

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS, JORNALISMO E SERVIÇO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

RAFAEL PEREIRA MELO

O UNIVERSO DE JORGE BEN EM *ÁFRICA BRASIL*:
Cultura, música e comunicação

Monografia

Mariana

2015

RAFAEL PEREIRA MELO

**O UNIVERSO DE JORGE BEN EM *ÁFRICA BRASIL*:
Cultura, música e comunicação**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da
Universidade Federal de Ouro Preto como
requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Coração

Mariana
2015

Rafael Pereira Melo

Curso de Jornalismo - UFOP

O UNIVERSO DE JORGE BEM EM *ÁFRICA BRASIL*:

Cultura, música e comunicação

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação da Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração



Profa. Dra. Denise Figueiredo Barros do Prado



Profa. Dra. Maria Lucília Borges

Mariana, 19 de junho de 2015.

Ao Jorge Ben Jor e à preciosidade da música brasileira

Aos astros e à agricultura celeste

AGRADECIMENTOS

A Deus e as forças cósmicas que regem o universo.

Aos meus pais, Luzmarina e Antonio, por me ensinarem quanto vale o amor e qual o peso da humildade e, acima de tudo, pelo constante apoio imensurável e exemplo de honestidade.

Ao meu irmão, Rodrigo, pela parceria, respeito e motivação.

Ao professor, Cláudio Coração, por ser a fonte de sabedoria mais importante para realizar esse trabalho, pela sensibilidade incomparável, pela dedicação, por transformar o aprendizado da pesquisa em momentos divertidos e, principalmente, por suportar meus ataques súbitos de tagarelice.

Aos Amigos e familiares de Goiás, em especial, à Laiany, Thais e Paully, pelo carinho, apoio e motivação.

Aos amigos, Éverlan, Lucas, Andréia, Alexandre, Letícia, Luiz Thomaz, Maria Luz, Hugo, Matheus Maia, Lívia e Arthur, pela parceria, pelas prosas filosóficas com muitas risadas, pelas bebedeiras e acordes embriagados, são memórias que sempre estarão comigo.

Às amigas, Mariana, Natália, Carol, Thalita, Raphaela e Naira, por fazer dessa caminhada algo mais leve e prazeroso, pelos momentos de alegria, convivência e aprendizado, obrigado por tudo!

A todos os amigos do curso de jornalismo, principalmente, Bárbara, Roberta, Teka e Inaê.

À Universidade Federal de Ouro Preto e aos professores do curso de jornalismo, em especial, Denise Figueiredo, Giulle da Mata, Lucília Borges, Fred Tavares, Hila Rodrigues, JB Donadon-Leal, que contribuíram com a minha formação profissional e humana.

A todos que transmitiram boas energias, mesmo que distantes.

*A língua é minha pátria
E eu não tenho pátria, tenho mátria
E quero frátria
Poesia concreta, prosa caótica
Ótica futura
Samba-rap, chic-left com banana [...]
Nós canto-falamos como quem inveja negros
Que sofrem horrores no Gueto do Harlem
Livros, discos, vídeos à mancheia
E deixa que digam, que pensem, que falem.*

Caetano Veloso

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar o álbum *África Brasil*, lançado em 1976. O objetivo da pesquisa se fundamenta no conjunto das formas simbólicas que dão sentido comunicativo ao disco, revelando particularidades da narrativa e do aspecto de produção. Nesse sentido, a análise se propõe a identificar os fatores que estimulam a relação da música popular com o campo da comunicação e da mídia, abordando perspectivas do conceito de cultura, identidade e representação social. Além disso, o trabalho promove reflexões acerca do consumo da música para evidenciar a mudança tecnológica das plataformas de distribuição e a instabilidade do mercado fonográfico.

Palavras-chave: *África Brasil*; música; cultura popular; identidade; representação social.

ABSTRACT

This research aims to analyze the album *África Brasil*, released in 1976. The objective of this paper is based on the set of symbolic approaches which give communicative meaning to the disc, revealing particularities of the narrative and production aspects. According to this, the analysis presented here focuses on identifying the factors which stimulate the relation between popular music and communication and media field, addressing perspectives in social representation, identity and culture concepts. Furthermore, this research promotes some reflexions about the music consumption in order to make the technological change of the distribution means and the phonographic market instability noticed.

Key-words: *África Brasil*, music, popular culture, identity, social representation.

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I – Letras, ficha técnica e arte gráfica do álbum <i>África Brasil</i>	45
---	----

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. DESVENDANDO A IDEIA DE CULTURA	11
3. EM BUSCA DA IDENTIDADE NA CULTURA PÓS-MODERNA	16
4. AS NOTAS DE JORGE BEN: MÚSICA E PRODUÇÃO CULTURAL	21
4.1 A apropriação categórica e o tom da análise	24
5. A BASE HARMÔNICA DA ANÁLISE	26
5.1 O fenômeno cultural <i>África Brasil</i>	27
5.2 Identidade cultural: a cor do sujeito e o símbolo da diferença	30
5.2.1 A cultura e o eixo da representação	33
5.3 - Música e mercado: o mp3 e a expectativa da produção fonográfica.....	37
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS	42
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS	44
9. ANEXOS	45

1. INTRODUÇÃO

Relacionar a música popular com as pesquisas sobre comunicação é um movimento de sincronia decorrente do fascínio que as sonoridades podem exercer na compreensão do conjunto de expressões e formas simbólicas de determinada cultura, revelando características sociais emolduradas em tensões, trocas e apropriações de sentido comunicativo.

A música se comunica por intermédio do som, trazendo harmonia com vibrações de ondas que, às vezes, não nos afetam com a mesma intensidade das palavras ou imagens isoladas. No entanto, antes de ser expressão comunicativa, a música também é ritual humano. Para os poetas da Grécia arcaica, o conhecimento da cultura mostrava-se realmente “verdadeiro” somente quando as palavras epopeicas de suas glórias eram cantadas, satisfazendo a regência inspirada nas musas do conhecimento, filhas de Zeus e Mnemósine, deusa da memória.

Há rumores de que, em tempos antigos, a música tenha sido uma técnica altamente eficaz utilizada pelos trovadores para atingir a dimensão de troca do saber, alcançando, desse modo, a base de princípios educativos. Por isso, para compreender minuciosamente a música é necessário enfrentar um processo de alfabetização para a transcrição sonora de uma obra, assim como acontece com a tradição oral voltada para os processos de técnica da literatura, dramaturgia ou poema. José Miguel Wisnik já disse que a figura do trovador afirmara: poesia sem música é como moinho sem água. Mas distante dos nossos antepassados ou de qualquer mito, a lenda a que devo me referir neste trabalho é a trajetória do cantor e compositor Jorge Ben.

É certo que o fenômeno das expressões artísticas pode se mostrar munido de sentidos comunicativos, principalmente se for analisado sob os parâmetros da realidade social e suas contradições. Dessa forma, o disco *África Brasil*, lançado por Jorge Ben em 1976, permite fixar um recorte da obra do cantor, trazendo a possibilidade de catalogar pressupostos simbólicos e comunicativos do álbum. Com essa perspectiva, o disco como objeto de estudo tenta se corresponder com o que mais se aproxima do lugar crítico da cultura brasileira, envolvendo características da formação social e do processo histórico.

A partir disso, *África Brasil* fornece circunstâncias favoráveis para discutir a historicidade do conceito de cultura, associando-o aos aspectos que constituem a noção de identidade e de representação. Apurar e investigar as formas de representação do real, por meio da música e da comunicação, pode ser equivalente a análise das práticas socioculturais que sempre se modificam quando comparas ao modo de vida contemporâneo. O disco é capaz

de oferecer subsídio, em termos de repercussão e influência, para garantir a Jorge Ben uma posição de destaque na amplitude de produção da música brasileira. A interpretação do álbum oferece uma fonte recursos lingüísticos e extralingüísticos para problematizar as teorias da comunicação. Com isso, essas projeções relacionadas à arte e às culturas propiciam mecanismos de observação interpretativos, gerando pressupostos atrelados a uma investigação sociológica da cultura e identidade.

Para essa empreitada metodológica utilizaremos a referência de autores como Stuart Hall, Néstor Garcia Canclini, Jesús Martin-Barbero, Beatriz Sarlo, Roger Chartier e Raymond Williams, ancorados nos estudos da cultura e da comunicação. Além disso, tomaremos como base as contribuições de autores como José Miguel Wisnik, Pedro Alexandre Sanches, Tárík de Souza e Eduardo Vicente, para intermediar a reflexão crítica da música popular brasileira. Nesse sentido, tentaremos examinar uma parte das singularidades que motivam um significado discursivo para debater aspectos simbólicos que a narrativa do disco oferece e, por fim, problematizar a noção de representação e identidade.

Em *África Brasil*, a identidade do *samba* de Ben assume mais uma de suas faces inovadoras. A capacidade poética de Jorge comunga com os elementos de oralidade, dando vida à simplicidade cotidiana das coisas pequeninas que existem em nós e ao nosso redor. Quanto às táticas sedutoras e indecorosas do seu *samba intergaláctico*, a cadência se reveste na agressividade de batiques simétricos que são incorporados ao *rock and roll* e alinhados à fórmula dançante do *pop* norte-americano.

2. DESVENDANDO A IDEIA DE CULTURA

A tradição, a memória e os ensinamentos podem se revelar compartilhados desde a organização de uma aldeia até o entendimento da chamada civilização. O modo de se pensar, de sobreviver, de registrar a experiência, conhecer a linguagem, estudar a relação da arte com o cotidiano, a política e a religião, todas essas tensões permeiam as pesquisas sobre cultura: De uma banal análise sobre a memória à oralidade e o debate da *polis*, que tenta relembrar a origem da escrita e do provérbio oriental, observando pensamentos e atitudes reproduzidos para ajudar a desvendar um pouco o conhecimento e a expressão humana na linha do tempo. Trajeto do remoto ao presente que está confortavelmente envolto como fenômeno no álbum *África Brasil*, lançado em 1976 por Jorge Ben: trata-se de uma premissa em que o conceito de cultura perpassa todo o disco, como busca da identidade e construção simbólica. Em relação às disposições sobre o conceito de cultura, Raymond Williams (1992), esclarece:

O conceito de “cultura”, quando considerado no contexto amplo do desenvolvimento histórico, exerce uma forte pressão contra os termos limitados de todos os outros conceitos. Essa é sempre a sua vantagem; é sempre também uma forte fonte de dificuldades, tanto na definição como na compreensão. Até o século XVIII ele ainda era um processo objetivo: a cultura de alguma coisa – colheitas, animais, mentes. As modificações decisivas sem “sociedade” e “economia” começaram antes, em fins do século XVI e no século XVII, e grande parte de sua evolução essencial completou-se antes de que “cultura” viesse a incluir seus significados novos e alusivos” (WILLIAMS, 1992, p.18).

