, onde, em 1961, surgiram várias pequenas casas de espetáculo. Foi ali que a bossa nova floresceu, junto a muitos outros músicos de jazz. O nome Beco das Garrafas deve-se ao fato da vizinhança, na época, atirar garrafas no beco por causa da intensa atividade musical do lugar.

Apesar de alguns dos seus representantes transitarem também pela cena do Beco das Garrafas, aos poucos o sambalanço foi afastando-se da bossa nova, a partir da gravação de canções extremamente sincopadas, não apenas no acompanhamento rítmico, como também na própria interpretação vocal, de divisão rítmica marcada pelo acento deslocado. Era um tipo de samba urbano mais moderno, e, ao mesmo tempo popular, mais próximo de um formato pop voltado para um segmento da classe média diferenciado do público da bossa nova e, especialmente, do samba-jazz, cuja proposta era mais elitista e intelectual. Apesar do sambalanço e do samba-jazz serem subgêneros de fronteiras muito próximas, as composições do segundo eram instrumentais, e, influenciadas pelo *bebop*²⁸ e pelo *cool jazz*²⁹ e, eram vibrantes, mas não necessariamente voltadas para a prática da dança, e sim para uma fruição mais mental.

O saxofonista J.T. Meirelles é considerado o criador do samba-jazz. Junto a seu grupo Copa 5 (que, além de Meirelles contava com Pedro Paulo no trompete, Toninho no piano, Dom Um na bateria, Manuel Gusmão no baixo e Luís Carlos Vinhas no piano) ganhou destaque no contexto do samba-jazz, ao lado de Edson Machado, Raul de Souza, Moacyr Santos, Luis Carlos Vinhas, entre outros. O crítico musical Sylvio Tulio Cardoso tenta explicar o gênero musical: “Andam fazendo por aí uma confusão danada sobre bossa nova e jazz samba. A coisa é muito simples: bossa nova é samba moderno, no qual letra, melodia, harmonia e ritmo formam um todo indissolúvel, enquanto que jazz samba é jazz moderno tocado sobre o ritmo de bossa nova”³⁰. Assim, pode-se compreender o samba-jazz através de suas composições onde a pulsação nunca deixa de ser a do samba, mas as progressões harmônicas e os improvisos são plenamente jazzísticos. Outro crítico musical, Paulo Roberto Pires descreve a “jazz scene brasileira” como o movimento musical cujo auge se deu em 1964

²⁸ O *bebop* é um subgênero do jazz desenvolvido a partir dos anos 40, que privilegia melodias velozes, cheias de pequenas notas. Fundado pelo saxofonista Charlie Parker, talvez o elemento que sofreu a maior modificação dentro da revolução do *bebop* tenha sido o ritmo, com a proliferação de síncopes e de figuras rítmicas complexas. Executado por pequenos conjuntos, como os trios, os quartetos e os solistas de grande virtuosismo, o fraseado é mais flexível e “nervoso”, cheio de saltos que exigem uma técnica instrumental mais desenvolvida.

²⁹ O *cool jazz* nasce com o disco de Miles Davis, *Birth of the Cool* (Capitol), de 1957, embora tenha no saxtenorista Lester Young um precursor. O *cool* representou uma reação mais cerebral e camerística à complexa sintaxe do *bebop*. O subgênero caracteriza-se por ser, na maioria das vezes, uma música mais lenta e mais melancólica. Há mais espaços na melodia, cujas notas são mais estendidas, em uma abordagem mais simples ao ritmo, ainda que preservando a harmonia do *bebop*.

³⁰ CARDOSO, Sylvio T. Sem dúvida o mais representativo e autêntico LP de jazz samba até aqui. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1965. Disponível em: < <http://www.dubas.com.br/catalogo.php?crit=ind&cod=un0018>>. Acesso em: 24 mai. 2008.

e “que se formou a partir da bossa nova e desenvolveu-se um pouco à margem dela, como uma contrapartida noturna e esfumaçada à solaridade dos clássicos do gênero”³¹.

2.3 SAMBA JOVEM E PILANTRAGEM: A JOVEM GUARDA DO SAMBA

No começo da década de 60, apesar do sucesso da bossa nova no mercado musical brasileiro, que atraiu atenções também para o samba-jazz, com suas propostas particulares voltadas para a “modernização” e a “elitização” do samba, estes movimentos ficaram mais restritos à zona sul do Rio de Janeiro. O sambalanço, que se desenvolvia paralelamente, e que também era enquadrado dentro do “samba moderno”, representava um meio termo entre a bossa jazzificada e o samba tradicional, modificando também o ritmo tocado nas gafieiras e boates e mantendo bons índices de vendas.

Já nos subúrbios cariocas da Zona Norte, bem como em São Paulo, o rock tinha uma maior penetração, influenciando a produção de jovens músicos de classes mais baixas como Roberto e Erasmo Carlos, Tim Maia e Jorge Ben, ainda desconhecidos do grande público. Amigos desde os anos 50, eram típicos adolescente suburbanos, apaixonados pelo rock’n’roll, mas que também mantinham contato direto com o samba produzido nos morros cariocas. Com o surgimento da bossa nova no fim da década de 50, todos começaram a direcionar suas carreiras e a compor fortemente influenciados pela bossa nova, mesmo que ainda ligados ao rock norte-americano. Em 1961, a bossa nova chegou ao seu ápice, e ocupou, por algum tempo, o espaço destinado à produção musical voltada para o público jovem na indústria fonográfica, mas logo depois entrou em declínio para dar lugar a tendências musicais de conotação mais social, ligadas também às tradições musicais populares, com a instituição da MPB. Em meados da década de 60, a ascensão da Jovem Guarda determinou contornos locais mais nítidos para um rock de feição nacional, e apresentou-se como uma ameaça desestabilizadora para a MPB social, a partir da injeção no mercado fonográfico de discos voltados para um público jovem, cujas canções consolidaram as bases da música pop brasileira.

³¹ PIRES, Paulo Roberto. Confluência do jazz. **NoMínimo**, 27 dez. 2002. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0212/0633.html>>. Acesso em: 24 mai. 2008.

Muitos músicos começaram a se apropriar de instrumentos elétricos a partir da influência do rock da Jovem Guarda (e, posteriormente, do movimento tropicalista) para desenvolver novas interpretações do samba. Inclusive vários representantes desta nova vertente inicialmente participaram diretamente do movimento, como Gerson King Combo, Luís Vagner (líder do conjunto Os Brás), os Incríveis, Golden Boys e Erasmo Carlos. Mesmo que alguns permanecessem ainda ligados à Jovem Guarda, gravavam músicas que fundiam as novas tendências da música negra norte-americana com o samba, especialmente quando o movimento começou a perder força no Brasil no final dos anos 60. Alinhado de samba jovem, o movimento, que acabou por não tomar uma forma definida e organizada, seguia a cartilha pop já introduzida por Jorge Ben, que já vinha sofrendo preconceito por parte das “patrulhas ideológicas”, formadas pelos defensores de uma música popular brasileira pura e não-cooptada pela indústria fonográfica e pelo imperialismo norte-americano, cujo símbolo maior era a utilização de guitarras elétricas.

Em 67, Jorge Ben grava seu primeiro disco onde troca o violão pela guitarra: *O Bidu – Silêncio no Brooklin*, pela Artistas Reunidos. Apesar das críticas³², recebeu apoio de seu amigo Erasmo Carlos. Juntos a Pery Ribeiro, Wilson Simonal, Carlos Imperial e o grupo Bossa Três, resolveram dar contornos a um novo estilo, em resposta às críticas de que não valorizavam a cultura brasileira. Assim criaram o samba jovem, que misturava *rock’n roll*, bossa nova e samba em canções cujo formato pop era baseado em letras aparentemente ingênuas, refrões de fácil memorização e ritmos dançantes, abarcando as mesmas estratégias midiáticas da Jovem Guarda.

Usando na bateria a batida do samba, e utilizando guitarras com marcação do iê iê iê, o novo ritmo é dinâmico, moderno e acessível. As letras, por sua vez, não conterão mensagens; abordarão temas ao alcance até mesmo do público infantil. Coisa leve, gostosa, muito ritmada. Não sei o que os críticos vão dizer do samba jovem, mas é um esforço nosso para divulgar o samba. Acho que podemos, vale a pena tentar (CARLOS, Erasmo apud FRÓES, 2003: 90).

O sucesso de público do samba jovem incentivou o cantor Wilson Simonal e o produtor Carlos Imperial a introduzirem outras modificações à mistura musical, idealizando

³² “Recebo 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 eu quiser, e acompanhado pelo instrumento que me for mais conveniente. (...) A minha música é de cantores como Roberto e Erasmo, por sinal, também podados pelos subversivos do samba. É simples, acessível, fácil de guardar. Por isso, sem o pernóstico do *jazz* importado e de letras sociais, ela é cantada por todo mundo, por crianças que mal sabem falar, por jovens e adultos. O que quer dizer: é sucesso, mesmo sofrendo esnobação dos subversivos” (BENJOR apud FRÓES, 2003: 77).

um novo rótulo: a pilantragem³³. A maioria das músicas compostas nesta fase eram de autoria de Imperial e Nonato Buzar, que também lançaram discos regravando os sucessos interpretados por Simonal. Os arranjos criados pelo pianista Cesar Camargo Mariano eram deliberadamente inspirados nos discos do cantor americano Chris Montez, sucesso internacional que usava o falsete vocal para atualizar e padronizar arranjos para clássicos da música norte-americana, acompanhado por um vibrafone e marcando o ritmo das canções por palmas, sendo influenciado também pela bossa nova. Chris Montez era contratado da gravadora americana A&M Records, cujos proprietários eram o maestro Herb Alpert e Sérgio Mendes, que havia se estabilizado nos EUA desde o sucesso de sua gravação de *Mas que Nada*, de autoria de Jorge Ben, em 63. A gravadora, que ficou marcada por lançar artistas que produziam uma música pop mais “light”, *easylistening*, e pasteurizada, tinha seus discos distribuídos no Brasil pela Odeon, mesma gravadora de Simonal, fato este que pode ter influenciado a introdução deste estilo musical em suas gravações desta fase. As composições da pilantragem também absorviam as influências do rhythm’n’blues e da soul music, e muitas delas foram regravações de músicas folclóricas populares brasileiras, como *Meu Limão*, *Meu Limoeiro* (*Vou Deixar Cair*, 1966, Odeon) e *Os Escravos de Jó* (*Alegria, Alegria Vol.1*, 1967, Odeon).

2.4 O MERCADO MUSICAL DA MÚSICA NEGRA BRASILEIRA

Na transição dos anos 60 para os 70, a influência da soul music já incorporada nas obras de Jorge Ben e Wilson Simonal passa a se manifestar nos trabalhos de outros artistas. De certa maneira, era um reflexo da penetração cada vez maior no mercado fonográfico brasileiro de gêneros da black music norte-americana. A MPB dividia espaço no mercado fonográfico tanto com segmentos como o regional e o sertanejo, quanto com outros gêneros como o samba, a música popular “romântica” (pejorativamente chamada de música “brega”) e o rock nacional, deles ora aproximando-se, ora distanciando-se. Quanto aos gêneros internacionais, a significativa fatia ocupada pela música estrangeira passa a ser composta de forma mais intensa também pela música negra norte-americana, cujas influências passaram a

³³ “O negócio aconteceu assim: Simonal me pediu pra inventar uma nova jogada. Sugerí então transformar o samba em compasso quaternário, pois assim o cantor ficaria mais à vontade pra se mostrar. Bolamos o estilo e eu compus então a primeira música de Pilantragem: ‘Mamãe passou açúcar em mim’ (IMPERIAL, Carlos – encarte do disco *Pilantrália*, Parlophone, 1968).

fazerem-se mais presentes no universo composicional da MPB, que, naquele momento, já havia absorvido a ideologia tropicalista baseada na incorporação de elementos da cultura de massa. A popularidade no Brasil de nomes como Aretha Franklin, James Brown e Stevie Wonder, que vinham do *cast* de gravadoras norte-americanas dedicadas ao soul e ao R&B, como a Motown e a Atlantic³⁴, por exemplo, crescia e também exercia grande influência sobre muitos músicos brasileiros. A MPB, naquele momento, inseria elementos anteriormente considerados antagônicos por seus representantes, renovando suas estratégias midiáticas e popularizando-se (aumentando seus índices de vendas) ao confirmar esta nova articulação que, em um primeiro momento, incorporou o jazz, depois o rock, e agora se dinamizava pelo contato com a black music norte-americana.

2.4.1 A Black Music Norte-Americana

O conceito de black music é algumas vezes comparado com o de música “afro-norte-americana”, sendo na maioria das vezes utilizados indistintamente. A existência da black music baseia-se na idéia de coerência musical e de identificação de um público, englobando a produção daqueles que se consideram negros, justificando seu reconhecimento como um gênero específico (NEGUS, 1999: 36). As mudanças de nomes como blues, rhythm’n’blues, soul, funk, R&B ou apenas black music correspondem não apenas a modificações nas configurações destes gêneros, mas também a estratégias de manutenção da autenticidade e da identidade musical negra. À medida que os gêneros iam sendo incorporados e apropriados por platéias mais amplas, notadamente brancas, e diluídos para a apreciação de um gosto médio, de acordo com o mercado pop *mainstream* dos EUA, novos nomes e novos gêneros eram desenvolvidos, voltados para o segmento negro específico, onde seus consumidores poderiam localizar-se, definindo um espaço próprio ao encontrar marcas identitárias particulares mais próximas a suas vivências cotidianas e comunitárias.

Seria um erro, contudo, assumir que esta ligação tem sido direta ou consistente: não apenas afro-americanos têm gravado músicas classificadas dentro destas categorias, como não

³⁴ Entre janeiro e julho de 1970, o soul ocupou lugar de destaque nas vendas, com os compactos simples de R.B. Greaves, *Take a Letter Maria* (ATCO, 1970), do conjunto Sly & The Family Stone (*Thank You*, Epic, 1970), e do compacto *Yester me, Yester you, Yesterday* (Tamla, 1970) de Steve Wonder, que ficou entre os 20 mais compactos vendidos, segundo o IBOPE (SCOVILLE, 2008:36).

afro-americanos têm comprado, consumido e ouvido este tipo de música. Do mesmo modo, afro-americanos têm gravado, comprado, e ouvido músicas que não pertencem a estas categorias. A heterogeneidade dos produtores e audiências bem como a inconsistência da presença de traços estilísticos negros comuns nestes tipos musicais descritos como black music (muitos deles sendo notados também na música européia ocidental) são denunciadas pelo pesquisador de música popular Phillip Tagg em seu texto *Open Letter: "Black Music", "Afro-American Music", and "European Music"* (1989). Problematicando os rótulos citados no título do artigo, Tagg debate temas como música, raça e ideologia, criticando o essencialismo existente no uso de terminologias raciais. Brackett (2005), a partir da análise de algumas canções e de uma revisão teórica sobre gêneros musicais, defende a idéia de conceber a black music como um gênero, em resposta ao argumento de Tagg, entendendo as contradições inerentes a esta categoria como evidências de suas associações à identidade social, étnica e racial da população afro-americana, que partilham uma memória cultural coletiva comum inclusive a outros povos afro-descendentes localizados em diferentes pontos geográficos do Atlântico Negro³⁵.

Assim, seguindo a perspectiva de Brackett, entendemos que black music refere-se à música popular negra desenvolvida nos EUA, e que se difundiu por outros países, como parte de um discurso histórico e ideológico reproduzido no interior de um sistema de gêneros em constante mudança, desenvolvidos em um contexto particular de produção, circulação e recepção a partir do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Na configuração da organização da indústria musical contemporânea norte-americana, desde os anos 40, a *Billboard*, dentre outras revistas especializadas em música, ao montar suas listas de discos mais vendidos de música popular, passou a separar a música "branca", voltada para esse público específico, das categorias de música "racial" (*race music*), para audiências segregadas, reproduzindo divisões existentes no interior das companhias discográficas. Contudo, estas sonoridades específicas que distinguiam estes gêneros passaram a ter suas configurações modificadas, especialmente com o advento do rock'n'roll, marco fundamental da transformação na música popular norte-americana. Apesar de indivíduos brancos estarem consumindo música negra como o blues e o jazz há décadas, o rock'n'roll possibilitou, de forma mais efetiva, que os músicos que trabalhavam dentro destas tradições musicais distintas racialmente atravessassem as barreiras de uma sociedade segregada, atingindo o *mainstream*

³⁵ Ver GILROY, Paul. O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

da música pop da moderna América industrializada (SHANK, 2001:261)³⁶. Este processo que representa a passagem de uma gravação ou de um artista de sucesso de um gênero ou de uma seção da parada de sucessos para outra seção, geralmente de maior público, é chamada por Shuker (1999: 176) de intersecção (*crossover*)³⁷.

Os primeiros músicos de rhythm'n'blues surgiram durante os anos 30, influenciados pelo *swing* e pelo blues rural do sul dos EUA, mas cujas composições eram mais dançantes, cujas canções enfatizavam mais a letra e menos o improviso, utilizando instrumentações elétricas como o baixo, e acentuando os *riffs* e os vocais, ao lado dos instrumentos de sopro. Associado a selos independentes, o rhythm'n'blues popularizou-se pelos centros urbanos através de selos independentes (como o Speciality). O primeiro representante do gênero a alcançar um considerável sucesso interseccional durante os anos 40, atingindo platéias brancas foi o *bandleader* Louis Jordan. No começo da década seguinte, o rhythm and blues, que passou a substituir o termo *race music* pela *Billboard*, passou a ser difundido por uma extensa rede de emissoras de rádio e selos específicos voltados para os consumidores afro-americanos, ainda mantendo-se excluída do circuito pop *mainstream*. Neste momento, seus maiores representantes eram Chuck Berry e Little Richard.

Em 1954, o hit *Rock Around The Clock* (lançado em disco um ano depois: *Rock Around The Clock*, Decca, 1955), lançado por Bill Haley foi o ponto de partida para o desenvolvimento do rock'n'roll (inicialmente chamado de rockabilly), a partir de uma mescla de jazz, blues e música country, desenvolvida também por Buddy Holly e pelo astro Elvis Presley. O rock'n'roll era baseado em batidas bem marcadas conduzidas pelas guitarras e baixos elétricos que eram tocados usando a técnica *slap-back* (batendo nas cordas ao invés de puxá-las ou dedilhá-las individualmente). Esta nova produção musical atraiu as atenções de adolescentes brancos para um tipo de música que artistas negros já vinham desenvolvendo.

Como resultado da urbanização e da crescente comercialização e popularização do rhythm'n'blues durante a década de 60, músicos negros começaram a criar uma nova sonoridade, resultante da união do rhythm and blues com a música gospel, a música protestante afro-americana. Um dos pioneiros do soul foi Ray Charles, que, ao lado de James Brown e Marvin Gaye, contribuiu para a divulgação do gênero. No começo dos anos 60, a

³⁶ Barry Shank defende o argumento de que a transformação na música popular norte-americana que, em geral, é associada ao surgimento e desenvolvimento do rock é resultado de uma fascinação das platéias brancas pela música negra. “O rhythm'n blues parecia prometer aos jovens ouvintes brancos uma diferente relação entre os prazeres do corpo e a formação social dominante da moderna América industrializada” (SHANK, 2001: 256).

³⁷ O conceito da intersecção ou *crossover* não assume dimensão semelhante nos mercados fonográficos fora dos Estados Unidos, e é habitualmente associado à black music. Mas o termo também pode ser relacionado a outros gêneros como o *new country* dos anos 90, representado por cantores como Garth Brooks e Shania Twain, que alcançaram as paradas de sucesso da música pop norte-americana e mundial.

música soul permaneceu próxima das bases musicais do rhythm'n'blues, começando a assumir características diversificadas e identificáveis a partir da ação de músicos ligados às várias gravadoras independentes localizadas em diferentes regiões dos Estados Unidos. Nos centros urbanos de Nova York, Filadélfia e Chicago, o tipo de soul produzido concentrava-se em gravações onde o vocal ganhava mais destaque do que o acompanhamento instrumental, em melodias mais suaves, representadas pelos grandes nomes da gravadora independente Atlantic (inicialmente especializada em jazz e rhythm'n'blues que, em 67, seria incorporada pela WEA) como Aretha Franklin, Ray Charles e Roberta Flack. O soul da cidade de Detroit, representado pelos artistas do *cast* da gravadora Motown (Marvin Gaye, The Temptations, Smokey Robinson, The Supremes, The Four Tops) tinha uma orientação mais pop, freqüentemente incluindo acompanhamento com palmas e pandeiros, e uma forte linha de baixo em suas gravações, elementos apropriados da música gospel. No sul, o gênero assumia uma sonoridade mais pesada, com ritmos mais sincopados, vocais crus e inflamados e cozinhas de metais mais intensas no lugar dos *backing vocals*, representado pela produção da gravadora Stax, baseada em Memphis, Tennessee. A Stax deliberadamente cultivava um soul bem característico, que incluía a colocação dos vocais bem atrás durante a mixagem da gravação, em comparação a outros discos de soul da época, privilegiando o trabalho instrumental de conjuntos como Booker T and the MGs e The Bar-Keys. O selo contava ainda com Otis Redding, Carla Thomas, Sam & Dave, Rufus Thomas e Isaac Hayes³⁸. Durante os anos 60, o soul foi um elemento importante para o movimento de direitos civis e para a conscientização da comunidade negra norte-americana, chegando também a outros contextos sociais em outros países. No início dos anos 70, influenciados pelo rock psicodélico, cantores como Marvin Gaye (*What's Going On*, Motown, 1971) e Curtis Mayfield (*Superfly*, Curtom Records, 1972) lançaram os primeiros discos conceituais de soul, cujas temáticas das canções eram baseadas em críticas sociais.

Apesar de estas gravadoras voltarem-se para um público afro-americano, jovens brancos também passaram a ter contato com as gravações de soul music de artistas negros, o que desencadeou uma ampliação do consumo destas produções musicais. Em 1965, o compacto *I Can't Help Myself* (Motown, 1965), do grupo vocal The Four Tops, saiu da categoria rhythm'n'blues para alcançar a parada de sucessos de música pop. Este movimento *crossover* foi resultado de uma bem-sucedida estratégia de marketing da Motown de produzir

³⁸ Havia ainda o chamado *philly soul*, tipo de soul característico do estado da Filadélfia, representado por bandas como Harold Melvin & The Blue Notes, The O'Jays, The Stylistics e pelo músico Billy Paul. O *philly soul* era profundamente marcado por arranjos de metais em gravações mais dançantes, influenciando a disco music na década de 70.

discos de soul que pudessem agradar também às platéias brancas. Ao alcançar o *hit parade* da música pop, os sucessos da soul music poderiam participar, assim, da extensa rede de distribuição e promoção dos discos pop. Em 66, o single *When a Man Loves a Woman* (Atlantic), do cantor Percy Sledge percorreu o mesmo caminho, atingindo simultaneamente o topo das paradas de sucesso do rhythm'n'blues e do pop.

Nos anos 70, o soul já havia se transformado em um termo vago, sinônimo de black music, aos poucos perdendo seu caráter político ao ser diluído e absorvido pelo mercado *mainstream* e assimilado pelas platéias brancas. Artistas influenciados pelo soul agressivo e dançante de James Brown, em uma tentativa de diferenciar-se do “soul-pop” passaram a desenvolver uma sonoridade mais radical, com ritmos mais fortes e marcados, e arranjos mais “pesados” de percussão e metais, cujas frases musicais repetidas permitiam maiores improvisos, em uma ligação mais direta com o jazz. Foi nesta época que a gíria “funky” deixou de ter o significado de algo ofensivo, pejorativo, e passou a designar modos de comportamentos tidos como característicos e positivos dos negros norte-americanos, como formas de andar, de vestir, de dançar (VIANNA, 1997:20). Dentre os representantes do funk destaca-se o guitarrista George Clinton que, com suas bandas Parliament, e, posteriormente, Funkadelic, desenvolveu um tipo de funk mais pesado, influenciado pela psicodelia. Outros grupos de funk que surgiram nos anos 70 incluem Earth Wind & Fire, Sly and The Family Stone, KC & Sunshine Band, Kool & The Gang, Chic, The Gap Band e músicos/cantores como Jimmy “Bo” Horne e Chaka Khan (muitos deles gravaram grandes sucessos da disco music).

Repetindo o percurso de seus gêneros predecessores, o funk tradicional acabou conquistando o mercado mais amplo, sofrendo também um processo de comercialização e diluição, tendo seu espaço ocupado no segmento da black music por derivações como Miami Bass e o rap nos anos 80, que utilizavam baterias eletrônicas e *samplers*. Com o passar do tempo, o termo rhythm'n'blues (e a sigla mais comumente utilizada R&B) foi reapropriado novamente pela indústria fonográfica para designar vários formatos da música popular negra norte-americana, incluindo aqueles influenciados pelo rap, pelo funk e pelo soul. Mas, de maneira geral, a categoria R&B é utilizada para designar um tipo de black music mais comercial, em gravações dançantes ou em baladas românticas, de cantores como Mariah Carey, R. Kelly, Beyoncé, entre outros.

2.4.2 A MPBlack

Após o Tropicalismo, elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento passaram a ser incorporados pela MPB sem maiores traumas. (NAPOLITANO, 2002:2). Já em 69 a tendência da introdução do soul na MPB começava a se confirmar, especialmente com o êxito da gravação por Roberto Carlos do soul *Não vou Ficar* (incluída no LP *Roberto Carlos*, CBS). Um ano depois, Elis Regina decide gravar *These are the Songs* (*Em Pleno Verão*, 1970, Philips), um dueto com Tim Maia, compositor da canção e também autor do sucesso de Roberto Carlos. Foi o pontapé inicial para uma carreira de sucesso, e para a consolidação do soul no cenário musical brasileiro. Tim Maia, que já havia estourando nas rádios no final do ano anterior com *Primavera*, lançado em um compacto simples, grava seu primeiro disco *Tim Maia* (Polydor), em junho de 1970. Acompanhado pelos Diagonais, grupo liderado pelo guitarrista e compositor Cassiano (acompanhado pelos músicos Hyldon, Camarão e Amaro), que compunha uma soul music mais complexa e cheia de detalhes harmônicos e técnicas vocais mais rebuscadas (influenciado pela bossa nova), Tim Maia tornou-se o principal representante do núcleo do soul brasileiro, ao lado de Jorge Ben. Mas as características estilísticas dos dois músicos diferenciavam-se, no sentido de que Tim Maia voltava-se mais para uma produção ligada à black music norte-americana original, enquanto Jorge Ben preocupava-se em adequar o gênero ao samba, de diversas maneiras.

Alguns compositores de MPB como Marcos Valle, de origem bossa-novista, e Ivan Lins³⁹ aderiram ao soul, assim como Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, dupla de compositores de procedência jazzística, que encontraram no soul o caminho para o sucesso, vencendo o 5º. Festival da Canção com *BR-3*, interpretada por Toni Tornado em 1970. O V FIC promoveu um novo segmento de mercado, potencializando o soul na indústria fonográfica que buscava uma reformulação na produção musical. No festival, outras composições também obtiveram destaque como *O Amor é O Meu País* (de Ivan Lins), *Encouraçado* (de S. Costa e T. Lemos, interpretada pelo cantor Fábio) e *Abolição 1860-1980*, do conjunto Dom Salvador e Abolição. A composição *Eu Também Quero Mocotó*, de Jorge Ben, foi defendida pelo maestro e arranjador Erlon Chaves, acompanhado pela Banda Veneno, e ficou em sexto lugar, mas, ao

³⁹ Ivan Lins, que transitava entre o samba e a bossa nova, declarou à revista *Veja* que, ao ouvir o LP *Sunshower* (Dunhill, 1969), da cantora Thelma Houston, logo absorveu elementos contidos naquele trabalho em sua produção musical (SCOVILLE, 2008:36).

lado de *BR-3*, foi uma das favoritas do festival, sendo amplamente executada nas estações de rádio, amparando assim a venda de seus respectivos compactos.

As duas grandes revelações do festival tiveram ascensões meteóricas, mas carreiras breves. O cantor Erlon Chaves, após sua apresentação no festival, foi preso sob acusação de atentado ao pudor por conta de sua apresentação, uma espécie de *happening*, conduzido pelo maestro tropicalista Rogério Duprat, onde dançou com bailarinas em trajes sumários. Após o escândalo, Erlon Chaves retirou-se da vida pública abandonando a carreira de cantor, e continuou a trabalhar como arranjador, pianista e compositor de trilhas sonoras para novelas, lançando alguns discos com a Banda Veneno e seguindo a vertente da pilantragem em suas composições. Sua associação ao amigo Wilson Simonal, que em 71 foi acusado de delator e colaborador do regime militar, contribuiu para seu declínio profissional, falecendo em 1974.

Toni Tornado, com a sua apresentação no V FIC inspirada no cantor norte-americano James Brown, também foi um dos responsáveis pela expansão e popularização do soul no país. A popularidade de Toni Tornado começou a representar uma ameaça para o governo militar com a possibilidade do cantor se tornar um líder negro, a exemplo da atuação nos EUA da organização paramilitar Panteras Negras (*The Black Panthers Party*). De fato, o tônus do discurso contido em suas músicas tinha como referencial a luta pelos direitos civis da população negra norte-americana, e foi incorporado pelo público negro dos bailes das periferias brasileiras. Mas sua carreira musical foi breve, lançando apenas dois discos (*Toni Tornado*, Odeon, 1971 e *Toni Tornado*, Odeon, 1972). A repressão a Toni Tornado estendeu-se também ao compositor de *BR-3*, Tibério Gaspar, após surgimento na imprensa da hipótese de que a música enaltecia o uso de drogas. Segundo Mello (2003:386), o boato foi criado pelo colunista Ibrahim Sued (*BR-3* era a sigla da atual BR-040, estrada que liga Belo Horizonte a Rio de Janeiro). Em 72, Toni Tornado passou a sofrer grande rejeição por parte das alas mais conservadoras da imprensa e da sociedade, e começou a sofrer ameaças. No ano seguinte, após uma série de escândalos, foi preso e se auto-exilou no exterior. De volta ao país, abandonou a música e passou a dedicar-se à carreira de ator (MELLO, 2003:384).

Indo além das trajetórias particulares problemáticas de Toni Tornado e Erlon Chaves, a soul music não era vista com bons olhos pela crítica musical. As formas de interpretação vocal, influenciadas pelos cantores norte-americanos do gênero, sempre estavam carregadas de certa agressividade que incluía gritos, falsetes e vibratos⁴⁰. Este estilo de cantar destoava

⁴⁰ “De ritmos marcados e caráter acentuadamente expressivo, o gênero emprega sem parcimônia gritos, gemidos e ornamentações melismáticas (DOURADO, 2004: 312)”. Por melismático entende-se aqui, de forma geral, uma abordagem improvisatória, oscilante e sinuosa, onde uma mesma sílaba do texto é entoada com diversas notas.

da maioria da produção musical nacional, ainda fortemente influenciada pelo canto despojado e minimalista da bossa nova ou pelas inflexões mais empostadas e dramáticas, oriundas da tradição do samba-canção e dos gêneros regionais (incorporadas pela MPB engajada do começo da década de 60).

No entanto, a segmentação do mercado de discos já era uma estratégia efetivamente operada pelas gravadoras no Brasil (DIAS, 2000:75), onde as *majors* passaram a atuar de forma mais sofisticada e complexa, com estratégias mais planejadas de produção e promoção de seus produtos a partir da década de 70. O segmento da soul music envolveu três das maiores gravadoras do país (WEA, CBS e Phonogram, antiga Philips) e outras como a Top Tape, Tapeçar e Continental. A Som Livre, gravadora brasileira pertencente à Rede Globo, tinha um acordo com a Top Tape, que detinha os direitos de distribuição da gravadora Motown no Brasil. Assim, o repertório internacional das trilhas sonoras das novelas globais, a partir de 71, passaram a apresentar uma quantidade imensa dos contratados da Motown, como Stevie Wonder, The Stylistics, Michael Jackson, Gladys Knight & The Pips (SCOVILLE, 2008: 178). Muitas das canções incluídas nas trilhas rapidamente eram lançadas em compactos, que logo entravam para a lista dos mais vendidos⁴¹. O programa “Som Livre Exportação”, veiculado pela Rede Globo de 1970 a 1971, também ampliou a divulgação do soul no Brasil, consolidando a tendência no mercado de discos. Ocupando a lacuna deixada pelos extintos programas *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e *Divino, Maravilhoso*, da década de 60, o programa tentava reativar a MPB na televisão, mas também dando espaço para as novas adaptações da música brasileira aos sons internacionais, principalmente ao soul norte-americano (contando com recorrentes apresentações de músicos como Tim Maia e Toni Tornado). O programa Som Livre Exportação era também resultado da parceria comercial com a Philips, que, desde 69, havia firmado um acordo com a Rede Globo para a produção de todas as trilhas de telenovela da emissora a partir de seu *cast* nacional. Em meados da década de 70 a Philips abrangia quase todos os grandes nomes da MPB (menos Roberto Carlos),

⁴¹ “Michael Jackson teve um sucesso, pelo menos na década de 1970, exclusivo no Brasil. A canção “One Day in Your Life” (P. Armand e P. Brown) era apenas uma faixa do álbum “Forever, Michael” (Motown, 1975). Quando foi incluída em “Cuca Legal – Internacional” (Som Livre, 1975), a canção foi lançada em compacto simples, atingindo o primeiro lugar na lista dos compactos simples mais vendidos. (IBOPE, 1975d) (...). As trilhas sonoras internacionais conseguiram elevar êxitos menores norte-americanos, ingleses, italianos e franceses a patamares de vendas muito superiores no Brasil. Gladys Knight & The Pips não viram a sua versão de “For Once My Life” (S. Wonder) entrar no Top 40 da Billboard em 1973; “Soul Makossa” (Dibango), de Manu Dibango, ficou em 35º lugar na mesma parada, e todas as duas tiveram os seus compactos sendo os mais vendidos, por causa de sua inclusão na trilha de “Carinhoso – Internacional” (Som Livre, 1973) (IBOPE, 1973d)” (SCOVILLE, 2008:178).

confirmando-se como a maior gravadora em atuação no Brasil. Pelo acordo, a Philips se responsabilizaria pela cobertura de todos os custos de produção, e a Globo promoveria os músicos através de campanhas publicitárias, tendo uma participação nas vendas.

Apesar de estratégias mercadológicas diferenciadas, o mercado fonográfico tentava articular de maneira geral uma forma de introduzir no Brasil a produção musical negra de sucesso produzida por suas matrizes norte-americanas, ao mesmo tempo em que se voltava para o incentivo da produção de músicos locais do gênero. E, assim, poderiam explorar o mercado paralelo que se desenvolvia a partir dos encontros de jovens nos subúrbios do Rio de Janeiro, nos bailes e festas que formaram as bases do movimento Black Rio.

2.5 O MOVIMENTO BLACK RIO

O movimento Black Rio, cujas primeiras manifestações podem ser localizadas no começo da década de 70, integrou a cultura e a música negra brasileira ao movimento Black Power norte-americano. A nascente reformulação do soul, o funk, trouxe um discurso mais engajado e combativo, na esteira da luta pelos direitos civis da população negra norte-americana que encontrou ecos no Brasil. A música negra, neste momento, passou a ganhar também uma dimensão política, integrando a agenda dos ativistas do movimento negro brasileiro, que lutavam pelo reconhecimento social, sendo articulada a um discurso importado da classe trabalhadora afro-americana. A soul music “made in Brasil” se tornou febre através dos bailes realizados não só nas periferias do Rio de Janeiro e São Paulo, como também se alastrou para outras cidades como Porto Alegre, Belo Horizonte e Salvador, onde grupos de discotecários organizavam festas onde se tocava basicamente o soul norte-americano. Através do trabalho dos DJs destas equipes, não só os grandes nomes norte-americanos como também músicos negros como Jorge Ben e Tim Maia começaram a ganhar mais destaque nos *set lists* dos bailes black. Neste contexto, os DJs tiveram um papel fundamental no processo de criação e consolidação dos gêneros da black music e de suas hibridações com a música brasileira. De forma geral, suas ações foram mais eficientes do que a de jornalistas e críticos, a partir da descoberta de novos mercados e da colocação em prática de novidades apreendidas nas experiências das pistas de dança (FRITH, 1996).

Cada vez atingindo um público maior, estas festas foram se profissionalizando e, em meados dos anos 70, surgiram as grandes equipes de som (ou “equipes de baile”, como eram

chamadas em São Paulo). Equipes como as paulistas Black Mad, Zimbabwe, Kaskastas, e a lendária Chic Show, e as cariocas, Black Power, Cash Box, Hollywood, Furacão 2000, entre outras. As equipes investiam intensamente em sonorização e divulgação, introduzindo novas músicas nos bailes, e organizando grandes shows com artistas nacionais e internacionais, em noites que chegavam a reunir 80 mil pessoas. Era a representação de toda uma cultura musical negra paralela, de sons que não chegavam à grande mídia e ao mercado fonográfico *mainstream* nacional.

Estas festas soul tiveram início em clubes de bairros do subúrbio do Rio de Janeiro, mais precisamente em 1971, quando Mr. Funk Santos (Oséas Moura dos Santos) fez o primeiro baile de que se tem notícia onde só se tocou soul music, no clube Astória, no bairro do Catumbi. Também na zona norte carioca, em 72, o DJ Dom Filó, dono da equipe Soul Grand Prix, começou a realizar bailes soul no Clube Renascença, associação criada no Andaraí durante a década de 50 por uma classe média negra local cujo ingresso em clubes tradicionais era dificultado pelo preconceito racial. Através destas festas Dom Filó tentava propagar um discurso politizado voltado para a formação e a valorização de uma nova imagem dos afro-descendentes⁴². Durante os bailes do Renascença, conhecidos como “Noites do Shaft”, em referência ao personagem do seriado americano homônimo⁴³, eram realizadas projeções de slides de artistas e filmes especificamente do gênero *Blaxpoitation*⁴⁴. Lemas do movimento Black Power como “I Am Somebody” (“Eu sou alguém”) e “I’m Black And I’m Proud” (“Eu sou negro e tenho orgulho”) passou a ser incorporado pelos frequentadores dos bailes black, responsáveis pela aplicação direta da ideologia do poder negro na vida cotidiana de milhares de jovens negros das periferias brasileiras.

As festas eram 100% soul music. O movimento Black Rio nasceu ali, no Astória, no Catumbi. Antes da black music, o que havia para o povão era futebol, samba e jovem guarda. Só som burro, refrão cheio de laia-laiá. Foi com a soul music que o negro passou a se valorizar, cuidar do visual (MR. FUNK apud ASSEF, 2003:47).

⁴² Em 1972, Dom Filó convenceu a diretoria do Renascença a ceder o clube para a realização de eventos culturais que atuassem como formadores de uma consciência racial e social junto à comunidade negra. A primeira atividade foi a montagem do espetáculo musical “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes. No entanto, a peça não atraiu o público esperado e Dom Filó teve a idéia de organizar grandes bailes para, através deles, propagar mensagens de valorização da cultura negra aos frequentadores.

⁴³ Filme que narrava as aventuras de um policial negro protagonizado pelo ator Richard Roundtree, que rendeu três seqüências, dirigidas por Gordon Parks e lançado pela MGM em 1971.

⁴⁴ Movimento cinematográfico dos anos 70 que reuniu produções artísticas produzidas e protagonizadas por negros, voltadas para o público afro-americano, que utilizavam exclusivamente funk e soul music em suas trilhas sonoras.