Resumindo a pista de Williams, ainda no século XVIII, o termo “cultura” permitiu uma evolução para a antropologia se comparada ao século XIX, já que havia a diferenciação do conceito de qualquer característica singular, determinando um pluralismo na observação de um modo de vida global. Pluralismo que Jorge Ben parece resgatar em *África Brasil* ao procurar suas origens na identidade cultural, moldando o caminho que liga o continente africano à América do Sul para despertar a viagem do navio negreiro no tempo e no espaço. “*África Brasil* é o mais pródigo de seus discos na prática de auto-reprocessamento, em pós-moderna vivência de presente contínuo” (SANCHES, 2000, p. 189).

Nesse sentido, Sanches (2000) conduz a importância de *África Brasil* na medida em que se refere à sua íntima relação com tempo. A suposta descoberta do país tropical pelos europeus e o processo de colonização/escravidão dos africanos, vindos de tribos que nem sequer compartilhavam a mesma língua, remetem a uma ancestralidade na criação de Jorge Ben que chega a recordar a etnia dos escravos na faixa que passa a assumir o mesmo nome do álbum. Antes chamada de “Zumbi”, a canção traz o nome “África Brasil (Zumbi)”: “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Capinda, Mina/ Quiloa, Rebolo”. A letra ganha uma releitura

ousada, com arranjos requintados junto ao vocal enérgico e combativo de Jorge, como uma canção-protesto dedicada ao principal líder da comunidade do Quilombo dos Palmares, em uma versão aprimorada da música original já gravada no disco *A Tábua de Esmeralda* em 1974. É também nessa década que a guitarra elétrica de Jorge Ben consolida o disco *África Brasil* na união de gêneros e técnicas da música afro-brasileira com a música negra norte-americana. A fusão dos recursos sonoros do álbum demonstra uma sinergia cultural, expressada musicalmente por artistas brasileiros que já se reconheciam no modo de produção cultural globalizado, como Wilson Simonal, Tim Maia e Tony Tornado.

As características de um modo de vida global ou desse certo pluralismo que “dissolviam” a noção de cultura passam a ser mais evidentes no início do século XX. O signo que antes remetia ao sentido mais especializado, como o cultivo da natureza ou do campo das artes e das atividades intelectuais, no âmbito de uma formação espiritual, rompe-se. O conceito tradicional e erudito do termo cultura começa a ocupar outro lugar no desenrolar sociológico da história, em meio a inovações capitalistas e à nova percepção da modernidade, desencadeando dicotomias, dúvidas e classificações. Os anseios da denominada cultura popular e as teorias de um novo modelo de comunicação se aliaram a técnicas hegemônicas de produção em massa que culminaram em estudos culturais ancorados na reflexão sobre a arte e as práticas cotidianas, principalmente a partir da metade do século XX. *África Brasil* parece se situar como síntese desses processos.

Essas mudanças trazem consigo questões ligadas à identidade: “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2005, p. 8). Desse modo, é importante evidenciar alguns fatores fundamentais que marcaram o processo de formação da sociedade brasileira ao longo da colonização. Por isso, relatar a formação do Brasil é um desafio que também agrega sentido de análise e hipótese do álbum *África Brasil*, já que Jorge Ben desenhou, em uma espécie de aquarela, com o tom infantil e de aspecto dionisíaco, um pouco das raízes ritualísticas do povo brasileiro, uma diversidade de ramificações baseada na cultura indígena, africana e européia. É prudente salientar que o caráter de mestiçagem na construção política e econômica da sociedade brasileira acarretou debates sociológicos em obras de autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro.

Tais estudos reforçam, de certo modo, a premissa de relação da obra de Jorge Ben com a problemática do desenvolvimento desordenado do país em um sistema híbrido. Os laços patriarcais que se fundiam na colonização, regidos pela condição escravocrata dos negros, abasteciam valores subversivos na fronteira do poder e da classe social e perpetuavam os

privilégios do clã e da instituição familiar no convívio social e político influente. Esse contraste de poder da instituição familiar, frente à precária condição de vida dos escravos, parece enunciar o pressuposto de uma análise análoga a sétima faixa de *África Brasil*, canção inspirada na biografia de Xica da Silva, a Negra. “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 Rei Luís”.

Nessa composição, Jorge Ben reafirmaria um exemplo pertinente de subversão, ao rememorar a história da ex-escrava, mãe de vários filhos, sua relação com o milionário João Fernandes de Oliveira e a satisfação de seus caprichos e desejos. “Num castelo/ Na chácara, na 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 Silva, a Negra!”. A partir desses “critérios subversivos”, a sociedade demarcava uma linha imaginária de poder, em dois mundos distintos, de práticas e experiências culturais diferentes entre o negro e o branco. Como consequência, a cor da pele, o pertencimento familiar e a situação financeira determinavam os moldes da cultura reproduzida em uma hierarquia agressiva e excludente, mas ao mesmo tempo dominadora diante de estranhas “novidades européias”. A decorrência desses conflitos pode ser um dos princípios adversos que ainda se mantém na sociedade brasileira.

Apesar de as circunstâncias da mestiçagem - na relação cultural do negro - influenciar no histórico social e econômico do país, a concepção de uma representação nacional acabou se fazendo presente por via das expressões artísticas, seja ela na música, no cinema, nas artes plásticas ou na literatura, antes mesmo do efeito de transição dos artistas modernos e pós-modernos no Brasil. Todavia, o conjunto dessas expressões artísticas embaladas pela resistência e a simpatia tropical acabou se assimilando à ingenuidade de um sentimento unificado da nação.

Com isso, a apropriação da fábula que caracteriza o imaginário brasileiro na tríade *samba, mulata e futebol*, emana um reconhecimento nacional de entusiasmo e motivação que ultrapassa as barreiras de interesses ideológicos restringidos à cultura popular. Embora esse imaginário se desfaça em meio à subjetividade globalizada nas discussões sobre a identidade cultural, pode-se constatar a possibilidade de um pertencimento comum na engrenagem criativa de Jorge Ben, garantindo a diversidade do seu público. Carioca e assumidamente flamenguista apaixonado, o artista já declarou que sonhava em ser jogador de futebol, uma das manifestações de reconhecimento nas suas composições. Podemos usar o exemplo do

futebol, em contrapartida, no trecho adiante, propiciando o vínculo que aborda a articulação entre cultura negra e popular com a música brasileira, descrito nas palavras de Wisnik (2008):

Para Gilberto Freyre, o futebol brasileiro extraía as qualidades de luta dançante da capoeira para fins decididamente lúdicos e estéticos, através dos “bailarinos da bola”. Ele oferecia um efeito de comprovação prática da interpretação cultural em andamento na sua obra. O alcance mais engenhoso e inovador dessa formulação é que ele extraía a sua potência afirmativa dos próprios estigmas da escravidão, como uma operação simbólica que extraísse do veneno o próprio remédio. A obra de Gilberto Freyre é, ao mesmo tempo, e assim, parte crucial do processo pelo qual se introduziu no país tardo-escravista a imagem do Brasil moderno e mulato, partilhado por intelectuais e povo, e da qual participam de maneira nova o futebol e a música popular (WISNIK, 2008, p. 196).

Nessa perspectiva, a combinação da obra de Jorge Ben se adéqua a abrangência sócio-cultural brasileira, em especial no contexto das conquistas de um país pentacampeão, mantendo-se em primeiro lugar na corrida dos títulos mundiais. Especificamente em *África Brasil*, a temática do futebol se vê aplicada em “Camisa 10 da Gávea”, homenagem ao jogador do Flamengo Zico e, especialmente, em “Ponta de Lança Africano (Umbabarauma)”, também regravada em 2010 com a participação especial do rapper Mano Brown em homenagem a Copa do Mundo FIFA na África do Sul. “Umbabarauma homem-gol/ tererê, tererê, tererê, homem gol”, uma canção dedicada a um jogador de futebol africano chamado Umbabarauma. Desse modo, Jorge Ben também deixa pistas do sentimento de uma identificação autobiográfica nas composições de *África Brasil*, uma intenção étnica assimilada à capacidade imaginativa brasileira. O compositor se perde no passado da tradição das influências árabes e africanas vindas de sua mãe nascida na Etiópia.

Por isso, somente com o parâmetro sociológico de valores e práticas submetidos à luz da reflexão do Brasil antropológico, como povo, nação ou república, é possível reconhecer o estudo da sociedade brasileira para compreender um pouco das trocas simbólicas na mestiçagem tardo-escravista, inserida como parte importante da sua identidade nas representações. A partir daí, as características do disco *África Brasil* revitalizam certa compreensão de realidade social, como os marginais doentes, oprimidos e contaminados pela herança da pobreza simbólica e material. Portanto, as hipóteses de análise se passam pela imersão no campo da cultura popular que, de certa forma, não se vê essencialmente dependente da cultura elitista como comparação, mas, sim, das formas de apropriação simbólica em diversos grupos na sociedade. Nessa distinção da cultura frente à observação de determinado produto, Chartier (1995) evidencia o risco em limitar o ponto de vista:

É portanto inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma

sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social (CHARTIER, 1995, p. 184).

Contudo, o propósito da pesquisa amparado em *África Brasil* situa a produção do álbum no seguimento da cultura popular devido ao pertencimento multicultural que o objeto sugere, elevando o alinhamento de tradições e práticas populares diante de uma historicidade e origem. Há conflitos que ofuscam o limite entre o que é popular ou erudito, uma dicotomia que afeta as derivações do conceito de cultura e determina certa valorização em suas nuances, embates e contradições. Essas derivações somam-se às teorias da comunicação e aprofundam os estudos sobre as culturas contemporâneas, as identidades fragmentadas da sociedade e os confrontos políticos em suas relações com a mídia.

3. EM BUSCA DA IDENTIDADE NA CULTURA PÓS-MODERNA

As características que rodeiam o sentimento de identificação e, por consequência, de identidade também transformaram no decorrer do século XX. Do mesmo modo que os estudos sobre a cultura diluíam na modernidade com a percepção diferente do tempo e espaço, a globalização rumo à pós-modernidade causou questionamentos pertinentes na teoria social, em meio à produção simbólica e cultural, desestabilizando a ideia de um sujeito integrado em seu lugar no mundo social. Para investigar esses questionamentos, Stuart Hall (2005) descreve as concepções de identidade relacionando-as com a noção de sujeito e suas transformações desde o iluminismo, apontando diversos fatores que modificaram o pensamento do homem na história do Ocidente:

Muitos movimentos importantes no pensamento e na cultura ocidentais contribuíram para a emergência dessa nova concepção: a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e a expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou o Homem (sic) no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao Homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; e o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada (HALL, 2005, p. 26).

Adiante no tempo, seguindo o caminho de transição do sujeito iluminista, advindo dessas modificações do pensamento, o autor relata o surgimento do *sujeito sociológico*: Um modelo de sujeito acrescido das transformações do início do século XX, momento em que começava a “emergir movimentos estéticos e intelectuais associado com o surgimento do Modernismo” (Hall, 2005, p. 32). O impulso da formação social capitalista e a sedimentação da metrópole passaram a provocar um “descentramento” no sujeito considerado moderno. Com isso, Hall atribui esse primeiro descentramento às interpretações das teorias marxistas. O segundo o autor atribui aos pensadores psicanalíticos como Freud e Lacan, o terceiro aos estudos lingüísticos de Saussure, e o quarto ao trabalho filosófico de Michael Foucault sobre o “poder disciplinar” e a vigilância. Todos esses descentramentos sustentam o argumento de Hall sobre a concepção da identidade que resulta na fragmentação do sujeito pós-moderno, mostrando-se sempre abertas contraditórias e inacabas.

Entretanto, simultaneamente ao início da descoberta de teorias de pensadores que evidenciam o início dessa fragmentação da identidade, ainda no modernismo, deve-se destacar o momento de influência dos meios de comunicação e da tecnologia. A invenção do rádio, o cinema mudo e o automóvel são alguns dos marcos que embalam a necessidade de

uma identificação do ator social urbano e seu papel frente às novas esferas burocráticas e administrativas do Estado.

Nesse sentido, ao compreender a síntese das etapas de transição na concepção de identidade do sujeito moderno, o disco *África Brasil* consegue praticar uma espécie de reprocessamento temporal dessas modificações. Na faixa “Meus Filhos, Meu Tesouro”, o narrador projeta a preocupação com o futuro dos filhos no sucesso da função social, “Anabela Gorda/ Diga lá, menina/ O que é que você quer ser quando crescer?/ Eu quero ser dona de casa atuante ou mulher de milionário”, “Jesus Correia/ Diga lá, menino/ O que é que você quer ser quando crescer?/ Eu quero ser tesoureiro-presidente ou liberal como você”. Essa perspectiva de ambição assume um caráter simplista, baseando a grandeza dos filhos em convenções tradicionais e no papel desigual do homem e da mulher na migração para um modelo social urbano, característica que poderia ser analisada como certa ruptura de um padrão vertical que representava as estruturas de poder e o lugar de identificação das culturas populares. Além de reconhecer que, hoje, essa ruptura seja mais profunda e acelerada, Beatriz Sarlo (2006) pode esclarecer esse rompimento sob uma visão essencialmente contemporânea:

As culturas populares não escutam mais, como voz externa privilegiada, as autoridades tradicionais: a Igreja ou os setores dominantes mais em contato com o mundo popular, intelectuais à moda antiga, políticos paternalistas, caudilhos, patrões semifeudais. O racha das tradições tem um efeito liberador, democrático e laico, no que concerne às autoridades e aos traços culturais arcaicos. Os padres e os senhores tiveram que competir primeiro com os sindicatos, com a escola e com os políticos; hoje todos têm que competir entre si e os meios de massa (SARLO, 2006, p. 102).

As desarticulações das autoridades tradicionais, em uma nova percepção do sistema de representações urbano e da produção industrial nas cidades, começam a proporcionar uma percepção diferente no senso de coletividade, reinventando os questionamentos da figura do povo e do estado. A interpretação do sujeito moderno e sua referência de identidade se deparam com os obstáculos dialéticos da Escola de Frankfurt em torno da ideia de massa. Trata-se de contribuições que deságuam “na irracionalidade que articula totalitarismo político e massificação cultural como as duas faces de uma mesma dinâmica” (BARBERO, 1987, p. 73). Há então, a partir desse momento, vestígios que reafirmariam o sentido “imaginário” do sujeito moderno nos processos contínuos de formação da identidade em meio ao cenário devastador deixado pela Segunda Guerra Mundial, juntamente com a criação da ONU que antecede o clima desconfortável da Guerra Fria. Apesar disso, a reprodutibilidade técnica e os estudos de recepção da massa trouxeram desafios, principalmente nas contribuições de Walter Benjamin em relação à arte.

Nesse sentido, independente das categorizações sobre as mudanças na percepção do sujeito, o “lugar” do povo relacionado às diferentes formas de observar a cultura popular é o que também move o sentido de análise do álbum *África Brasil*. Com esse ponto de vista, a sutileza da letra de “O plebeu” traz a tona o argumento poético de Jorge Ben como parte de uma reflexão histórica da postura preconceituosa e dominante que garantia a perpetuação dos privilégios da monarquia: “Sei que sou pobre/ Contigo não posso casar”, “Eu sei e você sabe/ Que isso não importa/ Mas existe alguém/ Que do nosso amor não gosta/ Você é uma princesa/ E eu sou um plebeu”. Os plebeus são privados de direitos civis e políticos e, além disso, o direito de se casarem com patrícios foi conquistado com dificuldade somente no período republicano. Devido aos valores altos dos impostos cobrados pela monarquia, os plebeus sempre viviam ameaçados pela escravidão.

Dessa forma, o disco *África Brasil* suscita a possibilidade de uma avaliação da identidade cultural articulada à figura do povo e às percepções do sujeito moderno deslocado. Para delimitar a compreensão de um marco de deslocamento na cultura como espaço de hegemonia, Barbero (2008) adverte sobre a importância da investigação histórica para estudar os novos contornos adquiridos ao emblema do povo:

Não se trata de um acréscimo do saber em cifras e dados, mas de um primeiro deslocamento que re-situa o “lugar” do popular ao assumi-lo como parte da memória constituinte do processo histórico, presença de um sujeito-outro até há pouco negado por uma história para a qual o povo só podia ser pensado “sob o rótulo do número e do anonimato”. Junto a esta mudança da perspectiva histórica, dá-se uma transformação da sociologia – explicitada pelas sociologias da cultura e da vida cotidiana – e na antropologia: da demologia à antropologia urbana. No conjunto, o que começa a se produzir é um descentramento do conceito mesmo de cultura, tanto em seu eixo e universo semântico como no pragmático, e um re-desenho global das relações cultura/povo e povo/classes sociais (BARBERO, 2008, p.32).

O argumento, a partir do deslocamento da figura do povo e das práticas simbólicas atribuídas à cultura popular, está na possibilidade que o álbum *África Brasil* oferece em perceber a pluralidade de significados da cultura denominada popular. Essa mudança do “lugar” do povo, de acordo com a percepção de identidade do sujeito moderno, só passou por uma tentativa de unificação enquanto nação após um longo e violento processo de conquista e dominação. A expectativa de Jorge Ben em configurar a apreensão do “imaginário” brasileiro em suas composições instiga a alternativa de analisar *África Brasil* na transição do sujeito moderno para o pós moderno, período em que a necessidade de representar a identidade como uma grande família nacional é bombardeado de dúvidas e convicções.

Todavia, antes de perceber a noção de identidade do sujeito pós-moderno globalizado, pode-se questionar a expressão artística de Jorge Ben voltada para o seguimento da

diferenciação entre as linguagens daquilo que é considerado popular ou erudito. A marca da oralidade, distanciada do rebuscamento do discurso escrito, mantém-se constantemente presente nas letras do disco *África Brasil*, até mesmo na obra completa de Jorge Ben. Um bom exemplo é a canção “Hermes Trismegisto”, “A tábua de esmeralda/ Foi Hermes Trismegisto quem escreveu/ Com uma ponta de diamante/ E uma lâmina de esmeralda, ele escreveu/ O que está em baixo/ É como que está no alto/ O que está no alto/ É como que está em baixo, ele escreveu”. Aqui ele se refere à Tábua de Esmeralda com os sete tratados herméticos que está associada a diversas compreensões da figura de Hermes, passando pela cultura egípcia até a grega. Com a tradução original escrita em latim por Johannes Hispaniensis no século XVII, a tradução para o português recebeu um tratamento particular de Jorgen Ben, impondo características adequadas ao discurso oral.

A partir disso, é possível refletir sobre a prática do discurso oral e escrito que motivam trocas simbólicas com diferentes interpretações. O marca da oralidade sempre se manteve condicionada às práticas e reproduções culturais repassadas por gerações milenares. Um indivíduo que não sabe ler nem escrever ainda consegue dominar as trocas simbólicas efetivadas nos significados do discurso oral. Tratando-se do contexto brasileiro, é pertinente lembrar o atraso da alfabetização no Brasil diante dos parâmetros europeus, como relata Canclini (2008), ao comparar dados estatísticos:

É muito diferente no caso do Brasil, aponta Renato Ortiz. Como os escritores e artistas poderiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, de 1.000 exemplares. E durante muitas décadas posteriores, os escritores não puderam viver da literatura, tendo que trabalhar como docentes, funcionários públicos ou jornalistas, o que criava relações de dependência do desenvolvimento literário com relação à burocracia estatal e ao mercado de informações de massa. Para isso, conclui, no Brasil não se produz uma distinção clara, como nas sociedades européias, entre a cultura artística e o mercado massivo, nem suas contradições adotam uma forma tão antagônica (CANCLINI, 2008, p. 68).