No subúrbio fluminense, em pouco tempo, outras dezenas de equipes de som apareceram em bairros como o Catumbi, em Irajá, Rocha Miranda e Colégio. Os bailes dos subúrbios foram um sucesso, passando a atrair multidões de jovens negros, altamente influenciados pela cultura black americana, que buscavam, sobretudo, lazer, mas também participavam de uma mobilização em torno da conscientização racial. Mais que alternativas de entretenimento, os bailes serviam como rituais coletivos de coesão e estruturação social, cujos organizadores não estavam diretamente preocupados em articular políticas de ação quanto à questão do racismo, contudo pregavam a construção de um referencial positivo a partir da valorização da cultura negra⁴⁵. A partir de então o movimento começou a se configurar, atraindo os holofotes da mídia. Os palcos paulistas e cariocas dos bailes black foram os locais ideais para a afirmação das estrelas da black music brasileira, como Jorge Ben, Tim Maia e Bebeto. Os bailes *soul*, por sua vez, eram uma opção de lazer barata e acessível, e seus produtores se esmeravam em torná-los sempre atraentes. Os DJs disputavam entre si para conseguir mais lançamentos e quando um DJ conseguia uma música ou disco novo, era capaz de retirar o rótulo do LP para que os concorrentes não tomassem conhecimento dos nomes dos artistas e das músicas, tornando-as exclusivas.

Os bailes black também começaram a acontecer pela zona sul, organizados principalmente pelo locutor de rádio Big Boy. Os famosos Bailes da Pesada aconteciam no Canecão, grande casa de shows carioca, reunindo centenas de pessoas nos finais de semana, para ouvir e dançar black music. Ao lado do DJ Ademir Lemos (que chegou a apresentar algumas edições do programa *Som Livre Exportação* promovendo a música negra), viajou por várias cidades do país, realizando a primeira turnê nacional só de DJs. Outro famoso DJ que aderiu ao movimento e contribuiu para a introdução da black music no gosto musical das classes médias foi o maranhense Monsieur Lima, que chegou a reunir mais de 20 mil pessoas em bailes black realizados no Maracanãzinho.

A imprensa, percebendo o efervescente movimento que mobilizava milhares de jovens pobres e negros, batizou o fenômeno de Black Rio. As festas no subúrbio e na zona sul foram responsáveis pelo enorme índice de venda de discos de black music, superando, inclusive, o rock dos Rolling Stones ou do Led Zeppelin (BAHIANA,1979). Os

⁴⁵ O mercado de roupas e, principalmente, de sapatos também encontrou no público negro um nicho de mercado, em lojas de bairros comerciais populares, como Madureira ou o centro de São Paulo. Calças boca de sino, sandálias plataforma e sapatos “cavalo-de-aço”, e, principalmente, cabelos usados naturalmente crespos, cortados ao estilo “afro” faziam parte de uma estética que refletia o movimento político e cultural do Black Power. Era um reconhecimento positivo de ser negro, dando as bases para a solidificação de uma auto-estima associada ao discurso da valorização da beleza negra.

freqüentadores destas festas eram vistos como um enorme mercado em potencial. Inicialmente foram lançadas coletâneas com os principais sucessos dos bailes. Muitas delas eram assinadas pelas equipes de som e pelos DJs de maior prestígio. A gravadora repassava uma parte das vendas para as equipes, que se tornaram cada vez maiores e mais rentáveis. Artistas nacionais que cantavam soul music começaram a despontar e a gravar discos de grande sucesso. Além dos já consagrados Tim Maia e Jorge Ben, novos nomes como Gerson King Combo, Bebeto (chamado de “o rei dos bailes”), Hyldon e Cassiano (antigos parceiros de Tim Maia) angariaram excelentes resultados para a indústria fonográfica.

Tamanha repercussão animou as gravadoras e, em 77, a WEA – Warner *Music* do Brasil – encomendou a Oberdan Magalhães, a pedido da matriz norte-americana, uma banda que mesclasse a soul music com a música negra brasileira mais conhecida no exterior: o samba. Oberdan já vinha praticando experiências parecidas no grupo Abolição⁴⁶, de Don Salvador⁴⁷, desde o final da década de 60, mesclando o samba com o funk. Com a ida definitiva de Don Salvador para os Estados Unidos, o grupo se desfez. Convidando alguns ex-integrantes do Grupo Abolição, como Luiz Carlos Batera e Barrosinho (trompete), Oberdan convidou Cristóvão Bastos (piano e teclados), Jamil Joanes (baixo), Cláudio Stevenson (guitarra) e Lúcio Silva (trombone), todos oriundos da banda Impacto 8, para formar a Banda Black Rio. Aprofundando ainda mais o trabalho de Don Salvador na mistura do compasso binário do samba brasileiro com o quaternário do funk americano, conduzida pela bateria e baixo, o grupo lançou seu primeiro disco, *Maria Fumaça* (Atlantic/WEA, 1977). Dentre as faixas gravaram uma versão de *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, que se tornou emblema da proposta sonora da banda.

A música *Maria Fumaça* foi incluída na trilha sonora da novela *Locomotivas* (1977), da Rede Globo, e, em 78, a banda acompanhou Caetano Veloso na turnê do show “Bicho Baile Show”. O reconhecimento da banda foi considerável, em termos de crítica, mas não obtiveram grandes índices de venda. A mudança para a RCA Victor fez com que o grupo passasse por mudanças na sua proposta musical e midiática. Na tentativa de popularizar mais o trabalho da banda, que até então era instrumental, a nova gravadora impôs ao grupo a inserção de vocais, bem como roupagens mais pop para suas gravações. Esta tentativa de

46 Do Grupo Abolição participavam também Rubão Sabino, Luiz Carlos Batera, José Carlos Barroso, o “Barrosinho”, Zé Carlos, Serginho Trombone e Darcy Trumpete.

47 Dom Salvador é instrumentista, compositor e arranjador. Na década de 1960, integrou os conjuntos Copa Trio e Rio-65, acompanhando Elis Regina e Jorge Ben Jor, entre outros. Em 1969, formou o grupo Abolição, formado exclusivamente por músicos negros, ajudando a consolidar o soul no Brasil. Mais tarde radicou-se nos Estados Unidos.

fazer um som mais comercial não foi bem visto por alguns integrantes, que deixaram o grupo. Mesmo assim, em 1978, gravaram o segundo álbum *Gafieira Universal* (RCA VICTOR, 1978). O terceiro disco, *Saci Pererê* (RCA Victor, 1980) foi lançado já no declínio do movimento Black Rio. A banda continuou fazendo shows até a morte de Oberdan, em um acidente de carro em 1984.

Inspirados na formação instrumental da Banda Black Rio e também no grupo Dom Salvador & Abolição, no subúrbio carioca alguns conjuntos oriundos de festas e gafieiras formaram um circuito paralelo aos bailes black, moldando um outro formato para o samba-rock. Influenciados por grupos de funk norte-americanos como Earth Wind and Fire e KC & The Sunshine Band e pelas tradicionais orquestras de gafieira, conjuntos de baile como o Copa 7, Os Devaneios e a Banda Brasil Show (todos ainda em atividade) mantinham uma cozinha de metais fortemente articulada a arranjos de teclados, baixos e guitarras, favorecendo o desenvolvimento de uma nova forma para a prática do samba de gafieira, típica dança de salão carioca.

Outros músicos que baseavam seus trabalhos em mesclas sonoras começaram a surgir em diferentes pontos do país, como o mineiro Marku Ribas, que inovou ao utilizar a base rítmica e melódica do reggae associada ao samba e a ritmos regionais, seguindo uma linha composicional parecida com a do gaúcho Luis Vagner (que havia começado sua carreira cantando rock no conjunto Os Brasas, nos moldes dos grupos da Jovem Guarda). Outro grande sucesso popular foi o pernambucano Paulo Diniz, cujo sucesso *I Want to Go Back to Bahia* (*Quero Voltar Pra Bahia*, Odeon, 1970) associava o soul a uma levada caribenha e sotaque nordestino. A dupla de compositores gaúchos Bedeu e Leleco Telles destacaram-se ao fundar o grupo Pau Brasil, que lançou dois discos, *O Samba e Suas Origens* (Beverly/Copacabana, 1978) e *Pau Brasil* (Continental, 1979). Bedeu, em especial, ficou conhecido por ter composições suas regravadas pelos Originais do Samba, Wilson Simonal e Beбето, cantor paulista que se tornou o rei dos bailes dos subúrbios cariocas, cujo estilo, derivado da batida de Jorge Ben, tornou-o um grande sucesso popular⁴⁸.

⁴⁸ “Desde Abílio Manoel, com ‘Pena Verde’ (68), a originalidade de Jorge Ben foi perseguida por copiadoreis. O mais recente e bem sucedido é o paulista Roberto Tadeu de Souza, o Beбето, lançado há seis anos, na gravadora Copacabana. Fenômeno inicialmente restrito ao mercado carioca, ainda assim ele conseguiu somados os três primeiros discos só no Grande Rio atingir quase 150 mil cópias, segundo informa, imprecisamente, sua ex-gravadora. Agora na RCA, lançado nacionalmente, até mesmo com o aval ingênuo do próprio Jorge Ben, Beбето com ‘Batalha Maravilhosa’, já se aproxima do primeiro disco de ouro, com 99 mil incautos adquirentes” (SOUZA, Tárik de. Jorge Ben: o acrobata sem rede. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jan. 82).

Em torno de 1975, o *boom* mundial da disco music⁴⁹ chega ao Brasil através de nomes como Donna Summer, Chic, KC and The Sunshine Band e Gloria Gaynor, entre outros músicos e grupos originalmente de black music e que agora voltavam-se para a nova moda. Criada nos Estados Unidos e voltada para as pistas dos *clubs*, a disco music mesclava ingredientes do rock e do soul, mas sem sombra de pregação racial. A gravação *Soul Makossa*, do saxofonista camaronense Manu Dibango, lançada em 72, é considerada uma das primeiras gravações do gênero, e tornou-se um hit mundial. Apesar do sucesso comercial, a música *disco* foi freqüentemente denegrida por alguns críticos por conta de sua influência pasteurizante sobre a música popular, a partir da utilização de baterias eletrônicas e sintetizadores (SHUKER, 1999:99). Para outros, no entanto, esta forma musical, apesar de considerada superficial e alienante, expressava, através da dança, uma vitalidade libertadora, inovadora e sensual. “A música disco emerge a partir de uma subcultura, no início dos anos de 1970, dominando a música pop por alguns anos, e depois recua. Durante seu breve domínio, porém, restaurou o hábito da dança como imperativo pop” (SMUCKER, apud SHUKER: 1999: 99). As gravações de disco music continham, basicamente, pouca ou nenhuma letra, baseando-se em ritmos marcados e de batidas repetitivas (DOURADO, 2004:109), e acabaram por influenciar toda a música pop mundial, dando origem à dance music e aos vários gêneros da música eletrônica.

A “diva disco” brasileira foi a cantora paulistana Lady Zu, cujo estilo era inspirado na cantora norte-americana Donna Summer. Lady Zu estourou com a música *A Noite Vai Chegar* (Phonogram), carro-chefe do compacto de 1977, que vendeu um milhão de cópias (e foi incluída na trilha sonora da novela *Sem Lenço Sem Documento*, da Rede Globo). O sucesso lhe valeu o título de Rainha da Discoteca Brasileira, e possibilitou a gravação do seu segundo LP, *Fêmea Brasileira* (Phonogram), em 79. Capturando a moda das discotecas da época, os arranjos do LP fundiam, de forma bem-sucedida, a fórmula da disco music com gêneros tipicamente nacionais como o baião e o samba. Tornaram-se grandes sucessos, além da faixa-título, *Hora da União* (incluída na trilha da novela global *Dancin’Days*⁵⁰) e a versão “funkeada” de *Boneca de Piche*, de Ary Barroso.

⁴⁹ O termo “disco music” deriva da palavra francesa “discothèque” – coleção de discos - que se refere ao clube ou boate aonde as pessoas vão para dançar. Nos Estados Unidos, o gênero inicialmente foi associado a bares gays, se difundindo mais após o sucesso do filme *Os Embalos de Sábado à Noite* (1977), cuja trilha sonora foi composta, entre outras, por canções do grupo inglês Bee Gees.

⁵⁰ A novela *Dancin’Days*, que foi ao ar entre 78 e 79, foi responsável pela difusão da disco music por todo o Brasil. A canção-tema foi gravada pelo conjunto feminino As Frenéticas, formado por atrizes-cantoras arregimentadas pelo produtor e compositor Nelson Motta para, inicialmente, trabalharem como garçonetes em sua casa de shows *Dancin’Days*, cujo nome inspirou o título da novela global.

Da moda da discoteca também participou o produtor e tecladista Lincoln Olivetti, que gravou com Robson Jorge a música *Aleluia* (*Robson Jorge e Lincoln Olivetti*, Som Livre, 1982), grande sucesso nas rádios. Se por um lado, nessa época, Olivetti desfrutava de grande sucesso comercial, ficando conhecido como “o mago do pop” por renovar a carreira de vários artistas da MPB, por outro atraiu críticas, que o responsabilizavam pela “pasteurização” do gênero nos anos 80. Mentor do som funk-pop de *Realce* de Gilberto Gil (*Realce*, WEA, 1979) também trabalhou na produção de *Salve Simpatia* (Som Livre, 1979), disco que marcou uma nova fase na carreira de Jorge Ben Jor, de orientação musical e midiática mais voltada para as pistas de dança, cujas gravações fortemente marcadas pela presença de sintetizadores ajudaram a criar as bases de uma espécie de “disco-samba”.

2.6 O FIM DOS BAILES?

No Brasil, os bailes voltaram a acontecer somente na periferia e a black music deixou de atrair os interesses da indústria fonográfica, que voltou-se inicialmente para a disco music e, depois, para o fortalecimento do rock e do pop, tanto nacional quanto internacional no mercado brasileiro. Os inúmeros músicos de black music foram deixando de gravar discos, depois que seus álbuns não mais alcançaram o sucesso de vendas esperado⁵¹. Mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical, a MPB ocupou definitivamente o status de uma música socialmente valorizada, sinônimo de “bom gosto”, oferecendo à indústria fonográfica a possibilidade de consolidar um catálogo de artistas e obras de realização comercial mais duradoura e inserção no mercado de forma mais estável e planejada em álbuns mais bem acabados, complexos e sofisticados. Ao mesmo tempo, as *majors* também se ocupavam em produzir álbuns de custo mais barato e artistas populares de menor prestígio, além das coletâneas (sobretudo as trilhas sonoras de novelas), garantindo um lucro de crescimento vertiginoso nos anos 70. Dada a lógica de segmentação de mercado a “faixa de prestígio” e a “faixa comercial” não se anulavam, sendo

⁵¹ “Com a soul music – e de modo mais abrangente, com os modos negros e americanos de fazer música (...) surgiu, num primeiro momento, uma leva de compositores, cantores e grupos votados à cópia dos cânones exatos da soul music americana – alguns, como Tim Maia e Cassiano, vindos de uma reverência mais antiga ao gênero, já nos anos 60. E, com exceção quase única destes dois, este bloco de artistas foi rapidamente esquecido – tanto pelo público aficionado de soul, que continuou preferindo a música original, quanto por outras platéias em potencial” (BAHIANA, WISNIK e AUTRAN, 1979)

complementares, já que investir apenas em sucessos populares instantâneos não compensaria os riscos de não possuir um elenco estável de compositores-intérpretes, bem como um conjunto de obras de catálogo, de vendas mais duráveis ao longo do tempo (NAPOLITANO, 2002:5). Se em um primeiro momento a produção comercial nacional de apelo popular foi tomada pela black music brasileira, no começo dos anos 80, aos poucos, o lugar deste gênero passou a ser ocupado por outras vertentes, como a música romântica (Roberto Carlos, Fábio Jr.) e o “sambão-jóia”⁵² (Agepê, Benito di Paula), entre outros.

Nomes consagrados como Jorge Ben e Tim Maia deram continuidade a suas carreiras de forma, consolidando-se definitivamente dentro da MPB. Apesar de manterem ainda influências do soul e do funk em seus discos, passaram a incorporar também influências da disco music e da dance music em uma tentativa de tornar mais comerciais suas produções musicais. Guardando suas especificidades, os dois músicos conseguiram estabilizar-se no mercado fonográfico justamente por desenvolverem estratégias midiáticas nas quais foram capazes de incorporar na mesma medida elementos da black music norte-americana à dicção da canção brasileira, influenciada pela bossa nova e pelo samba, ao mesmo tempo em que mantinham-se conectados com a produção pop mundial. Beбето, seguidor da batida de Jorge Ben Jor, também manteve um ritmo regular de produção de discos, vendendo milhares de cópias, e mantendo-se ativo em shows constantes nos bailes das periferias. Aos poucos, foi condicionando seu estilo mais para um tipo de samba de contornos românticos, que influenciou fortemente os novos grupos de pagode do final da década de 80 (Negritude Jr, Só Pra Contrariar, Raça Negra, Art Popular).

Nos subúrbios cariocas, durante a década de 80, DJs mais novos, influenciados pelo moderno R&B americano, como Corello e Fernandinho DJ, começaram a incluir nos *set lists* de seus bailes hits “melódicos”, mais lentos, de grande apelo comercial, ideais para o desenvolvimento de elaboradas coreografias, executadas pelos frequentadores que, sempre bem vestidos, inspiraram o termo “charme” para designar o novo movimento. Os bailes charme rivalizavam com o funk, que retornou à mídia no final dos anos 80, a partir da atuação de equipes que haviam se tornado verdadeiras corporações, como a Hollywood e a Furacão 2000, ainda atuante, que, dirigida pelo empresário Rômulo Costa, se desmembrou em

⁵² Muitos críticos usavam o termo “sambão-jóia” de forma pejorativa, para designar o samba de qualidade duvidosa. Ao lado de Agepê, Benito di Paula, nomes como Luiz Ayrão, Antonio Carlos & Jocaфи foram enquadrados no rótulo, que englobou, inclusive, a produção da cantora Beth Carvalho daquela época. Pode-se dizer que o “samba-jóia” englobava um tipo de samba mais moderno, com canções românticas e particularmente dançantes e que, em determinadas manifestações, apresenta grande influência da música pop norte-americana, seja na utilização de alguns instrumentos, seja na forma de interpretação vocal. Apesar de consumido em grande escala inicialmente pelas classes mais baixas, o “sambão-jóia” foi responsável pela recolocação do samba nas principais emissoras de rádio e TV, angariando vendas expressivas para o gênero na década de 70.

gravadora, programa de TV e de rádio, organizando bailes que chegavam a reunir 30 mil “funkeiros” (inclusive muitos de classe média) no Rio e em outros estados. Este novo tipo de funk tocado nas festas era originário do subgênero *Miami Bass*.

Já um discurso musical mais politizado consolidou-se nas periferias paulistas através do advento do rap. Equipes de baile locais como a Chic Show e a Zimbabwe (que depois se tornou um selo e lançou o grupo de rap Racionais MCs) rivalizavam entre si e continuavam organizando grandes bailes e shows. Ao longo dos anos 80, a Chic Show continuou atuante e foi responsável pela vinda ao Brasil de grandes nomes da black music americana, como Gloria Gaynor, Earth, Wind & Fire e Cheryl Lynn. A equipe lançou várias compilações em LP e produziu programas de rádio. Em seus megaeventos, enquanto os DJs se revezavam nos toca-discos, os primeiros videoclipes de rap eram exibidos nos telões, divulgando um novo estilo de dança, o *break* e, posteriormente, o rap e a cultura hip hop.

2.7 RECONEXÃO SAMBA-ROCK-POP-SOUL

Nos anos 80, como visto anteriormente, o mercado musical brasileiro foi invadido pelo pop-rock estrangeiro e as divisões locais da indústria fonográfica voltavam-se especificamente para a produção de discos de MPB, de gêneros mais popularescos e, principalmente, para o emergente e lucrativo BRock, voltado para o segmento juvenil das grandes cidades. Neste contexto, gêneros locais como o samba mais tradicional perderam espaço no mercado do disco, a não ser pelos bons índices de vendas dos discos de sambarenredo das escolas de samba durante o carnaval e pela atuação de novas vertentes de sambistas que buscavam uma renovação do gênero (como a já citada atuação dos representantes do samba-jóia, que continuaram ativos durante a década de 80).

O conjunto Originais do Samba, criado nos anos 60, manteve-se atuante e com bastante sucesso até os anos 80, davam continuidade ao viés musical da mistura do samba com alguns elementos rítmicos e melódicos do rhythm’n’blues, a partir da parceria desenvolvida com Jorge Ben Jor desde o primeiro disco, *Os Originais do Samba* (RCA Victor, 1969), no qual gravaram do compositor a canção *Cadê Teresa*, de grande sucesso. Participaram de festivais e ganharam vários discos de ouro, combinando o canto uníssono, a percussão expansiva e boa dose de humor. Um dos integrantes do conjunto, Mussum, também fez parte do grupo humorístico Os Trapalhões (ao lado de Renato Aragão e Dedé Santana e

Zacarias). Outros sucessos dos Originais do Samba como *Do lado direito da Rua Direita* (*O Samba É A Corda... Os Originais A Caçamba*, RCA Victor, 1972) e *A Dona do Primeiro Andar* (*Alegria De Sambar*, RCA Victor, 1975) são considerados grandes samba-rocks. Dentre os integrantes dos Originais do Samba também se destacou Branca di Neve, que, em carreira solo também seguiu a linha do samba articulado à black music e lançou o hit *Kid Brilhantina* no disco *Branca Mete Bronca!* (Continental, 1987) do qual também faz parte a canção *Nego Dito*, de Itamar Assumpção, músico egresso dos shows realizados no teatro Lira Paulistana, no final da década de 70, que deram origem ao movimento da vanguarda paulistana, formado também por Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque e Grupo Rumo. Itamar Assumpção seguiu sua carreira como músico independente, cuja produção funde samba, reggae, funk, pop e rock.

No fim dos anos 80, compositores paulistanos desenvolveriam outra vertente do samba, a partir de uma retomada do samba-rock em um formato mais pop. Influenciados pelas formações de grupos de samba como os Originais do Samba, e pelo trabalho do cantor Beбето, estes novos grupos dominaram as paradas de sucesso ao lado das duplas sertanejas e dos cantores de axé music. Nomes como Raça Negra, Negritude Jr., Só Pra Contrariar, entre outros, acabaram desenvolvendo uma vertente do pagode carioca a partir de uma diluição do samba em música pop comercial, fortemente influenciada pelo R&B norte-americano. De certa forma, esta nova geração dava seguimento ao que já vinha sendo feito na zona norte do Rio de Janeiro a partir dos músicos egressos do bloco de carnaval Cacique de Ramos, como o grupo Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Jorge Aragão, Arlindo Cruz e Almir Guineto, entre outros. Estes músicos conviviam entre si e desenvolveram interpretações mais modernas do samba a partir da introdução de estruturas melódicas e formações instrumentais influenciadas também pela música norte-americana (como a introdução do banjo, incorporado do blues e do folk norte-americano, e de outros instrumentos eletrônicos, como a guitarra, o teclado e o baixo elétrico)⁵³, ao lado dos instrumentos tradicionais do samba como o cavaquinho, repique, pandeiro e tantã. Alguns destes novos grupos paulistas chegaram a retomar as referências diretas do samba-rock em algumas gravações, como é o caso do Negritude Júnior, Art Popular e do grupo carioca Molejo.

⁵³ “O pagode é feito por gente jovem, esse pessoal novo que chegou aí com idéias novas, com coisas novas na cabeça. É um pessoal que já ouviu Black Rio, naquela época da influência da música negra americana, o soul... aqueles bailões de subúrbio, que ainda existem e têm muita força... pessoal do Tim Maia. Então, esse lado afro-americano – que é um pouco pan-afro-americano, porque hoje em dia tem até o Caribe na jogada também... O sujeito ouviu tudo isso. Não é mais aquele sambista que só ouvia o samba antigo. Ele já ouviu uma série de outras coisas, já viu televisão (...)” (SOUZA, Tárik apud PEREIRA, 2003:107).

Durante os anos 80, alguns nomes declaradamente ligados à black music destacaram-se no cenário nacional como a carioca Sandra de Sá, revelada no Festival MPB-80 da TV Globo. Iniciando sua carreira como vocalista da última formação da Banda Black Rio, ganhou projeção nacional com a música *Demônio Colorido* (*Demônio Colorido*, RGE, 1980) e seguiu ao longo da década seguindo uma produção constante ligada ao funk e soul, gravando sucessos como *Olhos Coloridos* (*Sandra de Sá*, RGE, 1982), *Vale Tudo*, um dueto com Tim Maia (*Vale Tudo*, RGE, 1983) e *Joga Fora* (*Sandra de Sá*, RCA Victor, 1986). Já a banda Brylho, embora inicialmente englobada no movimento roqueiro, foi outra revelação do soul brasileiro do começo dos 80 com o hit *Noite do Prazer* (*Brylho*, Elektra/WEA, 1983). Com o fim da banda, o vocalista Claudio Zoli iniciou carreira solo, sem muito sucesso, gravando alguns discos e atuando mais como compositor.

Dentro do movimento Rock Brasil dos anos 80, apareceram bandas que ainda buscavam uma base funk, como Os Opalas e o conjunto Skowa e a Máfia. Efetivamente, a música black só retornou às paradas de sucesso através da carreira do cantor Ed Motta. Influenciado pelo estilo do tio Tim Maia, gravou seu primeiro hit, ainda com o grupo Conexão Japeri, *Manuel* (*Ed Motta & Conexão Japeri*, WEA, 1988). Após o sucesso, Ed Motta ficou um tempo fora da mídia brasileira, indo morar nos Estados Unidos. Gravou alguns discos irregulares e esparsos, ora conferindo certa erudição jazzística à sua concepção musical, ora dando contornos pop a seu trabalho, foi definitivamente englobado pelo universo da MPB. Outra emergente do cenário do pop-rock 80 que direcionou sua trajetória para a black music e para a dance music foi a cantora Fernanda Abreu, ex-vocalista da banda Blitz. Fernanda Abreu foi uma das primeiras artistas a divulgar o amplo uso de *samplers* como recurso de composição com o lançamento do disco *Sla 2 ~ Be Sample* (EMI-Odeon, 1992), do qual se destacou a faixa *Rio 40 Graus*, no qual também regravou *Jorge de Capadócia*, de Jorge Ben Jor. Grupos mais recentes de pop-rock nacional, surgidos no final da década de 90, também prestam reverência ao samba-rock e ao soul, como Ultramen e Jota Quest. Mantendo a prática da referência a movimentos e gêneros musicais do passado característica do rap, rappers brasileiros como Thaíde e DJ Hum, Racionais MCs, BNegão e Marcelo D2, que utilizam *samplers* de samba-rocks como base para suas letras.

Seguindo a linha da mistura do samba das baterias das escolas com o funk, e, especialmente com o funk praticado nos bailes dos morros cariocas, o compositor Ivo Meirelles (ao lado do roqueiro Lobão) fundou o grupo Funk'n'Lata. Sambista egresso da escola de samba Mangueira, Ivo Meirelles seguiu carreira solo (popularizando na mídia o rótulo “samba-soul”), após gravar dois discos acompanhado pelo Funk'n'Lata, *O Coro Tá*

Comendo (Paradoxx Music, 1998) e *Funk'n Lata* (1999), lançado pelo selo internacional Virgin (em cujo *cast* constam atualmente grandes nomes da música pop mundial como Lenny Kravitz, Ben Harper e Joss Stone), denotando o interesse do mercado estrangeiro por músicas de países periféricos, seguindo as tendências do lucrativo mercado da *world music*.

2.8 O SAMBA-ROCK NO SÉCULO XXI

Em linhas gerais, a *world music* é uma categoria de marketing voltado para músicas produzidas fora do contexto anglo-americano, especialmente de países do Terceiro Mundo (SHUKER, 1999: 292). O mercado da *world music* volta-se não apenas para a produção musical mais tradicional destes países periféricos, como também gira em torno de gêneros musicais híbridos que fundem sonoridades locais com influências globais, como a música rai argelina, a *juju music* nigeriana, o zouk caribenho, o bhangra anglo-indiano entre outros. A música brasileira é uma importante divisão dentro da *world music*, cujo mercado consumidor inicialmente interessou-se pela bossa nova e, posteriormente, pelo tropicalismo, especialmente pelos trabalhos dos Mutantes.

Entre 2000 e 2001 chegaram ao Brasil notícias de que os primeiros discos de Orlann Divo viraram moda em discotecas londrinas, especialmente nas festas batizadas de *Bat Macumba* (inspirada no nome de uma gravação dos Mutantes). DJs europeus começaram a utilizar gravações de Ed Lincoln como base para batidas de música eletrônica. O grupo de *big beat*⁵⁴, The Wiseguys, *sampleou* trechos de *Drive-In*, de Erlon Chaves (*Banda Veneno De Erlon Chaves*, Philips, 1971), para seu disco de 1998, *The Antidote* (Mammoth/Pgd). O *sample* de *Tu Veux Ou Tu Veux Pas*, de Brigitte Bardot, versão da gravação de Wilson Simonal, *Não vem que não tem* (*Alegria, Alegria*, Odeon, 1967), feita pelo grupo belga Lords of Acid, na música *Am I Sexy?* (*Am I Sexy?*, Never Records, 1999) entrou na trilha do filme “Austin Powers – The Spy Who Shagged Me” (1999).

Este cenário é sintomático de um processo de revalorização da estética “setentista” nas artes, no design e na moda, caracterizando também um momento de *revival* musical, especialmente voltada para a produção musical brasileiras calcada na música black dos anos

⁵⁴ *Big beat* é um subgênero da música eletrônica caracterizado por conjugar as batidas do rap com o funk de forma mais acelerada, incluindo distorções de *riffs* de guitarras do rock. Seus principais representantes são The Chemical Brothers, Fatboy Slim e The Prodigy.

70. Tornou-se grande a procura por vinis para abastecer este mercado, especialmente composto por colecionadores europeus e japoneses. Discos raros como os primeiros de Dom Salvador e da Banda Black Rio são disputados “a peso de ouro” por colecionadores e DJs⁵⁵. Percebendo a demanda deste mercado internacional pela música brasileira *vintage*, algumas gravadoras começaram a se movimentar no sentido de reeditar antigos discos fora de catálogo. O selo Ziriguiboom, distribuído pela gravadora belga Crammed Disc, contratou o Trio Mocotó que, depois de 25 anos sem atividade, retornou no ano 2000 com o disco *Samba Rock* (Ziriguiboom, 2000). Três anos depois lançaram *Beleza, Beleza, Beleza* (Ziriguiboom, 2003), que trouxe o produtor e músico Skowa (ex-integrante do grupo Skowa e a Máfia) assumindo o lugar de Fritz Escovão, ao lado de João Parayba e Nereu. Já o selo inglês especializado em música brasileira Whatmusic recolocou em circulação trabalhos de músicos do samba-rock como o conjunto Copa 7, Orlann Divo, Ed Lincoln, Dom Salvador, entre outros.

Em 2001, por iniciativa do filho de Oberdan Magalhães, Willian Magalhães, a Banda Black Rio foi recriada, contando com antigos e novos integrantes. O primeiro disco da nova fase (*Movimento*, Regata, 2001) foi lançado em Londres pelo selo Mr. Bongo em dezembro de 2002, com algumas faixas remixadas por grandes DJs da cena inglesa, como Fase Action, entre outros (*Rebirth*, Mr. Bongo, 2002). A exemplo da atuação dos selos internacionais, no Brasil, gravadoras começaram a surgir, voltados para a produção de black music nacional. A primeira iniciativa foi a gravadora independente Regata Música, criada em 2000 pelo produtor musical Bernardo Vilhena, que lançou no mercado brasileiro a cantora paulista Paula Lima, e o cantor Seu Jorge, ex-integrante do grupo Farofa Carioca. Do *cast* da Regata também participava a nova formação da Banda Black Rio e o cantor Ivo Meirelles. Vilhena também colaborou com a criação da gravadora independente Trama, em 1998, ao lado de João Marcello Bôscoli (filho da cantora Elis Regina) e dos irmãos Cláudio e André Szajman. A Trama ficou conhecida no cenário nacional inicialmente por voltar-se também para o segmento da black music nacional, lançando os primeiros discos de Max de Castro e Wilson Simoninha (filhos de Wilson Simonal), e os primeiros trabalhos de Jair Oliveira e Luciana Mello (filhos de Jair Rodrigues), contratando depois artistas já conhecidos como Pedro Mariano (irmão de João Marcelo Bôscoli, egresso da EMI), Ed Motta, Claudio Zoli. Aos poucos a Trama (cuja distribuição é feita pela Sony), que já trabalhava com música eletrônica

⁵⁵Enquanto no site internacional de leilões E-Bay o LP original da Banda Black Rio, Maria Fumaça (Atlantic/WEA, 1977) é vendido por cem dólares, o LP de Dom Salvador, *Dom Salvador Trio* (Mocambo, 1967) é oferecido por 449 dólares (<http://www.ebay.com> , acessado em 7 de junho de 2008)

e rap brasileiros, ampliou sua área de atuação, englobando músicos de outros gêneros, como samba, MPB, pop e rock, e diferenciando-se no mercado por desenvolver estratégias de marketing diferenciadas e inovadoras para o lançamento de seus discos, responsável também pela criação da maior plataforma de música independente do Brasil, a TramaVirtual.

Esta articulação de gravadoras e selos independentes, bem como a demanda do mercado estrangeiro incentivou que as *majors* sediadas no Brasil promovessem estratégias para a recolocação nas prateleiras das lojas de antigos títulos fora de catálogo, muitos deles que ainda não haviam sido lançados em cd. O músico Charles Gavin, baterista da banda de rock Titãs e renomado colecionador de vinis tornou-se um dos consultores mais requisitados pelas gravadoras para produzir relançamentos de discos raros e remasterizados especialmente de black music brasileira. Em 2000, Charles Gavin foi convidado para produzir a série *Dois Momentos*, pela WEA, dona do catálogo da Continental, Carlos Dafé, Branca Di Neve, Walter Franco, entre outros. No ano seguinte, foi a vez da Sony solicitar o trabalho do músico e pesquisador para coordenar o pacote *Columbia Raridades*, que contou com 11 discos remasterizados da antiga gravadora CBS, dentre eles *Nossa História de Amor* (1977), terceiro LP do cantor e compositor Hyldon; *Som, Sangue e Raça*, do pianista Dom Salvador e da banda Abolição (1971); *Nesse Inverno* (77), de Tony Bizarro e *Som Nosso* (77), do Som Nosso de Cada Dia (banda de rock psicodélico que realiza um som de orientação funk neste disco). Em 2002, Charles Gavin organizou a coleção da Universal, *Samba & Soul*, que contou com os dois discos da cantora Lady Zu, quatro discos de Jorge Ben Jor (*Samba esquema novo*, 1963; *Sacundin Ben Samba*, e *Ben é samba bom*, ambos de 1964; e *África Brasil*, de 1976), dois de Gerson King Combo (o de estréia, *Gerson King Combo*, 1977, e *Gerson King Combo Volume II*, de 1978), títulos clássicos de Cassiano (*Cuban soul*, 1976) e Hyldon (*Na rua, na chuva, na fazenda*, de 1975) e o disco solitário da banda União Black, grupo formado durante o movimento Black Rio, que contou com Gerson King Combo em sua formação original (*União Black*, 1977). Gavin produziu também a coleção *Odeon 100 anos* em 2003, pela EMI (dona do acervo da antiga gravadora), série que incluiu discos de Wilson Simonal, Banda Black Rio, Miguel de Deus, Tony Bizarro, Carlos Dafé, Branca di Neve, Nonato Buzar, Cassiano e o grupo Som 3, entre outros. A Som Livre, em 2006, também mobilizou o músico para o relançamento de 25 raros títulos resgatados dos acervos das antigas gravadoras RGE, Fermata e Som Maior, voltados para o samba-jazz, o sambalanço e a MPB dos anos 60 e 70.

Muitos destes nomes retornaram aos estúdios de gravação, e lançaram novos discos como Gerson King Combo, Lady Zu, Bebeto, entre outros. Em 2006, a Trama (após uma

disputa judicial com a gravadora Biscoito Fino) relançou em cd os discos *Tim Maia Racional Vol. 1* (Seroma, 1975) e *Tim Maia Racional Vol. 2* (Seroma, 1976), lançados na época de forma independente e depois recolhidos das lojas a mando do próprio cantor, tornando-se raridades e objetos de culto por parte de colecionadores e fãs. Mais recentemente, em 2007, Jorge Ben Jor, que teve vários títulos de sua discografia remasterizados em cd, lançou *Recuerdos de Assunción 443* (Som Livre), a partir de faixas inacabadas de canções gravadas nos anos 80 nunca lançadas em disco. Além destas séries de relançamentos, muitas coletâneas têm sido produzidas para divulgar gravações referentes ao gênero do soul e do samba-rock, não apenas como forma de pôr em circulação antigos músicos fora de catálogo, como também uma estratégia para preparar o mercado consumidor para possíveis relançamentos de discos antigos e lançamentos de novas gravações dos cantores representantes do gênero. Como exemplos, podem ser citadas as coletâneas *Soul Brasileiro* (Universal Music, 2000), *Samba Soul 70! - Rare Groove Party* (Ziriguiboom, 2001), *Black Music Brasil* (SomSicam, 2004) e *Soul Brasil* (Som Livre, 2006), voltadas tanto para o público interno quanto estrangeiro.

Este ressurgimento do samba-rock e do soul no mercado fonográfico brasileiro atual corresponde assim a uma demanda por parte dos consumidores, em grande parte formados não apenas por DJs e colecionadores, interessados em sonoridades antigas, como também por jovens, em sua maioria, universitários dos grandes centros urbanos, que “garimpam” sebos e lojas de vinis em busca de raridades. É uma faixa de consumo segmentada, formada por um público que assiste MTV, compra revistas especializadas em música e troca informações via Internet (JANOTTI JR. 2003:100). A popularização da web ampliou e intensificou o intercâmbio de músicas que já circulavam em cópias piratas caseiras desde os anos 80, contribuindo para uma divulgação paralela destes gêneros. Dos suportes físicos (fitas cassetes e, depois, CDs regraváveis) a suportes virtuais (páginas na internet, blogs com arquivos digitais para download, sites de audição on-line, programas de troca e compartilhamento de arquivos em formatos como mp3, ogg, wma) estas músicas circularam sem a mediação de gravadoras, que passaram a movimentar-se para atender a este público, também encontrando neste segmento uma alternativa possível para a saturação do mercado fonográfico brasileiro.

Este panorama geral é uma espécie de genealogia do samba-rock desenvolvida para possibilitar uma compreensão do que como o gênero manifesta-se no cenário musical brasileiro. Ao levantarmos informações sobre suas possíveis origens e desdobramentos, de modo algum pretendemos esgotar e mapear completamente o gênero, nem fazer uma catalogação completa de todos os seus representantes, mas sim mostrar suas possíveis

dinâmicas a partir de determinadas condições de produção e reconhecimento enquanto categoria genérica da indústria fonográfica e manifestações musicais ligadas a determinadas formas de produção de sentido a partir de evoluções na identidade negra urbana contemporânea brasileira. Assim, a configuração do gênero do samba-rock enquanto processo de produção de sentido e, conseqüentemente, de comunicação pressupõe regras formais e ritualizações partilhadas por produtores e audiências, diferenciadas ao longo do tempo.

Se os gêneros são, antes de tudo, modelos dinâmicos, é impossível mapear suas fronteiras de forma precisa (JANOTTI JR, 2005), da mesma forma que não se consegue isolar e definir todas as suas características, a não ser quando elas podem indicar, de forma fluida, distinções em relação a outros gêneros, a partir de aproximações ou distanciamentos para com seus pares (no caso do samba-rock, suas intersecções com a bossa nova, a jovem guarda, a MPB e a soul music e outros gêneros) e também a partir da relação do diálogo com seus antecessores, através de um processo de reconfiguração dos mesmos, que leva à evolução das categorias musicais.

A partir desta definição negativa e/ou comparativa dada em relação a outros gêneros, é possível, pois, analisar o produto midiático através do qual se materializa o gênero, percebendo as condições de produção e reconhecimento contidas em seu interior. Guias de leitura, estas estratégias de direcionamento e agenciamento favorecem a compreensão das formas como os processos de produção de sentido e interações entre os modos de produção/circulação/consumo manifestam-se nos produtos midiáticos.

Tendo em vista, desta forma, uma abordagem dinâmica do gênero do samba-rock que tenta dar conta de abarcar suas possíveis configurações enquanto rótulo e enquanto resultado de novas interações entre indústria fonográfica, criadores e públicos específicos, em um contexto de globalização cultural, no próximo capítulo deste trabalho empreenderemos o processo da análise midiática dos produtos selecionados. Este procedimento nos ajudará a compreender como as gramáticas do gênero do samba-rock manifestaram-se e materializaram-se na obra do compositor Jorge Ben Jor, levando-se também em consideração suas interações com o cenário cultural brasileiro e internacional. Mas antes de partirmos para o desenvolvimento das análises, que se baseará também nas inter-relações concretizadas na trajetória do músico com outras vertentes e momentos da música popular massiva brasileira, faremos um breve panorama da indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70, diante do qual se deu a instituição da MPB enquanto complexo musical, cultural e ideológico, e que será útil para o entendimento de determinadas expressões utilizadas ao longo desta dissertação.

2.9 A INSTITUIÇÃO DA MPB

Para compreender melhor o contexto histórico dentro do qual se originaram as bases da trajetória artística de Jorge Ben Jor e, por conseguinte, o desenvolvimento do samba-rock, faremos antes um mapeamento de alguns dos gêneros musicais que compunham a música urbana brasileira do século XX. Este não pretende ser um mapeamento exaustivo sobre as várias dinâmicas engendradas no desenvolvimento destes gêneros. A proposta é oferecer uma visão geral do processo que desembocou no estabelecimento da MPB enquanto instituição sócio-cultural, responsável pela definição de uma gama de estratégias musicais, midiáticas e ideológicas, que auxiliaria não só no estabelecimento da indústria fonográfica no Brasil (tornando-se um dos maiores “filões” do mercado fonográfico brasileiro), como também seria responsável pela definição de um gosto popular determinado por práticas específicas de composição e de execução musical.

A música popular massiva, entre outras propriedades, é uma espécie de repertório de memória coletiva, fruto da sociedade capitalista moderna, da industrialização da cultura e do mercado de massas. No Brasil, esta música popular acabou tornando-se um dos eixos da moderna vida cultural do país. No entanto, o reconhecimento deste campo de expressão como produto cultural mais sério e de valor começou a se dar nos anos 60, sendo que, desde a década de 30 a idéia de uma “música popular brasileira” já vinha sendo gestada.

A configuração da música popular massiva no Brasil enquanto tradição diante da audiência popular, da crítica e de boa parte da intelectualidade letrada acompanhou a própria formação da moderna identidade nacional. Sua base se deu sobre a articulação de três eixos genéricos: o samba, a bossa nova e a MPB (sigla que significa Música Popular Brasileira). A MPB, neste contexto, é utilizada como expressão diferenciada de outras tradições populares. Ela é a música comercial produzida no Brasil em um contexto de comunicação massiva, que se desenvolveu juntamente com a implantação e a consolidação da moderna indústria fonográfica no país, e também em contato com repertórios culturais globais.

Convém explicar que o samba e a bossa nova, gêneros próximos e de fronteiras razoavelmente delimitáveis, funcionam como um conjunto de eventos musicais articulados por convenções culturais que envolvem uma determinada comunidade musical composta por artistas, produtores, audiência e crítica. Já a MPB poderia se enquadrar melhor no que se entende por arquigênero, que engloba vários outros gêneros, movimentos e estilos.

Este termo “guarda-chuva” pode também ser definido como uma instituição sociocultural, cuja tradição se consolidou perante a construção de cânones estéticos e valores ideológicos (NAPOLITANO, 2007). Atualização da tradição musical do samba, e herdeira da bossa nova, a MPB também incorporou outros gêneros e outras práticas interpretativas, em uma estratégia conseqüente da ampliação de público e de novas demandas musicais e ideológicas ligadas a uma nova forma de relação entre meios de comunicação massivos e música popular.

O processo evolutivo que redundou na constituição da MPB redefine assim o paradigma de composição e interpretação assimilado pelo mercado musical renovado dos anos 60. Mesmo tendo um caráter híbrido e provisório, sujeito a reavaliações poéticas e ideológicas, a MPB continua exercendo padrões de valor e autenticidade. Por isso, nesta seção, tentaremos traçar o desenvolvimento da MPB enquanto tradição, a partir da observação de convenções, debates, características plásticas e ideologias relativas às dinâmicas dos gêneros dela participantes. Estas articulações genéricas aliadas à construção de sua autenticidade contribuíram para seu estabelecimento dentro da vida cultural do país e para sua hegemonia sobre outras manifestações.

2.9.1 A Gênese da Música Popular Urbana Brasileira

Até o começo do século XX, a nomenclatura de gêneros na música popular, tão valorizada pelo mercado de partituras e pelo incipiente mercado fonográfico brasileiro, era bastante confusa do ponto de vista musicológico. Lundu, modinha, seresta, polca, choro eram nomes que se confundiam do ponto de vista musical e eram utilizados indiscriminadamente nas práticas musicais urbanas cotidianas. Estas nomenclaturas arbitrárias nem sempre correspondiam ao efetivo material sonoro presente nas obras.

Dentre este panorama embrionário de uma música urbana brasileira, embora não se possa traçar uma rígida linha que explique a multiplicidade dos gêneros urbanos que convergiram no samba carioca, é importante destacar-se a articulação lundu-modinha-samba e seus predecessores. O lundu surgiu como dança por volta de 1780, caracterizado por coreografias em roda, pela umbigada, com acompanhamento de viola, se afastando aos poucos das suas origens no batuque negro para se tornar um gênero cantado, facilitando sua aceitação pela Corte. Ritmo originário das camadas sociais excluídas, foi aceito pela “alta”

sociedade, mas apropriado de forma diferenciada, mais “branda”, em relação a uma mais “selvagem”, o lundu chorado (SODRÉ, 1998:31). Um século depois, passou a ser revalorizado, influenciando as formas de composições dos gêneros importados como a polca (européia) e a habanera (latino-americana). A polca⁵⁶, inicialmente uma dança de salão centro-européia, associada aos passos do lundu e do maxixe, ajudou a consolidar “um incipiente sistema musical no Brasil, articulando a tríade fundamental ‘autor-obra-público’”(NAPOLITANO, 2007:11), que caracterizam o mercado musical hoje em dia. Tanto a polca quanto a valsa, a mazurca e outros gêneros de origem européia costumavam empregar a forma clássica do *rondó* (estribilho, estrofe, estribilho). A modinha, paralelamente, atravessou o século XIX ora mais aristocrática e influenciada pela canção camerística italiana, ora mais popular e mestiça, próxima ao que hoje se convencionou chamar por serenata. Um dos primeiros elos entre a cultura oral e a escrita, e entre a cultura popular e a erudita, a modinha nos salões recebia o nome de canção e nas ruas passou a ser chamada de seresta (TINHORÃO, 1998).

A partir de então, passou-se a buscar uma rigorosa definição musicológica para estes gêneros seminais da tradição musical urbana no Brasil. Associada à entrada no país de modas musicais internacionais que levava a novas mesclas, a cristalização de uma linguagem de gêneros musicais reconhecível foi fundamental na avaliação, a partir dos anos 20, de quais eram as canções e as práticas musicais que expressavam uma identidade brasileira idealizada.

Neste processo de hibridização de gêneros, que também estaria nas bases estruturadoras do samba como cânone da tradição nacional-popular, estas expressões ganharam um sentido sociocultural mais amplo e passaram a informar os criadores que nela se reconheciam. Esta função localizadora dos gêneros, no entanto, também agregava visões idealizadas e projeções que nem sempre traduziam as disputas e polifonias das tensões culturais que as estabeleceram.

2.9.2 A Popularização do Samba Gravado

Gênero central na experiência da música popular no Brasil até o final da década de 60, sua gravação e veiculação no mercado fonográfico ajudou a delimitá-lo e diferenciá-lo de

⁵⁶ A polca européia, associada ao ritmo do lundu e tocada por flauta, cavaquinho e violão, formaram as bases do choro.

outros gêneros musicais próximos. Com o passar do tempo, os ouvintes sabiam o que esperar: ritmo 2/4, frases melódicas de oito compassos, acompanhamento de piano, violão, cavaquinho e percussão. Esta, com a afirmação do “samba do Estácio”⁵⁷, a partir dos anos 1930, teve a predominância de surdo, cuíca e tamborim, compondo com o pandeiro o conjunto básico da percussão do samba (SANDRONI, 2001).

É consenso geral que o primeiro samba a ser gravado foi “Pelo telefone”, composta por Donga e gravada por Baiano em 1916, consagrando o nome “samba” como um dos gêneros centrais da música popular urbana no Rio de Janeiro. A experiência social e musical do samba remete-nos a uma vivência coletiva, comunitária e étnica, cujas origens encontram-se na experiência da escravidão negra, mas também se projetam sobre a modernidade urbana e a sociedade capitalista.

Com esta gravação, o samba registrado em disco rompe os limites do seu grupo social original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia, conforme a lúcida avaliação do próprio Donga. Além disso, ao fixar autoria e forma de circulação (o disco), situava aquela música ancestral numa ideologia de modernidade, ligando o indivíduo que havia composto ao indivíduo que era o seu ouvinte (NAPOLITANO, 2007,19).

Neste sentido, a gravação em disco significou não apenas a criação de uma forma musical, mas também um fenômeno social que envolveu, ao mesmo tempo a circulação por meios mecânicos da obra criada em meio social amplo e registrada na individualização da figura do autor. Aos poucos, o compositor passou a definir-se como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado, definitivamente abrindo mão da criação coletiva (SODRÉ, 1998, 40).

Em julho de 1927 a gravadora Odeon introduziu o sistema de gravação elétrica no Brasil (surgido três anos antes nos Estados Unidos). A gravação elétrica abriu novas possibilidades de registro musical, permitindo que vozes menos potentes e timbres mais variados chegassem ao disco. Curiosamente, o avanço tecnológico, no caso da introdução da gravação elétrica no Brasil, permitiu o registro de instrumentos de percussão, de vozes mais

⁵⁷ Por volta de 1928, os sambistas do morro do Estácio, zona norte do Rio de Janeiro, passaram a desenvolver um samba que ajudasse a “puxar” o samba durante o Carnaval, mais rápido e de marcação rítmica mais acentuada, favorecendo a dança e o desfile. Não por acaso, este é o mesmo ano do aparecimento das escolas de samba, que propuseram uma formação de desfile e marcha para o carnaval carioca. O samba “amaxixado” da primeira geração, de Donga e Baiano, não permitia este tipo de organização corporal no espaço pela dança que propunha, e era necessário uma ruptura na estrutura rítmica do gênero, o que propiciou o aparecimento do formato do samba carioca moderno, consagrado pela indústria fonográfica (SANDRONI, 2001).

coloquiais e sutis (em oposição à forma de cantar inspirada no estilo do *bel canto*⁵⁸), e do coro, elementos inseparáveis das manifestações do samba enquanto ritual coletivo, comunitário.

O primeiro registro de um samba com instrumentos de percussão foi “Na Pavuna”, em 1929, pelo Bando dos Tangarás, formado por Almirante (Henrique Foreis Domingues), Noel Rosa e Braquinha (Carlos Alberto Ferreira Braga, conhecido também como João de Barro). Esta gravação introduziu o surdo, o tamborim e o pandeiro nas práticas do samba gravado. “Na Pavuna” e o samba “Dá Nela”, composto por Ary Barroso, gravado por Francisco Alves, foram os grandes sucessos do carnaval carioca de 1930. A canção de Ary Barroso indicava novos rumos para a marcha carnavalesca, com o ritmo marcado pelos instrumentos de sopro, sobretudo pelo naipe de pistons. “Dá Nela”, ao lado da gravação dos Tangarás, desenvolveu novos timbres durante o processo de gravação, criando uma nova experiência fonográfica.

No processo de formatação de uma linguagem moderna para a música popular, o samba representava uma fusão original, uma ponte direta entre o local e o cosmopolita, cuja poética do cotidiano expressava a afirmação de uma nova nacionalidade. O Rio de Janeiro, nesse sentido, foi o celeiro desta modernidade musical, propiciando fusões de gêneros populares, que combinavam a experiência afro-brasileira tradicional com o progresso, através da produção em larga escala do disco e do encontro com novas modas musicais propiciadas dentro dos espaços urbanos. A elite intelectual pôde, assim, mergulhar na cultura popular urbana, ao mesmo tempo em que as classes populares também assimilavam outras formas poéticas e musicais, filtradas por outras tradições culturais e por outras técnicas de execução e performance.

Entre 1937 e 1945, o samba estabelece-se como expressão da nação, “adotado” pelo Estado varguista como expressão e hino de uma identidade para o país. É importante ressaltarmos aqui o papel fundamental dos mediadores no processo de estabelecimento de uma tradição para a canção brasileira. Foram eles os responsáveis pela construção de uma ponte entre elites intelectualizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas e classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. Este encontro, que não estava isento de tensões e conflitos, foi construído por estes agentes socioculturais, que eram os próprios sambistas-compositores (que transitavam entre “o morro e o asfalto”), os

⁵⁸ Este estilo denomina toda uma tradição vocal, técnica e interpretativa da ópera italiana originada no fim do século XVII e alcançou seu auge no início do século XIX. Refere-se a um estilo de canto de floreado e fraseado elegantes, de traços exagerados e virtuosísticos, por vezes carregados de dramaticidade.

cantores, responsáveis pelo reconhecimento do samba no mundo do disco e do rádio (ajudando a profissionalizar músicos que eram originalmente criadores comunitários) e também os jornalistas, ligados à cultura popular, divulgando estes valores culturais junto ao público em um contexto massivo⁵⁹. Esta comunidade musical foi fundamental no processo de reconhecimento do gênero do samba enquanto produto cultural de valor, colaborando para a construção de um discurso ideológico que alçava o gênero a símbolo da identidade nacional.

Nesta época, surgem os sambas cívicos, de exaltação nacional, que apoiavam o Estado Novo e o projeto ideológico de “democracia social e racial”. Os chamados “sambas-espetáculo” tiveram em Ary Barroso seu maior representante. Durante a época de ouro do rádio brasileiro, seu programa de rádio foi um dos maiores sucessos da indústria do entretenimento nacional. Suas composições eram regularmente gravadas por intérpretes famosos, influenciando a nas novas composições de samba. Autor de “Isso aqui o que é”, “Rio de Janeiro”, “Na Baixa do Sapateiro”, Ary Barroso remodelou o ritmo do samba, com a utilização de sonoridades mais grandiloqüentes, no sentido de englobar os passos largos da dança de salão, abrindo espaço para repiques e intersecções de percussão e metais. Ao estabelecer uma linguagem sinfônica para o samba em sua composição mais importante, “Aquarela do Brasil”, o compositor abria definitivamente as portas do gênero para inúmeros entrecruzamentos sonoros e culturais.

O mistério de ‘Aquarela’ é justamente a capacidade de articular samba, jazz, clima sinfônico e bel canto numa só canção. O Brasil já tinha seu monumento sonoro e modelo a ser seguido por outras músicas. O samba “organizado”, com orquestração moderna, letras elegantes, e elegíacas do trabalho e da brasilidade, poderia ser até exportado. A questão do arranjo jogou um papel fundamental nesse novo tipo de samba, criando um novo paradigma instrumental, ancorado nas sonoridades das big bands norte-americanas, com toques de música sinfônica, sugerindo uma tessitura compacta e deslocando a base rítmica da percussão, símbolo de ‘africanismo’, para os metais, mais ligados à sonoridade do jazz” (NAPOLITANO, 2007:45).

Estas novas configurações do samba, articuladas a estratégias ideológico-culturais da ditadura e depois da democracia populista de Getúlio Vargas, tiveram no rádio seu principal aliado na difusão de um “nacionalismo” musical. Especialmente a partir de 32, o rádio foi uma espécie de “veículo síntese” da música popular, realizando três operações conjuntas: aglutinador de estilos regionais, disseminador dos gêneros internacionais e responsável pela

⁵⁹ Hermano Vianna, neste processo de mediação, também considera importante o papel dos intelectuais brasileiros e estrangeiros, que pensavam a nação e buscavam uma determinada produção cultural que representasse a identidade nacional e o popular.

“nacionalização” do samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca (NAPOLITANO, 2007:47), contribuindo não só para a consolidação da linguagem do samba e da música popular brasileira como também definindo o espaço de atuação do primeiro *star system* brasileiro (Francisco Alves, Carmen Miranda, Silvío Caldas, Orlando Silva, entre outros).

Segundo Napolitano (2007), o rádio no Brasil teve sua primeira audição oficial em 7 de setembro de 1922. O rádio no Brasil teve sua primeira audição oficial em 7 de setembro de 1922. A primeira emissora foi a Rádio Sociedade, no Rio de Janeiro, e a segunda foi a Rádio Clube, surgida em 24. Em 1926 foi criada a Rádio Mayrinck Veiga, particularmente importante para a música popular nos anos 30. Apesar das várias estações, até o início dos anos 30, a música popular tinha mais espaço no circuito partitura-disco-teatro do que no rádio ou no cinema falado nascente. Com a criação da Rádio Nacional, em 1936, a música popular encontrava um importante lugar de afirmação e divulgação. Dotada de um grande aparato técnico e artístico, a Rádio nacional, mesmo estatizada, manteve uma grade de programação voltada para o lazer das massas, ancorada em programas musicais, radionovelas e programas de informação. A música popular tinha lugar privilegiado, com um elenco fixo de cantores e apresentadores que marcaram época e influenciaram outras emissoras. Em 1941, com a inauguração das transmissões em ondas curtas, a Rádio Nacional podia efetivamente ser captada em todas as regiões do Brasil.

Com a popularização do rádio, o mercado de música popular ganhava importância comercial e cultural, e não mais dependia do disco e dos espetáculos ao vivo. Além da veiculação de discos gravados, os programas de rádio contavam com grandes orquestras e arranjadores de renome como Radamés Gnattali, que marcaram época na música popular brasileira, e mesclavam a tradição sinfônica da música erudita com a levada das *big bands* do jazz.

Mas não apenas de samba eram compostas as grades de programação das rádios⁶⁰. Tanto no rádio quanto no cinema e no disco, o samba já não mais reinava absoluto no mainstream da música comercial brasileira, abrindo espaço para outros gêneros. Na cena musical pós-guerra dois caminhos foram potencializados: as músicas internacionais (jazz, gêneros caribenhos como o mambo e o bolero) e os gêneros regionais, principalmente o baião (a partir da figura de Luiz Gonzaga), o coco, o xaxado, a moda de viola, entre outros. Ao lado

⁶⁰ Almirante foi um dos pioneiros, através de seus programas e rádio “pedagógicos” a consolidar a música popular brasileira centrada no samba.

da tríade “samba-choro-marcha”, estes gêneros regionais acabaram por formar o eixo da brasilidade musical, urbana e rural, que será reiterado nos lendários festivais da canção dos anos 60, consolidando os principais integrantes da futura MPB.

A partir de 1946, assistiu-se à mudança da linguagem e da audiência padrão da radiodifusão. Nos anos 30, o rádio era voltado para os segmentos médios da população urbana, sobretudo dos grandes centros, e tinha propostas ambiciosas de levar cultura e informação às massas. Já nos anos 50, o rádio buscava uma comunicação mais fácil com o ouvinte, tornando-se mais sensacionalista, melodramático e apelativo. As classes populares passaram a identificar-se com as peças da programação, especialmente com os programas de auditório, freqüentemente gravados ao vivo, com numerosas platéias. Com esse tipo de programa⁶¹, crescia o culto à personalidade e à vida privada dos artistas, ao mesmo tempo em que mudava a cultura musical popular, com a circulação de novos gêneros musicais e performances mais extrovertidas.

2.9.3 Indústria Fonográfica e Música Popular Massiva Brasileira

Em meados da década de 50, novos estratos sociais foram inseridos no panorama musical brasileiro, que se tornou mais dinâmico, sobretudo no plano da criação e do consumo de música popular. Uma classe média alta, mais abastada, mais informada e com circulação no meio universitário, e uma classe média baixa, que aumentava seu poder de consumo musical devido à presença marcante da televisão nas grandes capitais brasileiras.

Com o crescimento da influência cultural americana no pós-guerra, por conta de uma maior circulação global de mercadorias culturais, e com o maior acesso a aparelhos eletro-eletrônicos como vitrolas, rádios, televisores e a bens culturais (favorecidos pelo desenvolvimento do setor de infra-estrutura e de bens de consumo duráveis) como os discos de vinil, houve um maior contato com musicalidades estrangeiras. Nesta época foram lançadas as bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial diante do movimento global do desenvolvimento capitalista. O trânsito de produtos e práticas intensificou-se com a instalação de filiais de produção das grandes *majors* fonográficas em

⁶¹ Ao lado dos programas de auditório, o concurso de Rainha do Rádio era a expressão máxima desse novo rádio e da nova audiência popular, organizada na forma dos fã-clubes, cujas disputas ganhavam vulto, galvanizando o culto às personalidades direcionadas para o mundo da comunicação de massa.

várias partes do mundo, que buscavam criar e alimentar novos mercados, evitando, ao mesmo tempo, certos controles aduaneiros a fim de reduzir custos de produção. O baixo preço unitário do disco, aliado à grande fertilidade musical de muitos países, facilitou a expansão destas sucursais que investiram mais na produção e nos mercados locais, como no caso do Brasil.

O impacto proporcionado pelo surgimento da bossa nova, a partir de 1959, fez com que os setores superiores da classe média urbana passassem a ver a música popular como uma zona respeitável de criação, expressão e comunicação. A reorganização do mercado musical que se seguiu pode ser visto como parte do processo de “substituição de importações” dentro do consumo musical, instituindo o conceito de “moderna” MPB. Os dados referentes ao mercado musical brasileiro confirmam a afirmação, pois, em 1959, cerca de 35% dos discos vendidos no país eram de música brasileira, e dez anos depois, este índice aumentou para 65%, cujos consumidores eram herdeiros do público jovem e universitário criado pela bossa nova e pelos movimentos que se seguiram (NAPOLITANO, 2007:68). Para isso colaborou uma estrutura singular da indústria fonográfica que, mesmo dominada pelas grandes multinacionais, necessitava estimular a produção local de canções, como parte da sua lógica de lucro. Este foi o período de consolidação da moderna indústria fonográfica brasileira diante da mundialização da cultura e das técnicas de produção, distribuição e difusão, que contribuíram para a transposição de fronteiras nacionais e culturais pelas mercadorias musicais. Ao lado dos aparelhos de rádio, toca-discos e televisores passaram a estar cada vez mais presentes nos lares brasileiros.

Tanto o nacional-desenvolvimentismo da era Juscelino Kubitschek (1956-1960) como o nacional-reformismo do governo de João Goulart (1961-1964) estão na base deste processo. A bossa nova, neste contexto de expansão dos meios de comunicação de massa, seria uma possível forma de interpretação artístico-cultural deste momento de desenvolvimento capitalista. Nele, os segmentos médios da sociedade assumiram para si a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista, que desejava atualizar o Brasil como nação perante a cultura ocidental, buscando, ao mesmo tempo dar uma “cara” própria à identidade brasileira a partir da música que produziam. Para isso, era necessário constituir uma produção internacional-popular, intensificando o sistema de trocas simbólicas. Neste contexto, “os artistas, agentes da criação artística, aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria. (...) O mercado começa a oferecer uma profusão de estilos, subgêneros e mesclas de toda sorte” (DIAS, 2000: 41).

A diversidade, própria à mundialização, é um produto também do desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica. A implantação do sistema estereofônico de gravação e reprodução do som, ao mesmo tempo em que se difundia o uso dos gravadores caseiros de fita magnética, preferencialmente o cassete, então recém-inventado, aposentou o disco de 78 rotações. Já a televisão começou a se expandir de forma avassaladora, obrigando o rádio a se contentar com o esquema da transmissão de música (em sua maioria, gravada), esporte e notícias, deixando para as grandes emissoras o papel de divulgadoras e renovadoras (no caso brasileiro, através de programas e festivais) da música popular massiva. A reflexão em torno da cultura sob a perspectiva do nacional e do popular é substituída pelo novo elemento baseado na produção internacional-popular. É neste cenário em que a produção de música no Brasil começa a adquirir referências culturais globais com mais intensidade, resultado de eficazes estratégias de marketing da indústria fonográfica, voltadas para a segmentação do mercado, e também um reflexo de intensas trocas simbólicas entre o local e o global na produção criativa destes novos artistas.

2.9.4 A Bossa Nova: Tradição e Ruptura

A bossa nova representou uma fase de renovação e modernização da música popular massiva brasileira, que introduziu novos estilos de composição, harmonização e interpretação, determinando uma mudança na linha evolutiva da canção brasileira. À consolidação do mercado corresponderam transformações no conjunto do processo, como o desenvolvimento da mentalidade empresarial e seu conseqüente aprimoramento tanto no mundo do disco como no do show business. Foi a definitiva transformação de alguns artistas brasileiros em astros, abandonando, definitivamente quaisquer resquícios de uma “aura marginal” (DIAS, 2000: 56).

O álbum *Chega de saudade* (Odeon), lançado no início de 59, causou grande impacto na música popular brasileira e mundial. O long play conseguiu sintetizar a vontade de ruptura a partir do adensamento de uma suposta tradição. Ao transformar o violão em instrumento rítmico-harmônico, João Gilberto não apenas mudou a função do instrumento na tradição da música popular brasileira – via de regra, de acompanhamento melódico –, mas também concentrou na batida a não-regularidade rítmica do samba, a regularidade do bolero e a irregularidade do jazz. João Gilberto incorporou a sonoridade da bateria das escolas de samba

ao violão: enquanto o polegar reproduzia a marcação do surdo, tangendo a primeira corda do violão, os três dedos médios “batucavam” as cordas inferiores como se fosse um tamborim. A performance minimalista também se baseava na voz, reduzida ao mínimo de potência e sem ornamentos excessivos, articulada ao violão e aos outros instrumentos, valorizando as melodias sem se sobrepor ao ritmo. Os arranjos de Tom Jobim valorizavam os contrapontos e criavam uma atmosfera de tessitura diáfana, com os instrumentos “comentando” a melodia conduzida pela voz.

A consolidação da bossa nova ajudou a estimular ainda mais a modernização do samba, em contraposição ao “samba quadrado”, que seria o samba de ataque mais percussivo e divisões rítmicas bem definidas. No entanto, o inusitado encontro entre vanguarda e tradição proposto pela bossa nova não apagou do cenário musical o samba tradicional e o sambacação bolerizado, comercialmente fortes nos anos 50, e nem se constituiu sem dialogar com estes gêneros, atualizando-os. Os espaços sociais de circulação da bossa nova inicialmente resumiam-se a apartamentos (nas casas dos músicos, jornalistas e produtores), boates (no circuito da boemia da zona sul carioca) e grêmios estudantis, marcando uma cena ligada à juventude de classe média urbana, cosmopolita.

A fase de maior evidência da bossa nova esgotou-se nos últimos meses de 1962 (SEVERIANO e MELLO, 15:1998), período que ficou marcado pelo legendário show do Carnegie Hall em Nova York, que apresentou a bossa nova para o mercado norte-americano. A partir do ano seguinte, os principais personagens da bossa nova procuraram outros caminhos: Tom Jobim e João Gilberto fixaram-se nos Estados Unidos, iniciando suas carreiras internacionais, e Vinícius de Moraes passou a trabalhar com outros parceiros, como Carlos Lyra, Baden Powell e Toquinho, distanciando-se do universo da bossa nova. A Odeon, antiga casa do gênero, dispensou seu *cast* bossanovístico após o auge do movimento. Carlos Lyra e Nara Leão, entre outros, começaram a dar contornos mais políticos às suas carreiras, em crítica à “jazzificação” da bossa, buscando as “raízes” da música popular, com preocupações sociais. A bossa nova começou a sair de moda, e os jovens músicos queriam fazer agora o chamado “samba moderno” ou então “música popular moderna (MPM)”, que acabou por ser chamada de “música popular brasileira” (MOTTA, 2000:36), baseada inicialmente em um engajamento político-musical por parte de seus participantes. Esta nova fase era uma tentativa de lançar as bases para uma canção nacionalista e engajada, mobilizadora, uma bossa nova participante, portadora de uma mensagem mais politizada que trabalhasse com materiais musicais do samba tradicional. O violão agora passa a ser tocado de uma forma diferente, com uma divisão rítmica mais definida, com um acento mais “afro”

(como era dito na época), em timbres mais próximos do samba “quadrado”. No entanto, as interpretações vocais, como no caso de Geraldo Vandré, não rompiam com a bossa nova, pois evitavam exageros, e em geral, os próprios arranjos das canções não reforçava o papel dos instrumentos de percussão. A união da tradição com as conquistas estéticas da bossa nova era uma estratégia deliberada que se dava paralelamente à aproximação e parcerias dos jovens compositores com os sambistas do morro, como Cartola, Zé Ketí e Nelson Cavaquinho.

Assim, entre 62 e 63 houve uma acentuação e demarcação de fronteiras, muitas vezes postiças, entre a bossa nova “jazzística” e a “nacionalista”. O impasse, em parte, reproduzia a tentativa de ampliação de materiais sonoros para a conquista de novos segmentos de consumidores, consolidando um “público jovem”, especificamente o da classe média universitária, ligado à tradição, mas também à modernidade. Surgiram gravações que, guardadas suas especificidades, combinavam nos arranjos as tessituras despojadas da bossa nova, timbres jazzísticos de trios instrumentais com a incorporação de instrumentos de escola de samba – tamborim, pandeiro, cuíca e agogô. Este padrão será determinante para a configuração da sonoridade básica da MPB, até o advento do tropicalismo, quando houve uma mudança no padrão instrumental do conjunto das canções. Aliás, este padrão de sonoridade esteve intimamente relacionado à estética imposta pela gravadora Elenco, de Aluísio de Oliveira, copiado em parte pela Philips. As duas gravadoras praticamente monopolizaram o campo da MPB nascente, ajudando a consolidar o rótulo em meados da década de 60.

A Philips, empresa transnacional do setor elétrico, administrada basicamente por capital holandês e alemão, iniciou suas atividades discográficas no Brasil adquirindo a CBD - Companhia Brasileira de Discos⁶² em 1958, comprando o selo Elenco já na década de 60 além de instalar aqui um estúdio e uma fábrica próprios. O Selo Elenco foi criado em 1963 por Aluísio de Oliveira, ex-integrante do conjunto O Bando da Lua. Aluísio havia sido diretor artístico da Odeon durante o surgimento da bossa nova, e, entusiasmado com o sucesso, fundou o selo para lançar apenas discos do gênero. Associando-se a selos norte-americanos, sua estratégia era comercializar no Brasil discos de bossa nova com cantores brasileiros gravados nos Estados Unidos. Com a migração de seu *cast* para grandes gravadoras, e a concorrência desleal com as *majors*, Aluísio vendeu a Elenco para a Philips em 65 (TINHORÃO, 1969:123). Esta foi uma das estratégias coordenadas por André Midani, então presidente da Philips, que havia saído da Odeon, onde acompanhou o processo de gravação

⁶² Em 1945, no Brasil, foi fundada a Sociedade Interamericana de Representações, Sinter, responsável pelo lançamento do primeiro long-playing fabricado no país. Em 55, a Sinter passa a chamar-se CBD, que, um ano depois, inicia a fabricação de discos de 12 polegadas e, dois anos depois é pioneira ao lançar no Brasil o disco estereofônico.

dos primeiros sucessos da bossa nova, especialmente dos primeiros e revolucionários discos de João Gilberto, ficando conhecido como grande incentivador da então insurgente MPB.

Com o golpe militar em 64, a estratégia política e poética da música engajada daria lugar à busca por novas referências estéticas e outras formas de combinação entre o nacional-popular e o internacional, a partir da afirmação de outras posturas ideológicas dentro da música popular. A crise político-ideológica da esquerda estimulou ainda mais o debate e a busca de novos paradigmas musicais diante do mercado, consagrado pela “era dos festivais”.

2.9.5 A Era dos Festivais: A MPB nos Palcos da TV

A partir da nova conjuntura política desencadeada pelo golpe, outras questões eram colocadas para a canção brasileira. A principal delas era “onde o povo estava”, o povo enquanto receptor idealizado de uma mensagem conscientizadora. Era preciso repensar os parâmetros de criação/recepção das obras musicais. Este debate foi acompanhado pela reestruturação da indústria cultural brasileira por onde circulavam os bens culturais, e que foi crucial para a configuração do próprio conceito renovado de MPB.

Por volta de 64, um conjunto significativo de eventos musicais parecia indicar o melhor caminho para ampliar o público de música brasileira. Enquanto no Rio de Janeiro a bossa nova perdia espaço para os espetáculos voltados para o “samba de morro”, em São Paulo a platéia estudantil definiu uma nova cultura de oposição, jovem, nacionalista e de esquerda, mas ao mesmo tempo “sofisticada e moderna”. Os shows do circuito universitário, concentrados especialmente no teatro Paramount, consolidaram a presença do samba moderno junto ao público jovem estudantil paulistano. As apresentações, produzidas em parceria com os principais centros acadêmicos das faculdades paulistas, reuniam no palco grandes nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Nara Leão, Tom Jobim entre outros. Os concorridos shows chamavam a atenção para o enorme potencial de público da música brasileira (tributária da bossa nova), logo percebido pelos produtores e empresários ligados à televisão. Estes eventos inspiraram diretamente as fórmulas televisivas dos musicais da TV Record, cujos programas tentavam reproduzir na TV a vibração dos shows ao vivo do circuito estudantil.

O pólo mais dinâmico do consumo musical televisivo foi o programa *O Fino da Bossa*, capitaneado por Elis Regina e Jair Rodrigues. O “Fino”, como era chamado, estreou

em maio de 1965, e contava com a participação dos grandes nomes da música brasileira da época. A produção do programa preocupava-se com a recuperação do “samba autêntico” e tradicional, ao mesmo tempo em que tentava adequar a modernidade da bossa nova às novas demandas políticas. Atraindo não só o público estudantil para a TV, *O Fino da Bossa* também atingia uma larga faixa de telespectadores mais ampla e difusa que agora voltava seus olhos para a MPB.

Mas *O Fino* não reinava isoladamente. Como oitavo colocado na audiência geral da semana e primeiro no seu horário específico (domingo, às 17 horas) o programa *Jovem Guarda* não representava necessariamente um concorrente a *O Fino da Bossa*, pois correspondiam a segmentos diferentes de telespectadores. No entanto, sua audiência era maior, da mesma forma que a vendagem de discos. O LP *Jovem Guarda* (CBS, 1965) de Roberto Carlos, não só atingia como superava as cifras de vendagem da MPB. A jovem guarda era vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude, e passou a ser vista como uma ameaça à MPB, especialmente no momento de seu auge, na virada de 65 para 66. O programa comandado por Roberto e Erasmo Carlos, e a cantora Wanderléa era transmitido também pela TV Record, e servia de vitrine para o lançamento do iê-iê-iê, o rock’n roll nacional, que alternavam canções românticas com temas típicos da juventude “americanizada”, consumista e rebelde.

O programa *Jovem Guarda* foi o catalisador de um movimento que pôs a música brasileira em sintonia com o fenômeno internacional do rock (a esta altura, no seu segundo momento, influenciado pelo rock britânico, especialmente pelos Beatles) e deu origem a toda uma nova linguagem musical e novos padrões de comportamento. Este movimento foi o responsável pela incorporação das guitarras elétricas de vez à música brasileira, consolidadas pelo movimento seguinte, a Tropicália. Foi a afirmação também da idéia de uma música exclusivamente jovem, com signos jovens (mais até do que na bossa nova) e de toda uma constelação de artistas: Wanderley Cardoso, Jerry Adriani, Eduardo Araújo, Martinha, Leno & Lílían, e grupos como Golden Boys, Renato & Seus Blue Caps, Os Incríveis, e outros. A maior parte das letras eram ingênuas e recatadas, e boa parte das músicas, versões de sucessos do rock americano, britânico e italiano. Mas havia também os compositores, cujos maiores destaques foram a dupla Roberto & Erasmo, Getúlio Côrtes (de Negro Gato, cantada por Roberto), Leno, Carlos Imperial, entre outros. Em pouco tempo, a moda, os gestos e as gírias adotadas pelos apresentadores havia se espalhado pelo país.

A incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras não era bem vista pelos seguidores da MPB, fiéis ao violão e a uma

sonoridade acústica herdada da bossa nova. No entanto as críticas não ofuscaram o sucesso da jovem guarda, sobretudo pelos jovens das classes mais populares. A Record acabou beneficiando-se e incentivando a disputa entre os programas Jovem Guarda e *O Fino da Bossa*, o que aumentou ainda mais o volume de propaganda em torno das duas atrações, sobretudo nos intervalos do programa da Jovem Guarda, mais lucrativo, que se articulava com os ramos industriais e comerciais ligados à moda e ao comportamento jovem.

O sucesso de público alcançado pela parceria entre televisão e música popular representou uma ampliação não só da faixa etária consumidora de MPB como também da audiência em todas as outras faixas sociais. A audiência televisiva, na época, era composta por segmentos médios bem amplos, a antiga audiência de rádio que passava cada vez mais para a TV neste momento. Os próprios programas musicais, mantendo certa solenidade nas apresentações de palco, na presença do público e no cerimonial dos apresentadores como um todo, transformavam em imagens as experiências culturais oriundas do rádio. Esta configuração, de certa forma, mesmo sendo voltada para um público jovem, representava um paradoxo. O cruzamento de diferentes tradições musicais e códigos culturais dos quais a TV, naquele momento, não podiam abrir mão, demonstrava que o veículo ainda não havia encontrado uma linguagem totalmente própria, dirigindo-se a um público difuso e mal-segmentado.

E em meio ao impacto causado pelo surgimento da “moderna” MPB, em 1965 a TV Excelsior de São Paulo organizou o I Festival Nacional de Música Popular. Em 66 aconteceu a consagração definitiva dessa fórmula de programa. Percebendo o potencial de público, a TV Record de São Paulo organizou o II Festival de Música Popular Brasileira, enquanto a TV Globo apoiava o I Festival Internacional da Canção (FIC). O sucesso dos festivais foi tamanho, alcançando repercussão entre um público jovem, engajado e participativo, servindo de arena para o teste dos novos tipos de canção que iriam moldar o gosto da época. Os festivais realizaram o elo, articulada a partir da linguagem televisiva, entre a performance ao vivo dos palcos e a audição privada dos discos. Além disso, eram um espaço de participação popular e liberdade de expressão (mesmo que a decisão dos vencedores coubesse a um júri selecionado) em um momento em que o país estava imerso no autoritarismo político.