É por essa ótica relacionada ao escrito e ao oral nas práticas culturais que Canclini (2008) classificaria como “modernismo sem modernização”. Assim, o impacto das transformações culturais geradas pela tecnologia no Brasil abre as portas para a noção de uma identidade pós-modernista descompassada. É notável como o atrito da recepção nas mudanças de produção e circulação simbólica não é de responsabilidade exclusiva dos meios de comunicação, mas de uma compreensão histórica das apropriações simbólicas e dos processos sociais urbanos em crescimento específicos da realidade sócio-cultural brasileira. No documentário *A palavra (en)cantada* (2008), José Miguel Wisnik dá um depoimento com

uma observação relevante, como um efeito da linguagem nessa visão peculiar da oralidade e da tradição brasileira:

A cultura no Brasil é muito oral, muito rítmica, muito musical, muito corporal e muito festiva. Acho que a literatura, quer dizer, a cultura letrada nunca se implantou completamente no Brasil. No sentido de você ter uma vida cultural baseada em publicações, leituras, grande número de leitores. Passou-se muito diretamente dos meios orais, para o rádio, para a televisão, para os meios audiovisuais. Eu sinto o quanto a música popular no Brasil é uma ponte que junta, por exemplo, para gerações que chegam e que a gente vai ensinar literatura o quanto a música popular permite você estabelecer um contato entre a literatura e o repertório desses alunos, dessas gerações (WISNIK, 2008, 00:22:02).

Com essa característica da oralidade, a pressuposição de uma autenticidade brasileira, referindo-se às discussões sobre cultura e identidade, pode motivar questionamentos, ao colidir com as percepções generalizadas de transição do sujeito ocidental. Com isso, pode-se, enfim, retomar aos “descentramentos” que marcam a concepção de identidade na modernidade tardia. O quinto e último “descentramento” do sujeito, Hall atribui ao impacto dos novos movimentos sociais, constituindo a *política de identidade* da pós-modernidade com aspectos temporários e mutáveis nos sistemas culturais que nos rodeiam. Com isso, torna-se interessante situar o lançamento de *África Brasil* em 1976 nessa perspectiva temporal. A partir da década de 1960, os recursos audiovisuais e o aprimoramento dos processos tecnológicos reforçam a sensação de deslocamento contínuo da identidade, de certo modo mais fantasiosa e individualista. Foi nos anos 1970 que a *Black Music* ganhou sua devida projeção com o gênero que fundia a *Soul Music* ao samba, revitalizando a luta contra o preconceito racial.

O componente sonoro de *África Brasil* irradia a união entre a música negra norte-americana e a música brasileira, reafirmando a base estilística pioneira do *samba-rock* e do *samba-soul* de Jorge Ben, e acompanhando também a guinada *Pop* e dançante do mercado fonográfico da década de 1970 para 1980. Sendo assim, as hipóteses que circundam a análise do objeto acabam por elevar ainda mais o marco da modernidade tardia, juntamente com os movimentos contraculturais, em uma dimensão subjetiva e fragmentada. Momento em que “cada movimento apelava para a identidade social de seus sustentadores. Assim, o feminismo apelava às mulheres, a política sexual aos gays e lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante” (Hall, 2005, p.45). Desse modo, ao abarcar os movimentos sociais considerados minorias na luta por direitos civis, *África Brasil* reabastece a observação dos desvios da globalização, permeando as representações simbólicas e as contradições protagonizadas pela identidade do sujeito pós-moderno.

4. AS NOTAS DE JORGE BEN: MÚSICA E PRODUÇÃO CULTURAL

Para seguir a lógica das reflexões já mencionadas, as discussões sobre cultura e identidade nos levam a algumas considerações no que se refere ao disco *África Brasil* e à obra de Jorge Ben. O disco se mostra condicionado ao elemento *música*. Tons, timbres, ruídos e sensações estéticas que asseguram espécie de estudo de uma linguagem formada por instrumentos de riquíssimas variações e alternâncias, até mesmo pela voz. A música, pensada como padrões de estilo e movimentos estéticos, obriga-nos a organizar classificações de estilo e gênero decorrentes das transformações e redescobertas ao longo da história, principalmente quando se trata da percepção e compreensão que temos da evolução da música ocidental.

É nesse momento que a singularidade musical de Jorge Ben se mostra indissociável de sua obra. Torna-se essencial situar a biografia do cantor e compositor no período de produção do *África Brasil*, a fim de encontrar os artefatos que justificam a posição do artista na avalanche criativa da música brasileira. Pedro Alexandre Sanches sintetiza sua trajetória, técnicas e influências.

Jorge Ben, nascido em 1942, no Rio de Janeiro, e depois rebatizado, pós-modernamente, Jorge Ben Jor. O que há em Ben que lhe confira status de antipós-modernista são mais rudimentos espontâneos de resistência que resistência programática. Jorge é artista que despreza a poesia dentro de cânones predeterminados e mergulha num universo musical/simbólico peculiar, inconfundível. À diferença dos tropicalistas, constrói persona artística una, e não composta, como naqueles, de um mosaico de fragmentos e personas multiplicáveis e multiplicadas. O artista Jorge Bem nasce de um determinado impulso e movido por esse impulso se mantém ao longo de mais de 30 anos de carreira, ainda que em meio caminho se filie à bossa nova, namore a jovem guarda, integre com obra polpuda o movimento tropicalista, invente o samba-rock, co-invente o samba funk, se transforme em produto global, caia no gosbto popular da massa disforme já quase aos 30 anos de carreira, com “W/Brasil (Chama o síndico)” e assim por diante (SANCHES, 2000, p. 165).

Em meio a esse catálogo abastecido pelos críticos, para identificar e separar os movimentos estéticos, no modo de utilização da linguagem musical e sua relação com o público e o mercado, a figura de Jorge Ben como autor traz referências que se fundamentam nas hipóteses e argumentos precedidos da análise. Com isso, a necessidade de apontar inferências do ambiente criativo do artista oferece um terreno fértil para investigar o álbum *África Brasil* a partir da particularidade de sua obra. Outras características importantes sobre os bastidores dessa adequação estilística e seu envolvimento com a corrente do samba podem ser extraídas dos relatos do livro *Verdade Tropical*, escrito por Caetano Veloso, que expressa o anseio de uma explicação que caracterize a originalidade da cadência elétrica e moderna de Jorge Ben.

Não é que Jorge Ben criasse fusões, tampouco pode-se dizer que ele tenha passado da bossa nova para o rhythm&blues. Sua originalidade, quando apareceu com sua versão do samba moderno (Samba esquema novo), nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana. E em parte havia sido de fato assim. (Ele mais ou menos participara da turma de amantes do rock que reunia Erasmo Carlos, Roberto Carlos e Tim Maia, nos bairros cariocas da Tijuca e do Méier). A imediata tematização da negritude - que, em Salvador, impressionou Gil tão mais fortemente porque este sempre evitara fazê-lo em qualquer nível - se traduzia na batida do violão e no fraseado meio afro, meio blues, miáis do que em eventuais vocábulos africanos ou pseudo-africanos e referências explícitas à experiência negra nas letras. O que ele fazia agora era um uso da guitarra elétrica que ao mesmo tempo o aproximava dos blues e do rock e revelava melhor a essência do samba tal como ela podia manifestar-se nele (VELOSO, 1997, p. 192).

Samba esquema novo, que Caetano se refere, é o álbum de 1963 que inaugura a carreira do artesão Jorge Duílio Lima Meneses, conhecido agora pelo pseudônimo artístico Jorge Ben, intérprete de uma engenhosidade prosaica e simplicidade ímpar. *Força Bruta*, de 1970, seguido de *Negro é Lindo*, de 1971, também adquiriram forte destaque, marcando o início da consolidação de sua carreira. Nesse sentido, em meio à preocupação com uma carreira artística consolidada, os músicos engajados buscam inovações ou fogem de um declínio da visibilidade. A posição do artista traz inseguranças de estabilidade no mercado que os levam a repensar os critérios de relação com estúdios e gravadoras conceituadas e com todo o aspecto de produção/consumo, massificado com o respaldo da grande mídia.

A chegada das emissoras televisivas e os festivais de Música Popular Brasileira na década de 1960 estreitavam ainda mais um escala de identidade e influências entre os artistas e a imprensa na época. A acessibilidade ao trabalho dos músicos era, de certa forma, restrita quando comparada ao consumo da música atualmente. Apesar da agenda de shows, o número da venda de discos, visto como um bem material comercializado, exercia uma influência motivacional mais relevante às gravadores, empresários e produtores. A decolagem do reconhecimento de Jorge Ben é notável, pelas palavras do jornalista e crítico Tarik de Souza, ao destacar alguns dos trabalhos que efetivaram a expansão de Jorge Ben, independente de uma busca de brasilidade, no contorno do samba e nas expectativas tropicalistas.

Já fora do tropicalismo e sempre mudando de pele, mas sem trocar a essência de inventor de ritmos e poeta surreal, Jorge gravaria discos antológicos como *Força Bruta* (1970), *Ben* (1972), *A tábua de esmeralda* (1974) e *África Brasil* (1976), onde sua arte de extraordinário criador popular, que não estudou além do antigo ginásio, atinge o ápice do refinamento. Nesse período dialoga com o esoterismo dos alquimistas, o sincretismo afro-brasileiro e até faz incursões pelos Tuaregs (“desafinei duas cordas no violão para dar aquele som de cítara”, explicou) e o Taj Mahal que lhe valeria o célebre plágio do escocês Rod Stewart, um dos ecos do impacto de sua originalidade no exterior (SOUZA, 2003, p. 248).