Os festivais também seriam palco para a divulgação do movimento tropicalista. Materializado especialmente em 68, especialmente com o lançamento do LP *Tropicália ou Panis ET Circensis* (Philips). O disco reunia não apenas o grupo os baianos (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Gal Costa), como também os Mutantes, o maestro Rogério Duprat e Nara Leão. A diversidade de participantes também estava relacionada à composição de

gravações de vários gêneros musicais, costurados por arranjos vanguardistas. O tropicalismo era uma tentativa de afirmar um projeto cultural dentro das estruturas da indústria cultural, sem prender-se aos códigos de autenticidade e nacionalidade da MPB vigente. Incorporando gêneros diferentes de maneira crítica e iconoclasta, através de estratégias de colagens e paródias (herdados da antropofagia modernista de Oswald de Andrade), o movimento estabelecia um diálogo criativo e crítico com a contracultura, tendência internacional de crítica cultural e ideológica ao capitalismo avançado, assumida principalmente por amplos setores da juventude ocidental. Assim, sem limitar-se aos gêneros tradicionais, nem à bossa nova, os tropicalistas incorporavam materiais poéticos e técnicas produtivas não só dos gêneros considerados “menores” pela hierarquia cultural (como os popularescos boleros e samba-canções, e o iê-iê-iê da jovem guarda) como também as modas musicais internacionais, concedendo-lhes um valor maior diante do cenário cultural da época.

Em outubro de 68 os tropicalistas conseguiram um programa semanal na TV Tupi, o “Divino, Maravilhoso”. Com roteiro e apresentação de Caetano e Gil, o programa era dirigido por Fernando Faro e Antonio Abujamra. Contando com a participação de todos os tropicalistas, e de convidados como Jorge Ben, Paulinho da Viola e Jards Macalé, os programas eram concebidos como *happenings*, repletos de cenas provocativas. Ele foi ao ar somente de outubro a dezembro de 1968, extinto com a promulgação do AI-5, e a conseqüente perseguição política a seus principais participantes.

Os festivais foram uma típica manifestação dos anos 60 e 70, resultado da configuração de uma cultura musical jovem. Desempenhando papel fundamental na mitologia da música pop, ofereciam um sentido de identidade comum e ajudaram a consolidar uma música e uma cultura pop, confirmando também o potencial econômico deste mercado (SHUKER, 1999:131). Atraindo um público específico, estes eventos tornavam-se grandes empreendimentos comerciais, especialmente com a renda gerada pela transmissão, com os patrocínios e com o posterior lançamento de novos artistas que tornavam os palcos dos festivais interessantes celeiros para as gravadoras. Com considerável importância simbólica e econômica, os festivais de música ajudaram a consolidar grandes ícones e mitos da música pop, seja em escala mundial, mas também no contexto brasileiro. Os artistas aproximavam-se mais dos espectadores, e as transmissões para longas distâncias colaboravam para a criação de um ritual coletivo que unia jovens de diferentes partes do globo.

A partir de 69 os festivais entraram em decadência⁶³, primeiramente por conta da ida da maior parte dos compositores para o exterior, seja pelo desejo de triunfar no mercado estrangeiro, seja pela tentativa de escapar da repressão. Por conta da censura, a Rede Globo, última emissora a produzir festivais, impedia, quase por completo, qualquer cunho de manifestação contra o regime militar da atração, incentivando a apresentação de canções desvinculadas da política. Os produtores, mais preocupados com a promoção de novos músicos que poderiam ser rentáveis para a indústria fonográfica *mainstream*, fechavam as portas dos festivais para os experimentalismos da música de vanguarda. Os festivais foram perdendo, assim, sua vitalidade, onde a participação e o interesse popular decaíam. As televisões, que não mais encontravam patrocinadores interessados, e também sofriam sanções políticas, passaram a investir em outros tipos de programa, em especial, as telenovelas. “Não havendo mais clima político, não havia mais o pano de fundo que animava os festivais, o pano de fundo da resistência ao regime militar. A Era dos Festivais estava encerrada.” (MELLO, 434:2003).

2.9.6 Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira

Ao longo dos anos 60, o panorama fonográfico brasileiro sofreu uma grande mudança. Em 65 as gravadoras formaram a ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Disco), visando uma atuação corporativa sobre o poder público. As duas consequências legais imediatas foram a Lei de Incentivos Fiscais de 1967, que permitia aplicar o ICM devido pelos discos internacionais em discos nacionais, e a nova Lei de Direitos Autorais, promulgada mais tarde. Paralelamente a estas alterações institucionais, ocorreu uma profunda mudança na estrutura do mercado: em 59, de cada dez títulos comprados, sete eram estrangeiros. Em 69 esta relação inverteu-se, nas mesmas proporções, como já dito anteriormente. O mercado brasileiro, assim, passou a consumir canções compostas, interpretadas e produzidas (na forma de fonogramas) no próprio país, comercializadas pelas grandes gravadoras multinacionais através do LP, veículo por excelência da música popular renovada (que até 68 dividia o mercado com o compacto).

⁶³ O FIC durou até 1972, e apesar de já não ter o impacto dos anos 60 revelou nomes importantes da MPB como Beth Carvalho, Raul Seixas, Alceu Valença e Fagner.

Os movimentos musicais da década de 60 funcionaram como uma espécie de laboratório da indústria fonográfica, que se expandia a cifras largas: entre 66 e 76 a indústria fonográfica no Brasil cresceu 444%, diante do crescimento de 152% do PIB no mesmo período. Com a consagração de compositores surgidos em torno dos programas musicais e dos festivais, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, entre outros, as gravadoras garantiam a formação de um elenco que poderia responder às demandas musicais de longo prazo. Uma das principais vantagens de investir em compositores-intérpretes era que o público consumia o seu trabalho como um todo, e não apenas uma música específica ou um sucesso esporádico. Esta tendência de consumo diminuía os riscos comerciais a médio prazo, garantindo a reposição do “estoque” de canções, estimulado pela existência de um público garantido. A MPB assim transformava-se no setor mais dinâmico da indústria fonográfica, pois seu valor “agregado” especialmente nos álbuns era cada vez maior, na medida em que se consolidava um público mais amplo, que atingia várias camadas sociais, mas que se concentrava nas classes médias mais altas, permitindo assim um preço final que compensasse esse investimento. Esta marca ficará mais forte ainda na década de 70, quando a MPB torna-se o centro do mercado e o eixo de uma nova e moderna tradição.

A trajetória da MPB reestruturou o sistema de produção e de consumo de canções no Brasil, fazendo convergir duas esferas aparentemente excludentes: engajamento político e indústria cultural. Esta confluência tornou-se mais explícita a partir da materialização do projeto tropicalista, que posicionou o lugar da canção dentro do novo sistema de consumo cultural. Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular massiva no Brasil. Nascia a Música Popular Brasileira, a MPB, um agregado de gêneros musicais encampados sob uma instituição sociocultural. A MPB sintetizou assim a busca da conciliação da tradição com a modernidade, e foi gestada nos programas musicais televisivos e consolidada pelos festivais, assumindo uma audiência, sobretudo de classe média, tendo seu aval concedido por artistas, empresários e críticos.

Novos paradigmas de criação musical surgiram, a partir da demanda por parte de uma nova audiência, aliada à ampliação do mercado. “Na qualidade de uma instituição sociocultural, mais do que de um gênero musical específico, a MPB desenvolveu meios de difusão próprios, critérios específicos de julgamento de valor, um panteão de gênios criadores e um cânon próprio de canções paradigmáticas” (NAPOLITANO, 2007:140). A estratégia da MPB, assim, possibilitou sua institucionalização não apenas enquanto produto dotado de alto valor cultural e ideológico, como também de alto valor do ponto de vista econômico.

Firmando-se, assim, como um projeto ideológico nacionalista assimilável por diversas classes sociais, a MPB ao mesmo tempo conseguiu realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais da indústria fonográfica, aliados a seus próprios paradigmas de criação e difusão. Neste sentido, a MPB representou a busca de uma canção urbana viável comercialmente, que não negasse os gêneros tradicionais “autenticamente brasileiros”, redefinindo assim o popular e o nacional, propondo-se a uma releitura de tradições musicais anteriores, mas conectada com a linguagem da modernidade internacional.

As considerações acima são importantes para que se possa entender como foi construída uma idéia de nação a partir da criação de uma tradição musical, e como ela reconfigurou-se através de novos procedimentos ideológicos e comerciais diante do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. Este contexto é importante para a compreensão das dinâmicas dos gêneros musicais brasileiros, fundamental para a compreensão da música popular massiva no contexto local. O cenário apresentado nesta seção auxiliará no esclarecimento de determinados conceitos e expressões relativas ao contexto da produção da música popular massiva no Brasil, que serão utilizados no desenvolvimento das análises, foco central dos próximos capítulos, favorecendo uma maior compreensão do trânsito de Jorge Ben Jor entre diversos gêneros e tendências musicais.

3 ANÁLISE MIDIÁTICA DA OBRA DE JORGE BEN JOR

Neste terceiro capítulo, nosso objetivo será o desenvolvimento da análise midiática de oito canções, duas de cada um dos quatro álbuns selecionados para compor o corpus analítico. Estes discos são considerados pela comunidade musical como alguns de seus trabalhos mais importantes e neles tentaremos encontrar as bases do estabelecimento de uma série de convenções sonoras, bem como marcas estilísticas, identitárias e outros modos de endereçamento destes produtos levando-se em consideração não apenas seus aspectos musicais como também midiáticos. Assim, no intuito de compreendermos como o gênero do samba-rock foi configurado, preferimos optar pela interpretação da obra de seu maior representante, percebendo suas estratégias híbridas de criação e observando seus modos de interação com o mercado fonográfico e com a música mundial a partir da prática de fusões com a música brasileira, aliada à percepção de sua relação com o contexto social em diversos momentos da sua história.

Para fins de análise, foram selecionados quatro discos de Jorge Ben Jor, lançados entre os anos 60 e 70: *Samba Esquema Novo* (Phllips, 1963), *Jorge Ben* (Philips, 1969), *A Tábua de Esmeraldas* (Phonogram, 1974), *África Brasil* (Phonogram, 1976)⁶⁴. A justificativa para a seleção destas obras específicas remete-se ao fato de que suas características de produção, qualidade musical e ineditismo contribuíram para a manutenção de sua importância e valor ao longo do tempo, fundamentais não apenas para a compreensão da trajetória artística de Jorge Ben Jor como também para a percepção do entorno midiático no qual foram forjadas. Desta forma, estes álbuns foram importantes para a difusão das gramáticas do samba-rock, e para a materialização das tendências cujas propostas baseadas em hibridizações musicais foram se delineando dentro da música brasileira a partir da década de 50, diante de um contexto de globalização, e tiveram seu ápice especialmente nas décadas de 60 e 70 com o maior contato com as produções musicais negras norte-americanas.

Outra justificativa para a seleção deste corpus foi possibilitar uma análise mais aprofundada dos discos que circularam no contexto de emergência do samba-rock, entre os

⁶⁴ Em abril de 1971, a Philips passa a se chamar CBD-Phonogram ou apenas Phonogram. Em 78 funde-se com a Polydor, alterando sua razão social no Brasil para Polygram. Em 1997, é comprada pela empresa canadense Seagram, e passou a se chamar definitivamente Universal Music Group. Em 2000, a Seagram, aliou-se à Vivendi, e formam juntas um dos maiores conglomerados de entretenimento do mundo, contando com gravadora, parques temáticos, estúdios de cinema e canais de televisão.

anos 60 e 70, produzidos no interior de uma mesma *major*, a Philips. A empresa foi a primeira a contratar Jorge Ben Jor, em 1963, de onde o cantor só saiu no final da década de 70, para entrar para o *cast* da gravadora Som Livre. Por isso, ficaram de fora discos também representativos desta fase como *O Bidu - Silêncio no Brooklin*, de 67, lançado pelo selo independente Artistas Reunidos-Rozemblitz, onde Jorge Ben Jor substitui pela primeira vez o violão pela guitarra elétrica, resultado de suas interações com a Jovem Guarda, e *A Banda do Zé Pretinho* (Som Livre, 1978), no qual assume definitivamente as influências da dance music, característica que permanecerá em seu trabalho pelos anos posteriores.

Também levamos em conta, na seleção do corpus, o fator da circulação dos produtos escolhidos. O compacto contendo as canções *Mas que Nada* e *Por causa de você, menina*, segundo jornais da época, vendeu cerca de cem mil cópias, alavancando o sucesso do LP *Samba Esquema Novo* (Philips, 63)⁶⁵. No entanto, o sucesso inicial não foi seguido pelos dois discos seguintes, *Sacundin Ben Samba* (Philips, 63) e *Ben é Samba Bom* (Philips, 64), que repetiriam a fórmula baseada nos arranjos bossanovísticos do primeiro trabalho. Um processo de queda nas vendas começou a se configurar, culminando com o disco *Big Ben* (Philips, 65), que antecipava sua passagem pela Jovem Guarda. O contrato com a Philips não foi renovado, e Jorge Ben Jor lançou o LP *O Bidú – Silêncio no Brookling* por um selo independente (Artistas Reunidos-Rozemblitz, 67), influenciado pelo movimento do samba jovem. O disco passou despercebido pelo público e não recebeu boas críticas à época de seu lançamento, por sua postura considerada “adesista” e “colonizada”. Depois de muitos altos e baixos na carreira, o maior êxito de vendagem viria com a revisão de sua carreira no álbum *10 Anos Depois* (Phonogram, 73), coletânea contendo *pout-pourris* de sucessos anteriores, que chegou às duzentas mil cópias vendidas na época do lançamento, segundo a gravadora. *A Tábua de Esmeraldas* (Phonogram, 74), lançado no ano seguinte, também chegou próximo das cem mil cópias, mas os índices de vendagem começaram a declinar e *Solta o Pavão* (Phonogram, 1975), feito com sobras de composições não utilizadas em *A Tábua*, reduziria o número de compradores à metade. Em *África Brasil* (Phonogram, 76), Jorge Ben Jor reinicia uma recuperação, chegando aos 60 mil discos, catalisando em seu samba as influências da black music norte-americana que chegavam ao Brasil. Os discos seguintes, já na Som Livre, têm vendagem imprecisa, oscilando em torno de setenta e cem mil cópias à época de seus

⁶⁵ Nos Estados Unidos, ao lançar uma versão de *Mas que Nada* com arranjos semelhantes aos de Jorge Ben Jor, Sérgio Mendes vendeu um milhão de cópias.

lançamentos. O LP *Bem-Vinda Amizade* (Som Livre, 81) deu ao cantor o disco de ouro⁶⁶, confirmando uma nova estratégia de marketing, voltada também para mercado estrangeiro da *world music* nos anos posteriores. Adotando uma sonoridade mais dançante e comercial (cuja mudança acompanhava a própria guinada pop que o mercado fonográfico brasileiro da MPB vai assumir na virada dos anos 70 para os 80), Jorge Ben Jor começou a alcançar consecutivos sucessos, passando por outras grandes gravadoras, como a Warner, a Sony e a Universal Music⁶⁷. O hit *W/Brasil* lançado no álbum duplo *Jorge Ben Jor ao vivo no Rio* (Warner, 1991) alavancou as vendas de mais de um milhão de cópias do disco e marcou a transição do cantor para um público mais jovem, com o conseqüente retorno às paradas de sucesso e aos megashows, confirmando Jorge Ben Jor como um dos grandes vendedores de discos da MPB e do Pop-Rock nacional.

Mesmo que a relevância dos índices de vendagem não seja um dado quantitativo importante para a avaliação do valor musical e histórico de determinadas obras da música popular massiva, no caso específico desta análise, os discos selecionados nos parecem ter sido fundamentais para a difusão de uma gramática reconhecível que forneceria as bases para a estruturação do samba-rock enquanto gênero musical, influenciando uma grande quantidade de músicos até os dias de hoje. Assim, o valor destes álbuns refere-se a diferentes exercícios de gosto pelo público em outros contextos sociais, ligados a condições materiais específicas como outras experiências, discursos e conhecimentos (FRITH, 1996:19). Com a renovação do gênero, hoje em dia estes álbuns têm peso de ouro no mercado de vinis atualmente, tanto no Brasil como no exterior. A grande procura resultou no lançamento de edições especiais remasterizadas em cd de *Samba Esquema Novo* e *África Brasil*, entre outros (integrantes da *Série Samba & Soul*, Universal Music, 2002). Esta revalorização contemporânea nos dá assim uma justificativa da importância e do valor histórico das referidas obras, em um contexto de *revival* que caracteriza o mercado fonográfico atual e a revitalização da cena do samba-rock hoje em dia.

⁶⁶ Fonte: JB – Tárík de Souza “Jorge Ben: o acrobata sem rede, **Jornal do Brasil**, 11/1/82.

⁶⁷ A mudança de nome de Jorge Ben para Jorge Benjor aconteceu juntamente com o lançamento do disco *Benjor* (Warner, 1989), marcando também a mudança de gravadora, quando saiu da Som Livre para assinar contrato com a Warner. Contrariando os boatos de que estaria seguindo a numerologia, o compositor declarou ter modificado o nome como uma forma de não ser mais confundido com o guitarrista americano George Benson, evitando eventuais confusões no repasse de direitos autorais internacionalmente, que muitas vezes eram depositados na conta de Benson. Em 91, modificou a grafia do sobrenome para “Ben Jor”, também uma estratégia para evitar que os trabalhos atuais na nova gravadora fossem confundidos pelo público com relançamentos de discos e coletâneas de músicas mais antigas por parte das gravadoras anteriores.

Para oferecer um panorama geral do corpus, foram selecionadas duas canções de cada disco, especificamente as faixas de trabalho (escolhidas por decisões de marketing do compositor ou da gravadora) ou as que obtiveram mais popularidade e circulação (determinado por escolhas do público à época do lançamento). Por vezes as canções principais do disco, ou as faixas-título, foram analisadas, mas algumas foram deixadas de lado, como no caso de *Os Alquimistas Estão Chegando*, do disco *A Tábua de Esmeraldas*, por considerarmos amostras que levariam a uma interpretação mais específica do estilo do compositor, e não necessariamente fundamentais para a compreensão das convenções genéricas do samba-rock, objetivo principal deste trabalho. Desta forma, também privilegiamos canções que tiveram e ainda têm grande circulação na cena do samba-rock, seja por sua constância nos *set lists* dos bailes e shows de bandas, seja pela suas frequentes regravações por artistas localizados no interior do gênero ou em constante diálogo com ele.

Assim, dos álbuns escolhidos foram selecionadas as faixas:

- *Mas que Nada* e *Por causa de você, menina* (*Samba Esquema Novo*, Philips, 1963)
- *País Tropical* e *Bebete Vãobora* (*Jorge Ben*, Philips, 1969)
- *Minha teimosia, uma arma pra te conquistar* e *O namorado da viúva* (*A Tábua de Esmeraldas*, Phonogram, 1974)
- *Xica da Silva* e *África Brasil (Zumbi)* (*África Brasil*, Phonogram, 1976).

Estas canções circularam no mercado fonográfico no suporte LP (vinil), em forma de álbuns, cujos projetos gráficos de capas e encartes são também elementos importantes para a compreensão da produção de sentido. No entanto, não nos ateremos a interpretações mais aprofundadas da dimensão visual do álbum, incorrendo apenas a observações complementares. A justificativa por não nos determos mais neste parâmetro reside no fato de que a dimensão visual e gráfica não se apresentou como absolutamente necessária para a compreensão de marcas estilísticas autorais e indícios da gênese do gênero do samba-rock, visto que as canções selecionadas alcançaram uma circulação maior do que a dos próprios discos, seja pela recorrência em coletâneas, seja pela regravação constante não apenas por parte de outros artistas como também por iniciativa do próprio compositor⁶⁸.

A ausência de dados mais apurados nas fichas técnicas dos álbuns dificultou o acesso a informações como instrumentos, músicos, arranjadores, técnicos e outros produtores

⁶⁸ É sintomático, pois, que os maiores sucessos de vendas alcançados por Jorge Ben Jor tenham sido discos baseados em recompilações e regravações em estúdio e no formato ao vivo: *10 Anos Depois* (Philips, 1973) e *Ao Vivo no Rio* (Warner Music, 1992), baseados em compilações de *hits* anteriormente lançados.

participantes do disco. O fato de não estarmos familiarizados com uma terminologia musicológica ideal também tornou difícil o reconhecimento de determinados instrumentos, timbragens e técnicas de execução musical, o que exigiu, na condução da análise, o privilégio a outros parâmetros de interpretações mais inerentes à música em si, a partir do próprio processo da audição. Associados a esta percepção, dados não encontrados nas informações técnicas do disco sobre as condições de produção puderam ser um pouco mais elucidados a partir de pesquisas em jornais impressos, sites de internet e bibliografia específica. Estes eventuais dificuldades não interferem na análise, que tentará revelar, de modo sintético, as conexões íntimas do impacto simultâneo entre texto e música, e os reflexos do contexto no interior da obra musical. A abordagem privilegiará ora a estrutura rítmica, ora o arranjo, a melodia ou a letra, pois cada canção possui especificidades que necessitam de práticas analíticas distintas, que dependerão do que o produto exigir e que nos chamará mais a atenção. Sem pretender esgotar os sentidos produzidos pelos álbuns, este trabalho se esforçará por realizar uma interpretação baseada não na teoria musical, mas nos operadores e teorias trabalhados no grupo de pesquisa em Mídia e Música Massiva, apontados no capítulo teórico-metodológico. Nossa proposta, pois, é realizar não só uma identificação de elementos comuns e distintos nas estratégias empregadas nas canções como também uma explicitação das tensões que se estabelecem entre as convenções de gênero e a singularidade de cada canção.

3.1 SAMBA ESQUEMA NOVO (PHILIPS, 1963)

1. Mas que nada
2. Tim, dom, dom
3. Balança pema
4. Vem, morena vem
5. Chove, chuva
6. É só sambar
7. Rosa, menina Rosa
8. Quero esquecer você
9. Uala uala-la
10. A tamba
11. Menina bonita não chora
12. Por causa de você, menina



Samba Esquema Novo, o primeiro LP de Jorge Ben Jor, tem 27 minutos e 18 segundos divididos em 12 faixas, em sua maioria compostas pelo músico, com exceção de *Tim, dom, dom*, a segunda faixa do disco, composta por João Mello, diretor artístico da Philips (o “descobridor” de Jorge Ben Jor) e Clodoaldo Brito (Codó). Dentre os procedimentos que contribuem para a coerência entre as faixas que compõem o álbum, podem ser notadas a permanência de frases musicais nas canções, a recorrência de palavras e temas nas letras, e a presença de formações instrumentais e arranjos recorrentes.

O nexos entre as canções também é dado pelo desenvolvimento de idéias em torno dos conceitos e valores temáticos e composicionais típicos da bossa nova, através de harmonizações jazzísticas. Mas na tentativa também de reproduzir a sonoridade do samba, nos arranjos da parte rítmica foram utilizados instrumentos típicos de bateria de escolas de samba, como o ganzá e o tamborim, recurso atípico dentro das produções bossanovísticas. De maneira mais geral, a presença do samba é notada em sua relação com aspectos considerados específicos da cultura afro-brasileira e da música negra em geral, como a utilização de

expressões religiosas de origem africana, vocalizações⁶⁹, recursos antifônicos de pergunta-e-resposta⁷⁰, utilização extensiva da síncope, ritmo marcado pela percussão, dentre outros. De forma mais específica, na condução instrumental, para além da utilização de instrumentos do samba (como o tamborim e o ganzá, que preenchem a sonoridade, oferecendo novas texturas rítmicas), nota-se a presença deste gênero mais especificamente na batida da bateria e na pulsação do baixo e do violão, que, conjuntamente, acentuam os tempos fortes e fracos da marcação das canções.

As músicas de trabalho do disco escolhidas foram *Mas que nada* e *Por causa de você, menina*, lançadas anteriormente em um compacto. Outra música incluída no LP que se destacou foi *Chove chuva*, grande sucesso que se tornaria depois um dos clássicos do repertório de Jorge Ben Jor. Contrariando algumas críticas negativas que consideraram as letras infantis, as harmonias pobres e o violão “tocado errado”, o disco alcançou em apenas dois meses a cifra recorde para a época de 100 mil cópias vendidas.

Quatro arranjadores trabalharam nas canções do disco: J.T. Meirelles (*Mas que nada*, *Por causa de você, menina*, *Uala Uala-la*, *Rosa*, *Menina Rosa*, e *Vem, Morena, Vem*), Maestro Lindolfo Gaya (*Quero Esquecer Você*, *Balança Pema*, *Menina Bonita não Chora*, *É Só Sambar*), Carlos Monteiro de Souza (*Tim Tim Dom*) e Luiz Carlos Vinhas (*Chove Chuva* e *A Tamba*)⁷¹. Dois foram os grupos instrumentais que fizeram o acompanhamento: o Copa 5⁷², de J.T. Meirelles, e o Bossa Três, de Luis Carlos Vinhas⁷³. Apesar da variedade de

⁶⁹ Vocalizações ou vocalises, em geral, são exercícios vocais desprovidos de texto que consistem em pequenas seqüências de intervalos, ora empregando apenas vogais, ora articulando repetidamente alguma consoante e formando sílabas antes de cada grupo de notas, mudando de tonalidade constantemente (DOURADO, 2004:361).

⁷⁰ Prática também conhecida como “chamado e resposta”, é baseada em uma estrutura de canto onde o vocalista solo (aquele que chama) recebe a resposta de um grupo de cantores. Também é usada com instrumentos, e é uma característica comum de várias manifestações das músicas produzidas no Atlântico Negro (NEGUS, 1999: 56).

⁷¹ “Se Gaya tratou de destacar o violão gostoso de Jorge, dispensando até o baixo em suas orquestrações, já Meirelles cuidou de projetar todas as ‘nuances’ melódico-rítmicas das composições. Se Carlos Monteiro de Souza utilizou uma orquestração mais ‘consistente’, Luiz Carlos Vinhas, por sua vez, baseou-se na espontaneidade do arranjo de ‘bossa’ que só um músico da ‘safra’ atual, com ‘mil horas’ de samba moderno, pode conseguir.” (Texto de Armando Pittigliani, publicado no encarte do LP *Samba Esquema Novo*)

⁷² O Copa 5 era formado por Meireles no sax, Pedro Paulo no trompete, Toninho no piano, Dom Um Romão na bateria e Manuel Gusmão no baixo.

⁷³ Luis Carlos Vinhas era um pianista carioca que começou a tocar na noite no fim da década de 50, participando posteriormente do movimento da bossa nova. Ao lado do baterista Edison Machado e do baixista Tião Neto formou o conjunto Bossa 3 em 1961, que acompanhou cantores como Elis Regina, Quarteto em Cy e Maria Bethania, entre outros.

instrumentistas e arranjadore, a coeção estilística do disco foi mantida em torno do samba-jazz e da bossa nova, de onde todos os músicos eram originários⁷⁴.

Não por mera coincidência, a opção por esta estratégia remete a uma tentativa de atingir o segmento do mercado consumidor da bossa nova, lançando mão de fórmulas padronizadas de sucesso, tornando o trabalho mais “palatável” a este público. Mas a estratégia de promoção do disco também remetia a um novo filão do mercado, que aos poucos se desenvolvia em consonância com um discurso ideológico nacionalista e populista, determinando uma nova tendência dentro do mercado da música urbana contemporânea, ligada ao crescimento da classe média dos grandes centros, especialmente aos grupos de formação universitária. Esta tendência estava conectada a uma progressiva rejeição da excessiva estilização jazzística da bossa nova, apresentando uma ligação maior com as “raízes” musicais brasileiras, entendidas aqui como a presença mais forte de influências da música regional popular nas composições⁷⁵. Na demarcação de um espaço diferenciado da bossa nova, o discurso de Armando Pittigliani, um dos diretores da Philips e produtor do álbum, no texto da contracapa do disco tenta fornecer argumentos justificáveis para que a música de Jorge Ben Jor seja consumida, portanto, não como um produto da bossa nova nem tampouco representante do samba tradicional. A intenção era que o cantor e compositor fosse visto como um “autêntico” representante da “moderna música popular brasileira”, ainda em seus primeiros estágios de elaboração.

De um único disco 78 rpm irrompeu abruptamente a torrente irresistível do sucesso. E sucesso bom, sem ‘apelações’ comerciais ou duvidosas concessões artísticas. Tudo bem ‘brasileirão’, tudo bem autêntico e, o que é importante, inteligentemente apresentado, dentro do processo evolutivo por que 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 (PITTIGLIANI, Armando, Encarte do disco *Samba Esquema Novo*).

⁷⁴ No texto de apresentação impresso no encarte do álbum são creditados detalhadamente o nome dos arranjadore e instrumentistas participantes da produção do disco, demonstrando a preocupação em atender os interesses de um consumidor interessado em informações técnicas, que caracterizavam o típico comprador de bossa nova, pertencente às classes mais altas, de formação universitária, possibilitando uma aproximação do ouvinte com as instâncias de produção.

⁷⁵ Um exemplo desta tendência, além dos sambas engajados e políticos de Nara Leão e Carlos Lyra, ou da MPB social de Chico Buarque e Geraldo Vandré, estavam também os afro-sambas de Baden Powell e Vinícius de Moraes, série composta entre 1962 e 1965, que revitalizavam as raízes negras do samba, em composições ligadas ao imaginário do candomblé e da língua nagô.

Neste processo de aproximação e distanciamento da bossa nova, a estratégia midiática percebida em *Samba Esquema Novo* pode caracterizá-lo como um disco de transição, oferecendo um horizonte de expectativa diferente dos gêneros predecessores. A própria capa do disco (criação de Paulo Breves com foto de Mafra) pode ser traduzida como um sinal deste processo de mudança e “modernização” musical. Jorge Ben Jor Jor aparece vestindo roupas típicas de um jovem de classe média, calça e camisa social, segurando o violão de pernas cruzadas, na postura típica dos cantores da bossa nova. No entanto, no lugar do banco, há o vazio, e Jorge Ben Jor Jor senta-se sobre o nada, que pode ser interpretado como uma possível subversão imagética do “banquinho e o violão”, para a elaboração de um “esquema novo”. De fato, a palavra “novo”, no projeto visual do título, impresso na parte inferior da capa do disco, aparece com ênfase, em tipologia e cor diferente das palavras “samba” e “esquema”. Adotando as escalas modais e a polirritmia típica dos ritmos afro-brasileiros, Jorge Ben Jor tensiona o tonalismo⁷⁶ e o registro erudito da bossa nova. Apesar de sua ligação declarada ao samba⁷⁷, sua música dificultava eventuais categorizações por parte da crítica musical da época (que não hesitou em rotular sua música de “afrobossa-nova”⁷⁸, “samba esquema novo”, “samba moderno”, entre outros termos), mas também não o categorizavam como um sambista (e nem era reconhecido como tal no meio do samba), justamente pelas inovações musicais que propunha:

Falando sobre meu estilo musical, quando eu comecei existia o chamado “esquema novo”. O meu primeiro disco foi gravado com uma banda de jazz porque o próprio pessoal do samba não tinha leitura dele. E uma banda de jazz conseguiu fazer uma leitura dele (do tipo de samba), do meu primeiro trabalho. (BEN JOR, 1996)

Na técnica musical que desenvolveu, Jorge Ben Jor tocava o violão privilegiando as regiões mais graves do instrumento, como se fosse um baixo propriamente. Inclusive, a

⁷⁶ Tonalidade, em referência às escalas maiores e as menores, é a hierarquização interna das notas dessas escalas, onde algumas notas ou graus das escalas têm preponderância sobre as outras. Assim, todas as notas e por consequência os acordes, representam as funções de tônica, que é a sensação de final ou de repouso dentro da música; as funções de subdominante, que reproduzem a sensação de tensão crescente; e de dominante, que, ao mesmo tempo, representam a tensão máxima na música, e cujas notas são totalmente diversas da tônica, sendo também a preparação para o retorno da tônica dentro da harmonia (DOURADO, 2004:334).

⁷⁷ Inclusive, nas partituras escritas de suas composições, era sempre creditado o gênero do samba como categoria para enquadrar as canções (vide, em anexo, reprodução da partitura original de *Mas que Nada*).

⁷⁸ Revista do Rádio, de 28 de setembro de 1963.

marcação do seu violão se confundia com a do baixista⁷⁹. Seu empresário Roberto Colossi lembra que era difícil para os baixistas acompanharem o violão de Jorge Ben Jor. “O instrumento eletrificado ainda não era usado no Brasil e como o Jorge tocava muito na baixaria do violão, resolvia as músicas sempre nos tons menores. Com isso, violão e baixo se embolavam toda hora”⁸⁰. A dificuldade passou para o técnico do estúdio durante a gravação e, em algumas faixas o contrabaixista e o instrumento foram eliminados dos arranjos. Assim, Jorge Ben Jor cantava e ao mesmo tempo era o acompanhante da marcação rítmica. Este toque na “baixaria do instrumento” era característico dos acompanhadores do samba tradicional, onde o balanço repousava também sobre o violão.

A base da melodia do compositor, desta forma, era subordinada à percussão, o que dava um “toque afro-brasileiro” ao seu violão, razão, em parte, da sua performance diferencial dos músicos da bossa nova. Aqui, a expressão “afro”, quando relativa à música, refere-se a uma variedade e predominância de timbres percussivos e rítmicos. Nestas composições, a síncope é percebida com mais força pela atuação do conjunto percussivo, que implica em uma duração menor do som e maior seqüências de impactos e pulsações. É uma herança do samba, e, na mesma proporção, de outros gêneros da música negra brasileira, como o próprio maracatu, e o jongo, por exemplo. Como nestes gêneros, nas gravações analisadas se percebe o compasso 2/4, que dita a regularidade de tempos, e, por sobre esta base rítmica pouco variável (formada pela batida da bateria e pela pulsação do baixo e do violão) é criado um referencial para as várias linhas dos instrumentos mais agudos, que se intersectam, complexificando o ritmo. Se no candomblé quem sola é o instrumento mais grave (o atabaque), que conduz o percurso musical e dirige os movimentos do corpo enquanto os agudos mantêm o ritmo, nos conjuntos de bateria e percussão das escolas de samba são os sons mais graves que marcam o ritmo, deixando para os instrumentos agudos a responsabilidade pelos solos (como, por exemplo, nas pontuações do tamborim e do ganzá⁸¹ na execução dos sambas-enredo). Neste sentido, em *Samba Esquema Novo*, a estrutura das linhas rítmicas e percussivas é conduzida pelos instrumentos mais graves que reproduzem a

⁷⁹ “- Verdade que nos dá um novo ritmo? - Isso não, mas dou uma nova ‘puxada’ para o nosso samba, fazendo do violão, sobretudo, um instrumento de ritmo. Tanto é assim que em diversas faixas do meu primeiro LP não existe o contrabaixo como instrumento de marcação.” (Trecho de entrevista publicada na Revista do Rádio, de 28 de setembro de 1963).

⁸⁰ Tárik de Souza, Rolling Stones, 05/12/72.

⁸¹ Ganzá é um instrumento musical de percussão, sendo executado por agitação. É um tipo de chocalho, geralmente feito de um tubo de metal ou plástico em formato cilíndrico, preenchido com areia, grãos de cereais ou pequenas contas. Seu comprimento é variável, podendo ser formado por dois ou até três tubos.

batida do samba, como bateria, baixo e violão, atuando como referenciais e mantendo a regularidade padrão de todo o conjunto.

3.1.1 Mas que Nada

O ariá raio
Obá obá obá (2x)

Mas que nada
Sai da minha frente
Que eu quero passar
Pois o samba está animado
E o que eu quero é sambar

Esse samba
Que é misto de maracatu
É samba de preto velho
Samba de preto-tu
Mas que nada
Um samba como este tão legal
Você não vai querer
Que eu chegue no final

A canção de abertura do álbum, com duração de 3 minutos, remete ao formato ideal da canção pop, de estilo mais rítmico e harmonias vocais de mais fácil audição, caracterizada por refrões de fácil memorização (SHUKER, 1999:193). *Mas que Nada* também é uma canção típica da MPB, onde o vocal aparece mais alto do que os instrumentos que acompanham o canto, possibilitando uma melhor apreciação da melodia e do texto musical (JANOTTI JR., 2005:9). Assim, apesar de denunciar a ligação estreita com a bossa nova, na estrutura harmônica e na melodia, já antecipava elementos do universo internacional da música pop que chegavam ao Brasil naquele momento. A aliança da letra extremamente simples, de apelo popular, a complexos arranjos em *Mas que Nada*, ainda que não promovesse uma ruptura completa com a bossa nova, apresentava uma espécie de manifesto musical em um conjunto de estratégias midiáticas de transição, que seriam apresentadas no álbum. O samba está presente, mas com elementos novos e influências diversas.

Na introdução da canção, surge um som orquestrado pontuado por metais, como o sax e o trompete, quase como uma marcha militar, que repetem e apresentam o tema musical da canção, anunciando a chegada do canto, extravasado, aberto e um tanto “chorado” que entoa *Ô ariá raiô/ Obá obá obá*. Este é o refrão, que introduz a canção e será repetido ao

longo do percurso musical. Nele nota-se o prolongando das vogais, em um canto que transita entre o falsete e o lamento, em inflexões vocais típicas também dos cantos do candomblé e da umbanda, saudando Obá, a deusa nagô do amor. A expressão de origem africana serve mais como instrumento de vocalização do que signo para a construção da narrativa da música. Apesar deste prolongamento das vogais e das notas musicais presentes no refrão criarem uma atmosfera um tanto melancólica (podendo ser associado a uma influência do samba-canção e também dos *spirituals* norte-americanos), a performance vocal da canção, por suas características, sugere um processo de entoação baseado na tematização, herdado da bossa nova, e, por conseguinte, do samba, articulado a um percurso cancional de ritmo regular e subdividido, com acentuações bem marcadas que giram em torno de um refrão.

Ao lado da tematização, podemos perceber um outro recurso entoativo baseado na figurativização, especificamente entre os versos “Que é misto de maracatu” e “Samba de preto-tu”. A assimetria entre as métricas do verso e entre a melodia obrigaram o compositor a “estender” a última palavra do segundo verso a partir da duplicação da sílaba tônica (“preto-tu”). Em termos semânticos, a expressão não tem nenhum significado, servindo apenas para preencher a frase melódica favorecendo a rima. Esta é a primeira aparição de um recurso que será largamente utilizado por Jorge Ben Jor ao longo de sua trajetória, que, para “encaixar” uma letra em determinada melodia, é capaz de modificar a própria pronúncia e a tonicidade das palavras, acelerando também a entoação para permitir a adequação de um verso mais extenso em um trecho melódico mais curto.

No arranjo, a orquestração é realizada pelo conjunto de metais do sax e trompete, e a seção rítmica é baseada na bateria. Nesta introdução, como em todo o percurso da gravação, o baixo permanece, aliado ao violão tocado por Jorge Ben Jor. Na repetição do refrão, o canto dialoga com o trompete, que pontua a melodia, em uma espécie de desafio, representando uma estrutura de pergunta e resposta. Após a repetição do refrão surgem os primeiros acordes do violão, tocado em uma altura mais baixa, mas acima da altura do contrabaixo, que não acrescenta muito ao ritmo, mantendo apenas um papel de marcação da base dentro do arranjo. Os contornos rítmicos são dados pelo violão, dedilhado, que, aqui, assume o papel de uma cuíca que conduz a bateria da escola de samba.