A repercussão do samba ritual de Jorge Ben, com suas doses de *blues*, *funk* e *rock*, resulta em um esoterismo que mistura o gingado indecifrável característico com o lançamento de *A tábua de esmeraldas*, em 1974, uma de suas produções mais impactantes que antecede o álbum que realmente nos interessa: *África Brasil*.

Desse modo, elencar as observações sobre a personalidade do compositor em seu processo criativo atrelado a uma gama de fatores como carreira, aceitação do público, o mercado, as gravadoras e a grande mídia, pode nos permitir compreender uma correlação intencional aplicada em *África Brasil*. Algumas músicas do disco já haviam sido gravadas, mas receberam uma releitura adaptada e supostamente associada ao surgimento do movimento *Black Rio*, com a reafirmação da música negra, e a escolha da guitarra elétrica como instrumento agregador do seu repertório estético. O trecho abaixo, da reportagem do jornalista Marcus Preto, traz o depoimento de Jorge Ben sobre o reconhecimento do *África Brasil* no mercado junto as escolhas técnicas.

A mudança para a guitarra teve, segundo Jorge, motivos técnicos. "Solta o Pavão [álbum de 1975, intermediário entre o superacústico *Tábua de Esmeraldas*, de 1974, e o elétrico *África Brasil*] já foi tocado em um Ovation, aquele violão amplificado que era o meio do caminho entre guitarra e violão, mas tinha som de acústico. Quando fui gravar o *África Brasil*, nós tentamos fazer o mesmo, mas realmente não soava bem porque era muita gente fazendo barulho: duas baterias, dois baixos, metaleira, dois teclados, tudo duplo! E toda aquela percussão", explica. Jorge lembra que, em 2002, *África* recebeu da Rolling Stone norte-americana o 22º lugar no ranking mundial dos 50 álbuns "mais cool" de todos os tempos - o único brasileiro da lista. Mas não concorda com a revista: "Prefiro o *Tábua de Esmeraldas*. Eles acharam o *África* mais musical porque tem mais a ver com eles, os americanos". (PRETO, 2007)

A conexão direta de *África Brasil* com o movimento de reafirmação da música negra surge devido à atitude simultânea de outros músicos e bandas. Os artistas negros buscavam valorizar o orgulho de sua cultura e cor de forma sutil e transgressora, em consequência do período de repressão que o Brasil enfrentava com a ditadura militar desde 1964. Em meados da década de 1970 a indústria fonográfica já se preocupava em filiar ao segmento, denominado *Black Rio*, com base no interesse de consumo que a visibilidade poderia proporcionar.

No entanto, com a convergência musical da geração pós bossa nova, alguns artistas acreditavam que o samba tinha sido capitulado aos brancos e se transformado em "coisa" de turista. A influência da música estrangeira como opção à MPB os faziam se apropriar de vertentes como o *soul*, o *funk*, e o *jazz* visando alternativa de construção de uma identidade. Nesse contexto, Tim Maia era um dos artistas que encabeça o movimento acompanhado de uma guinada *pop* e norte-americana. No livro *Vale Tudo - O som e a fúria de Tim Maia*,

Nelson Motta cita *África Brasil* como parte fundamental da história da música popular brasileira, juntamente com o disco instrumental *Maria Fumaça*, também lançado em 1976.

O ano de 1976 marca não só a volta de Tim ao mundo profano em grande estilo, como o lançamento de dois discos que fariam história na música brasileira. O instrumental *Maria Fumaça*, da nova Banda Black Rio, formada por Oberdan Magalhães com a maioria dos músicos que tocavam na Vitória Régia, integrando James Brown à gafeira. E o antológico *África Brasil*, de Jorge Ben, com o sucesso “Xica da Silva”, feita para o filme de Caca Diegues, o clássico da afro-brasilidade “Umbabarauma, o ponta-de-lança africano” e a rebelde “Zumbi. Junto com os discos de Tim Maia, eles definem o surgimento de um fenômeno sócio-musical-comportamental que foi chamado de Black Rio pela imprensa carioca. (MOTTA, 2006, p. 101)

Nesse sentido, o estudo da música popular, mesmo sob uma visão simbólica, cultural e mercadológica, exige uma observação pautada em mecanismos da produção fonográfica que perpassam as modificações do consumo musical no decorrer do século XX. A música, dependente de uma percepção sonora como derivação importante do objeto em análise, nos afeta com nuances, de certo modo semióticas, que chegam a atingir um ideal muito abstrato tanto no que diz respeito à recepção quanto à emissão, vinda dos autores e compositores.

Por isso, a interface desenvolvida até aqui, entre o estudo de *África Brasil* com o artista Jorge Ben, mostra-se nas observações calcadas no meio artístico, no campo de produção simbólica e na construção de sentido do álbum. Desse modo, podemos nos referir ao disco com traços embasados no contexto de produção da época, visto sob uma perspectiva contemporânea. Uma visão que pretende considerar *África Brasil* correspondente de uma linguagem musical mista e como parte de um valor simbólico das práticas e representações do “quebra-cabeça” de tensões e conflitos que viemos a conceituar como cultura, além de abordar inferências entre o disco, o mercado e a mídia junto à prospecção de identidades que hoje se vêem contínuas e fragmentadas.

4.1 A apropriação categórica e o tom da análise

Ao percebermos o disco com padrões de estilo compostos de escalas da linguagem musical, podemos observar que, do mesmo modo que as percepções do sujeito e da compreensão de determinado conceito se modifica com o passar do tempo, as correntes e criações artísticas da música também sofrem processo de metamorfose, misturas e adaptações. No entanto, tais mutações só recebem dimensão categórica mais definida quando pensadas em uma condição de recorte sucessivo e cronológico, de acordo com a realidade e a funcionalidade social de uma certa época. Nesse caso, o contexto do decorrer da década de 1970, já que estamos nos referindo ao *África Brasil*.

Pensando no objetivo de contribuir com essa compreensão do significado da música, sem a necessidade de resgatar suas origens e transições de forma sistematizada no tempo, e a fim de relacioná-la com a comunicação e os estudos culturais, podemos usar uma série de distinções enumeradas pelo especialista em educação musical Gregório J. Pereira de Queiroz, para classificar determinados tipos de música e distinguir qual a sua funcionalidade social, conforme o trecho a seguir:

É preciso separar a música em tipos e variedades muito distintas, definindo o que é música artística, a serviço de algum valor humanístico; o que é música veiculada pelos meios de divulgação, a serviço de propagar a ansiedade aquisitiva; o que é a música que atende a uma necessidade social, como os diversos ramos da música popular e folclórica, a serviço da expressão dos sentimentos coletivos; o que é a música voltada para a pesquisa da própria linguagem musical, a serviço da evolução das formas musicais; o que é música que procura vender a própria música, a serviço dos ganhos do próprio artista e seus empresários. (QUEIROZ, 2000, p. 26)

Os tipos e variedades utilizados por Gregório, mesmo sendo um tanto rudimentar, revelam-se como divisões cruciais que nos direcionam para um sentido mais prático e lógico do que vem a ser a música no mercado e na sociedade, buscando reduzir o caráter de uma dimensão estética da filosofia ou de preocupações que nos desviam para uma sensação subjetiva. No entanto, perceberemos que qualquer produção musical pode perpassar mais de uma das definições apresentadas, mas essas definições nos possibilitam apreender a música com funcionalidades que vão além do mero entretenimento, como geralmente é vista pelo senso comum, ao lado da massificação reprodutiva dos meios de comunicação. Enfim, as considerações de Gregório nos interrogam novamente com uma questão triunfal e clássica sobre a harmonia das sonoridades: Afinal, pra que serve a música?

5. A BASE HARMÔNICA DA ANÁLISE

As definições propostas anteriormente sobre a perspectiva de certa funcionalidade da música presente no campo social evidenciam características que oferecem a modelagem para encontrarmos o suporte analítico do objeto de estudo em questão. Ao perceber os aspectos de produção cultural do álbum, a partir da sua “funcionalidade social”, podemos analisar o disco de Jorge Ben como o conjunto de expressões verbais e musicais que motivam a enunciação de um “valor simbólico”, compreendido em *África Brasil*, independente da confirmação de sua intencionalidade discursiva.

A seguir, retomaremos a discussão sobre o conceito de cultura direcionado pelo que John B. Thompson (1995) descreve como *concepção simbólica*, reedificada a partir da abordagem decorrente dos debates antropológicos de Clifford Geertz, na obra *A interpretação das culturas*. Diferentemente de Geertz, que descreve seu conceito de cultura como “semiótico”, Thompson descreve sua percepção de cultura como *concepção simbólica* para analisar os fenômenos culturais.

A abordagem interpretativa de Geertz sobre o estudo da cultura é de grande interesse, representando um desenvolvimento dentro da antropologia, que converge em certos aspectos com desenvolvimentos em outros pontos das ciências sociais e humanas. Subjacente a esta abordagem está uma concepção de cultura que descrevi como “concepção simbólica”, e que pode ser caracterizada de maneira ampla como se segue: *cultura é o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam-se entre si e partilham suas experiências, concepção e crenças*. A análise cultural é, em primeiro lugar e principalmente, a elucidação desses padrões de significado, a explicação interpretativa dos significados incorporados às formas simbólicas. Visualizada desta maneira, a análise dos fenômenos culturais torna-se uma atividade bastante diferente daquela implicada na concepção descritiva, com seus consequentes pressupostos a respeito da classificação e da análise científica, da mudança evolucionista e de interdependência funcional (THOMPSON, 1995, p. 176)

Ao descrever “concepção simbólica” Thompson nos convida a repensar a cultura sob uma “concepção estrutural”, dividindo as formas esquematizadas nas seguintes características: 1) *intencionais*, 2) *convencionais*, 3) *estruturais*, 4) *referenciais* e 5) *contextuais*. Desse modo, por meio das divisões elencadas acima, poderemos conduzir o sentido de análise do álbum de acordo com a concepção “estrutural” que o autor se refere:

Ao descrever esta concepção de cultura como uma concepção “estrutural”, desejo destacar a preocupação com os contextos e processos socialmente estruturados nos quais as formas simbólicas estão inseridas. Mas não quero sugerir que esta preocupação esgota a tarefa da análise cultural; ao contrário, o que é crucial é a maneira pela qual esta preocupação se liga à atividade de interpretação. A concepção estrutural da cultura é tanto uma alternativa à concepção simbólica, como uma modificação dela, isto é, uma maneira de modificar a concepção simbólica levando em conta os contextos e processos socialmente estruturados. O termo “estrutural”,

do modo como o uso aqui, não deve ser confundido como “estruturalista”. Este último termo é, geralmente, usado para referir-se a uma variedade de métodos, ideias e doutrinas associadas a pensadores franceses, tais como Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Althusser e – pelo menos em algumas fases de seu trabalho – Foucault (THOMPSON, 1995, p. 182)

Portanto, a análise do objeto de estudo como componente de um valor simbólico, expressado pela música e enunciado pelo discurso poético das letras de Jorge Ben, integra o mecanismo de interseção que será utilizado como metodologia da pesquisa para contribuir com os aspectos de confluência no aprofundamento das teorias escolhidas e problematizadas. A concepção estrutural de Thompson será pilar de desenvolvimento da análise para retomarmos a ideia de cultura popular norteadada por Roger Chartier (1995).