Na segunda parte da estrofe *Esse samba/ Que é misto de maracatu/ É samba de preto velho/ Samba de preto tu*, surgem acordes do piano e do sax tenor. É o momento de definição de seu estilo musical, em que explica na letra sua mistura do samba com o maracatu, apesar da ausência do segundo gênero, seja na instrumentação, seja no próprio ritmo em si. A presença do maracatu pode aqui ser compreendida como uma manutenção do compasso

binário do 2/4, característico da maioria dos gêneros populares brasileiros de origem africana. Não há uma levada de maracatu efetivamente presente no percurso da canção. É mais um discurso ideológico de manutenção de uma determinada identidade (brasileira, popular e negra) do que propriamente musical, que também se manifesta na definição do samba como “de preto velho”, uma entidade da umbanda. A aparição de pequenos solos do piano e do sax é, que, na verdade, definem o discurso do texto musical, avisando aos ouvintes que seu samba também tem influências da bossa nova e, por conseguinte, do jazz.

A repetição da parte final da estrofe *Mas que nada/ Um samba como este tão legal/ Você não vai querer/ Que eu chegue no final* alerta que a canção se aproxima do fim, antecedendo o refrão, onde a voz dialoga agora com o sax. O discurso sobre a localização da canção dentro do gênero do samba é novamente reafirmado nesta parte final da letra, convocando o ouvinte à dança e à celebração. É uma idéia de circularidade contida na maioria das manifestações musicais e festivas de origem africana (incluindo-se rituais religiosos), nos quais o ritmo restitui a dinâmica do evento, voltando-se continuamente sobre si mesmo, onde “todo fim é o recomeço cíclico de uma situação” (SODRÉ, 1998: 20). Contrapondo-se a este resgate de um imaginário tradicional afro-brasileiro, percebe-se a utilização da expressão “legal”, que reproduz o coloquial, o cotidiano das ruas e a dicção jovem, referindo-se ao presente da realidade da época. O próprio título *Mas que Nada* é uma referência a uma expressão cotidianamente cunhada por uma amiga do cantor, reproduzindo um exemplo da fala do dia-a-dia. Estes *insights*, aliados aos tempos verbais da canção sempre no presente, possibilitam uma atualização da canção, confirmando mais uma característica da tematização e da tentativa de reproduzir a fala e o discurso urbano na obra musical.

A canção chega ao clímax quando o canto termina e o violão desaparece, cedendo espaço para solos do conjunto instrumental, em especial da bateria. O ritmo neste momento é explicitamente do samba-jazz, e também do *swing*, aqui representados pela maior eloquência e peso na atuação dos metais e da bateria, pelos solos e improvisações virtuosísticos. A estrofe principal é repetida, reafirmando a definição do seu estilo. Novos *vocalises* improvisados surgem na conclusão da canção, onde novamente palavras africanas são proferidas, como o nome dos santos Sacundin e Sacundém, e Dombim e Dombém, em um gesto vocal de inflexões mais agudas, disposto sobre harmonizações jazzísticas.

Estas fusões de elementos musicais diversos em *Mas que Nada* denotam uma convergência entre tradição e modernidade, indício da proposta musical que será seguida por Jorge Ben Jor ao longo de sua carreira, marcando seu estilo singular. A presença constante de gêneros musicais de origem africana, sejam os norte-americanos (como o jazz, o

rhythm'n'blues e o rock'n'roll), sejam os brasileiros (como o samba, a bossa nova, o maracatu e pontos de umbanda), são materializados na faixa ora concretamente, através da presença de instrumentos e de estruturas composicionais específicas de determinados gêneros, ora manifestam-se discursiva e ideologicamente, através de menções de expressões destes tipos musicais tradicionais no percurso da letra. Esta manutenção da identidade musical negra em *Mas que Nada* é aliada ao formato cancional típico da música pop e da MPB, articulando uma estratégia midiática contemporânea e híbrida cujos processos de produção de sentido servirão como base para a formulação do gênero do samba-rock.

3.1.2 Por causa de você, menina

Por causa de você bate em meu peito
 Baixinho, quase calado
 Um coração apaixonado por você
 Menina
 Menina, que não sabe quem eu sou
 Menina, que não conhece o meu amor

Pois você passa e não me olha
 Mas eu olho pra você
 Você não me diz nada
 Mas eu digo pra você

Você por mim não chora
 Mas eu choro por você (2x)

A canção, que tem 2 minutos e 50 segundos, é a última do disco, e, de certa forma, mantém o estilo indicado na faixa de abertura, *Mas que Nada*. A introdução é conduzida pelo violão, que dá os acordes iniciais, logo seguido pelo conjunto de metais (sax e trompete) e pela sessão rítmica baseada na bateria, estrutura que se mantém ao longo da execução. Esta canção aproxima-se mais da bossa nova do que do samba-jazz, onde o virtuosismo dos metais cede lugar a arranjos e harmonizações mais contidos e menos excessivos. O sax tenor de J.T. Meirelles introduz o canto de Jorge Ben Jor, mais suave e comedido, reproduzindo a ambiência bossa novística.

Este primeiro momento da faixa, mais do que um apelo à dança, volta-se para uma contemplação por parte do ouvinte, buscando uma audição menos tensiva. *Por causa de você, menina* é uma canção romântica, uma declaração de amor em primeira pessoa pelo cantor feita para a mulher amada. Mas a paixão é platônica, à distância, uma relação quase

voyeurística entre o autor e sua musa, que não o conhece e não retribui seu sentimento. A reiteração do amor não correspondido (“*Pois você passa e não me olha/ Mas eu olho pra você*”) e do diálogo inconcluso (“*Você não me diz nada/ mas eu digo pra você*”) é o cerne do refrão, cujos últimos dois versos são repetidos (“*Você por mim não chora/ Mas eu choro por você*”), confirmando a dor e o sofrimento amoroso. Esta composição é uma típica canção romântica, cuja temática já era recorrente no universo pop (por exemplo, nas baladas de rock’n’roll) e também no contexto da música popular brasileira (nas modinhas e sambas-canções, entre outros). A disjunção entre o autor e o ser amado, onde a relação amorosa só existe para um dos lados, e o sentimento de abandono e desesperança é um tema típico dos processos de passionalização.

O caráter passional da entoação da canção também é dado por sua continuidade melódica mais lenta, baseada no prolongamento das notas musicais. De andamento desacelerado, o desenho melódico delineia-se após um longo encadeamento de acordes. O canto acompanha a melodia, também recorrendo ao prolongamento das vogais, especialmente nos momentos da letra em que os vocativos pontuam a letra como formas de chamar a atenção da “menina” para quem é cantada a canção. Neste momento em que pronuncia “menina”, prolongando a última vogal da palavra, o cantor assume um tom confessional, suavizado, quase sussurrante, como quem canta ao “pé do ouvido”. Ao declarar este amor, o cantor também utiliza a expressão “voxê”, uma forma particular de pronunciar o pronome pessoal, como quem fala a uma criança, carinhosamente⁸².

Esta tentativa de reproduzir uma sensação de intimidade era um recurso largamente utilizado nas performances bossa novísticas. João Gilberto foi um dos pioneiros a utilizar o real potencial do microfone, que não era mais empregado apenas para amplificar o volume da voz, favorecendo a criação de novas expressividades, mais econômicas e precisas, mais suaves, em novos ambientes sonoros. Nesta faixa, Jorge Ben Jor tenta deliberadamente copiar o estilo do seu ídolo, reproduzindo também o timbre anasalado, em explícita referência ao canto de João Gilberto. Mesmo assim, tenta deixar sua marca, alternando o canto mais suavizado com o falsete agudo, especialmente nas horas dos vocalises e no prolongamento da vogal final A do verso “*Você não me diz nada-a*”. Esta alternância entre os extremos das notas

⁸² Por conta desta pronúncia particular, Jorge Ben Jor foi criticado, especialmente por ensinar às crianças a “falar errado”. No texto do encarte do LP *Samba Esquema Novo*, Armando Pittigliani rebate as críticas: “Em tempo: Jorge não tem defeito de dicção. O seu voxê é a imitação do modo de falar de uma sua amiguinha de apenas 3 anos de idade que sempre lhe pedia: ‘aquela música, voxê canta?’ É sua homenagem toda carinhosa àquela sua primeira ‘fan’.”

mais graves às mais agudas é um recurso para conferir dramaticidade à interpretação, reproduzindo as tensões disjuntivas.

A passionalização dá o tônus da maior parte da canção, mas o recurso é alternado com momentos de tematização, especificamente nos versos “*Baixinho, quase calado/ Um coração apaixonado por você*”. Nesta passagem, há uma maior contração na entoação dos versos, onde o canto percute as consoantes e torna as vogais mais breves diante de um andamento vocal mais acelerado, recurso que, mais uma vez, remete à performance vocal da bossa nova.

Voltando ao arranjo, desde o começo da canção há um diálogo entre o violão e os instrumentos de sopro. Os acordes iniciais são dados pelo violão, logo acompanhado pelo sax tenor, e pelo trompete, o primeiro tocado em tons mais baixos e sincopados, marcando a pulsação rítmica, enquanto que os metais respondem, em tons mais altos, criando desenhos melódicos típicos do samba-jazz, e realizando ataques parecidos aos dos metais das *big bands* de *swing* norte-americano e também dos primeiros grupos de rock’n’roll (como Bill Halley and The Comets). São os metais que introduzem o canto, e, ao longo de toda a execução vocal, o sax de J.T. Meirelles faz “comentários” em resposta ao canto. O recurso fica especialmente mais explícito no primeiro verso da canção (“*Por causa de você bate em meu peito*”), onde o toque do sax intercala cada palavra da frase, nos vocalises e também na ponte, nos versos “*Mas eu olho pra você*” e “*Mas eu digo pra você*”, onde o a expressão “pra você” é acompanhada por uma levada do sax que, em uma possível interpretação, representaria a resposta da “menina” às declarações amorosas do cantor.

Em *Por causa de você, menina*, a superposição de diferentes planos rítmicos fica evidente ao final do refrão, onde o clima mais ameno e contemplativo é substituído por um momento de mais tensão para o ouvinte por conta de uma maior riqueza e complexidade de timbres sonoros. Os vocalises em falsete são acompanhados pelos instrumentos, abandonando o tom contido bossanovístico para apresentar um solo elaborado do piano, com um acompanhamento mais agressivo da bateria, onde o violão praticamente desaparece. A ponte é repetida novamente, com o violão ressurgindo e reconduzindo o ritmo até o clímax da canção, dado por um solo da bateria seguido por novos vocalises até o final da canção. Apesar de uma proximidade com a bossa nova e com uma estrutura interpretativa passional, a faixa pode ser interpretada como uma introdução do que será conhecido posteriormente por samba-rock, a partir da fusão de diferentes instrumentos, timbres e ritmos.

Na análise das canções *Mas que Nada* e *Por Causa de Você, Menina*, a manutenção da estrutura do compasso 2/4 foi observada, bem como em todas as outras faixas do disco,

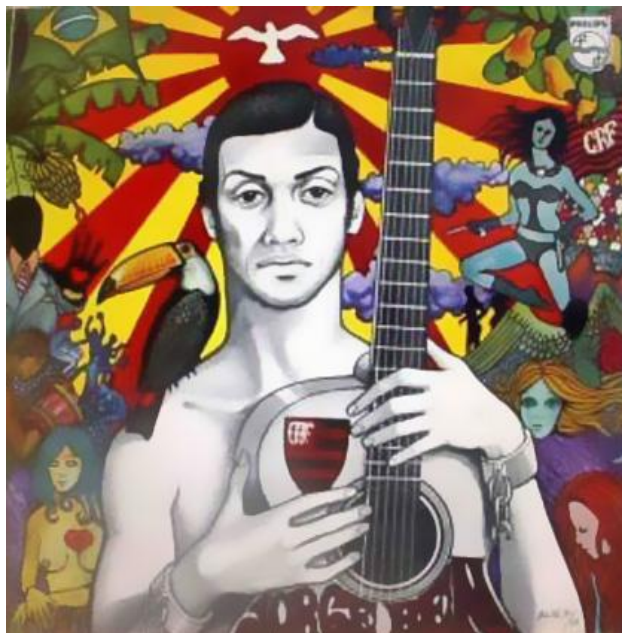
sem exceção. Herança do samba, esta característica também está presente no samba-jazz (cuja influência é predominante nos arranjos das canções) e na bossa nova, mas em *Samba Esquema Novo* ela é acionada de forma diferenciada. Enquanto os músicos da bossa nova buscavam, através da conjunção do samba com o jazz e com elementos da canção popular norte-americana, uma sonoridade e um público mais sofisticados, desenvolvendo trabalhos voltados para uma fruição mais reflexiva e contemplativa, que acionasse recursos mais intelectuais no momento da escuta, a estratégia midiática de Jorge Ben Jor foi encaminhada em outro sentido.

Ao apropriar-se de elementos da cultura pop que estava em desenvolvimento naqueles anos 60, cuja música, de consumo massivo e amplo era voltada para um público jovem, em especial a música negra norte-americana (como o rhythm'n'blues e o rock'n'roll) conseguiu reunir determinadas informações que, associadas ao samba, de onde sempre se declarou oriundo, formaram a base de sua música, cujos contornos seriam mais bem trabalhados ao longo de sua trajetória. Orientando seu trabalho para a criação de canções voltadas para a dança e de fácil memorização pela utilização freqüente de uma métrica quebrada e irregular, encaixada em percursos melódicos em geral reiterativos, que remetiam à uma marca da oralidade, típica das produções musicais de origem africana, conseguiu desenvolver um estilo composicional particular e de grande apelo popular, ancorado plenamente em uma linguagem pop.

Assim, ao acentuar estes traços, Jorge Ben Jor aos poucos foi distanciando-se das propostas da bossa nova e também do samba, permitindo que sua música criasse uma ponte entre gêneros brasileiros e sonoridades internacionais. Esta aproximação a gêneros norte-americanos de origem negra, já proposta neste primeiro disco, permitiu ao compositor manter a síncope do samba e até valorizá-la na batida do violão. Esta permanência e recorrência da síncope, além de presente na utilização de instrumentos típicos do samba durante as gravações, também é ativada no desenvolvimento dos acordes compactos no violão e na pulsação do baixo e da bateria, que favoreciam a condução percussiva, reproduzindo e incorporando nestes instrumentos o ritmo do samba. Esta estratégia será reproduzida e mobilizada de forma diferenciada nos próximos trabalhos, e, aliada a outros procedimentos, contribuirá para a configuração de uma gramática específica que, como será visto posteriormente, passará a compor as bases do gênero do samba-rock.

3.2 JORGE BEN (PHILIPS, 1969)

1. Crioula
2. Domingas
3. Cadê Teresa
4. Barbarella
5. País Tropical
6. Take it Easy My Brother
Charles
7. Descobri que Eu Sou um Anjo
8. Bebete Vãobora
9. Quem Foi Que Roubou a
Sopeira de Porcelana Chinesa
que a Vovó ganhou da
Baronesa?
10. Que Pena
11. Charles, Anjo 45



Jorge Ben (Philips, 1969), sexto disco da carreira do artista, tem 37 minutos e 2 segundos, divididos em 11 faixas, todas compostas por Jorge Ben Jor. Apesar de ser um disco que denota a maturidade do compositor e uma definição mais concreta de seu estilo, os diferentes arranjos das faixas não contribuem para um total equilíbrio e coerência entre os diversos momentos do álbum. Há separadamente duas paisagens sonoras no disco: a psicodelia juvenil e o cotidiano suburbano. Não só nas temáticas, mas nos arranjos é possível perceber a diferença: *Barbarella* e *Descobri que sou um Anjo* tiveram seus arranjos realizados pelo maestro tropicalista Rogério Duprat⁸³, enquanto que as outras faixas foram produzidas

⁸³ Maestro de formação clássica, Rogério Duprat tornou-se mais conhecido pelo seu envolvimento com o movimento tropicalista, trabalhando no disco *Tropicália* (Philips, 1968). Ao compor o ousado arranjo para *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, recebeu o prêmio de melhor arranjador no Festival de Música da TV Record, em 1967. Posteriormente, Duprat fez os arranjos dos primeiros discos dos Mutantes e do grupo O Terço. Conhecido como o "George Martin" da Tropicália, o maestro tinha a intenção de romper as barreiras entre a música erudita e a música popular, sendo um dos pioneiros músicos brasileiros a trabalhar com música eletrônica e experimental.

por José Briamonte, arranjador recorrente de artistas de relevo da bossa nova como Tom Jobim, Johnny Alf, Toquinho e Vinícius de Moraes, entre outros.

Esta opção por dois arranjadores pode ser entendida como uma preocupação por parte da gravadora, e também do próprio compositor, em tentar criar um disco mais arrojado e moderno, em consonância com o movimento tropicalista em voga, ao mesmo tempo mantendo a preocupação em agradar a um público mais tradicional, que ainda desejava consumir samba (o “samba moderno”), composto não apenas pela classe média universitária, mas inclusive por um segmento popular mais amplo. Este também era o público-alvo de Wilson Simonal, então o cantor mais famoso do Brasil (e o mais bem pago), que já havia gravado *País Tropical* (no LP *Alegria Alegria Vol. 4*, 1969, Odeon) e feito da canção um estrondoso sucesso⁸⁴.

Assim, a tentativa de realizar um disco de arranjos mais “eruditos” e sofisticados, baseados em profusões de cordas e metais (com letras inclinadas ao surrealismo em harmonias elaboradas e experimentais) aliados a uma proposta que condizia com o mercado *mainstream* da época, em canções mais comerciais e dançantes (de melodias simples e refrões de fácil memorização), concedeu uma linha um tanto irregular ao trabalho. Mas não que esta proposta tenha inviabilizado sua aceitação pelo público, que consagrou clássicos do repertório de Jorge Ben Jor (*País Tropical*, *Charles*, *Anjo 45*, *Cadê Teresa*, *Que pena*), regularmente regravados por vários outros artistas e pelo próprio cantor ao longo de sua carreira. Em 68, o músico participou da gravação de sua composição *A Minha Menina* no álbum de estréia dos Mutantes (Mutantes, Polydor, 1968), e *Que Pena* havia sido incluída no primeiro disco de Gal Costa (*Gal Costa*, Philips, 1969), além de *Deus é Amor*, outra composição de Jorge Ben Jor. Caetano Veloso também havia gravado *Charles*, *Anjo 45*, lançada somente em compacto no mesmo ano.

Fruto da convergência de propostas musicais antropofágicas dos tropicalistas com as fusões sonoras entre a música brasileira e o pop que Jorge Ben Jor já vinha fazendo, este disco pode ser visto como um amálgama das experimentações que já vinham sendo gestadas desde o primeiro disco, *Samba Esquema Novo*, de seis anos antes, somadas à experiência mais diretamente ligada ao rock de *O Bidu*, de 1967. Um dos diferenciais do álbum em relação aos trabalhos anteriores também foi o completo abandono do acompanhamento típico da bossa nova e do samba-jazz, adequando algumas das influências das vanguardas estéticas e musicais

⁸⁴ *País Tropical* havia sido anteriormente gravada por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa, mas nunca foi lançada.

da época à sua maneira particular de fazer samba. Este retorno ao samba em parte explica a escolha, para os acompanhamentos, de dois grupos de formação mais percussiva oriundos do samba. Um mais tradicional, os Originais do Samba⁸⁵, e o outro mais ligado a uma modernização do samba pelas influências do jazz e do rhythm'n'blues, o Trio Mocotó (que acompanhou Jorge Ben Jor em todas as faixas, exceto em *Bebete Vãobora* e *Descobri que sou um Anjo*, gravadas com os Originais do Samba).

Os Originais do Samba era constituído por ritmistas advindos de escolas de samba carioca, composto pelo mangueirense Mussum (Antônio Carlos Bernardes Gomes), Bidi, da Imperatriz Leopoldinense (Murilo Penha Aparecida e Silva), e os salgueirenses Bigode (Arlindo Vaz Gemino), Chiquinho (Francisco de Souza Serra), Lelei (Vanderlei Duarte) e Rubinho (Rubem Fernandes). O grupo alcançou notoriedade em 1968, com a vitória na primeira Bienal do Samba, acompanhando Elis Regina na interpretação de *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro. Em seu primeiro LP, também de 1969, os Originais do Samba gravaram *Cadê Teresa?*, carro-chefe do disco, com a participação de Jorge Ben Jor nos vocais e no violão.

Já o Trio Mocotó nasceu em 68, na boate Jogral, reduto da boemia e intelectualidade paulista, onde conheceram Jorge Ben Jor. Formado por Fritz “Escovão” (Luís Carlos Souza) na cuíca, Nereu “Gargalo de Ouro” (Nereu São José), pandeirista, e João Parahyba (João Carlos Fagundes Gomes), responsável pela timba e bateria, o trio foi batizado por Jorge Ben Jor, que apelidava as pernas das moças de “mocotó”. Em 1970 lançaram seu primeiro compacto solo com a composição *Coqueiro Verde*, de Erasmo Carlos, de grande sucesso. A carreira solo deslanchou quando o trio acompanhou Jorge Ben Jor na apresentação de *Charles*, Anjo 45, no IV Festival Internacional da Canção, da TV Globo (RJ), em 1969. Foi quando tiveram a chance de gravar um compacto simples com *Coqueiro Verde* (Roberto & Erasmo Carlos), logo depois sendo convidados para participar do disco de Jorge Ben Jor e de ir a Cannes, França, acompanhando o cantor no festival Midem (evento realizado pelas gravadoras européias para apresentar novos artistas somente para empresários e críticos de música)⁸⁶.

⁸⁵ Participaram de festivais e ganharam discos de ouro, principalmente nos anos 70, combinando o canto uníssono, a roupa padronizada e espontaneidade na interpretação de letras bem-humoradas. Tocaram com grandes nomes da música brasileira – como Chico Buarque, Jair Rodrigues, Vinicius de Moraes – e mundial – Earl Grant. Excursionaram pela Europa e Estados Unidos, e foram o primeiro conjunto de samba a apresentar-se no Olympia de Paris. Um dos integrantes, Mussum, sairia para formar Os Trapalhões ao lado de Renato Aragão e Dedé Santana, grande sucesso da televisão brasileira.

⁸⁶ Antes de formar o Trio Mocotó, Fritz Escovão participou de vários conjuntos regionais tocando cuíca, Nereu Gargalo era componente da Escola de Samba Império Serrano, do Rio de Janeiro, e Joãozinho Parayba tocava

Na capa do LP, nota-se logo a estética psicodélica que permeará todo o trabalho. Criada pelo artista plástico Albery Seixas⁸⁷, já adiantava a proposta estética que seria seguida pelo disco, reafirmando as fusões musicais e consolidava as influências da música pop internacional que caracterizaram o trabalho de Jorge Ben Jor. O desenho em muito se assemelha às pinturas figurativas psicodélicas dos anos 60, em especial as de Heinz Edelmann, responsável pelas ilustrações do desenho animado *Yellow Submarine*, dos Beatles (também de 69), e denota influências do precursor da pop-art⁸⁸ Richard Lindner. Na capa, um Jorge Ben Jor surge abraçado a um violão com o símbolo do Flamengo (seu time de coração, a que faz referência em *Pais Tropical*), com um sol multicolorido ao fundo, em cujo centro aparece uma possível pomba branca representando a paz. Nos seus pulsos, algemas com as correntes quebradas, possível dupla referência à libertação dos escravos e do povo negro, e também um símbolo da luta contra a repressão política através da música. Árvores frutíferas, pássaros, mulheres (uma, em especial, fazendo clara referência à personagem interpretada por Jane Fonda no filme *Barbarella*, de 68) compõem o pano de fundo, reproduzindo um imaginário “país tropical” que seria o Brasil, confirmado pela colocação de uma bandeira em uma posição de destaque, no canto superior esquerdo da capa. A capa foi uma tentativa de ilustrar e sintetizar todos os temas abordados pelas canções do disco que variavam entre clichês amorosos, como o romance idealizado (em *Domingas*) ou frustrado (*Que Pena*), passando pelo amor prosaico (*Cadê Teresa*, *Bebete Vãobora*), onde as agruras do cotidiano suburbano são narradas em linguagem coloquial.

A rotina também se torna tema musical na insólita *Quem Foi Que Roubou a Sopeira de Porcelana Chinesa que a Vovó ganhou da Baronesa?* Nesta faixa, em especial, pode-se

em conjuntos de jazz e atuava como percussionista também na Império Serrano. Em 70 voltaram a trabalhar com Jorge Ben Jor no disco *Força Bruta* (Philips, 1970) e, em 1971, lançaram o primeiro LP, *Muita Zorra!* (Forma/CBD-Phonogram, 1971), que contava com *Coqueiro Verde*, e outra composição de Erasmo Carlos (*O Sorriso de Narinha*), além *Meu País*, de Tim Maia, e canções de Jorge Ben Jor, Ivan Lins e da dupla Antônio Carlos e Jofafi. Em 1972, apresentaram-se com sucesso na Itália e no Japão. No Brasil, acompanharam Vinicius de Moraes, Toquinho e Marília Medalha em shows no circuito universitário, que resultou no disco *Como Dizia o Poeta* (RGE, 1971). No mesmo ano também tocaram no LP *Construção*, de Chico Buarque. Em 73 gravaram o LP *Trio Mocotó* pela RGE, O LP de 73 que trazia, executado por Joãozinho, um dos primeiros solos de sintetizador moog do país. Dois anos depois, em 75 gravaram mais um disco pelo selo Movieplay, no Japão (só lançado no Brasil em 1999).

⁸⁷ O artista plástico paraense Albery Seixas ganhou fama ao pintar telas em cujos desenhos tentava reproduzir toda a exuberância e exotismo das paisagens naturais brasileira através de metáforas visuais e cores fortes. No Rio de Janeiro, Albery despontou para a fama quando ganhou o primeiro prêmio em uma galeria de arte pintando o tema “Carolina”, para a música de Chico Buarque. De acordo com a crítica, ele criou uma figura coerente com a música, ao mesmo tempo comunicativa, popular, simples e sofisticada, adequada à linguagem para a comunicação de massa utilizada na época.

⁸⁸ Com o objetivo da crítica irônica ao consumismo da sociedade capitalista a pop art operava com signos estéticos massificados da publicidade e do consumo, utilizando cores intensas, reproduzindo objetos do cotidiano, questionando os limites entre arte comercial e arte erudita. Seu maior representante foi Andy Warhol.

perceber à tendência à figurativização que marcará fortemente o processo composicional de Jorge Ben Jor. Reproduzindo uma conversa entre o autor e a avó de sua amada, a figurativização evidencia o estreitamento do laço entre fala e canção, ou melhor, a aproximação desta em direção àquela, formulando verdadeiros relatos ou diálogos que promovem um retorno à instabilidade do discurso oral. Estes elementos desestabilizadores opõem-se ao investimento na estruturação musical promovendo um retorno à instabilidade do discurso oral. É compreensível, pois, que a maioria dos versos da canção sejam brancos, e os únicos que possibilitam a rima são os que dão nome à faixa e compõem o refrão (“*Quem roubou a sopeira de porcelana chinês/ Que a vovó ganhou da baronesa?*”). A extrema irregularidade de sua entoação deixa a melodia no limite da inteligibilidade musical e sua interpretação está muito mais próxima da fala do que do um canto. Com isso, Jorge Ben Jor consegue alcançar um alto grau de realismo ou de efeito de sentido de realidade, pois pode-se perceber que por trás daquele que canta há alguém que fala. Os vocalises, outra das marcas do estilo de Jorge Ben Jor, reproduzem as sílabas da palavra “vovó” ritmadamente, seguindo a batida do violão (“*Vovó vó-vó-vó-vó-vó-vó-vó-vó*”), como uma brincadeira de criança que está aprendendo a falar, neste caso, através da música em um exercício lúdico⁸⁹.

Além destes temas, a realidade social do país transparece em *Charles, Anjo 45* e *Take it easy my brother Charles*, que abordam o mesmo personagem, Charles, inspirado em um amigo de infância de Jorge Ben, que havia tornado-se um marginal, e, na época, estava preso. *Charles, Anjo 45* é uma ode ao justiceiro “Robin Hood dos morros”, cuja coragem (“*Protetor dos fracos/ E dos oprimidos*”) e esperteza (“*Rei da malandragem*”) não impediram captura pela polícia (“*Só porque um dia/ Charles marcou bobeira/ Foi sem querer tirar férias/ Numa colônia penal*”)⁹⁰. As gírias típicas dos malandros e marginais da época estão representadas na utilização de expressões como “como é que é” e “marcou bobeira”, que denotam a utilização de signos da fala das ruas e da realidade dos morros, favelas e periferias que servem como material composicional para a canção.

⁸⁹ “*Quem roubou a sopeira de porcelana chinês/ Que a vovó ganhou da baronesa? (x2)/ Foi o fim do mundo e nada adiantou dizer-lhe/ Que lhe compraria outra/ E que eu também estava super apaixonado/ Caidinho por ela/ E nem a sua canção predileta/ Aquela valsa dos seus quinze anos ela quis ouvir/ Por favor vovó aonde estão aqueles lindos dias vovó/ Vire-se e me olhe vovó pois o mundo que eu conheci/ É diferente do mundo maravilhoso que você me ensinou/ É diferente do mundo maravilhoso que você me ensinou/ Não chore não viu vovó não fique triste não viu vovó/ Pois eu vou sair pelo mundo afora/ Pensando sempre em você a qualquer hora/ Perguntando a um por um viu vovó até encontrar viu vovó/ Até encontrar/ Quem roubou a sopeira de porcelana chinesa/ Que a vovó ganhou da baronesa?/ Vovó vó-vó-vó-vó-vó-vó-vó/ Vovó esta música é em homenagem/ A você e a todas as vovós do mundo/ Viu vovó?*”

⁹⁰ “Charles é um anjo que anda de 45 no bolso. Meu amigo de infância. Lá da prisão mandou me pedir um disco e eu fiz essa música para ele. Por que ele está preso? Bem... ele é um contraventor, um marginal, mas é um homem muito bom, é querido lá no morro.” (Norma Pereira Rego, Última Hora, “Setembro de Jorge Ben” 13/09/69).

Concorrente no IV FIC, *Charles, Anjo 45* (registrado no disco em uma versão ao vivo), apesar de vaiada por parte da platéia, nos meses seguintes alcançou grande popularidade que cresceria principalmente depois de ser apresentada no Midem, juntamente com outros sucessos de Jorge Ben Jor⁹¹. A canção é um samba-rock de estrutura melódico-harmônica muito simples, sustentada por forte percussão, características habituais na obra do compositor. Seu ponto alto é a longa letra, que narra as aventuras e desventuras do anti-herói, chocante por sua temática transgressora. *Charles, Anjo 45* antecipou em vários anos o samba crítico de Bezerra da Silva e até o próprio rap, pois é em parte recitado, de acordo com o processo de figurativização na elaboração da canção.

Já *Take it easy my brother Charles* reproduz uma conversa virtual com o “brother” Charles (inclusive utilizando expressões em inglês como “my friend” e “my brother”, reproduzindo novamente a fala dos malandros da época) abordando questões sobre paz, amor e dignidade (expressas já no título “Take it easy”, e na tradução para o português no último verso “Tenha calma, meu irmão”). A expressão em inglês, além de fazer alusão ao ideal hippie “paz e amor”, também aciona referências à questão racial (“meu irmão de cor”), especialmente relativa à luta pelos direitos civis travada nos Estados Unidos, onde a expressão “brother” está relacionada à forma como os participantes do movimento Black Power cumprimentavam-se, marcando a identidade e a solidariedade racial (“*Eu me senti com direitos, com princípios/ E dignidade/ De me libertar/ Por isso, sem preconceitos eu canto*”). Apesar de taxado de ufanista, nacionalista e até defensor do regime militar, Jorge Ben Jor teve problemas com a censura, que inicialmente proibiu a divulgação de *Charles, Anjo 45* (e também de *País Tropical*), sob a alegação de conterem “mensagens subversivas”.

O comentário sobre a realidade mundial pode ser notado em versos como “*Depois que o primeiro homem/ Maravilhosamente pisou na lua*”, sobre a chegada do astronauta americano Neil Armstrong à lua em julho de 69. Também na canção *Barbarella*, em homenagem ao filme homônimo lançado no ano anterior, o compositor fala sobre a conquista do espaço (“*No próximo foguete pra lua eu vou atrás de você*”). Temas desenvolvidos em torno de viagens intergalácticas, a ida a outros planetas, que sugerem viagens lisérgicas próximas ao som que estava sendo desenvolvido no contexto internacional. 1969 foi o ano de lançamento dos musicais teatrais *Hair*, de (cujo grande sucesso foi a canção *Aquarius/Let the sunshine in*) e da ópera-rock *Tommy*, composta pelo grupo britânico de rock The Who. Este

⁹¹ “Música para festival tem que ser de comunicação rápida e fácil, letra e melodia. *Charles, anjo 45* era difícil para dividir. Música e letra foram feitas separadas. O público não entendeu de imediato. Mas agora ela está aí e todo mundo gosta” (Míriam Alencar, JB, “O mundo (nem sempre) alegre do pá-tropi”, 22/03/70).

também foi o ano da realização do Festival de Woodstock, nos EUA, que marcou a história do rock mundial e foi um marco no movimento de contracultura dos anos 60.

De maneira geral, neste disco, o nexos temático entre as canções é dado pelo comentário geral sobre a realidade, seja abordando questões relativas ao contexto nacional e mundial, seja promovendo um olhar aguçado sobre o cotidiano das ruas, especialmente o das periferias e subúrbios, do homem urbano, e também afro-descendente. O ritmo da percussão e a batida do violão, na maioria das músicas, estão próximos ao modo de tocar samba, e não variam muito, conduzindo melodias simples. Já os arranjos, de harmonizações mais elaboradas com o uso de metais e até de orquestras inteiras em algumas das faixas, conferem maior proximidade a gêneros como o *swing* e o rock'n'roll da primeira fase, de grupos como Bill Halley and The Comets e Chucky Berry (e, nos casos das faixas *Barbarella* e *Descobri que sou um anjo*, se aproximam muito ao rock psicodélico). Para aprofundar mais esta interpretação, analisaremos as seguintes canções: *Bebete Vãobora* e *País Tropical*.

3.2.1 Bebete Vãobora

Bebete vãobora
Pois já está na hora
Bebete vãobora
Pois já está na hora

Olha que o galo cantou
O sol vai raiar
E você não parou de sambar
Eu sei que você me é fiel
Mas é que os vizinhos já estão a olhar e falar
Eu sou o seu homem e você minha mulher
Mas quem não chora não mama
E o nosso neném tá chorando
Querendo mamar
E você sabe muito bem
Que logo mais eu tenho que ir trabalhar
Eu já não posso mais chegar atrasado
E nem pensar em faltar
Pois o novo gerente não é lá muito meu amigo
E depois como é que eu posso comprar
Estando a perigo
Novas sandálias pra você sambar, Bebete
Bebete

Bebete vãobora
Pois já está na hora
Bebete vãobora
Pois já está na hora

Bebete Vãobora tem 2 minutos e 35 segundos. A introdução é dada pelo violão de Jorge Ben Jor, cujo primeiro acorde agudo dissonante abre o caminho para um solo do violão, composto por um toque aberto e rápido, próximo ao blues norte-americano. Aos 7 segundos da canção surgem os naipes de metais, encadeando as notas de modo ascendente, como nos acompanhamentos jazzísticos de *swing*, cuja tensão aumenta e decai, na última nota, para anunciar e introduzir o canto. A frase de caráter vocativo “Bebete vãobora/ Pois já está na hora” compõe o refrão, que introduz a música. O termo “vãobora” seria uma contração da expressão “vamos embora”, em uma reprodução do linguajar coloquial para a letra da canção. A utilização desta contração, por sua vez, também tem a intenção de ajustar a frase ao verso, que contém sete sílabas poéticas (redondilha). Sem prejudicar o sentido da canção nem a métrica, Jorge Ben Jor, neste momento, recorre à tematização, pois consegue encaixar os versos na matriz melódica preestabelecida, conjugando canto e instrumental.

Na primeira entoação do refrão, os metais cedem lugar à percussão, que surge discreta, dando inicialmente mais destaque ao ganzá e, logo após, ao pandeiro, acompanhando o violão. Já na repetição, o canto de Jorge Ben Jor é substituído pelo coro, e a resposta é dada em uma frequência mais alta, reafirmando o chamado no qual consiste o refrão. Nesta resposta, também retornam os metais, e a tensão geral da canção é elevada. Na estrofe, os metais desaparecem para retornar apenas no verso “*Mas é que os vizinhos já estão a olhar e falar*”. Como já visto anteriormente na análise de *Por causa de você, menina*, os metais (nesse caso, em maior escala, contando, além do sax com trompetes e trombones em maior destaque) são utilizados para comentar a narrativa cancional, dando respostas irônicas à voz que canta (este “comentário”, feito especialmente pelo trombone, fica bastante evidente no verso “*E o nosso neném tá chorando/ Querendo mamar*”, em que o toque do trombone reproduz rapidamente o choro da criança).

A canção, em primeira pessoa, reproduz a reclamação de um homem que pede à sua mulher Bebete para ir embora do samba pois já é tarde e é preciso retomar a rotina (*Olha que o galo cantou/ O sol vai raiar/ E você não parou de sambar*). Rotina esta de trabalho árduo (*E você sabe muito bem/ Que logo mais eu tenho que ir trabalhar/ Eu já não posso mais chegar atrasado/ E nem pensar em faltar/ Pois o novo gerente não é lá muito meu amigo*). O cotidiano do trabalhador e da periferia, assim, é reproduzido nos versos da canção, concedendo lirismo às agruras e lutas da vida diária, onde o samba seria uma das poucas formas de entretenimento para se fugir da rotina. E também podemos interpretar aqui a idéia de que o trabalho só se justifica para se poder ter condições de ir à festa nos finais de semana

(*E depois como é que eu posso comprar/ Estando a perigo novas sandálias pra você sambar, Bebete*). Neste trecho há um aumento da tensão da frequência melódica especialmente na repetição da apóstrofe⁹² “*Bebete*”, que desembocará novamente no refrão. Este acréscimo da tensividade se dá não apenas pelo canto, mas também na conjunção do ritmo da percussão com o acompanhamento harmônico dos metais, para reproduzir a sensação de irritação, impaciência e desespero do personagem que, chama pela mulher, inutilmente.

A estrutura da canção é novamente repetida, agora contando com o acompanhamento de todos os instrumentos, que constituem em uma massa sonora mais homogênea, com os metais aparecendo em maiores proporções do que na primeira parte da canção. O canto de Jorge Ben Jor é mais acentuado, intercalando vocalises e vocativos às respostas do coro. Interessante esta diferença entre a primeira e a segunda parte da canção, cuja tensão, em um crescendo, passa a idéia de que a impaciência do personagem aumenta, à medida que o tempo passa. Da reclamação discreta do começo da música, a voz e a massa sonora passam por um aumento na frequência, reproduzindo a sensação crescente de urgência.

Neste ponto, também pode ser depreendida da interpretação uma disputa entre sexos, em que o homem tenta, a todo custo, fazer com que sua mulher o obedeça, mas ela não ouve seu clamor, e por isso a repetição insistente do chamado que compõe o refrão. Independente da opinião dos vizinhos e de suas obrigações domésticas para com a família e filhos, Bebete insiste em dançar, desacato às ordens do homem, que depois se tornam súplicas. O predomínio das vontades e desejos da mulher, ao final, ficam explícitas quando o homem solicita que ela vá embora pois ele precisa trabalhar para, na verdade, comprar novas sandálias para Bebete poder sambar novamente, em outro dia, em outra festa.