Abordaremos ainda outras perspectivas, como a noção do conceito de representação, proposto por Denise Jodelet (2001) e Serge Moscovici (2001), além de permear fatores da expressividade social atrelados às práticas culturais no cotidiano. Outro seguimento tende a se concentrar nos aspectos da representação coletiva de uma nacionalidade que envolve a crise de identidade no cenário contemporâneo, reforçada por Stuart Hall (2005) e, por fim, nos apontamentos atribuídos ao consumo da música atualmente, com suporte nas discussões de Eduardo Vicente (2014) e Micael Herschmann (2010) sobre a indústria fonográfica e os meios de comunicação.

5.1 O fenômeno cultural *África Brasil*

O disco de vinil *África Brasil* foi lançado em 1976 pela Philips Records, formato também conhecido como *Long Play* (LP), um tipo de mídia desenvolvido para a reprodução musical no final da década de 1940, o 14º álbum do cantor e compositor Jorge Ben com onze faixas. Algumas canções, como *Taj Mahal*, *Hermes Trismegistro Escreveu* e *África Brasil (Zumbi)*, já estavam presentes em álbuns anteriores. Características de certa “intencionalidade” na produção nos levam a perceber uma simbiose entre o artista e o álbum com pistas versadas na escolha inédita de *A história de Jorge* quando se refere ao seu “xará”, como se houvesse a sintonia de reconhecimento próprio, mas enunciado de maneira distante na terceira pessoa do singular (ele): “*Olha, essa é a história de um menino/ Que tinha um amigo que voava/ E Jorge se chamava/ Ninguém acreditava no menino que não voava/ Quando ele dizia que tinha um amigo/ Que falava, brincava e até voava/ Todo mundo dele caçoava/ Um dia Jorge soube de tudo/ E voou para toda gente ver/ O espanto foi geral/ E o menino que não voava feliz da vida gritava:/ Voa, Jorge! Voa, Jorge!*”

A visibilidade de Jorge Ben, desde o início de sua carreira, mostra-se ritmada no balanço de um samba particular. O artista seguiu se afastando dos arranjos da *Bossa Nova* e do que veio a ser considerado *Música Popular Brasileira (MPB)*, buscando se aproximar de uma sonoridade mais dançante, o que confirmou a conquista do seu espaço no mercado frente à expectativa do *mainstream*, agregando valores de bases estilísticas que foram chamadas de *Samba-soul* e *Samba rock* pela crítica especializada.

Todavia, os traços de “intencionalidade” são evidentes não só nas escolhas que compõem o álbum *África Brasil*, mas na singularidade que invade sua obra, principalmente quando percebida sob preceitos e critérios de vertentes do *swing pop* da música negra e de matrizes africanas, como o samba. Nesse ponto de vista, os fenômenos culturais contidos no álbum são entendidos como *formas simbólicas* que são atribuídas com algum significado. Thompson afirma que o termo *formas simbólicas* serve para se referir “a uma ampla variedade de fenômenos significativos, desde ações, gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte” (THOMPSON, 1995, p. 183).

Nesse sentido, o autor concebe o aspecto *intencional* das formas simbólicas entendendo-o como expressões que tencionam certos objetivos e propósitos de um sujeito-produtor, que se manifesta aos outros sujeitos, remetendo-se, assim, ao pressuposto estilístico da obra de Jorge Ben. Apesar disso, o significado dimensionado em uma forma simbólica não pode ser explicado completamente, há limites como a língua ou distinções culturais de apropriação que podem estar ligadas à tentativa de expressão provocada pelo sujeito-produtor.

A distinção cultural debruçada sobre o objeto em análise pode ser avaliada sob o argumento do conceito de cultura discutido no *Capítulo 1*, emancipando a relação conflituosa do álbum com o tempo e o processo de colonização/escravidão dos africanos. A canção *África Brasil (Zumbi)* recorda a etnia dos escravos oriundos de tribos que não partilhavam a mesma língua e costumes, “*Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Capinda, Mina/ Quiloa, Rebolo*”. Torna-se evidente afirmar, a partir do exemplo relatado, que as trocas simbólicas, mesmo quando apropriadas por uma cultura diferente, sofrem distorções interpretativas que impossibilitam a compreensão de determinada expressão, como esclarece Thompson:

Dessa forma, textos escritos, ações ritualizadas ou obras de arte podem ter o adquirir um significado ou sentido que não pode ser completamente explicado pela determinação daquilo que o sujeito-produtor tencionou ou quis dizer ao produzir as formas simbólicas. O significado ou sentido das formas simbólicas pode ser muito mais complexo e ramificado do que o significado que poderia ser derivado daquilo que o sujeito-produtor originalmente tencionou. Além disso, aquilo que o sujeito-produtor tencionou ou quis dizer em qualquer caso particular pode ser obscuro, confuso, incoerente ou inacessível; o sujeito pode ter tido várias intenções, intenções conflitivas, intenções “inconscientes” ou simplesmente intenções não claras. (THOMPSON, 1995, p. 185)

Nesse viés do conflito de interpretação em relação à apropriação das formas simbólicas, podemos resgatar a historicidade do conceito de cultura com a discussão sobre a classificação complexa das práticas denominadas “cultura popular”. Pensando desse modo, também podemos encontrar divergências e inconformidades nas trocas simbólicas entre as inúmeras práticas culturais que são consideradas populares. Essa visão de aspecto antropológico, de uma sociologia que convoca a extinção de uma hierarquia paralela dos hábitos e produções, reforça somente as formas de apropriação de modelos compartilhados por grupos sociais ou indivíduos.

As formas simbólicas são moldadas sob um seguimento interpretativo da realidade que não se distancia da materialidade relativa à visão e ao desejo. A cultura pode ser intangível, mas sua apropriação acontece no consumo de um seguimento material e lógico da realidade quando compartilhado e, assim, nos reconhecemos pela diferença do outro. Somos o que consumimos e sempre haverá um suporte material por mais subjetiva que a expressão seja. Para ouvir música, precisamos do suporte reprodutivo do aparelho ou do instrumento; para saborear a culinária de uma cultura diferente, precisamos dos ingredientes específicos consumidos por ela; para satisfazer o conceito de “Deus” ou dos rituais, as religiões precisam das igrejas, templos ou lugares específicos; para entender o discurso e a linguagem, precisamos do papel, do livro ou da escrita materializada. Por se tratar da escrita, há o mito de que ela foi inventada pelos egípcios e Jorge Ben traz à luz essa curiosidade sugestiva ao falar sobre a “tábua de esmeralda” na canção *Hermes Trismegisto Escreveu*: “*Há 2.000 anos, antes de Cristo/ O Faraó Hermes Trismegisto escreveu/ O maravilhoso tratado hermético/ Com uma ponta de diamante/ E uma lâmina de esmeralda*”.

A defasagem interpretativa do discurso junto às marcas da oralidade é percebida com mais afinco na cultura popular. Enfatizamos no *Capítulo 2*, a partir da comparação dos dados de Canclini (1997), o atraso da alfabetização no Brasil frente aos parâmetros europeus, que também é resultado da rápida passagem de uma cultura letrada e restrita para os meios de produção audiovisual. Dessa forma, as culturas dominantes acabam exercendo uma produção do conhecimento para restringir a compreensão simbólica de suas práticas. Tal medida de restrição se recai com mais peso nos recantos marginais e oprimidos como uma espécie de maniqueísmo, revelando um “outro lado” obscuro na herança da cultura popular brasileira.

A luta abolicionista contra a escravidão no Brasil teve seu fim somente em 13 de maio de 1888, quando sancionada a Lei Áurea. A condição tardo-escravista brasileira, comparada a outros países, assume uma retrospectiva recente no seio da cultura e perpetua o ciclo de

gerações pela formação da instituição familiar, influenciando até hoje na constituição social desequilibrada e na construção de um sistema econômico e político opressor devido ao crescimento de uma riqueza ainda colonizada por europeus e norte-americanos. Sendo assim, a imersão no campo da cultura popular, em se tratando da realidade social do povo brasileiro, denuncia fatores de apropriação simbólica interligados a uma questão de raça e dominação, que não é neutra e retroalimenta a memória de uma história social do país, como salienta Chartier:

A apropriação tal como a entendemos visa a elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os constroem. Prestar, assim, atenção às condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido, significa reconhecer, em oposição à antiga história intelectual, que nem as ideias nem as interpretações são desencarnadas, e que, contrariamente ao que colocam os pensamentos universalizantes, as categorias dadas como invariantes, sejam elas fenomenológicas ou filosóficas, devem ser pensadas em função da descontinuidade das trajetórias históricas. Se permite romper com uma definição ilusória da cultura popular, a noção de apropriação, utilizada como instrumento de conhecimento, pode também reintroduzir uma nova ilusão: a que leva a considerar o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes. Adotar tal perspectiva significaria esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação) (CHARTIER, 1995, p. 184).