A temática de *Bebete Vãobora* também está próxima à narrativa contida em *Cadê Teresa?*, onde a mulher ocupa uma posição ativa e dominante em relação homem. Apesar de não serem maioria, estes temas já faziam parte do universo de composições do samba. Desde a década de 40, a personagem da mulher “ingrata” e voluntariosa, a quem o homem se submete, está personificada em sambas de Wilson Batista, como *Essa Mulher Tem Qualquer Coisa Na Cabeça*⁹³, de 1942, e *Até hoje não voltou*⁹⁴ (1946) de Geraldo Pereira e J. Portela.

⁹² Dentre as várias classificações das figuras de linguagem, apóstrofe corresponde a uma figura de pensamento que consiste na interpelação enfática a alguém ou a alguma coisa personificada.

⁹³ “*Tudo que ela quis eu dei/ Tudo que ela pediu eu fiz/ Por sua causa quase me arruinei/ E ela ainda acha que não é feliz/ Só peço a Deus que ela desapareça/ Essa mulher tem qualquer coisa na cabeça/ Tudo que ela quis eu dei/ Eu não vivo satisfeito/ Depois de tudo que fiz/ Ela não tem o direito de me fazer infeliz/ Já perdi a paciência/ Ela que não me aborreça/ Essa mulher tem qualquer coisa na cabeça*”

⁹⁴ “*Eu fui buscar uma mulher na roça/ Que não gostasse de samba/ E nem gostasse de troça/ Uma semana depois que aqui chegou/ Mandou esticar os cabelos/ E as unhas dos pés pintou/ Foi dançar na gafieira/ E até hoje não voltou/ Ela não tinha um vestido/ Um sapato que se apresentasse/ Eu comprei/ Chegou toda errada/*

Apesar do tema central de *Bebete Vãobora*, além da estrutura da letra aproximar a canção do universo do samba, por conta da presença de acompanhamentos instrumentais jazzísticos e do violão tocado à moda dos bluesmen norte-americanos relegam à canção um papel intermediário entre diversos gêneros musicais, contribuindo para sua localização no interior da categoria do samba-rock.

3.2.2 País Tropical

Moro
Num País Tropical
Abençoado por Deus
E bonito por natureza
Mas que beleza!
Em fevereiro
Tem carnaval
Eu tenho um fusca e um violão
Sou Flamengo, tenho uma nêga Chamada Tereza

Sambaby, Sambaby
Sou um menino
De mentalidade mediana
(Pois é!)
Mas assim mesmo feliz da vida
Pois eu não devo nada a ninguém
(Pois é!)
Pois eu sou feliz
Muito feliz, comigo mesmo

(refrão)
Sambaby, Sambaby
Eu posso não ser
Um Band Leader
(Pois é!)
Mas assim mesmo lá em casa
Todos meus amigos
Meus camaradinhas
Me respeitam
(Pois é!)
Essa é a razão da simpatia
Do poder, do algo mais
E da alegria

Falar não sabia/ Fui eu que ensinei/ Perdi tanto tempo/ Gastei meu dinheiro/ Fui tão longe à toa/ Mas vi que sou muito infeliz/ É melhor eu viver sem patroa."

Feita sob encomenda para ser apresentada no programa comandado pelos tropicalistas, o *Divino Maravilhoso, País Tropical* foi gravada primeiramente por Wilson Simonal, ainda em 69. A música encaixou-se como uma luva no estilo de Simonal, que soube conferir galhardia e “malandragem” à interpretação da canção, um de seus maiores sucessos. *País Tropical* nasceu de um telefonema de Jorge Ben Jor para a sua musa Teresa. O compositor, que era rubro-negro, acabara de assistir a uma vitória do Flamengo e telefonara para dividir com a namorada a alegria da vitória. A euforia presente em *País Tropical*, mais do que nos arranjos dançantes e na melodia conduzida pelo ritmo sincopado, está nos versos espirituosos e otimistas, que passam a idéia de um poeta exultante com a terra onde vive: “Moro / num país tropical/ abençoado por Deus / e bonito por natureza/ mas que beleza/ em fevereiro / tem carnaval / tenho um fusca e um violão / sou Flamengo, tenho uma nêga chamada Teresa”.

Pela escolha do tema, em conjunção com a utilização de metais, *País Tropical* assemelha-se aos sambas-exaltação de Ary Barroso da década de 40. A canção pode ser compreendida como uma homenagem ao Brasil através de um auto-retrato do compositor. Criticada por sua temática ufanista e patriótica (e taxada de “alienada” pela esquerda engajada), a canção também que pode ser lida como uma proposta compensatória diante da repressão (apesar de tudo, “moro em um país tropical”), elevando a auto-estima do brasileiro nos tempos difíceis da ditadura: “Sou um menino de mentalidade mediana (pois é)/ Mas assim mesmo feliz da vida/ Pois eu não devo nada a ninguém (pois é)/ Pois eu sou feliz, muito feliz/ comigo mesmo” e no trecho “Eu posso não ser um band-leader (pois é)/ Mas assim mesmo lá em casa todos meus amigos, os meus camaradinhos me respeitam (pois é)/ Esta é a razão da simpatia, do poder, do algo mais, e da alegria”.

A música é organizada em torno da linha responsiva do coro, cuja textura rítmica é aumentada de acordo com o aumento tensivo ao longo da canção. Nos versos “sou Flamengo, tenho uma nêga chamada Teresa”, nota-se uma aceleração melódico-figurativa com efeitos temáticos que serve para cobrir uma seqüência silábica mais extensa. É uma desestabilização da métrica do canto, que sugere o mesmo efeito de imperfeição que a bossa nova provocou em seus primórdios (TATIT, 2002:220). Já na segunda parte da canção, Jorge Ben Jor incorpora à performance vocal na repetição do refrão uma brincadeira, pronunciando as palavras sem a última sílaba. Esta quebra na entoação, condicionada ao movimento das síncopes gera um efeito pitoresco, possibilitando uma maior interação do ouvinte no jogo proposto pelo compositor e favorecendo a memorização do refrão: “Mó/ num pá tro pi/ abençoa por Dê/ e boni por naturê/ mas que belê/ em feverê/ tem carná/ eu tenho um fú e um

viô/ sou flamê e tenho uma nê chamá terê”. Na linguagem cotidiana, a contração/abreviação de palavras são práticas comuns. Ao reproduzir este recurso na performance da canção, o cantor, mais uma vez, realiza um processo de figurativização, onde a fala atravessa o canto. Mas este processo figurativo também favorece a entoação tematizadora, fundada na subdivisão dos valores rítmicos dentro das palavras cujos acentos são marcados pelas reiteraões tônicas, favorecendo a repetição e o acompanhamento rítmico corporal. Esta “abreviação” das palavras transporta para a última sílaba a tonicidade, transformando todas as palavras em paroxítonas, e possibilita, inclusive, a junção das sílabas restantes para formar novas palavras⁹⁵. Sobre a idéia, o compositor comenta: “Eu estava em casa compondo o *País Tropical*. A música já estava pronta, faltava a letra. Fui fazendo. Quando chegou a hora de repetir a frase ‘*Moro num país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza*’, pensei: ‘puxa, tem que repetir duas vezes e o pessoal é capaz de não gostar, pode pegar mal’. Então quase de brincadeira, também com um pouco de preguiça de escrever tudo de novo, comecei a abreviar as palavras”. (Miriam Alencar, *Jornal do Brasil* – “O mundo (nem sempre) alegre do pá-tropi” –22/03/70).

Em *País Tropical*, surge pela primeira vez a figura da “nêga Teresa”, personagem-síntese de variadas personalidades, personificando a mulher brasileira. No entanto, Teresa também se referia diretamente ao nome da futura esposa de Jorge Ben Jor, Domingas Teresa Inaimo, com quem se casaria em 71 (“nêga” seria uma forma carinhosa de apelidar a musa, pois, na verdade, Domingas era loira). A valorização da mulher negra também está explícita na faixa *Crioula*⁹⁶. Neste disco, especialmente, há um grande número de composições-homenagens, enaltecendo a beleza feminina, seja da mulher do espaço (*Barbarella*) ou da mulher do malandro (*Cadê Teresa*) e também da mulher proletária (*Bebete Vãobora*). Composições que giram em torno da temática feminina, em homenagens a musas conhecidas e desconhecidas, também se tornaram uma das marcas do estilo de Jorge Ben Jor.

Sobre *País Tropical*, Tatit comenta que o segredo da canção está na relação melodia/texto e não na pulsação de base, o que asseguraria o seu clima eufórico (TATIT, 2002:216). A estrutura melódica e harmônica desta canção não difere tanto das outras faixas

⁹⁵ O “pátropi” acabou por se tornar uma gíria, um novo sinônimo para Brasil, mas em cujo significado havia um sentido ambíguo, sendo usado coloquialmente como um termo irônico (como a expressão “república das bananas”) ao o referir-se ao país, mas de forma pejorativa e jocosa.

⁹⁶ “*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 do 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*”

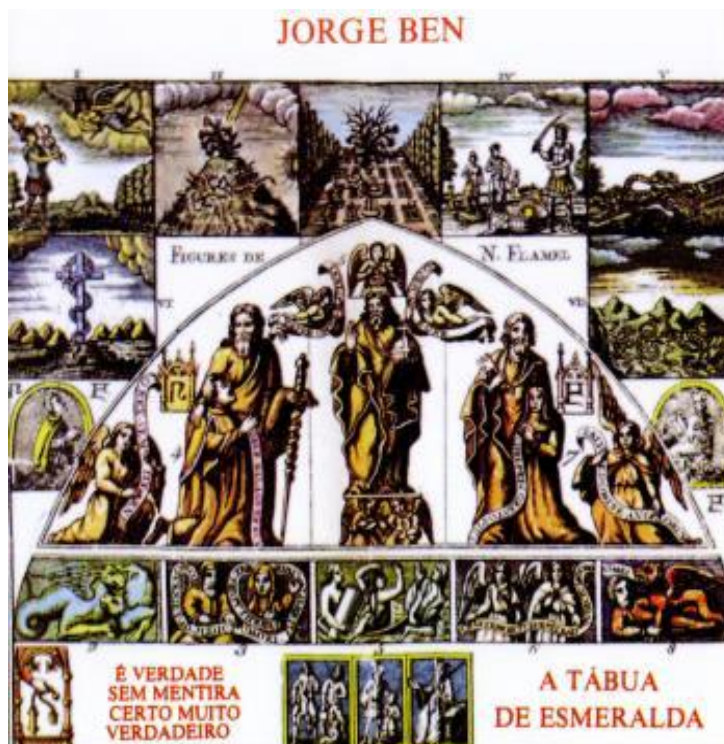
do álbum, repetindo a fórmula de uma melodia simples, cujo ritmo é conduzido pelo violão “percussivo”, e os desenhos harmônicos são dados pelos instrumentos de sopro, que “comentam” o conteúdo narrado no canto, e, neste caso especialmente fazendo as vezes de “resposta”, em um processo antifônico, que se alterna às respostas do coro. O arranjo dos metais baseado em notas extravagantes segue a fórmula das *big bands* norte-americanas, que, associado ao ritmo do samba, convocam o ouvinte à dança e à celebração, enquadrando a canção no rótulo genérico do samba-rock.

A gravação deste álbum representou o momento da consolidação de Jorge Ben Jor entre os grandes nomes da MPB. Mesmo transitando por entre os movimentos musicais que então se desenrolavam e mantendo-se à parte deles, Jorge Ben Jor passou a ser constantemente regravado por cantores famosos, como Wilson Simonal, Caetano Veloso e Elis Regina, dentre outros, o que ofereceu uma esfera de maior circulação para sua obra e, com o aval da crítica, o alçou à categoria dos grandes cancionistas brasileiros. Após distanciar-se definitivamente da bossa nova, mas mantendo-se ligado ao samba pela manutenção de determinados elementos, passou a conduzir sua trajetória em direção ao rock e à música pop em geral, especialmente após o contato direto com a Jovem Guarda e, posteriormente, com a Tropicália. Ao se identificar com a proposta tropicalista de apropriação e reescrita de um referencial não apenas popular, mas pop, Jorge Ben Jor solidifica suas experimentações e fusões musicais, mas abre mão de uma perspectiva crítica para desenvolver uma estratégia híbrida de composição sempre conectada às principais tendências do mercado fonográfico e da indústria cultural.

Tanto *Bebete Vãobora* como *País Tropical* são canções até hoje regularmente regravadas não apenas por representantes da MPB como por músicos pertencentes a outros gêneros. Referenciais para a compreensão do estilo composicional e musical particular de Jorge Ben Jor, a reatualização constante destas gravações é responsável pela manutenção de sua circulação, não apenas no contexto geral da indústria fonográfica brasileira como, mais especificamente, na cena do samba-rock, por serem marcos fundamentais para se compreender a gramática deste gênero.

3.3 A TÁBUA DE ESMERALDAS (PHONOGRAM, 1974)

1. Os alquimistas estão chegando
2. O homem da gravata florida
3. Errare humanum est
4. Menina mulher da pele preta
5. Eu vou torcer
6. Magnólia
7. Minha teimosia, uma arma pra te conquistar
8. Zumbi
9. Brother
10. O namorado da viúva
11. Hermes Trismegisto e a sua celeste tábua de esmeralda
12. Cinco minutos



Décimo primeiro álbum de sua carreira, *A Tábua de Esmeraldas* contém 12 canções de autoria de Jorge Ben Jor, exceto a faixa *Hermes Trismegisto e sua celeste Tábua de Esmeralda*, melodia composta sobre texto do alquimista Fulcanelli, tradutor contemporâneo da Tábua de Esmeraldas, texto escrito pelo faraó alquimista Hermes Trimegisto que deu origem à alquimia islâmica e ocidental. O disco foi lançado em 1974, pela Phonogram, e tem 40 minutos e 16 segundos de duração.

O álbum, quase conceitual, com letras falando de alquimia e esoterismo, foi bem recebido pelo público e pela crítica à época de seu lançamento, sendo considerado um dos melhores trabalhos de Jorge Ben Jor. Apesar da resistência às influências norte-americanas na música brasileira, José Ramos Tinhorão percebia a originalidade na música de Jorge Ben Jor. Em crítica publicada em 27 de maio de 74 no *Jornal da Tarde*, e depois reproduzida em outros veículos da imprensa (“O gênio de Jorge Ben Jor ou ninguém pode mudar o chumbo

em ouro”), comenta: “O trabalho atual de Jorge Ben Jor é o que de bem mais original e criativo já apareceu na música de consumo, desde que o surto baiano estabeleceu que, para ser atual, no Brasil era preciso aderir ao pop, ao rock, ao soul etc”. Para Tinhorão, *A Tábua de Esmeraldas* seria uma demonstração da capacidade de Jorge Ben Jor de romper com eventuais modas, mantendo-se fiel a si mesmo, comparando-o a Chico Buarque, ambos compositores capazes de criar obras de maior durabilidade por trabalharem com determinadas estratégias que lhes conferiam autenticidade, diferenciando-os dentro do universo dos cancionistas da MPB. Se Chico Buarque tem seu valor atribuído pela seleção de recursos composicionais de alto valor poético, em melodias competentes, herdeiras diretas da tradição do samba e da bossa nova, o valor de Jorge Ben Jor, para o crítico, recai sobre sua originalidade e capacidade de unificar diversas tendências e gêneros a partir da criação de um estilo particular e constante ao longo de sua trajetória. A busca incessante pelo novo, adaptando o produto musical às regras do marketing e do consumo, para o crítico, seria, assim, um fator negativo, considerando que a obra de Jorge Ben Jor estaria além desta estratégia. Para Tinhorão, Jorge Ben Jor era um “marginal de todos os movimentos da moderna música popular”. Como a batida de seu violão violentava o esquema sofisticadamente limitado da bossa nova, foi incentivado a subir nos palcos da Jovem Guarda, “sem comprometer em nenhum momento a sua individualidade”. Para Tinhorão, *A Tábua* mostra o resultado de um “trabalho livre de injunções e compromissos”, superando influências anteriores do rock “diluído” nacional, da ideologia tropicalista e das concessões às quais a MPB andava cedendo.

A “alquimia musical” de Jorge Ben Jor exaltada por Tinhorão, de certa forma, não diferenciava tanto das estratégias composicionais da bossa nova nem da tropicália, baseadas na mistura de gêneros locais com sonoridades pop internacionais. Para o crítico, talvez, a marca diferencial de Jorge Ben Jor tenha sido a presença mais forte do samba, não só na síncope como na presença expressiva de instrumentos do samba, constante nos trabalhos do compositor até o momento. Outra marca estratégica para a construção de sua autenticidade foi o trânsito por diferentes gêneros e movimentos, mantendo-se, no entanto, fiel a seu estilo composicional, o que colaborou para a construção de um universo particular de sons, timbres e personagens. E nestas características, a importância da afirmação de traços identitários afro-brasileiros, seja no ritmo, seja nas temáticas selecionadas, também podem ser vistas como marcas de autenticidade e de valor musical, na opinião de Tinhorão⁹⁷.

⁹⁷ “(...) Mas a surpresa é que o compositor consegue seus objetivos com uma força criativa, uma invenção formal e um sentido de poesia, que o próprio absurdo (e não é à toa que ele cita Santo Tomás de Aquino) se torna nas

A Tábua de Esmeraldas foi produzido por Paulinho Tapajós, então diretor de produção e produtor musical do selo Forma, da antiga gravadora Philips que, em 1971 passaria a se chamar CBD-Phonogram. O produtor atuou na gravadora desde 68, e lançou no mercado fonográfico artistas como Gonzaguinha, Carlos Dafé, Fagner e o conjunto de rock O Terço, produzindo também o primeiro disco do Trio Mocotó (*Muita Zorra*, 1971). Foi produtor de artistas conceituados da MPB como Antonio Adolfo, Toquinho & Vinicius de Moraes, Nara Leão, Carlos Lyra, Quarteto em Cy e o grupo MPB 4.

A decisão pela escolha de Paulinho Tapajós, reconhecido produtor da MPB, estava aliada à uma estratégia de produção e posterior divulgação do novo trabalho com vistas a um mercado pop mais amplo. Diante da proposta inicial do disco, a assessoria de marketing da Philips respondeu que o projeto seria invendável, dada a temática “hermética” de um álbum cuja temática girava em torno da “alquimia”. Jorge Ben Jor foi mostrá-lo a André Midani, então presidente da gravadora, que ordenou que a gravação fosse feita exatamente da forma que o compositor desejava. Esta autonomia provavelmente está relacionada ao êxito do disco duplo *10 anos depois* (Philips, 1973), lançado um ano antes, uma revisão da carreira de Jorge Ben Jor, composto por *pout-pourris* com seus maiores sucessos, com arranjos mais dançantes, que chegou a duzentas mil cópias vendidas no ano de seu lançamento. Na tentativa de tornar um disco que girasse em torno de músicas falando sobre esoterismo, pedras filosofais e até homenagens a São Tomás de Aquino mais palatável para a audiência e mais rentável, comercialmente, a opção por Tapajós seria uma forma de contornar uma possível rejeição e não assimilação por parte do público.

A proposta de Tapajós, em *A Tábua de Esmeraldas* diferenciava-se em relação aos outros LPs, aprofundando algumas das conquistas rítmicas desenvolvidas em *Força Bruta* (de 1970, ainda contando com o acompanhamento do Trio Mocotó). Com arranjos mais centrados no violão, havia o interesse no registro de uma sonoridade mais acústica. No estúdio, Tapajós preferia gravar com Jorge sozinho em cima de um estrado, sob o qual colocava microfones que captavam a batida dos tamancos do artista e o roçar da palheta sobre as cordas dos violões. A partir dali, os arranjos eram montados. Apesar de compor letra e música, Jorge não fazia arranjos para outros instrumentos, apenas para o violão, que tocava, enquanto o arranjador fazia o trabalho em cima desta base. Esta idéia era uma alternativa às técnicas de gravação ainda precárias para a captação da parte rítmica, como era também uma forma de

suas músicas um elemento de atração” (TINHORÃO, José Ramos. *O gênio de Jorge Ben ou Ninguém pode mudar o chumbo em ouro*, Jornal da Tarde, 27 de maio de 74).

buscar uma atmosfera de improvisação e naturalidade a ser transportada para o disco. O desejo de criar este clima de “jam session”, do qual participaria também o ouvinte, pode assim ser percebido tanto em *Força Bruta* quanto em *A Tábuia*, onde podem ser notadas as “chamadas de breque”, ou seja, frases entreouvidas no final e no começo de algumas faixas, (como “Em cima!” ou “Miudinho!”, convocando a banda para começar a tocar), e também resíduos de conversas no estúdio, soando como se fosse o registro de um show ao vivo ou de um ensaio dos músicos⁹⁸.

Apesar da complexidade conceitual, o disco é composto por canções simples, cujas faixas de trabalho foram *Os Alquimistas Estão Chegando* e *O Namorado da Viúva*, lançadas em rede nacional através de videoclips veiculados pela Rede Globo, no Fantástico, um dos programas de maior audiência da emissora. Outra faixa que ganhou destaque foi *Minha Teimosia Uma Arma Pra Te Conquistar*, tema do filme *As Moças Daquela Hora* (1973, direção de Paulo Porto). A associação a outros veículos mediáticos, como a TV e o cinema, foi fundamental para a divulgação e circulação do disco, que, segundo dados da gravadora, vendeu cem mil cópias à época de seu lançamento⁹⁹. O sucesso do LP de Jorge Ben Jor consolidou a parceria com o produtor, iniciada na gravação do disco *Negro é Lindo* (Philips), de 1971 e continuada no disco *Ben (de 72)* e *10 anos depois* (1973), que se repetiria nos próximos discos *Solta o pavão* (1975), *Gil & Jorge* (1975), todos pela Philips, e *A Banda do Zé Pretinho* (já na Som Livre, em 79). Em 2002, Tapajós assinou a produção musical do *Acústico MTV* (resultando em um CD duplo, um DVD e um musical de televisão)¹⁰⁰.

De maneira geral, a condução das canções do álbum é feita pelo violão acústico de Jorge Ben Jor, acompanhado na grande maioria das faixas pelo baixo elétrico e pela percussão de instrumentos de samba (como pandeiro, surdo, cuíca e ganzá), algumas vezes associados à guitarra elétrica (tocada com a utilização do efeito do pedal *wah-wah*¹⁰¹) e à bateria. Em

⁹⁸ “Com a pulsação dos tamancos, da voz e da palheta, o Jorge se transformava numa máquina de ritmo. Depois eu enfeitava com os outros instrumentos em tessituras que não esbarravam na dele. Gravávamos 30, 40 músicas para um único disco e acredito que ainda deva existir muito material inédito. Era a melhor maneira, porque o grande barato do Jorge é a liberdade. Ele não tem disciplina. Então temos de ir atrás dele” (TAPAJÓS, apud DJ PAULÃO, Revista BRAVO, 1/8/2004).

⁹⁹ Jornal do Brasil, “Jorge Ben: o acrobata sem rede”, Tárík de Souza, publicado em 11 de janeiro de 1982.

¹⁰⁰ Entre 1968 e 1970, destacou-se como compositor premiado em diversos festivais de música, especialmente pela sua participação no III Festival Internacional da Canção, no qual obteve o terceiro lugar com a canção “Andança” (c/ Edmundo Souto e Danilo Caymmi), e no IV Festival Internacional da Canção, no qual obteve o primeiro lugar com “Cantiga por Luciana” (c/ Edmundo Souto). Na década de 70, trabalhou na Rede Globo, onde foi responsável pela produção musical do programa “Fantástico” e de especiais, além de participar de trilhas sonoras de novelas da emissora. Fonte: <http://www.paulinhotapajos.com.br/>

¹⁰¹ O *wah-wah* é um pedal de efeito para guitarra ou baixo elétrico que, ao ser pisado, altera o tom do instrumento entre o grave e o agudo, modificando a ressonância e estendendo as notas musicais de forma expressiva. A onomatopéia que dá nome a este equipamento reproduz sua sonoridade peculiar, e marcou o rock

algumas faixas, há também o emprego de arranjos de naipes de cordas, com destaque para o contrabaixo tradicional, aliados à presença de corais femininos e masculinos (composto pelos Golden Boys¹⁰²).

A despeito do motivo central do álbum girar em torno da alquimia, as faixas podem ser agrupadas em três eixos temáticos: a simbologia e os personagens ligados à alquimia (*Os Alquimistas Estão Chegando*, *O Homem da Gravata Florida*, *Errare Humanum Est*, *Hermes Trismegisto*), as canções que abordam o amor, a mulher e o cotidiano (em *Menina Mulher da Pele Preta*, *Eu Vou Torcer*, *Magnólia*, *Minha teimosia, uma arma pra te conquistas* e *O Namorado da Viúva*), e as faixas que falam sobre questões raciais e sobre a identidade afro-brasileira, seja diretamente nas letras, seja na seleção de procedimentos rítmicos e interpretativos influenciados diretamente pela música negra dos Estados Unidos (*Zumbi*, *Brother*, *Cinco Minutos*).

Nas canções cujo tema é a alquimia, Jorge Ben Jor dá continuidade à sua marca estilística baseada na figurativização. Aproveitando didaticamente frases inteiras de textos lidos¹⁰³, a prática se assemelha à maneira pela qual compositores de escolas de samba reduzem fatos históricos a sambas-enredo. No entanto, enquanto estes tentam adequar dados e informações muitas vezes díspares a um tema melódico específico, Jorge Ben Jor altera as divisões rítmicas para acompanhar as extensas letras retiradas de textos antigos. Deste conjunto, a canção que melhor associa a figurativização com a tematização é *Os Alquimistas Estão Chegando*, uma canção simples, cujo andamento é conduzido pela bateria que, associada ao violão, estrutura o ritmo da canção no alinhamento convencional da batida *uptempo*. Esta batida mais cadenciada, baseada no tempo fraco do compasso quaternário de um padrão sincopado caracteriza as marchas militares ou as marchinhas carnavalescas menos aceleradas. Este formato já havia sido experimentado no disco *Força Bruta* (1971), na faixa

psicodélico dos anos 60, sendo utilizado por guitarristas como Jimi Hendrix e Frank Zappa, e nos anos 70 passou a ser largamente empregado em gravações de soul e funk de músicos como Rufus Thomas, James Brown e Sly and The Family Stone.

¹⁰² O quarteto vocal Golden Boys começou sua carreira em 1958, inspirados no conjunto vocal americano The Platters. Destacaram-se em apresentações de rádio e televisão, e gravaram vários discos voltados para o público jovem, com versões em português para baladas e rocks internacionais. Conforme a Jovem Guarda assumia posição de destaque na música brasileira, o grupo aumentava seu prestígio, não só interpretando, mas, sobretudo, compondo hits que seriam gravados por Roberto e Erasmo Carlos e Wanderléa. Em 1968 acompanharam Beth Carvalho na defesa de “Andança” (de Edmundo Souto, Danilo Caymmi e Paulinho Tapajós), no III Festival da Canção, obtendo o terceiro lugar.

¹⁰³ “Estudei em seminário, então eu lia aquelas coisas de São Tomás de Aquino, ficava encantado com aquilo. O alquimista era o cientista do seu tempo, ele queria transformar o mundo, só que usando processos diferentes.” Jorge Ben, da Turma do Matoso a ‘Dádiva’, 20 anos de som e ritmo diferentes”, Ana Maria Bahiana, O Globo – 23/05/83)

Zé Canjica, e na primeira gravação de *Taj Mahal*, do disco *Ben*, de 72, tendo sido largamente utilizado nos *pout-pourris* que compuseram a coletânea *Dez Anos Depois*, de 73, cujas regravações de antigos sucessos tiveram seus andamentos originais modificados para aumentar ou diminuir a cadência de acordo com esta estrutura *uptempo*¹⁰⁴. Aos poucos, especialmente com a influência da *disco music* e da *dance music* sobre seu trabalho, Jorge Ben Jor começou a utilizar com mais frequência esta batida em suas composições, cada vez mais associadas às pistas de dança e a grandes shows.

Ainda em *Os Alquimistas Estão Chegando*¹⁰⁵, nota-se a reprodução da estrutura textual das letras das *list songs* (neste mesmo sentido também pode ser interpretada a faixa *Eu Vou Torcer*¹⁰⁶). As *list songs* foram uma fórmula que ganhou força durante a década de 30 utilizada por inúmeros compositores de samba como Ary Barroso (*No tabuleiro da baiana*, 1936; *Quando eu penso na Bahia*, 1937; *Na Baixa do Sapateiro*, 1938) todas gravadas pela cantora Carmen Miranda, mas cujo grande sucesso foi a composição de Dorival Caymmi *O que é que a baiana tem?*, de 1938. Estas canções “baianas” eram baseadas em enumerações de práticas, roupas, ou comidas típicas, e seguiam a estrutura das *list songs* da música americana criadas por Cole Porter ainda na década de 20, como *Let's do it, let's fall in Love*; *You're the top* e *A picture of me without you* (CASTRO, 2005:164).

Tanto em *Os Alquimistas Estão Chegando* como em *Errare Humanum Est* nota-se o emprego de arranjos com tons mais psicodélicos e “místicos”, de certa forma relembrando o trabalho do disco *Jorge Ben*, de 69. Nestas faixas são empregados efeitos experimentais, como a utilização do *dub*¹⁰⁷, que, ao longo das faixas, auxilia na simulação de um ambiente

¹⁰⁴ “É a coisa do compasso binário, que vem das marchas das bandas marciais. A gente faz tudo neste compasso, anda, fala...” Ben, Jorge. In *Jornal do Brasil* – Miriam Alencar – “A Alquimia transformada em música do País Tropical” – 24/07/79.

¹⁰⁵ Refrão: *Os alquimistas estão chegando/ Estão chegando os alquimistas/ Os alquimistas estão chegando/ Estão chegando os alquimistas/ Oh, oh, oh, oh/ Eh, eh, eh, eh /Eles são discretos e silenciosos/ Moram bem longe dos homens/ Escolhem com carinho a hora e o tempo/ Do seu precioso trabalho/ São pacientes, assíduos e perseverantes/ Executam segundo as regras herméticas/ Desde a trituração, a fixação/ A destilação e a coagulação/ Trazem consigo cadinhos vasos de vidro/ Potes de louças todos bem iluminados/ Evitam qualquer relação com pessoas/ De temperamento sórdido/ De temperamento sórdido/ (refrão)*

¹⁰⁶ Refrão: *Eu vou torcer pela paz/ pela alegria, pelo amor/ pelas moças bonitas eu vou torcer, eu vou/ pelo inverno, pelo sorriso/ pela primavera, pela namorada/ pelo verão, pelo céu azul/ pelo outono, pela dignidade/ pelo verde lindo desse mar/ (refrão)/ pelas coisas úteis que se pode comprar com 10 cruzeiros/ pelo bem estar/ pela compreensão/ pela agricultura celeste, pelo coração/ pelo jardim da cidade, pela sugestão/ pelo santo Tomás de Aquino/ pelo meu irmão/ pelo Gato Barbieri, pelo mengão/ pelo meu amigo que sofre do coração/ pelas moças bonitas/ eu vou torcer, eu vou/ (refrão)*

¹⁰⁷ Estilo de reggae do final dos anos 70 que emprega efeitos pré-gravados e mixes (DOURADO, 2004: 115). O efeito dub é caracterizado pela ênfase das batidas da bateria e das linhas mais graves do baixo, aliada à saturação das trilhas instrumentais por efeitos processados como ecos, *delays* e *reverbs* aplicados a alguns pedaços da letra e em algumas peças da percussão, enquanto os outros instrumentos passeiam entrando e saindo da mixagem. A

onírico ou de uma viagem espacial, empregando efeitos de *reverb* e ecos, enfatizados em determinadas passagens, marcadas também pela bateria e pelo violão acústico, aliados a um naipe de cordas e a corais femininos.

Errare Humanum Est é uma balada nostálgica e metafísica, que fala sobre a conquista do espaço, e a performance vocal é moldada por desdobramentos melódicos passionais. Já em *Hermes Trimegistos e Sua Celeste Tábua de Esmeralda*, a maior faixa do disco com 5 minutos e 30 segundos, a base da canção é toda figurativa, exceto pelo refrão, onde um esforço temático é empreendido pelo prolongamento de algumas vogais para que as frases se encaixem dentro da melodia. Esta base melódica é repetida por toda a canção acompanhando a longa estrofe sem muitas variações nem mesmo durante refrão, criando certa linearidade e previsibilidade que só é tensionada nos momentos de diálogo com o coro feminino em forma de antífona (mas cuja estrutura responsiva não segue uma repetição estruturada e fixada, surgindo de maneira variável ao longo da canção). A letra é a transposição quase direta e sem muitas variações do texto da Tábua de Esmeraldas¹⁰⁸ (e ao alquimista Fulcanelli, tradutor da obra, é dada a co-autoria da canção).

Como a alquimia é o assunto central do álbum, é nela que foi inspirada toda a apresentação gráfica do disco, criada por Aldo Luiz. Na capa são reproduzidas várias figuras de Nicolas Flamel (1330 – 1418), um dos maiores alquimistas da história. As imagens são símbolos alquímicos encontrados na tumba de Flamel, localizada na Igreja dos Santos Inocentes, em Paris, retratando anjos, profetas e serpentes. Na capa, localizado no quadrante inferior à esquerda, lê-se a frase “É verdade, sem mentira, certo muito verdadeiro” (a primeira frase do texto da Tábua de Esmeraldas), disposta, de acordo com o sistema de leitura, antes do título do álbum. Na contra-capas do vinil, é possível ver uma gravura de Hermes Trimegistos sobreposta a uma foto de Jorge Ben Jor, onde não aparece seu rosto, mas apenas sua mão segurando um violão¹⁰⁹. Este é o primeiro disco de Jorge Ben Jor que não possui uma foto do cantor na capa, o que representa um diferencial da obra dentro da discografia do compositor. O desenvolvimento da concepção da obra musical em torno de um determinado conceito,

música incorpora além de efeitos processados outros ruídos como cantar de pássaros, trovões e relâmpagos, fluxo de água, e algumas inserções de vocais externos; pode ser mixada ao vivo por DJs, aumentando o grau de detalhes sonoros.

¹⁰⁸ A Tábua de Esmeraldas foi escrita pelo faraó Hermes Trismegisto, na Idade Antiga, e encontrada muitos séculos depois pelos soldados de Alexandre, O Grande, na pirâmide de Gisé. O texto chegou até os dias de hoje, e sua melhor tradução para o latim é considerada a do alquimista francês Fulcanelli (1839 – 1953).

¹⁰⁹ Coincidência ou não, 1974, ano de lançamento de *A Tábua de Esmeraldas*, também foi o ano em que Tim Maia aderiu à seita Universo em Desencanto, gravando os dois volumes do disco *Tim Maia Racional* (Seroma), lançados nos anos seguintes.

presente não apenas nas canções, como também na parte gráfica, é uma estratégia que eleva o status cultural do álbum, agora passível de ser consumido e colecionado enquanto uma obra artística, contribuindo para um aumento do seu valor simbólico, diante de uma maior autonomia conquistada por Jorge Ben Jor no mercado fonográfico brasileiro.

Já no segundo eixo temático, que aborda a questão racial, no caso específico das canções *Brother* e *Cinco Minutos*, nota-se esta influência direta da black music norte-americana. A primeira, cantada em inglês, reproduz a atmosfera na estrutura antifônica dos cânticos gospels e também a sua temática religiosa (“*Brother, Brother/ Prepare one more happy way for my Lord / With many love and flowers, and music/Jesus Christ is my Lord, Jesus Christ is my friend*”)¹¹⁰, utilizando o efeito *wah-wah* na guitarra, ao fundo, aliado à um instrumento de sopro feito com a boca. A segunda pode ser considerada um autêntico blues, com traços rítmicos e melódicos caracterizados na batida do violão, mais acelerada, de toque seco, rápido, aberto e cadenciado, em uma performance vocal que se aproxima ora do lamento típico dos *bluesman*, em uma dicção mais figurativo-temática, ora da forma em vibrato dos cantos árabes e indianos, cujo tom passional é dado pelo prolongamento das vogais ao final dos versos. Também na faixa *Zumbi*, o arranjo vocal do coral é feito em um tom épico, que acompanha o cantor, também lembrando os *spirituals*, cantos de fé religiosa e canções de trabalho entoadas pelos escravos norte-americanos, com forte raiz estilística na África Ocidental, criando uma paisagem musical baseada na partilha de referenciais simbólicos em torno da escravidão e da diáspora africana.

Neste conjunto de canções não se nota a presença de nenhum instrumento ligado ao samba ou a outros gêneros brasileiros. A utilização de ganzá surge de forma discreta e ocasional, para preencher o ritmo, sem muitas variações, diferente da forma como são utilizados na marcação do ritmo do samba. Já nas canções onde predomina a tematização, mais eufóricas, que falam sobre o amor, sobre figuras femininas e sobre fatos cotidianos, o samba faz-se mais presente, convocando o ouvinte à dança e à celebração. Um exemplo desta configuração está na estrutura rítmica da faixa *Eu vou Torcer*, que é introduzida pelo típico toque de Jorge Ben Jor, que associa a síncope do samba à do *rhythm 'n' blues*, inicialmente acompanhado apenas pelo ganzá e pelo baixo, para em seguida guiar a massa sonora em um movimento ascendente, que aos poucos é sendo composta por instrumentos percussivos típicos das baterias de escolas de samba, como o tamborim, agogô, chocalho e cuíca. Pela união destes parâmetros a instrumentos recorrentes no rock e na soul music (como guitarras,

¹¹⁰ A música *Brother* entrou para o hit parade francês em 75, confirmando o sucesso de Jorge Ben Jor no exterior, em especial na Europa.

baixos elétricos e bateria), e também ao estilo da batida do violão, estas faixas podem ser facilmente enquadradas dentro do gênero do samba-rock. Na tentativa de perceber estes e outros recursos gramaticais em comum pertinentes à compreensão deste gênero, outras duas canções, pertencentes a este eixo temático, e que também foram as faixas de trabalho do álbum, serão analisadas a seguir.

3.3.1 Minha Teimosia, Uma Arma Pra Te Conquistar

A minha teimosia é uma arma pra te conquistar
 Eu vou vencer pelo cansaço
 Até você gostar de mim, mulher
 Mulher
 Mulher graciosa, alcança a honra
 Você alcançou, mulher
 Minha amada, minha querida, minha formosa
 Vem e me fala que eu sou o seu lírio
 E você é minha rosa
 Mostra-me teu rosto
 Fazei-me ouvir a tua voz
 Põe estrelas em meus olhos
 Músicas em meus ouvidos
 Põe alegria em meu corpo
 Junto com o amor de você, mulher
 Mulher
 A minha teimosia é uma arma pra te conquistar
 Seja o que Deus quiser
 Você vai ver como vai dar pé
 Eu vou, eu vou conquistar você
 Eu quero ver, você vai ver
 Pois a minha teimosia é uma arma pra te conquistar

A canção, que tem 2 minutos e 41 segundos, em muito se assemelha à harmonia e melodia de *Lay, Lady, Lay*, de Bob Dylan, lançada em 1969. De fato, a introdução da música é feita apenas pelo violão tocado como nas baladas de *folk-rock*, lembrando gravações de músicos norte-americanos como Leonard Cohen e Neil Young. O violão prepara a entrada dos vocais do câro, aos 8 segundos da canção, entoando um vocalise em uníssono (“lá lá lá lá”), e este arranjo vocal também lembra as harmonizações vocais de grupos como The Mamas and The Papas. O canto dos *backing-vocals* compostos pelos Golden Boys acompanhará todo o processo da canção, pontuando a melodia em determinados momentos, obedecendo à estrutura de pergunta-e-resposta. Na estrutura da música, este jogo responsivo serve mais como forma de enfatizar determinados trechos e frases dentro da mensagem da letra do que

propriamente propor um diálogo. Este momento introdutório serve como preparação para a entrada da voz de Jorge Ben Jor, aos 20 segundos, anunciada por um solo do violão dedilhado, que conta logo após com a marcação rítmica apenas do baixo. A letra começa pelo refrão (*“A minha teimosia é uma arma/ Pra te conquista/ Eu vou vencer pelo cansaço/ Até você gostar de mim, mulher”*), onde o verso *“pra te conquistar”* funciona como resposta do coro para a pergunta dada pelo cantor (*“a minha teimosia é uma arma”*). É neste momento que o baixo assume uma maior intensidade, e nota-se a presença, ainda discreta, da marcação do tempo na caixa da bateria e no chimbau (ou prato de choque). Este conjunto de poucos instrumentos, à medida que o refrão avança, vai aumentando sua densidade sonora até a primeira entoação do vocativo “mulher” pelo cantor, apoiado em um curto solo da bateria, logo seguido pela resposta do coro, repetindo a palavra “mulher”, aos 35 segundos, à qual se juntam os outros instrumentos, como a cuíca, o pandeiro e o ganzá, ao lado do baixo, da bateria e do violão, este de toque aberto e cadenciado. Este movimento ascendente contribui para a formação de uma massa sonora que introduz a estrofe, onde o conjunto envolve o corpo, incentivando a dança.

Apesar de todo o percurso rítmico-melódico conduzir a faixa no sentido da tematização, favorável aos movimentos corporais por parte do ouvinte engajado na canção, e que atinge seu formato ideal no refrão (onde há uma maior contração entre letra e melodia), é na estrofe que outros recursos são acionados durante a entoação. A passionalização, que vai ser constantemente utilizada pelo coral, no prolongamento das últimas vogais de cada trecho responsivo, também passa a ser empregada no canto de Jorge Ben Jor. O encaminhamento melódico entoativo tem seu alcance alargado, expandindo as enunciações de forma ascendente para regiões sonoras distantes do refrão. Esta ativação da expansão passional está em consonância com o assunto central da canção, que expressa o desejo do sujeito em conquistar a mulher amada, onde a tensão disjuntiva da falta do objeto presente na letra está aliada à projeção sobre o futuro da esperança sobre a união amorosa. Os contornos passionais também estão latentes na utilização de uma linguagem mais rebuscada e menos coloquial para compor os elogios à musa, marcando uma distinção em relação ao emprego do discurso lingüístico cotidiano e aos traços de oralidade presentes nas canções temáticas e figurativas que delineiam a maioria das composições de Jorge Ben Jor. Este vestígio de um discurso mais pomposo e requintado é dado pela seleção apurada de palavras e termos como “mulher graciosa”, “minha formosa”, e pela utilização de verbos e pronomes em ênclise na segunda pessoa do singular (*“mostra-me”, “faça-me”, aqui em um imperativo*), que concedem à faixa

um tom solene e formal para falar de um amor idealizado e distante, herdado dos boleros e sambas-canção.

Ao final da estrofe deste “samba-rock canção”, na repetição do refrão e dos vocalises em conjunto com o coro, por volta de 1 minuto e 35 segundos da faixa, o vocal passional assume uma entoação um pouco mais figurativa, adiantando a pronúncia dos versos mais aceleradamente do que o percurso melódico, em um recurso típico da bossa nova e também dos cantores de soul e funk. Este momento corresponde a um aumento da tensão durante o processo da escuta, com a saturação da sonoridade dos instrumentos, que chegam ao clímax da faixa. Na repetição e sobreposição dos versos, o cantor faz um *scat*¹¹¹ composto por um jogo com as sílabas da palavra “mulher” (“*mu mu mu mulher*”), cujas vogais são prolongadas. Nesta intervenção do vocal, a linha melódica dos *backing vocals* é mantida, entoando o vocalise regularmente, mesmo com a introdução de novos versos que não constam do refrão original, que, aliados aos *scats*, sugerem uma idéia de improvisação durante o registro da canção (*Seja o que Deus quiser/ Você vai ver como vai dar pé/ Eu vou, vou conquistar você*).

3.3.2 O namorado da viúva

Namorado da viúva
 Namorado da viúva
 Namorado da viúva

O namorado da viúva passou por aqui (x2)

Apressado, pensativo, desconfiado
 Olhando prá todos os lados

Pois ele soube
 Que na cidade
 As apostas subiram dizendo que ele
 Não vai dar conta do recado (x2)

Que viúva é essa?
 Que todos querem, mas têm medo, têm receio de ser dono dela
 Dizem que ela tem um dote físico e financeiro invejável (eu quero ver!) (x2)

O namorado da viúva
 Passou por aqui (x2)

¹¹¹ *Scat* é uma técnica de canto que consiste em se cantar vocalises, tanto sem palavras, utilizando apenas onomatopéias e sílabas, quanto com palavras, desprovidas do sentido. O recurso é largamente usado por cantores de jazz, que criam o equivalente de um solo instrumental, mas com a voz.

Esta é outra canção pertencente ao eixo temático que fala sobre a mulher e sobre o cotidiano, cuja compatibilização principal empregada é a tematização. A faixa tem 2 minutos e 3 segundos, formato ideal para sua execução em rádios e outras mídias (de fato, é a segunda faixa de trabalho do álbum). No entanto o formato padrão da canção popular massiva refrão/estrofe/ponte/refrão não é seguido na estrutura da faixa, formada por um refrão curto e por constantes estribilhos, repetidos ao final de cada ponte. Assim, abrindo mão de uma estrofe, a estrutura da canção pode ser reproduzida pela forma refrão/ponte/estribilho/estribilho/refrão, cujas repetições dos versos aliadas à insistência e recorrência do ritmo convocam instantaneamente o ouvinte à dança, facilitando sua apreensão e memorização.

A canção é introduzida pela batida seca do violão, e o ritmo é discretamente conduzido pelo toque do surdo. Já na repetição deste, surge a voz de Jorge Ben Jor, aos 3 segundos da canção, entoando um *scat* em que repete as sílabas da palavra “namorado” (“*Na-mo-mo-ra-ra-do da viúva*”), cuja métrica assim estendida acompanha exatamente as síncopes do violão. Este momento tem a duração de 2 segundos, e ao repetir este verso introdutório, surge o acompanhamento do baixo, cujo ritmo será mantido ao longo da execução sonora, aliado ao som quase imperceptível da batida de uma paleta sobre uma superfície de madeira que, provavelmente, corresponde à de um reco-reco¹¹², que participará de toda a gravação, compondo com outros instrumentos percussivos a “cozinha” rítmica da faixa.

Esta construção ascendente da massa sonora, como uma contagem regressiva, com o acréscimo pouco a pouco dos instrumentos é um recurso utilizado em outras canções do álbum. De certa forma, ela cria uma tensão no ato da escuta, preparando e conduzindo o ouvinte até o clímax, que se dá aos 11 segundos da faixa, quando o toque destes poucos instrumentos é interrompido. São dados três acordes do violão, acompanhando a entoação do primeiro verso (“*O namorado da viúva passou por aqui*”) divididos simetricamente, com duração de 1 segundo cada. Assim, aos 13 segundos, surgem todos os instrumentos presentes no arranjo compondo a massa sonora que dinamizará toda a canção.

Este é o momento em que se percebe a proximidade da canção ao gênero do samba, anunciada pela utilização de instrumentos como o reco-reco, o pandeiro e a cuíca, esta tocada com muita ênfase ao longo de toda a gravação. No entanto, difere de uma peça de samba tradicional pela presença e acentuação da linha do baixo elétrico, que conduz o ritmo ao lado

¹¹² Reco-reco é um instrumento idiófono (cujo som é provocado pela vibração do próprio corpo do instrumento) cuja sonoridade é produzida por atrito ou raspagem de hastes de madeira sobre talhos. Sua forma mais comum constitui-se de um gomo de bambu ou uma pequena ripa de madeira com talhos transversais.

do violão sincopado, como no soul ou no funk. Ao mesmo tempo, o baixo também incorpora, como o violão, a batida do samba, onde as cordas são percutidas de acordo com o compasso 2/4 do gênero (aqui no caso, o baixo faz também as vezes de surdo, reproduzindo a marcação dos tons mais graves). Este recurso seria a base das gravações de samba-rock, contribuindo para os fundamentos de sua gramática.

A tematização, assim, é acionada não só na configuração rítmica como também no percurso narrativo da letra. O enredo de *O Namorado da Viúva* reproduz uma típica conversa de esquina (ou de porta de botequim), entre observadores do cotidiano alheio, no caso, a vida do namorado de uma viúva da rua, cujo “dote físico e financeiro invejável” assusta aos outros homens das redondezas, que acabam por desdenhar da capacidade do rapaz em “segurar” a moça. O tom de fofoca, boato ou comentário encontra ecos nas crônicas humorísticas de Stanislaw Ponte Preta (Sérgio Porto) e Fernando Sabino. O linguajar das ruas e teor jocoso contidos nos comentários está presente em versos como “As apostas subiram dizendo que ele/ Não vai dar conta do recado”. Esta referência à linguagem cotidiana e o tom irônico reconstroem a fala no interior à canção e esta configuração poderia enquadrar *O Namorado da Viúva* na categoria da figurativização. No entanto, pela equilibrada articulação dos versos à melodia e ao ritmo, e pela elaboração musical tender para a construção de refrões, estribilhos e temas, a tematização prevalece, mesmo que se possam perceber outras estratégias de compatibilização, especialmente no segundo estribilho. Nele há momentos passionais, propostos pelo prolongamento das vogais no verso “*Que viúva é essa?*”, cujo sentido depreendido também se refere ao desejo do próprio cantor pela mulher inalcançável, implicitamente assumindo-se, como os outros homens, também incapaz de conseguir o seu amor (“*Que todos querem, mas têm medo, têm receio de ser dono dela*”). Este verso já ativa rapidamente a figurativização, que se concretiza efetivamente no último verso do estribilho (“*Dizem que ela tem um dote físico e financeiro invejável*”) onde a entoação das palavras é acelerada para caber no trecho melódico.

No entanto, logo a tematização se restabelece com a melodia contraindo-se para abarcar o andamento mais acelerado pelas reiteraões temáticas. O violão executa um pequeno solo em 1 minuto e 34 segundos da faixa, repetindo os três compassos executados na abertura, avisando que a canção aproxima-se do fim. O refrão é repetido, agora com o acompanhamento rítmico mais intenso, a cuíca dialogando com o reco-reco de forma mais improvisada. O *scat* introdutório do verso “*Namorado da viúva*” é repetido várias vezes, convocam o “cantar junto” e o engajamento do corpo do ouvinte na dança.

Nas canções analisadas, a permanência de recursos composicionais típicos do samba urbano, com a recorrência de estruturas antifônicas de canto, bem como a utilização extensiva de compatibilizações temáticas é um forte fator de associação das composições de Jorge Ben Jor ao gênero do samba. Ao mesmo tempo, as faixas também acionam propostas musicais advindas diretamente da música pop, do rock e do soul internacionais, reiterando a estratégia já eleita desde o primeiro trabalho do compositor. *A Tábua de Esmeraldas* representa o ápice destas fusões, alinhando definitivamente Jorge Ben Jor no *hall* dos principais compositores da música popular massiva brasileira, não apenas consolidando seu lugar no universo da MPB, como também ampliando sua atuação dentro do cenário pop nacional, demonstrado pelos maiores índices de vendas e pela circulação de suas canções em um contexto midiático mais amplo. A equilibrada articulação entre aspectos plásticos e midiáticos em *A Tábua de Esmeraldas* representa o auge de sua carreira ao alcançar sucesso de crítica e de público, representando também um momento de maior autonomia criativa e valor dentro da indústria fonográfica. As canções deste disco, de maneira geral, alcançaram uma permanência através do tempo, contribuindo não apenas para o pronto reconhecimento da marca estilística do compositor, como também para uma ampla difusão destas estratégias híbridas de composição e interpretação musical que permitiram um maior contato do público com as bases genéricas daquilo que se convencionou por chamar de samba-rock.

3.4 ÁFRICA BRASIL (PHONOGRAM, 1976)

1. Ponta de lança africano
(Umbabarauma)
2. Hermes Trismegisto escreveu
3. O filósofo
4. Meus filhos, meu tesouro
5. O plebeu
6. Taj Mahal
7. Xica da Silva
8. A história de Jorge
9. Camisa 10 da Gávea
10. Cavaleiro do cavalo
imaculado
11. África Brasil (Zumbi)



Considerado o álbum mais “funky”, de Jorge Ben Jor, *África Brasil* foi lançado em 1976, ainda pela Phonogram. Contendo 11 faixas, todas de sua autoria, o disco possui algumas regravações de canções anteriormente lançadas, como *Hermes Trismegisto escreveu* (regravação de *Hermes Trismegisto e a sua celeste tábua de esmeralda*, do disco *A Tábua de Esmeraldas*, de 74, com título e letra alterados); *O Plebeu* (que havia sido gravada em 64 no disco *Sacudin Ben Samba*, com o nome de *A Princesa e o Plebeu*); *Taj Mahal* (neste momento, em sua quinta regravação, lançada inicialmente em 72, no disco *Ben*); e *África Brasil (Zumbi)*, lançada também em *A Tábua de Esmeraldas* (mas apenas com o título de *Zumbi*). As alterações em títulos e letras destas faixas também acompanhavam os arranjos diferenciados de suas primeiras regravações, seguindo a tônica do álbum de desenvolver uma sonoridade mais pesada, calcada sobre influências do funk e da soul music norte-americanas, e também acionando recursos sonoros específicos da música afro-brasileira, não apenas do samba, como também do candomblé, contando ainda com instrumentos da música cubana.

Assim, no álbum, ao lado de congas e tumbas¹¹³, instrumentos tipicamente cubanos, pandeiros, cuícas e surdos operavam junto a atabaques¹¹⁴, e outros instrumentos de percussão, compondo a “cozinha” rítmica do disco, e por vezes atuando como sonoridades principais. Esta configuração percussiva era articulada ao conjunto de bateria, sax, trompete, baixo elétrico e guitarras elétricas (solo, centro e *phaser*¹¹⁵), tocadas por Jorge Ben Jor, que passaria a utilizá-la definitivamente, abandonando o violão acústico (o músico já havia substituído o violão pela guitarra anteriormente, em 67 no disco *O Bidú – Silêncio no Brooklyn*, influenciado pelo rock da jovem guarda)¹¹⁶. Esta mudança foi fundamental na carreira de Jorge Ben Jor, separando sua trajetória em duas fases. A partir de *África Brasil*, passa a afastar-se dos procedimentos composicionais que caracterizavam a MPB de então para aproximar-se de vez de uma sonoridade mais pop, fato também que pode ser justificado pela mudança de gravadora, ao integrar o *cast* da Som Livre em 78. É o momento em que sua carreira volta-se para um mercado mais amplo, buscando também atingir as pistas de dança e um público mais jovem, a partir de estratégias de marketing mais violentas, visando maiores índices de vendas e consolidando seu lugar dentro do *mainstream* da música pop brasileira.

A escolha definitiva pela guitarra também representou a tentativa de desenvolver uma sonoridade atrelada mais diretamente à música global e, portanto, mais palatável a um público estrangeiro, visto que a conquista do mercado internacional, notadamente o europeu, tornou-se um objetivo cada vez mais presente na trajetória midiática de Jorge Ben Jor. Com o recorrente lançamento de seus discos no exterior, alcançou relativo sucesso e reconhecimento

¹¹³ A conga é um instrumento musical de origem cubana que ecoa um som médio grave. Os movimentos para execução de qualquer toque acontecem na articulação do pulso. As medidas das congas são feitas pelo diâmetro de suas peles, em polegadas, e quando em maior tamanho são chamadas de tumbas (que seriam as congas com 12 polegadas). Conga também é o nome de um popular gênero musical latino-americano, ficando depois conhecido como dança de salão nos anos 40.

¹¹⁴ Atabaque – cujo nome é de origem persa: *at-tabaq* (prato) – é um instrumento de percussão que se constitui de um tambor cilíndrico ou ligeiramente cônico, com uma das bocas cobertas de couro animal. Introduzido no Brasil pelos escravos africanos, faz parte do instrumental dos ritos de candomblé. Pode ser tocado com as mãos, ou com duas baquetas.

¹¹⁵ *Phaser* é um efeito de modulação emitido por um pedal que, através de um filtro, gera um sinal de áudio de atraso curto, modificando a velocidade do som das notas tocadas originalmente pelo instrumento com o qual é utilizado (a guitarra, por exemplo), criando um efeito do tipo rotatório, “deslizante”, reproduzindo um som semelhante a uma turbina de jato. É possível conhecer seus diferentes timbres através da audição de gravações de Eddie Van Halen e do grupo de jazz-fusion Spyro Gira.

¹¹⁶ Sobre a troca do violão pela guitarra, comenta Dadi Carvalho, baixista que participou de *África Brasil* e acompanhou Jorge Ben Jor durante alguns anos: “Eu havia comprado uma guitarra em Londres, e, quando Jorge tocou nela, gostou, pois o violão no palco era difícil de se ouvir. Ele tinha um baixo *fender precision* e perguntou se eu queria trocar a guitarra pelo baixo. Topei”. (Trecho de entrevista concedida ao jornalista Pedro Alexandre Sanches, “...Doce...”, 26/07/2007 in <http://pedroalexandresanches.blogspot.com>, acessado em 05 de maio de 2008).

no crescente mercado da *world music*¹¹⁷, por sua música considerada “exótica”, balizada sobre ritmos locais, mas ancorada nas tendências musicais internacionais, o compositor consolidou uma posição de destaque dentro deste novo filão.

Assim, dando contornos a uma sonoridade calcada no samba e em outras manifestações de matrizes musicais afro-derivadas, só que mais eletrificada, Jorge Ben Jor em *África Brasil* consegue absorver várias tendências musicais do mercado fonográfico internacional da década de 70 que chegavam ao país e influenciavam o cenário musical brasileiro, como o soul e o funk, a disco music e o rock¹¹⁸. Esta estratégia voltada para um direcionamento mais pop também pode ser comprovada pela escolha do produtor (e também responsável pela mixagem) Marco Mazzola. Conhecido como “o midas da MPB”, Mazzola passou por praticamente todas as multinacionais da indústria fonográfica no país, produzindo discos de sucesso dos maiores nomes da música brasileira. Apesar de eventuais críticas, ganhou renome por renovar carreiras de músicos consagrados, ao introduzir sonoridades da música pop internacional em trabalhos como *Realce* (Warner, 1979), de Gilberto Gil, impregnado de sons e efeitos advindos da *disco music*.

Ao lado de Mazzola, trabalharam nos arranjos do disco, especificamente nas faixas orquestradas, o pianista José Roberto Bertrami, que, desde o começo da década de 70, gravou com vários artistas como Raul Seixas, Rita Lee e Elis Regina. Ainda nos anos 60, fez parte do grupo A Turma da Pilantragem, na esteira do “estilo” criado por Wilson Simonal, que, de certa forma, adiantava, mas em formato diferenciado, o projeto musical do conjunto Azimuth, criado por ele em 73, um dos pioneiros na fusão inventiva entre jazz, samba, rock, bossa e baião, considerado como “MPB-jazz”. Bertrami já vinha trabalhando com sonoridades da black music norte-americana aliadas à MPB, ao escrever arranjos para canções interpretadas por Elis Regina como *Black is Beautiful* e *Madalena* (ambas do disco *Ela*, de 71, lançado pela Phonogram). Outros músicos que trabalharam em *África Brasil* também estavam pesquisando

¹¹⁷ *World music* é o rótulo desenvolvido inicialmente nos Estados Unidos para classificar e englobar várias manifestações musicais internacionais diversas das de origem norte-americana, de maneira geral. Estas músicas não-ocidentais referem-se à produção cultural de minorias ou que contenham traços étnicos ligados a seus locais de origem e sua circulação no contexto americano e europeu inicialmente se deu a partir de *selos independentes ou subsidiários quase-independentes* cujos investimentos são baseados na difusão das políticas do multiculturalismo. Para maiores reflexões sobre o mercado da *world music* ver NEGUS (1999) e FRITH e STRAW e STREET (2001).

¹¹⁸ “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 e arrasador, vértice de todas as tendências atuais do mercado do disco. Samba, blues, disothèque sound, macumba, soul e o que mais for inventado de rótulo nessa área, que o compositor, cantor e agora exemplar guitarrista, domina absolutamente.” (Tárik de Souza, JB, “África Brasil: a supremacia do terceiro mundo sobre a tecnologia (nem sempre voluntariamente) importada” 21/11/76)

fusões com a black music, como Oberdan Magalhães, saxofonista, que, no mesmo ano criaria a Banda Black Rio, cuja proposta era desenvolver as bases de uma música soul brasileira instrumental. Estes músicos estavam conectados também com o movimento Black Rio, e com os bailes blacks que se espalhavam pelo país. Este cenário musical influenciado pelo movimento negro que se desenvolvia em torno dos bailes das periferias nesta década de 70, em um contexto de valorização da cultura negra, mobilizou boa parte das gravadoras, que passaram a colocar no mercado produtos ligados a esta nova tendência, com a qual Jorge Ben Jor já se mostrava conectado e devidamente identificado desde o começo de sua trajetória midiática.

Para formatar as fusões musicais neste novo trabalho, Jorge Ben Jor criou a banda Admiral Jorge V (que o acompanhou até 1977), que contava, além de Oberdan Magalhães nos metais (ao lado de Marcio Montarroyos), com três dos integrantes do conjunto A Cor do Som¹¹⁹ – João Roberto Vandaluz “Bum” (piano) e Gustavo Schroeter (percussão), Dadi Carvalho (baixo elétrico) – além de Pedrinho e Wilson Das Neves na bateria e timbales, e ritmistas como Luna (surdo), Neném (cuíca), Joãozinho Pereira, Djalma Corrêa, Hermes e Ariovaldo na percussão, entre outros. Também José Roberto Bertrami participou de algumas das faixas, tocando sintetizadores, instrumentos que seriam largamente utilizados nos discos de Jorge Ben Jor a partir da década de 80. A utilização destes instrumentos elétricos (baixo e teclados) e de guitarras, ao lado de instrumentos percussivos como surdo, cuíca, atabaques, tumbas e congas, ofereciam novas soluções rítmicas, mescladas a uma “cozinha” de metais, associados também a um cantar mais agressivo e visceral de Jorge Ben Jor colaborou para o desenvolvimento de um trabalho original, cujas críticas positivas e a circulação em outros contextos midiáticos de suas canções (como *Xica da Silva*, composta para o filme homônimo de Cacá Diegues, lançado em 76) contribuíram para bons índices de venda, chegando a 60 mil cópias vendidas.

Mesmo com esta produção cuidada, o resultado final do disco não agradou a Jorge Ben Jor, especialmente por conta da mixagem. Gravado em dezesseis canais, tecnologia considerada precária mesmo para a época, a mixagem de *África Brasil* não conseguiu registrar com fidelidade todo o mosaico percussivo que compunha o pano de fundo das canções

¹¹⁹ O conjunto A Cor do Som, formado por Dadi, Armandinho (substituído por Victor Biglione e depois por Pedro Santana), Mu, Gustavo (substituído por Jorge Gomes), Ary Dias, e Pepeu Didi, surgiu em 1977. Influenciada pelo grupo dos Novos Baianos, é considerada uma banda “pós-tropicalista”, pela fusão de rock, ritmos regionais nordestinos e música clássica, experimentando novos padrões de som.

gravadas, achatando os diversos sons em uma massa sonora compactada¹²⁰. Após o lançamento, o compositor deu algumas declarações para a imprensa, questionando o trabalho final sobre o disco (e criticando até mesmo o visual da capa, reclamando da sua fotografia “fora de foco”).

(...) o África-Brasil não foi um disco ainda como eu queria fazer, sabe? Porque o África-Brasil foi feito numa pressa terrível e eles lá me sabotaram, não esperaram eu chegar; eu queria estar aqui pra assistir a mixagem. Na época, um diretor amigo meu que estava fazendo o disco comigo passou para a Warner. Aí sabotaram o trabalho dele, fizeram uma mixagem que não tinha nada que ver (BEN, Jorge, Jornal Última Hora – 01/11/77 – Entrevista).

O “diretor amigo” era André Midani, que havia sido convidado para presidir a recém-instalada *major* Warner no país. Chateado com a gravadora, Jorge saiu da Phonogram, e apesar das propostas de concorrentes como a Warner e a RCA, ficou algum tempo sem contrato até assinar com a Som Livre em 78. Depois de 12 anos na casa, a Phonogram também não andava tão satisfeita com a música de Jorge, apesar de alguns bons resultados financeiros.

De certa forma, a proposta de *África Brasil*, apesar da busca por uma sonoridade antenada às últimas tendências do pop e da black music internacional, não apresenta canções tipicamente no formato popular massivo, nem sempre contendo refrões ou repetições temáticas, privilegiando, neste sentido, letras extremamente figurativas, por vezes de difícil assimilação e memorização. Neste sentido, também a proposta não era a dança, mesmo que as canções, em sua totalidade, tenham um formato que provoque o engajamento corporal e uma escuta interativa por parte do ouvinte, por conta da forte presença da percussão na condução rítmica das faixas. Apenas *O Plebeu* pode ser considerada uma canção de amor, onde percebe-se uma compatibilização mais passional entre letra e melodia, cujo ritmo é o mais próximo do samba dentre todas as outras faixas do disco. Mais do que um álbum de grandes letras, é um disco de experimentações sonoras, de fato a proposta inicial do trabalho: “O disco ia ser instrumental, já com tudo ensaiado, com muitos solos, mas, na última hora a gravadora mudou de planos (...). Ia pintar um refrãozinho só de leve, só pra calçar, só pra cantar a música como se fosse um partido [alto]: você canta só um pedaço e o resto é tudo solo, muitos solos” (Jorge Ben Jor, Última Hora – 01/11/77 – Entrevista).

¹²⁰ Sobre o disco, Jorge Ben Jor declarou: “Eram mais de 18 ritmistas e quando a gente ouve parece que são dois. Tiro som melhor no meu gravador.” (“Jorge (Sonsual) Ben do Mundo para o Rio”, Maria Lucia Rangel, JB, 10/01/78)

Talvez por isso tantas regravações de canções antigas, onde os novos arranjos por vezes modificavam quase completamente a estrutura melódica original. Adequando letras antigas, com pequenas alterações, às novas bases melódicas e rítmicas, o compositor pôde, assim, não desperdiçar as experimentações já desenvolvidas para o trabalho instrumental não concretizado, apresentando releituras que, além de servirem como revisão de sua obra, foram uma saída para driblar a censura da gravadora, mais interessada em lançar discos em formatos palatáveis para um público médio de música pop *mainstream* do que projetos experimentais e instrumentais que não despertariam grande interesse no consumidor médio nem trariam grande lucratividade.

É interessante notar, seguindo este raciocínio, a semelhança dos acordes iniciais da faixa *Meus filhos, meu tesouro* com a melodia de *Taj Mahal*, enquanto que *O Filósofo* e *Xica da Silva* parecem ser partes de uma mesma canção, com andamentos um pouco diferentes. A idéia de compor canções mais longas com pequenos refrões, como em um partido alto, mencionadas no trecho da entrevista reproduzida acima ficou claramente delineada na faixa *Cavaleiro do cavalo imaculado*, composta apenas por um refrão pequeno e simples, de seis versos. É a maior canção do disco (com 4 minutos e 46 segundos), baseada em várias repetições do refrão, por vezes aleatórias e desordenadas, e repleta de vocalises. A performance vocal serve mais como recurso para acompanhar a estrutura melódica e rítmica da canção do que para desenvolver possíveis imagens ou narrativas, cedendo espaço a solos instrumentais elaborados e virtuosísticos do baixo elétrico, da guitarra e da bateria.

Em relação aos temas abordados em *África Brasil*, mesmo que nem todas as faixas falem sobre a questão da identidade afro-brasileira diretamente, esta ligação com a negritude também está representada pela seleção de instrumentos e procedimentos rítmicos típicos da cultura africana, manifestos em diferentes contextos regionais (apesar de ser o eixo temático principal do disco, na verdade, apenas 4 das 11 faixas do disco falam sobre temas relativos à identidade negra, enquanto que outras falam sobre amor, futebol, alquimia e temas do cotidiano). Neste sentido, podemos compreender também como forma de engajamento a esta ideologia a constância na utilização do atabaque, instrumento de percussão típico do candomblé brasileiro, e de congas e tumbas, oriundos da tradição afro-cubana, empregados de forma a conferir uma sonoridade mais acústica em contraposição aos outros instrumentos eletrificados. A proposta de perseguir uma ligação mais direta com outras sonoridades afro-derivadas também pode ser notada em uma aproximação a técnicas e estilos de gravação e captação da voz da indústria fonográfica da soul music norte-americana, ora aproximando-se de uma sonoridade mais agressiva e grave influenciada pelo rock, ora privilegiando um ritmo

mais suave e sincopado, advindo das transformações da música gospel. Estas diferenças poderão ser verificadas na análise a seguir das faixas *Xica da Silva* e *África Brasil (Zumbi)*.

3.4.1 Xica da Silva

Xica da, Xica da, Xica da Silva
A negra (2x)

Xica da Silva, a negra, a negra
De escrava a amante
Mulher, mulher
Do fidalgo tratador João Fernandes

Xica da, Xica da, Xica da Silva
A negra (2x)

A imperatriz do Tijuco
A dona de Diamantina
Morava com a sua côrte
Cercada de belas mucamas
Num *castelo* da Chácara da 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 para ela

Xica da, Xica da, Xica da Silva
A negra (2x)

Muito rica e invejada
Temida e odiada
Pois com as 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 Reis Luís

Xica da, Xica da, Xica da Silva
A negra (2x)

Xica da Silva tem 4 minutos e 5 segundos de duração. A sétima faixa do disco começa com um ataque do baixo, que desenvolve uma pequena frase de poucas notas com duração de 5 segundos, antecipando um pequeno *riff* da guitarra, acompanhada logo em

seguida pela cuíca, que pontuará toda a faixa na condução dos timbres mais agudos. Aos 11 segundos, após um rápido *riff* nos pratos e um repique na caixa da bateria (cujo som é próximo das marchas militares), é introduzida a voz do cantor, entoando um lamento de vogais prolongadas, acompanhado pelo coral feminino e por todos os outros instrumentos participantes da faixa. A massa sonora tem sua condução rítmica composta também pelo agogô, contribuindo para os tons agudos, o afoxé¹²¹, na marcação rítmica média, e a parte grave da percussão conduzida pelo surdo e, principalmente, pelo conjunto de três atabaques, cujas diferenças de dimensão determinam diferentes tessituras (o atabaque mais agudo é chamado de *lê*, enquanto que o de registro médio é o *rumpi*, e o mais grave, *rum*). A predominância na faixa da batida dos atabaques sobre outros instrumentos percussivos, bem como a marcação constante do agogô (instrumento típico do ijexá¹²²), tem a intenção de reproduzir virtualmente o imaginado ambiente sonoro dos tempos da escravidão negra e dos batuques das senzalas, de acordo com o tema da canção.

Xica da Silva foi escrita sob encomenda para a trilha sonora do filme homônimo, dirigido por Cacá Diegues naquele mesmo ano de 76. Por conta do sucesso da película, um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, a música, tema da personagem principal interpretada pela atriz Zezé Motta, ganhou circulação nacional. A história do filme narra as aventuras de uma escrava que, por sua beleza, acabou conquistando o amor de um importante homem de negócios, dono de grande fortuna, e também o respeito da sociedade local. O filme é inspirado na vida real de Francisca da Silva de Oliveira, que viveu em Minas Gerais, na região de Diamantina (na época, Arraial do Tijuco), na segunda metade do século dezoito. Após ser alforriada viveu um romance com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, com o qual teve treze filhos. A canção foi composta seguindo o argumento do filme, fornecido para Jorge Ben Jor pelo diretor, da mesma forma que foi criada *Hermes Trimegisto Escreveu*: o texto foi musicado quase na íntegra, apenas com algumas alterações, compatibilizando minimamente letra e melodia. Mais uma vez, Jorge Ben Jor cria um “pseudo-samba-enredo”, preservando e adaptando minimamente trechos de um texto para

¹²¹ Afoxé é um instrumento musical composto de uma cabaça pequena redonda de madeira, recoberta com uma rede de pequenas esferas de plástico ou metal ao redor de seu corpo. O som é produzido quando se giram as contas em um sentido, e a extremidade do instrumento (o cabo) na direção oposta. Antigamente era tocado apenas em terreiros de candomblé, sendo posteriormente incorporado pelo samba e por outros gêneros musicais populares. O instrumento também dá nome a blocos negros de carnaval, tendo entre seus maiores representantes o afoxé baiano Filhos de Gandhi.

¹²² Ijexá é um ritmo africano utilizado no candomblé e nos blocos negros de afoxés. Seu ritmo suave, mas de batida e cadência marcada, também dá nome a uma dança, executada nos rituais religiosos. A marcação do agogô é sua batida característica.

a canção. Assim, recorre mais uma vez ao recurso da figurativização no processo de compatibilização entre letra e melodia, para reproduzir literalmente um roteiro cinematográfico nos versos da canção.

Aos 26 segundos de execução da faixa, um novo riff da bateria (tocado apenas na caixa) introduz o refrão da canção (“*Xica da, Xica da, Xica da Silva/ A negra*”), cantado por Jorge Ben Jor, e repetido pelo coral feminino, em resposta. A repetição da primeira parte do nome da personagem acentuando a tonicidade da última sílaba (“dá”) contribui para a conformação entre letra e ritmo, neste momento de compatibilização temática do refrão. Mas este processo logo é substituído, no trecho seguinte da canção (que pode ser considerado uma ponte), por uma entoação mais calcada na passionalização. Este recurso, que remete a uma sinuosidade e a uma circularidade, contraposta ao ritmo marcado pelos instrumentos de percussão, pode ser interpretada como uma tentativa de reproduzir a sensualidade da personagem. A característica pode ser observada, apesar do caráter estritamente narrativo do fragmento, por um andamento menos acelerado do canto, também menos marcado ritmicamente, diante do prolongamento das vogais, especialmente na repetição das palavras ao fim de cada verso, auxiliando o compositor a preencher a melodia. Todo o trecho é demarcado por repiques na caixa da bateria, que introduz e fecha a entoação do refrão, e dialoga com a voz do cantor durante a ponte (e, de fato, *riffs* da bateria pontuam toda a execução da faixa). O refrão é repetido novamente em 1 minuto e 2 segundos da faixa, seguindo a mesma configuração do começo da canção, introduzindo a primeira estrofe, que vai detalhar fatos do cotidiano de Xica da Silva, descrevendo pormenores especialmente de sua moradia, em um momento extensivamente figurativo onde a entoação é acelerada para adequar-se à melodia. Não há preocupação em rimar o final dos versos, que são livres ou brancos, sem métrica, exceto ao final da estrofe, onde há uma rima intercalada (o primeiro verso rima com o quarto, na estrutura *abba*) e imperfeita¹²³ (entre as palavras “galera” e “ela”).

Já na segunda estrofe, também essencialmente descritiva, a observação dos detalhes recai sobre aspectos do vestuário e da aparência da personagem, e também da forma como é vista pela sociedade da época. Como os versos são mais curtos, compostos em sua maioria por substantivos no lugar dos verbos mais extensivamente utilizados na primeira estrofe, a entoação figurativa também é associada a momentos passionais. Se na estrofe inicial, a

¹²³ As rimas são classificadas como imperfeitas quando há identidade apenas entre as vogais finais, mas sem existir necessariamente identidade entre os sons finais, ou quando a sonoridade é semelhante, mas a grafia das palavras é diferente.

aceleração do canto era utilizada para adequar os longos versos à melodia, agora a entoação dos versos é prolongada para preencher as frases musicais. Apesar da diferença da quantidade de versos entre a primeira e a segunda estrofe (11 e 9 versos, respectivamente), nota-se uma regularidade poética no final das duas estrofes, com a repetição da estrutura do final da estrofe anterior na conclusão desta, onde a estrutura *abba* da rima intercalada reaparece nos quatro versos finais (rimando as palavras “Paris” e “Luís”). Durante esta estrofe percebe-se a presença maior do coro feminino, que repete o último verso do trecho em resposta ao canto de Jorge Ben Jor, aumentando um pouco a tensividade da canção neste momento. O refrão é novamente repetido, seguido por vocalises do cantor e das *backing vocals*, sobrepostos a um solo mais intenso da guitarra, dedilhada, que vai, aos poucos, se destacando do fundo instrumental para dialogar com o coro, substituindo o vocal principal até o final da canção.

Esta irregularidade na estruturação dos versos e das estrofes da letra, bem como a presença de versos livres, é compreensível visto que a letra é uma adaptação direta de um texto em prosa para a estrutura cancional. Por conta deste desequilíbrio, e pela inserção assimétrica do coral em diversos momentos da faixa, a audição de *Xica da Silva* poderia causar certo desconforto e estranheza por parte do ouvinte, que possivelmente teria dificuldade na assimilação do excesso de informações dispostas sem muita previsibilidade na estrutura figurativa dos versos livres, sem rimas, da canção.

No entanto, este desvio no formato ideal da canção pop pôde ser revertido pela formulação de um refrão simples, de fácil apreensão, incentivando o engajamento e a repetição por parte do ouvinte. Da mesma forma, a regularidade rítmica e melódica, mantida ao longo da faixa, denota certa previsibilidade no ato da escuta. Esta base rítmica fortemente delineada pelos instrumentos de percussão incentiva estímulos e acompanhamentos físicos, desencadeados através da dança, também proporcionados pela forte linha do baixo, que se assemelha à sonoridade do *soul* de Detroit (difundido pela atuação da gravadora Motown), fortemente rítmico e influenciado pelo gospel.

3.4.2 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 é quem manda

Eu quero ver quando Zumbi chegar
O que vai acontecer

Angola, Congo, Benguela
Monjolo, Cabinda, Mina
Quiloa, Rebolo

Aqui onde estão os homens
Há um grande leilão
Dizem que nele há uma princesa à venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados num carro de boi

Eu quero ver quando Zumbi chegar
Eu quero ver o que vai acontecer

Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi é quem manda

Pois aqui onde estão os homens
Dum lado cana de açúcar
Do outro lado o imenso cafezal
Ao centro senhores sentados
Vendo a colheita do algodão branco
Sendo colhidos por mãos negras

Zumbi é senhor das guerras
É senhor das demandas

Angola, Congo, Benguela
Monjolo, Cabinda, Mina
Quiloa, Rebolo

Se em *Xica da Silva*, a proposta sonora está mais próxima do soul da Motown, mais ligada a estratégias do pop e do *mainstream*, e palatável a um público mais amplo, em *África Brasil (Zumbi)*, última faixa do disco, a idéia era desenvolver uma sonoridade mais agressiva, influenciada pelo soul de Memphis, propagado pela gravadora Stax. Este estilo estaria ligado ao uso de metais no lugar de vocais de fundo, focalizando a parte mais baixa do espectro de frequências sonoras musicais (sons graves). Na mixagem, os vocais eram colocados bem atrás durante a gravação, diferentemente do que era feito em outros discos de soul da época. O mesmo foi feito na canção *África Brasil (Zumbi)*, onde a voz aparece quase na mesma frequência dos instrumentos, aproximando-se também de alguns gêneros do rock, e

distanciando-se do formato MPB, onde os vocais aparecem mais altos do que o acompanhamento instrumental.