Apesar do risco em limitar um ponto de vista sobre o que caracteriza a cultura popular, Chartier nos atenta para a descontinuidade das trajetórias históricas que utilizam o conhecimento como instrumento do processo que perpassa as formas simbólicas e a hierarquização social. Desse modo, o argumento abolicionista, quanto à crítica ao sistema social brasileiro, aponta apenas um mero marco da tentativa de uma mudança. Vale lembrar que, além do surgimento dos movimentos de luta racial do século XX, os indígenas também compõem parte desse *apartheid*, que ainda precisa ser combatido com políticas públicas que fomentem a inclusão e reconheçam a diversidade cultural. Os valores jurídicos do Estado não sofrem influência direta de teorias sociais científicas, bem como os preceitos filosóficos de organização social são pautados em dogmas religiosos perigosos. A hierarquia e a materialidade não é um fator determinante, mas existe certa funcionalidade entre a questão étnica, a segregação e as doutrinas de exploração do capitalismo.

5.2 Identidade cultural: a cor do sujeito e o símbolo da diferença

Nesta parte da análise, retomaremos algumas reflexões sobre “descentramento” e identidades relatados no *Capítulo 2*. As mudanças sociais, as complexidades e contradições,

muitas vezes estão dimensionadas sob a formulação de indivíduos. Esses indivíduos carregam consigo relações de pertencimento com sua identidade cultural, enfrentando derivações religiosas, linguísticas, étnicas e raciais. Convenções que afetam o imaginário e, acima de tudo, o dilema da identidade nacional e o seu enfraquecimento diante dos processos de identificação “globais”.

Além das projeções expressivas da identidade, precisaremos compreender um pouco mais sobre os anseios comunicativos que envolvem a noção de representação. A ideia de representação vai desde o individual ao coletivo, “a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (HALL, 1997).

Porquanto, para exemplificar melhor a conjunção entre representação e identidade, podemos nos amparar no exemplo oferecido por Kathryn Woodward (2012). A autora introduz os argumentos a partir da história contada pelo escritor e radialista Michael Ignatieff sobre a antiga Iugoslávia, dilacerada pela guerra devido aos conflitos entre os sérvios e croatas. Para Woodward a identidade é relacional e precisa de algo fora dela para existir, ela é marcada pela diferença, embora, não haja diferença entre os dois povos por compartilharem diversos aspectos da cultura em suas vidas cotidianas.

A identidade é marcada por meio de símbolos; por exemplo, pelos próprios cigarros que são fumados em cada lado. Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa. O cigarro funciona, assim, neste caso, como um significante importante da diferença e da identidade e, além disso, como um significante que é, com frequência, associado com a masculinidade (tal como na canção dos Rolling Stones, “*Satisfaction*”: “Bem, ele não pode ser um homem porque não fuma os mesmos cigarros que eu” [But he can’t be a man ‘cause he doesn’t smoke the same cigarettes as me]. (...). Assim, a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais: neste exemplo isso é visível no conflito entre os grupos em guerra, na turbulência e na desgraça social e econômica que a guerra traz (WOODWARD, 2012, p. 9).

A construção da identidade, como aponta Woodward, é tanto simbólica quanto social, mas isso não significa que a luta para afirmar as diferentes identidades culturais é restrita somente a causas e consequências materiais. No entanto, os pressupostos deste trabalho, apresentados no *Capítulo I*, indagava sobre a ideia de certa “subversão”, como forma de encarar a distinção e a diferença cultural no Brasil, enfatizando a demarcação de uma linha imaginária de poder entre o branco e o negro que, em certa medida, ainda permanece nas classes desfavorecidas e nos grupos de minorias. Esses “critérios subversivos”, atribuídos por experiências culturais e condições de sobrevivência radicalmente opostas, não são o fator determinante de reconhecimento da identidade ou de classificações culturais.

Em contrapartida, podemos afirmar que esses critérios permanecem como sequelas dos moldes agressivos e excludentes da cultura brasileira. É como se a afirmação da igualdade fosse uma atitude transgressora, e por isso as composições de Jorge Ben conseguem abordar esses valores, ao se referir à problemática dessa oposição, por meio do encanto dos relacionamentos amorosos, embalando a prosa com sua sutileza dançante e dionisíaca. Em *África Brasil*, a quinta e a sétima faixa do álbum, “O plebeu” e “Xica da Silva”, respectivamente, retratam um pouco essa condição. “*Oh, meu amor/ Nunca me esqueças/ Pois nós seríamos felizes/ Se não fosse a minha pobreza*”, declama o plebeu. Já Xica da Silva era diferente, passou a gozar dos privilégios que a faziam ser reconhecida por um papel social distinto de uma ex-escrava, “*A negra era obrigada a ser recebida/ Como uma grande senhora/ Da Corte do Rei Luis, da Corte do Rei Luis/ Ai ai ai, ai ai ai, ai ai*”.

No caso de Xica da Silva, o contraste da qualidade de vida, por medidas básicas e naturais, confunde-se com a simbologia restrita das práticas culturais que acontecem na Corte, causando ruídos e distorções na interpretação simbólica expressada por ambos os lados. Essas distorções embriagam o poder da cultura contemporânea para forjar a impressão de superioridade diferenciada somente pela condição de consumo e acesso, afetando a linha que se entrecruza à produção de sentido simbólico do saber popular.

Por esse ponto de vista podemos elucidar, a partir da *concepção estrutural* de Thompson, a decorrência da análise sob aspectos “convencional” e “estrutural”. No primeiro, o autor alega que as convenções governam a ação e a interação dos indivíduos que tentam interpretar expressões “com processos que, caracteristicamente, envolvem a aplicação de regras, códigos ou convenções de vários tipos” (THOMPSON, 1995). Já no outro aspecto, denominado “estrutural”, as formas simbólicas são percebidas como construções que exibem uma estrutura articulada, dependente dos elementos de inter-relações e dos significados que a eles são atribuídos. Nessa análise, Thompson se refere a um exemplo conhecido de Roland Barthes sobre a capa da *Paris-Match*, ilustrada com a fotografia de um jovem soldado negro com uniforme francês:

O soldado está fazendo continência, os olhos levemente erguidos, como se fixados na bandeira tricolor no alto do mastro. Esta rica justaposição de imagens forma uma estrutura através da qual o significado da mensagem é transmitido. Se mudarmos um dos aspectos da fotografia – mudando o soldado negro por um soldado branco ou vestindo-o com um traje de guerrilha ao invés do uniforme francês, ou pondo a fotografia na capa de *Libération* ao invés da *Paris-Match* – o significado transmitido pela mensagem mudaria. Através da análise dos traços estruturais da fotografia, podemos elucidar um significado que é construído com estes traços e transmitido, muitas vezes implicitamente, aos leitores ou observadores (THOMPSON, 1995, p. 188).

Nesse sentido, o exemplo descrito por Thompson reflete sobre as questões estruturais e de sentido comunicativo. Embora os traços da análise, sistematizada com os aspectos “intencional”, “convencional” e “estrutural” sejam importantes, o próprio autor declara que o valor desse tipo de análise é limitado. Com isso, o aspecto “referencial” complementa a compreensão das formas simbólicas. Para entender o referente, precisamos da interpretação criativa que vai além da análise dos signos lingüísticos e elementos internos, buscando explicar o que está sendo dito ou, mais especificamente, o que está sendo representado. “As formas simbólicas são construções que tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa” (THOMPSON, 1995, p. 190). É por aqui que as ligações entre as formas simbólicas da identidade se potencializam com a representação. Digamos que, se existem identidades, elas precisam ser representadas.

5.2.1 A cultura e o eixo da representação

A noção de representação passou a ser um fenômeno marcante nas ciências sociais, principalmente a partir da década de 1960. O conceito possibilita estudar problemas da cognição e de identidade de grupos, considerando os processos que ligam a ponte do pensamento com a comunicação. O limite que conduz a representação de uma atuação individual para o meio coletivo é tênue. Recomenda-se, portanto, a importância em reconhecer o eixo existente entre a separação do indivíduo, distante dos outros, e a necessidade de representá-lo para si mesmo. As representações sociais operam com ações recíprocas entre um conjunto de indivíduos, permitindo a cristalização das formas que regem uma unidade superior, que vem a ser denominada instituição (partido, família, igreja etc.).

De acordo com Moscovici (2001), apesar de Weber ter descrito um saber comum, insinuando uma espécie de programação dos indivíduos derivada do poder de se antecipar e prescrever seus comportamentos, o verdadeiro inventor do conceito é Durkheim por ter definido essa dupla separação, como mostra o trecho a seguir:

Ele [Durkheim] o define por uma dupla separação. Primeiramente, as representações coletivas se separam das representações individuais, como o conceito das percepções ou das imagens. Essas últimas, próprias a cada indivíduo, são variáveis e trazidas numa onde ininterrupta. O conceito é universal, for do vir-a-ser, e impessoal. Em seguida, as representações individuais têm por substrato a consciência de cada um; as representações coletivas, a sociedade em sua totalidade” (MOSCOVICI, 2001, p. 64).

As representações coletivas são oriundas de um sistema lógico que organiza a experiência do real. As falhas provenientes da auto-responsabilidade e da moral são atribuídas

à lógica dos indivíduos, mas o sentido de uma representação coletiva precisa ser compreendido, já que as crenças, mitos e formas simbólicas estão associados ao pensamento geral da sociedade e, por vezes, assumem coerência própria. Ao desencadear esse ponto de vista percebemos o quanto as representações sociais estão condicionadas aos indivíduos por uma via de “mão dupla”. Desse modo, não é possível explicar todas as representações coletivas usando o mesmo mecanismo lógico e psicológico. Por fim, Moscovici nos atenta sobre uma ressalva pertinente quanto ao indivíduo.

O indivíduo sofre a pressão das representações dominantes na sociedade e é nesse meio que pensa ou exprime seus sentimentos. Essas representações diferem de acordo com a sociedade em que nascem e são moldadas. Portanto, cada tipo de mentalidade é distinto e correspondente a um tipo de sociedade, às instituições e às práticas que lhe são próprias (MOSCOVICI, 2001, p. 49).