A colocação da voz mais à frente da base instrumental, para uma melhor apreciação da letra e da melodia (permitindo também uma percepção maior do som de cada instrumento), é o recurso utilizado na mixagem da primeira versão desta canção, gravada no disco *A Tábua de Esmeraldas*, (onde aparece intitulada apenas como *Zumbi*). Com 3 minutos e 47 segundos, *África Brasil (Zumbi)* apresenta uma versão um pouco mais extensa que a anterior (que tem 3 minutos e 30 segundos). Além da diferença na duração, em relação à primeira gravação, esta apresenta uma sonoridade mais “crua” e eletrificada, onde os a guitarra e o baixo elétricos substituem os instrumentos acústicos como o violão e o contrabaixo. Se na primeira, a linha do baixo era mais regular e delineada, demarcando o ritmo ao lado da marcação do ganzá nos contratempos da canção, contribuindo para uma sonoridade mais acústica e “sofisticada” (também pela utilização de instrumentos de cordas de orquestras, como o contrabaixo e o violino), na regravação o registro do conjunto de atabaques, ao lado das intervenções da bateria e de outros instrumentos de percussão não é tão destacada na mixagem, contribuindo para uma sonoridade mais “suja” e pesada. Na nova faixa, o acompanhamento do coro é descartado, dando lugar aos instrumentos de sopro, como o sax e o trompete.

A canção começa com um solo do piano, que emite algumas notas para depois desaparecer no meio da massa sonora. Aos 12 segundos, o toque do agogô introduz o vocal, acompanhado pelos outros instrumentos. A voz de Jorge Ben Jor surge rascante, como um grito de alerta no estribilho (“*Eu quero ver o que vai acontecer/ Quando Zumbi chegar*”), onde o trecho “eu quero ver” é repetido três vezes, reforçando o tom raivoso de ameaça que permeará a entoação seguinte da ponte (“*Zumbi é senhor das guerras/ É senhor das demandas/ Quando Zumbi chega/ É Zumbi é quem manda*”). Durante toda a faixa, nota-se uma ocasional reverberação e um *delay* (atraso) na voz de Jorge Ben Jor, performance vocal de certa forma herdada da tradição implantada pela bossa nova, combinada com a expansão dos timbres e notas durante o canto, mais agudo e “rasgado”, específicos de gêneros musicais como o rock, o soul e o blues. Este trecho é o anúncio da chegada de Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, renunciando sua luta pela libertação dos escravos. Outra marca de distinção em relação à primeira gravação está na realização de pequenas alterações na estrutura do texto da canção. Enquanto a primeira é iniciada pelo refrão (“*Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo*”), nesta o formato segue outra ordem (estribilho > ponte > estribilho > refrão > estrofe) contrariando o formato ideal da canção popular massiva.

No estribilho e na ponte, o canto assume contornos figurativos pelo tom declamatório e discursivo, alienado do percurso melódico e rítmico da canção. É possível reparar uma preocupação com a rima nos versos da ponte, onde a concordância gramatical é subvertida para permitir a rima. Assim, o “s” da palavra “demandas” é omitido na entoação para que possa haver a combinação com a terminação do verbo “manda” (o mesmo não ocorre na primeira versão da canção, onde o plural da palavra é pronunciado clara e corretamente, tanto pelo cantor quanto pelo coro). Como nesta regravação a idéia era haver uma ideal fusão entre voz e instrumentos, sem que um prevalecesse sobre o outro durante o processo da mixagem, o “erro” foi aceito como recurso vocal e composicional para permitir a rima planejada.

Neste momento, destacam-se os instrumentos de sopro, tocados como nas bandas militares, anunciando a chegada do herói. Nota-se também a cuíca, que pontuará toda a faixa, bem como o agogô, utilizado na marcação dos contratempos da percussão. Aliado à guitarra e ao baixo elétrico, efeitos produzidos por um sintetizador contribuem para conferir certa modernidade à canção, em oposição à versão anterior.

Quando o estribilho é entoado novamente após a ponte, há um movimento cíclico de repetição dos versos da estrofe, onde não se percebe o começo nem o fim de cada trecho. As orações subordinadas “*eu quero ver*”, “*o que vai acontecer*” e “*quando Zumbi chegar*”, têm suas localizações alteradas no verso, aparecendo ora no começo, ora no final da sentença, repetidas desordenadamente. É um recurso figurativo típico da fala (largamente utilizado pelos cantores de blues e soul), independente do percurso melódico, e que, apesar de não alterar o sentido da frase, exerce a função de reforçar o que é dito, reiterando o tom de ameaça (intensificado pela interpelação brusca e interjetiva da apóstrofe “*Salve, meu povo!*”). Há uma ampliação no volume do canto, que se apóia sobre a sonoridade crescente do acompanhamento instrumental, aumentando a tensão durante a escuta para anunciar a chegada de Zumbi e a entoação do refrão.

O canto rouco e raivoso é substituído, no refrão, aos 52 segundos da execução da faixa, por uma entoação mais suavizada, de compatibilização mais passional pelo prolongamento das vogais finais das palavras, reforçando a dramaticidade do canto. Na terceira repetição do refrão, surgem os instrumentos de sopro, aumentando a tensão da execução, conclamando o povo negro para a luta, representado pelas cidades africanas evocadas no refrão (“*Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo*”). Se antes a gramática foi subvertida para favorecer a métrica poética, no refrão, a pronúncia da palavra “Cabinda” é modificada pelo cantor, que transforma o substantivo paroxítono em proparoxítono (a tonicidade recai sobre a primeira sílaba, “*Cábinda*”), permitindo, desta

forma, uma entoação mais rápida da palavra e, por conseguinte, de todo o verso, para acompanhar a melodia. Já na última aparição do refrão, a pronúncia é corrigida. Estas modificações na linguagem, alterando normas gramaticais e fonéticas e promovendo desvios no padrão culto da língua é uma estratégia utilizada por Jorge Ben Jor ao longo de toda a sua trajetória. Seja como uma justificativa da utilização no processo composicional do linguajar cotidiano e popular (incluindo, assim, gírias, vícios de linguagem, e erros), seja como forma peculiar de conciliar e articular letra e música, investindo em diferentes procedimentos figurativos, e modificando não só a pronúncia como também o sentido das palavras de acordo com os efeitos pretendidos.

Na primeira estrofe (em 1 minuto e 32 minutos da canção), a figurativização é restabelecida através da restituição do vocal mais áspero e menos nítido, cujo andamento é desacelerado e alongado para adequar-se melhor à melodia e ao ritmo do trecho. Mas nos versos finais da estrofe, mais longos, a entoação é novamente acelerada para permitir a compatibilização. O mesmo recurso é acionado na segunda estrofe, onde os processos de figurativização são ativados para acompanhar o caráter narrativo e visual dos versos. A primeira estrofe narra a cena da venda de uma princesa africana em um leilão de escravos, enquanto a segunda reproduz o cenário das grandes fazendas de escravos, fazendo um jogo de imagens, opondo metáforas do branco (dominador) e do negro (dominado), através do contraste entre a cor branca do açúcar (“Dum lado cana de açúcar”) e do algodão (“Vendo a colheita do algodão branco”), opostas à cor negra do café (“Do outro lado o imenso cafezal”) e da pele dos escravos (“Sendo colhidos por mãos negras”).

Antes da próxima estrofe, há a interposição novamente do estribilho, cuja repetição do trecho “eu quero ver” várias vezes reforça a idéia do grito de vingança evocando Zumbi. Na entoação dos três últimos versos da estrofe, em 2’25”, um rápido ataque do sopro suspende a execução dos instrumentos elétricos, mantendo-se apenas o conjunto percussivo. Neste trecho, que vai durar até o começo do estribilho que seguirá a estrofe, o vocal é acompanhado pelo repique na caixa da bateria (como em uma marcha de guerra), destacando-se também a cuíca emitindo um som percussivo e melódico ao mesmo tempo, e o agogô no contratempo dos atabaques e de outros instrumentos graves. Esta sessão serve como preparação para a chegada ao clímax da canção, aos 2 minutos e 51 minutos, onde a entoação do estribilho, ainda acompanhada apenas pela percussão, é interrompida por um curto acorde da guitarra, ascendente, que reúne novamente todo o conjunto instrumental, agora com mais interseções dos metais na massa sonora crescente. A voz retoma contornos mais passionais,

alternando com entoações figurativas, na execução final do refrão, intercalado por apóstrofes (“meu povo!”) e alguns vocalises improvisados.

Seguindo a tendência dos movimentos negros que cresciam pelo país, não só ligados à produção musical, mas também voltados para questões de cunho político e social, a proposta musical e ideológica de *África Brasil*, e interpretada a partir da análise das faixas *Xica da Silva* e *África Brasil (Zumbi)*, é voltada para a criação de um panteão de personagens, mitos e valores da cultura afro-brasileira, também representada pela seleção de procedimentos composicionais e rítmicos específicos deste universo, que permeiam todas as faixas do disco. Assim, no álbum os diversos elementos musicais presentes contribuem para uma maior polarização dos aspectos da identidade afro-brasileira, relativizando o discurso ideológico e musical que foge de essencialismos. Ao criar canções baseadas em várias matrizes rítmicas negras, diferenciando ou fundindo seus elementos básicos de diversas maneiras, Jorge Ben Jor complexifica sua música e a faz ir muito além do próprio samba do qual o compositor se diz oriundo. A identidade negra, assim, é valorizada, não apenas na temática das canções, mas também na apropriação de recursos musicais específicos da black music norte-americana, como a opção por técnicas de mixagem, arranjos e efeitos oriundos da indústria do soul e do rock norte-americanos.

A integração destes procedimentos musicais internacionais com instrumentos tipicamente brasileiros, como atabaques, agogôs e cuícas, e com estruturas de composição típicas do samba, como a antífona (também presente em outras manifestações negras de outros países) e a manutenção da síncope no compasso 2/4 são estratégias que serão posteriormente desenvolvidas e reproduzidas por Jorge Ben Jor, em consonância com as marcas de seu estilo pessoal, servindo também como marcas da concretização da identidade negra em sua obra, que será reativada por outros representantes do samba-rock ao longo do tempo.

CONCLUSÕES

Tendo em vista o objetivo mais geral da presente dissertação em oferecer uma nova perspectiva comunicacional da música popular massiva a partir do foco na compreensão da gramática do gênero do samba-rock, na parte anterior foram empreendidas análises sobre quatro discos de Jorge Ben Jor, buscando-se não apenas o emprego da metodologia de análise midiática como também a compreensão das marcas identitárias inscritas nos produtos. Nas análises, a partir da interpretação das estratégias de agenciamento e configuração empregadas pelas canções que compuseram o corpus deste trabalho, tentou-se perceber mais o que havia de comum entre as canções do que suas especificidades, diante das convenções genéricas do samba-rock. No entanto, a observação da presença de marcas estilísticas particulares do compositor, a partir da seleção de procedimentos composicionais específicos, também se mostrou importante no sentido de que estes traços de estilo integraram-se, de modo geral, às normas genéricas do samba-rock, colaborando para a consolidação do rótulo no mercado fonográfico, a partir do momento em que ganharam maior difusão e passaram a ser empregadas e reproduzidas por outros músicos no cenário nacional. O vínculo a uma *major* desde o começo de sua carreira contribuiu para a ampla circulação não apenas de suas composições como também de seu estilo, fator responsável por sua inserção imediata no *mainstream* midiático, mesmo que posteriormente tenha passado por momentos de transição e de instabilidade dentro do mercado fonográfico nacional. Apesar dos períodos de altos e baixos, a estratégia midiática de Jorge Ben Jor quase sempre se mostrou eficiente, despertando o interesse de outras grandes gravadoras (bem como do mercado internacional) e contribuindo para uma maior autonomia e reconhecimento por parte da comunidade musical.

Esta estratégia particular, que compõe seu estilo composicional baseado na apreensão de diversas referências musicais, também faz parte da proposta do universo pop, e instaurou tensões sobre a apreensão do processo criativo de Jorge Ben Jor por parte da comunidade musical, o que tornou difícil sua categorização dentro de gêneros específicos. Sua estratégia composicional, de certa forma herdeira da bossa nova, e desenvolvida a partir de diálogos com a Tropicália, tinha nos processos híbridos sua base valorizativa e criativa, mas mobilizando estes elementos de forma diferenciada, alinhavando o tradicional e o moderno em uma mesma medida. Mesmo que suas canções estivessem associadas a valores ideológicos e plásticos ligados à idéia de autenticidade que constituía a MPB, ao mesmo

tempo estavam inseridas dentro de uma linguagem pop e globalizada, de acordo com as transformações do mercado fonográfico mundial. Ao longo de sua carreira, suas canções seguiram sendo objetos híbridos, portadores de elementos musicais de natureza diversa e incorporando uma pluralidade de escutas, gêneros e tendências musicais que materializaram seu estilo pessoal. Assim, ao mesmo tempo em que alçava um status definitivo dentro da MPB, passou também a ser considerado um representante do pop brasileiro por sua capacidade particular de articular estrategicamente as constrações das lógicas do mercado e as codificações dos gêneros pelos quais transitava.

E, pela forma como elaborou seu estilo composicional, a partir da seleção de procedimentos específicos, sua obra também pôde levar à configuração de um outro processo de produção de sentido, este baseado na consolidação das bases gramaticais do samba-rock no contexto midiático, não apenas por ser uma espécie de cristalização do gênero, tornando-se referência para todos os outros representantes enquadrados nesta categoria, como também para a comunidade musical estruturada a partir da cena específica do samba-rock em São Paulo e em outras regiões do país. Mesmo levando em consideração que a seleção destes procedimentos estilísticos não são exclusivos à figura de Jorge Ben Jor, nos interessou a forma como sua abordagem de gêneros como o samba, a bossa nova, o rock e a black music, entre outros, ofereceu uma dicção nova e específica dentro do universo dos cancionistas brasileiros e também uma possibilidade da definição de um novo gênero musical.

São estas estratégias de configuração e direcionamento que percebemos a partir do exame do objeto empírico da análise, e pelas interpretações realizadas na seção anterior, nesta parte final teceremos considerações e conclusões da investigação empreendida. De forma geral, nas oito faixas analisadas foi observada a apropriação e reprodução direta das convenções genéricas do samba-rock primeiramente pela manutenção da fusão das bases rítmicas e temáticas do samba com gêneros diversos da música negra norte-americana, a partir da presença da modulação rítmica do rock e da black music articulada às síncopes do samba brasileiro. O deslocamento da acentuação rítmica, cujo compasso binário do samba (2/4) adaptado ao compasso quaternário (4/4) do rock e da soul music, característica básica do samba-rock, foi observado em todas as faixas, mas assumindo formas diferenciadas. Se em dadas canções o samba é mais presente (como em *Por causa de você, menina* ou em *O Namorado da Viúva*), em outras é o rock ou o soul que predominam (como em *Xica da Silva* ou *África Brasil (Zumbi)*). Ao lado das diferenças rítmicas e de andamento, estas canções também se diferem em suas aproximações para com determinados gêneros, pela escolha de acompanhamentos instrumentais diversos: se em *Por causa de você, menina*, a formação

instrumental é mais próxima da bossa nova e do samba-jazz, em *O Namorado da Viúva* ou *Bebete Vãobora*, os conjuntos musicais são oriundos do samba, enquanto que nas canções do álbum *África Brasil*, muitos dos músicos atuavam também no circuito do rock e do soul brasileiro.

A forma como o violão foi empregado nas faixas analisadas também nos ofereceu pistas de como o músico transitava entre gêneros. Se em *Samba Esquema Novo* a aproximação da bossa nova pode ser percebida pela reprodução dos acordes compactos do violão de João Gilberto, que favoreciam a condução percussiva, incorporando na batida das cordas o “toque de tamborim”, este dedilhado tipicamente bossanovista foi substituído nos próximos trabalhos por um toque mais próximo do praticado pelos músicos de rhythm’n’blues, o que pode ser claramente notado no disco *Jorge Ben*, de 69. A adoção definitiva da guitarra elétrica a partir de 76, com *África Brasil*, ao lado da seção rítmica de instrumentos musicais do rock’n’roll (bateria, baixo, teclados e naipes de metais) já presente nos discos anteriores aponta para uma tendência mais forte para o rock e para o funk, mesmo que uma base do samba seja mantida a partir da utilização de instrumentos percussivos e da marcação do samba ser reproduzida pelo baixo e pelo bumbo da bateria, que passam a ser utilizados como instrumentos de condução do ritmo, acentuando os tempos fortes e fracos das canções e incorporando as variações da síncope em suas execuções¹²⁴.

A opção por estes procedimentos, assim, também evidencia a incorporação das estruturas musicais e convenções genéricas do rock e da black music por Jorge Ben Jor, cuja circulação em escala global está mais concretamente materializada nos álbuns da década de 70, *A Tábua de Esmeraldas* e *África Brasil*. A utilização de harmonias de 4 e 5 sons, *riffs* de rock e funk e escalas pentatônicas em ambos os discos criam um painel favorável para que o violão, o baixo e, posteriormente, a guitarra assumam papéis ligados à configuração de matrizes do rock e da black music, mas articulados ao samba e a outros ritmos e gêneros brasileiros. Mesmo que nestas canções os padrões da canção popular massiva, baseada na estrutura *introdução / estrofe/ ponte/ refrão* nem sempre fossem respeitados (como no caso de *Xica da Silva*), a inserção das produções analisadas dentro de uma linguagem pop e *mainstream* pode ser interpretada não apenas como um resultado das restrições engendradas a partir de uma vinculação à uma grande gravadora e a produtores musicais de prestígio, mas

¹²⁴ Revolucionário introdutor do acorde de décima menor (nona aumentada) do jazz no samba, segundo o maestro Paulo Moura, Jorge Ben conseguiu uma aconchegação sem arestas do rhythm & blues dos negros americanos com a vertente afro-brasileira. (Tárik de Souza - Jorge Ben: o acrobata sem rede – Jornal do Brasil – 11/1/82).

também como um esforço no sentido de se conectar às últimas tendências da música internacional. E, ao utilizar técnicas, instrumentos e timbragens características destes gêneros globais (como a guitarra com efeito wah-wah apropriada do rock psicodélico, por exemplo), foi possível desenvolver um processo composicional e uma dicção específica, onde estes elementos da música internacional também passaram a ser apropriados de forma diferenciada, articulados às necessidades das convenções dos gêneros locais.

Em relação à proposta interpretativa de Jorge Ben Jor enquanto cantor, pudemos perceber uma variação entre o ajuste da voz, baseado no volume da fala cotidiana (sem muita dependência rítmica com os acordes de fundo, típica da bossa nova), e uma técnica influenciada pelo canto dos bluesman norte-americanos e cantores de rock (como em *Bebete Vãobora* e *África Brasil (Zumbi)*). Muitas vezes, em uma mesma canção, estes estilos de interpretação vocal podiam se alternar, oscilando também com as inflexões dos cantos do candomblé, em vocalises e scats improvisados (como em *Mas que Nada* e *África Brasil (Zumbi)*). Ao mesmo tempo, a apropriação de estruturas interpretativas de pergunta-e-resposta herdadas do samba e também presentes em outros gêneros da música negra, como no repente nordestino, na salsa cubana, nos gêneros da black music norte-americana, entre outros.

Seu estilo de canto falado, similar ao *talking blues* e ao folk norte-americanos (como visto em *Bebete Vãobora*), cedia espaço para o tom empostado dos grandes cantores do rádio (*Minha Teimosia*, *Uma Arma Pra Te Conquistar*), e também abria espaço para o acento mouro e exótico em entoações mais prolongadas (como em *Mas que Nada*). A capacidade de adaptar melodia e ritmo às frases menos musicais, em uma espécie de antecipação do rap, pôde ser notada em *País Tropical* e *Xica da Silva*. Em *Namorado da Viúva* pudemos encontrar ecos das primeiras composições lúdicas e simples do samba de Donga e Ismael Silva, nas quais as anedotas se transformavam em marchas carnavalescas e emprestavam temas para o samba de breque e o partido alto, criados em cima de improvisos.

Seus textos musicais estão freqüentemente estruturados em torno de uma frase de efeito, uma espécie de espécie de “frase-slogan”, que segura a música, mas nem sempre está localizada no refrão (vide exemplo de *Mas que Nada*), recurso largamente utilizado na música pop. Sem uma preocupação determinante com rimas e elaborações estruturais líricas mais profundas, o cerne da música de Jorge Ben Jor reside sobre o ritmo. Foi observado que a maioria das canções selecionadas são desenvolvidas sobre diversas divisões que fragmentam a estrutura, cuja base sempre se mantém sobre o samba (com exceção de *África Brasil (Zumbi)*). Ao abreviar palavras, prática comum da fala cotidiana, cria novas expressões, ao

exemplo do famoso “pá-tropi”, de *País Tropical*¹²⁵. A invenção de palavras é uma ferramenta para fortalecer o ritmo, e pudemos perceber que, muitas vezes, à falta de mais versos, o compositor cria e acrescenta palavras e expressões para preencher a melodia, em improvisos sugeridos.

Esta atmosfera de suposto improviso e coloquialismo, típicos da fala cotidiana, revela o predomínio da figurativização na obra de Jorge Ben Jor de maneira geral pela adaptação da linguagem oral aos pontos de acentuação do texto e da melodia, propiciando, assim, um sentimento de “verdade enunciativa” (TATIT, 2002:20). Esta verdade da enunciação pode ser entendida como a transposição quase direta do colóquio para a linha melódica, produzindo um efeito de tempo presente, como se fosse a reprodução de uma conversa convertida em música, como quem conta um “causo” acompanhado pelo violão, o que lembra o estilo dos repentistas nordestinos (como em *O Namorado da Viúva*). “Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, 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” (TATIT, 2002:21). É este caráter cronista de Jorge Ben Jor que colabora para uma *presentificação* do tempo e para a atualidade de suas canções, materializando a transformação da fala em canto e articulando suas músicas às épocas de suas composições.

Na análise da estrutura das letras e temas das canções, de maneira geral pudemos perceber uma desvalorização do tom mais “sofisticado”, por vezes intelectualizado, das letras da MPB (exceto por *Minha Teimosia*, *Uma Arma Pra Te Conquistar*). A apropriação do léxico popular foi uma das bases da proposta musical de Jorge Ben Jor desde *Samba Esquema Novo*, e esteve presente em todos os discos analisados. A apropriação do linguajar cotidiano do homem do subúrbio, do malandro carioca, do jovem da periferia referia-se também à sua própria origem e, neste sentido, suas canções assemelhavam-se mais aos temas criados pela jovem guarda e pela música pop em geral. Associados à utilização de expressões não apenas da fala cotidiana e das gírias da juventude urbana estavam também temas e expressões típicas da cultura afro-brasileira, como a apropriação de imagens das religiões de matriz afro (como em *Mas que Nada*, *Por causa de você, menina*, *Xica da Silva*, *África Brasil (Zumbi)*) e de provérbios, aforismos e anedotas (*O Namorado da Viúva*, *País Tropical*), que reproduzem a

¹²⁵ “Eu estava em casa compondo o País Tropical. A música já estava pronta, faltava a letra. Fui fazendo. Quando chegou a hora de repetir a frase Moro num país tropical abençoado por Deus e bonito por natureza, pensei: puxa, tem que repetir duas vezes e o pessoal é capaz de não gostar, pode pegar mal. Então quase de brincadeira, também com um pouco de preguiça de escrever tudo de novo, comecei a abreviar as palavras.”. (Alencar, Míriam. JB, “O mundo (nem sempre) alegre do pá-tropi”, 22/03/70).

vitalidade de valores morais e tradicionais da cultura negra. O acúmulo de imagens metafóricas, alusões e jogos de palavras (através de trocadilhos e neologismos como apresentados em *País Tropical*, *Xica da Silva*, por exemplo) recriam mensagens fragmentadas, pontes entre a linguagem falada e cantada¹²⁶. Esta transversalidade entre a fala e o canto tem sido incontestavelmente explorada de forma prolífica na música afro-americana do contexto diaspórico do Atlântico Negro, onde a música sempre teve importância cultural enquanto forma de expressão e, por conta de razões históricas opressivas, a cultura oral permanece até hoje como fonte de identidade social e racial.

A oralidade aqui se refere a um tipo de conhecimento acumulado, um modo de vida compartilhado e uma memória cultural comum (FRITH, 1996:174). Estes recursos poéticos se apresentam tanto na black music norte-americana, quanto no samba brasileiro ou na salsa cubana, gêneros afro-derivados que representam diferentes contextos e tradições, mas sentimentos de pertencimento semelhantes. A língua falada torna-se parte de um ritual social, no qual a linguagem é submetida às regras da rima e da métrica, cuja habilidade com as palavras se torna um aspecto necessário da cultura oral, onde histórias e canções devem ser armazenadas na mente e no corpo, através da dança. O rap, o repente e o partido alto levam ao extremo a preponderância do ritmo sobre a harmonia ou a melodia, e este ritmo depende da linguagem, onde a rima e o número de sílabas contribui para a construção do sentido musical. Estas habilidades verbais aliadas a formas melódicas, estruturas de estrofe/refrão, modos de ataque vocal, usos da rima como base rítmica, etc, fazem parte da cultura lingüística afro-americana, e suas técnicas foram difundidas e se espalharam por toda a música ocidental. Estes procedimentos composicionais usualmente utilizados nas produções musicais diaspóricas também são reproduzidos na obra de Jorge Ben Jor. Contrariando a regra da escolha de palavras por seus significados, a seleção de determinadas palavras nas composições de Jorge Ben Jor se dá pela sonoridade, de acordo com o ritmo da canção. Muitas vezes música e letra parecem ser compostas separadamente, sendo adequadas posteriormente, a partir do remodelamento de andamentos melódicos ou da modificação de pronúncias.

¹²⁶ “O que eu canto é o que vejo. Só que de uma maneira mais difícil, mais hermética. É o meu estilo. Não me preocupo com as rimas que, muitas vezes, saem por acaso. Cuido muito é do ritmo e procuro dar retoques e retoques. Eu não concordo quando as pessoas dizem que minhas músicas são repetitivas. É só pegar os meus discos e ver que uma é bem diferente da outra. Pode ser que elas estejam sempre num mesmo tom – eu uso muito o tom menor que permite maiores variações harmônicas – mas elas são bem distintas.” (O Globo, 20/12/80, “Uma animada cozinha de metais: é o disco novo e alegre de Jorge Ben”)

Este processo de compatibilização entre letra e melodia referente à figurativização se mostra mais presente nas estrofes das canções analisadas, onde as narrativas da canção são desenvolvidas, com personagens centrais incorporados pelo cantor (em primeira pessoa), ou personagens com os quais se fala (diálogos), construindo imagens auto-expressivas e comentários sobre a realidade da época. Já a tematização é observada com mais frequência nos refrões, e esta alternância constitui-se como exercício de estilo e estratégia composicional que será reproduzida na maioria das canções analisadas, como forma de incentivar não apenas a dança e o acompanhamento corporal, mas também uma maneira de favorecer a memorização por parte do ouvinte (presente nos refrões de todas as canções, exceto em *África Brasil (Zumbi)*). As tensões passionais também não deixam de estar presentes em suas canções, especialmente nas de melodias mais lentas, como *Minha teimosia, uma arma pra te conquistar* e *Por causa de você, menina*, cujas frequências mais amplas e entonações mais estendidas reproduzem uma atmosfera mais introspectiva, característica dos estados amorosos. A passionalização também pode ser observada, mais como recurso de efeito dramático, pontuando determinados trechos da performance vocal, surgindo não por acaso nos momentos de vocalises e improvisações.

Enquanto cancionista, Jorge Ben Jor interpreta personagens definidos pela própria entoação, e nas canções pode-se ouvir a voz do malando, a voz do romântico, a voz do folião, a voz do negro, todas revelando a intimidade, o cotidiano, ou o modo de ser do enunciador ali personalizado. Em *A Tábuas de Esmeraldas*, não apenas nas faixas examinadas como em todo o álbum, os três processos de compatibilização aparecem distribuídos de forma equilibrada e sem excessos ao longo das canções, e podemos compreender que por esta razão o disco hoje seja reconhecidamente como um dos melhores da carreira de Jorge Ben Jor. O constante revezamento entre os três processos de compatibilização, inclusive dentro de uma mesma peça musical, não apenas em *A Tábuas*, como em todos os outros discos, nos fez concluir que esta característica é a responsável por favorecer a facilidade de Jorge Ben Jor em transitar entre gêneros. Esta habilidade de transgredir fronteiras genéricas pode ser especialmente verificável na prática constante de regravar antigas músicas com arranjos e ritmos diferentes do original, oferecendo também a possibilidade de ser regravado por vários artistas de diferentes gêneros musicais de diversas épocas, o que provoca um constante processo de revisão e maior circulação de sua obra dentro do mercado fonográfico, que alcançou diferentes status ao longo do tempo, lhe concedendo novos valores e significados.

Após estas observações mais gerais que apresentaram as evidências resultantes das análises, pudemos interpretar os elementos que possibilitaram uma materialização do gênero

do samba-rock nas canções que compuseram o corpus desta dissertação. Ao partirmos de um foco mais específico e singular para uma visão mais geral do processo de produção de sentido da música popular massiva, a adoção da metodologia de análise desenvolvida pelo grupo de pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva, baseada não apenas na interpretação da relação entre letra e melodia, mas também na observação de aspectos ligados à materialização sonora e ao contexto de produção, circulação e consumo, mostrou-se eficaz para a realização das análises e de seus resultados. Alicerçados nestas conclusões pudemos ter um suporte para a compreensão de como as marcas do estilo são capazes de determinar as bases de um novo gênero musical, a partir de um possível intercruzamento entre linhas genéricas por parte de Jorge Ben Jor, cuja proposta de renovação do samba acabou por definir as bases do samba-rock. A revisão bibliográfica em torno do conceito de gênero musical, articuladas ao emprego da semiótica da canção e à adaptação de alguns pontos da teoria dialógica de Bakhtin mostrou-se satisfatória para a compreensão não apenas das dinâmicas dos gêneros musicais, como também para entender que muitas destas transformações, em parte, estão vinculadas ao desenvolvimento de estilos particulares que condicionam novos elementos e possibilitam um constante enriquecimento e renovação das categorias musicais.

Sem pretendemos esgotar o assunto, visto que o mesmo é muito amplo e pouco estudado pela academia, este trabalho não se tratou de construir uma classificação ou uma história definitiva do gênero do samba-rock. Tentamos sim compreender a categoria existente e suas variações, percebendo suas dinâmicas e transformações ao longo do tempo, a fim de obter possíveis indicações gerais sobre o funcionamento do gênero, identificando também pontos que permitiram e ainda permitem à comunidade musical aceitar e incorporar o rótulo genérico do samba-rock (não sem tensões e contradições) percebendo seus processos de produção de sentido. Vale ressaltar que esta foi uma oportunidade também de abordar a trajetória de um dos principais compositores da música popular massiva brasileira, cuja importância recai sobre sua capacidade de renovar o legado musical nacional através da apropriação e reinvenção de uma herança musical afro-brasileira e de uma identidade negra em diálogos híbridos e constantes com o mundo globalizado da cultura pop.

E indo um pouco além desta proposta teórico-metodológica, sentimos a necessidade de abordar questões relativas à identidade negra, levantando discussões mais específicas em torno da constituição da música negra como instrumento de afirmação de valores relativos à autenticidade, através da percepção de marcas identitárias presentes nas canções analisadas, e relacionadas ao contexto no qual foram mobilizadas. Se o samba-rock, como o próprio rótulo denuncia, é um gênero fundamentalmente híbrido, baseado em fusões entre procedimentos

composicionais, arranjos, estratégias de agenciamento e técnicas vocais de diversas origens localizadas no Atlântico Negro, associando elementos locais a globais, podemos compreendê-lo como uma manifestação local da black music norte-americana, com uma dicção própria, da mesma forma que é entendido hoje o BRock, entre outros. Assim, esta dissertação foi realizada com o objetivo de preencher uma lacuna nos estudos sobre as musicalidades afro-brasileiras urbanas, mas mantendo-se uma perspectiva cultural e principalmente comunicacional, o que justifica sua importância para a compreensão dos processos de produção de sentido na música popular massiva, apontando novos caminhos para as possibilidades de se abordar a identidade a partir da análise da música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou**: a história do disc-jóquei no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

ASSOCIAÇÃO Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD). Disponível em: <<http://www.abpd.com.br>>. Acesso em: 18/09/2007.

BAHIANA, Ana Maria. Enlatando a Black Rio. In: **Nada será como antes – MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRACKETT, David. Questions of Genre in Black Popular Music. **Black Music Research Journal**, v. 25, 2005. Disponível em: <http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-29903740_ITM>. Acesso em: 12/08/2007.

BRAIT, Beth. **Bakhtin**: Conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Música popular massiva na perspectiva midiática**: estratégias de agenciamento e configuração empregadas no heavy metal. 142 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

CASTRO, Ruy. **Carmen**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COLLIER, James L. **Jazz - A autêntica música americana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CLIQUE MUSIC (site – banco de dados). Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso em: 01/02/2005.

D'ANDREA, Carlos Frederico. 40 anos de Suíngue e Simpatia. **Revista Raça**, São Paulo, 2002. Disponível em: www.radioben.net. Acesso em: 25/04/2004.

DANTAS, Danilo Fraga. **A prateleira do rock brasileiro**: Uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas. 2007. 216 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 02/04/2006.

DISCOS DO BRASIL (banco de dados). Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/>>. Acesso em: 02/04/2006.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

FRITH, Simon. **Performing rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda – Em ritmo de aventura**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JANOTTI JR. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JANOTTI JR. Jeder Silveira. Dos Gêneros Textuais, Dos Discursos e Das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: XIV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2005, Niterói. **Anais XIV COMPÓS**. Niterói: UFF, 2005.

JANOTTI JR. Jeder Silveira. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-Compós** (Brasília), v. 1, 2006.

JORGE BEN JOR (site oficial). Disponível em: <<http://www.jorgebenjor.com.br/>>. Acesso em: 10/04/2006.

JOST, François. **Seis Lições Sobre a Televisão**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2004.

LIMA, Tatiana Rodrigues. **Manguebeat – da cena ao álbum**: performances midiáticas de mundo livre s/a e chico science & nação zumbi. 2007. 179 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MACEDO, Márcio José de. Hora de “trançar”, hora de dançar samba-rock. In: **Revista História**. n.15. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, julho/agosto/setembro de 2004.

DE MARCHI, Leonardo. A Angústia do Formato: uma história dos formatos fonográficos. **E-Compós**, nº 2, julho/2004.

MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos Meios as Mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MELLO, Zuza Homem de. **Enciclopédia da Música Brasileira – Popular**. São Paulo: Publifolha, 2000.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, M., WASSERMAN, M.C.. **Desde que o samba é samba**: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM, 2002, Cidade do México. **Atas IV Congresso de la Rama Latinoamericana del IASPM**, 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 08/08/2007.

NAPOLITANO, Marcos. **A Síncope das idéias**: A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NEGUS, Keith. **Los gêneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Paidós, 2006.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Cacique de Ramos – Uma História que deu Samba**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

RODRIGUES, Vagner. **Fora Da Mídia e Dentro do Salão**: Samba-Rock e Mestiçagem. 2006. 98 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica., PUC, São Paulo.

SANCHES, Paulo Pedro Alexandre. **Tropicalismo**: Decadência Bonita do Samba. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Edufba; Pallas, 2003.

SCOVILLE, Eduardo Henrique. **Na barriga da baleia**: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. 294f. 2008. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1884/14366>>. Acesso em: 24/05/2008.

SEVERIANO, Jairo. MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol.2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Walter da. **Entrevista Jorge Ben Jor**. Rio de Janeiro: Fev. 96. Seção: Entrevistas. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/uptodate/up1/interind.htm>> Acesso em: 24/06/2008.

SHANK, Barry. From Rice do Ice: the face of race in rock and pop. In: FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J. (Org.). **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Edinburg. Cambridge University Press, 2001.

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

SODRÉ, Muniz. **Samba – O dono do corpo**. 2ª. Edição, Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STEFANI, Gino. **Para entender a música**. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.

STOCKFELT, Ola. Adequate Modes of Listening. In: COX, Christoph; WARNER, Daniel (Org.). **Audio Culture: readings in modern music**. New York/London: Continuum, 2006.

TAGG Philip, Open Letter: “Black Music”, “Afro-American music” and “European music”, **Popular Music** 8, n. 3: 285-298.

TATIT, Luiz. **O Cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VAGNER, Luis. Camisa 10 Interplanetário. **Gafieiras**, São Paulo. 2003. Seção Entrevistas. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/>>. Acesso em: 17/04/2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte . Por uma escuta clariaudiente da canção das mídias. In: VI Congresso da Associação Internacional para os estudos da música popular, 2005, Buenos Aires. **Anais VI Congresso da Associação Internacional para os estudos da música popular**, 2005. Disponível em: <www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/heloisadearaujo.pdf>. Acesso em: 02/03/2006.

VERÓN, Eliseo. **La Semiosis Social: fragmentos de una teoría de la discursividade**. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VIANNA, Hermano. **O Mundo Funk Carioca**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

ANEXO 1

DISCOGRAFIA DE JORGE BEN JOR (Fontes: www.jorgebenjor.com.br e Fonte: <http://www.dicionariompb.com.br>)

Samba esquema novo (1963) Philips
Sacundin Ben samba (1964) Philips
Ben é samba bom (1964) Philips
Big Ben (1965) Philips
O bidu-Silêncio no Brooklin (1967)
Jorge Ben (1969) Philips
Força bruta (1970) Philips
Negro é lindo (1971) Phonogram
Ben (1972) Phonogram
Jorge Ben-10 anos depois (1973) Phonogram
A tábua de esmeralda (1974) Phonogram
Gil-Jorge (1975) Phonogram
Solta o pavão (1975) Phonogram
Jorge Ben à L'Olympia (1975) Phonogram
África Brasil (1976) Phonogram
Tropical (1977) Island Records/Phonogram
A Banda do Zé Pretinho (1978) Som Livre
Salve, simpatia (1979) Som Livre
Alô, alô, como vai ? (1980) Som Livre
Bem-vinda amizade (1981) Som Livre
Dádiva (1983) Som Livre
Sonsual (1984) Som Livre
Jorge Ben Brasil (1986) Som Livre
Benjor (1989) Warner Music
Jorge Ben Jor ao vivo no Rio (1991) Warner
23 (1993) Warner Music
Ben World Dance (1995) Warner Music
Homo sapiens (1995) Epic/Sony Music
Músicas para tocar em elevador (1997) Epic/Sony Music
Acústico Jorge Benjor (2002) Universal Music
Reactivus amor est (2004) Universal Music
Recuerdos de Assunción (2007) Som Livre

ANEXO 2

Mas que nada
samba

de: Jorge Ben

2

Am Em7 Am Em7 Am G7 Am Em7 Am

Ó - - - - - a - ri - - - - - vai - - - - - O - ba' o - ba' o - ba' ba'

- ba' Mas que na - - - da saí de mi-cha, fante que eu que ro pas - - - sa. Pois o

samba es-lá a-ni-ma - - - do O que eu que-ro é sam-ba - - - - - Es - - - se sam-

- ba poe'o mis - to de mara-ca-lú - - - - - Eramba de pre-to ve-lho Sam-

- ba de pre-to lú - - - - - Mas que na - - - da Um sam-ba co-mo es-se tão

le-gal Vo-cê não vai que - - - - - que eu che que no fi-mal -

- - - - - ba' - - - - -

Am G7 Em7 Am G7 Am G7 Am Em

ao §

Am