Nesse sentido, podemos afirmar que as representações sociais estão inseridas em divisões sociológicas mais amplas e mutáveis. O contraste entre o espaço urbano e a zona rural, o “cosmopolitismo periférico” das grandes metrópoles e os processos híbridos da globalização, sugere um significado contemporâneo das representações, calcadas na interação coletiva e social.

As expressões e interpretações atuais estão muito associadas ao movimento do cotidiano, ao ócio à lentidão, ao desespero do imediatismo e à fugacidade da era digital. A canção “Meus Filhos, Meu tesouro”, em *África Brasil*, é a letra que melhor retrata essa projeção embaraçosa, “*Esses são meus três filhinhos/ Artur Miró/ Anabela Gorda/ Jesus Correia/ Esses são meus três tri-gênios*”. Na narrativa, o autor questiona aos filhos qual é o desejo de suas profissões. “*Arthur Miró/ Diga lá, menino/ O que é que você quer ser quando crescer?/ Eu quero ser jogador de futebol/ Jogador de futebol*”. Por esses versos, podemos perceber como a cultura contemporânea se mostra contínua na busca por alguma formação da identidade, íntima de uma representação individual, frente às convenções e preconceitos sociais: o direito ao voto e a determinados postos de trabalho conquistado pelas mulheres; a abolição dos escravos e o reconhecimento da identidade negra; o fortalecimento das organizações sociais contra a homofobia, seguido da urbanização global que mobiliza a periferia com seguimentos de “contrapoder”.

Tais conjecturas podem ser passíveis de contestação, mas é um momento apropriado para perceber a característica volúvel dos atores sociais contemporâneos. Houve uma verticalização do consumo “imaginário” e das apropriações simbólicas, mudanças que são percebidas com base nos argumentos de Beatriz Sarlo (2006) sobre identidade e mídia, no trecho do livro *Cenas da vida pós-moderna*.

Os miseráveis, os marginalizados, os simplesmente pobres, os operários e os desempregados, os habitantes das cidades e os interioranos encontram na mídia uma cultura em que cada um reconhece sua medida e cada um crê identificar seus gostos e desejos. Esse consumo imaginário (em todos os sentidos da palavra imaginário) reforma modos com que os setores populares se relacionam com sua própria experiência, com a política, com a linguagem, com o mercado, com os ideais de beleza e saúde. Quer dizer: tudo aquilo que configura uma identidade social. As identidades tradicionais eram estáveis ao longo do tempo e obedeciam a forças centrípetas que operavam tanto sobre os traços originais quanto sobre os elementos e valores impostos pela dominação econômica e simbólica. Hoje, as identidades atravessam processos de “balcanização”; vivem um presente desestabilizado pela desapropriação de certezas tradicionais e pela erosão da memória; comprovam a quebra de normas aceitas, cuja fragilidade realça o vazio de valores e propósitos comuns. A solidariedade da aldeia era estreita e, muitas vezes, egoísta, violenta, sexista, intolerante com os que eram diferentes. Essa trama de vínculos cara a cara, em que princípios de coesão pré-modernos fundavam comunidades fortes, baseadas em autoridades tradicionais, dispersou-se para sempre. As velhas estratégias já não podem soldar as bordas das novas diferenças (SARLO, 2006, p. 104).

A representação e as formas simbólicas rearticulam o debate sobre a crise e as identidades transitórias, justificadas também pela mudança que a percepção do sujeito vai sendo submetida. Além disso, as definições que caracterizam os modelos de identidade, afetados pelas representações, nos motivam a retomar o seguimento da busca por uma identidade nacional. Embora saibamos da controversia crise da identidade “pós-moderna”, o sentimento de pertencimento, alimentado pela representação da nacionalidade, ainda cria uma “comunidade imaginada”, em torno do desejo de idealização do “bem estar” dessa comunidade e de suas memórias do passado, como perpetuação da “herança”. “Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional” (HALL, 2005, p.59).

A preocupação com a identidade nacional é o que arremata as perspectivas sobre o estudo do álbum *África Brasil*, no sentido literal das palavras que o nome do disco recebeu. Mesmo evidenciando a fragmentação das identidades globais, a identidade brasileira não se livrará tão facilmente dos estereótipos. A falsa impressão da tríade *samba, mulata e futebol*, no imaginário brasileiro, mais as características “macunaímicas” e o “jeitinho” burlesco preconcebido aos brasileiros, ainda não se desfizeram. O tema futebol, presente nas canções de Jorge Ben, pode ser uma medida de feição por forçar um reconhecimento sutil de representação. Em *África Brasil*, as canções que mais se destacam nessa perspectiva são: primeiramente, “Umbabarauma”, “*Ponta de lança africano, quero ver a rede balançar/ A galera quer sorrir, a galera quer cantar/ A galera tá feliz, ela quer comemorar/ Umbabarauma, homem gol*”. A outra trata-se de “Camisa 10 da Gávea”, que revela a paixão

de Jorge Ben pelo seu time, o Flamengo. A inspiração da canção veio de um momento especial, “*É falta na entrada da área/Adivinha quem vai bater*”, em homenagem ao jogador Zico, “*É o camisa 10 da Gávea/ É o camisa 10 da Gávea*”.

Na análise aprofundada de José Miguel Wisnik (2008) sobre o futebol no Brasil, o autor desvenda articulações do esporte com a música popular. Em determinado trecho, Wisnik fala de um debate com estudantes de Letras na Universidade de São Paulo (USP) que suscitou uma abordagem radical e comparativa entre a formação da literatura brasileira, marcada em Machado de Assis frente ao futebol brasileiro que referenciado em Pelé. Vista a ousadia em compará-los, o autor atribui especificidades à grandiosidade da literatura machadiana e salienta sobre o perigo de tomar certo pessimismo social ao pé da letra e, em seguida, declara:

Por outro lado, o futebol no Brasil age sobre esse artigo de luxo importado que é o futebol britânico, dando-lhe outra configuração e outra destinação, em paralelo e contraponto com a música popular. No samba e no futebol, negros, brancos e mulatos, habitando uma certa zona de indeterminação criada pela herança do escravismo miscigenante, lidam com *a prontidão e outras bossas*, com seu saldo não verbal e ambivalente, num campo em que o fio da navalha da inclusão e da exclusão se transforma num estilo de ritmar, de entoar e de jogar. Esse estilo, inextrincavelmente associado à já citada “dialética da malandragem”, zona de permeabilidade ambígua entre a ordem e a desordem, constituiu-se num sistema acabado e produziu Pelé, que realiza em campo todas as suas virtualidades a ponto de pairar sobre ele, como se livre dos seus estigmas (que permanecem e transparecem vívidos no gênio de Garrincha) (WISNIK, 2008, p. 406).

No entanto, a mescla da representação brasileira com as fatalidades do futebol não pode ser vista somente com negatividade. A intenção é despertar uma inversão, o caminho não é a pergunta: o que o futebol brasileiro representa nesse conjunto? Mas sim o que ele representa para o povo brasileiro, na tradição e formação social. Por isso, a sutil festividade futebolística, em muitas canções da obra de Jorge Ben, misturada com a singularidade de samba ritual, pode evidenciar um caráter planejado de um alcance popular e imaginário que se reveste de aceitação e consumo. Em compensação, a discussão sobre o tema nos motiva aguçá-lo um olhar crítico indispensável no campo do jogo de interesses desse esporte. É necessário sair do estado de acomodação que auto-aprisiona o progresso da tradição brasileira em prol do desenvolvimento político e educacional, é como se o futebol funcionasse como um estimulante mal resolvido no placar da fugacidade. Assim como salienta os apontamentos de Wisnik sobre os efeitos do esporte que agem como veneno e remédio.

O futebol brasileiro é, por sua vez, o saldo ambivalente desse déficit, seu veneno e seu remédio prodigioso. Seria mais um mecanismo de fuga entre outros se não fosse, ao mesmo tempo, o campo em que a experiência brasileira encontrou uma das vias privilegiadas para atravessar o seu avesso e tocar as fraturas traumáticas que nos

constituem e permanecem em nós como um atoleiro. Ele é a confirmação do paradoxo da escravidão brasileira como um mal nunca superado e, ao mesmo tempo, como um bem valioso em nossa existência, não pela escravidão enquanto tal – o que é óbvio e gritante aos céus -, mas pela amplitude de humanidade que desvelou. Por isso mesmo, ele figura como redenção e como falha irresolvida, como o remédio irremediável em que pendulamos, na incapacidade de estender os seus dons vitoriosos e potentes às outras áreas da vida nacional – em especial à educação e à política, com implicações para todo o resto. E a mesma cegueira faz com que se queira gozar os seus efeitos como se fossem dados de presente e, desde sempre, que se recuse a reconhecer o custo permanente de sua construção (WISNIK, 2008, p. 407).

Dessa forma, a problemática discorrida neste capítulo, permite concluir e perceber como o terreno instável da representação social retoma a via de produção de sentido expressada na individualidade. A partir daí, nos deparamos com aspectos direcionados à crise de identidade no momento em que “as culturas nacionais têm dominado a “modernidade” e as identidades nacionais tendem a se sobrepor a outras fontes, mais particularistas, de identificação cultural” (HALL, 2005, p. 67). Ao nos depararmos com isso, atingimos desdobramentos da tecnologia e da globalização sobre a identidade. Por isso, o tempo e o espaço acabam sendo as coordenadas fundamentais para compreender os interesses coletivos que criam os sistemas de representação, analisando-os por critérios espaciais distintos e pela influência do que satisfaz os interesses culturais de determinada época.

5.3 - Música e mercado: o mp3 e a expectativa da produção fonográfica

Neste último momento, chegamos ao principal aspecto da “concepção estrutural” esquematizada por Thompson (1995), o aspecto “contextual”. Esse aspecto une características de todos os anteriores ao dar sentido à produção das formas simbólicas da linguagem. Fora do enunciado discursivo e estético, *África Brasil* traz consigo a materialidade com a qual o disco foi produzido. A mídia disco foi desenvolvida como suporte para a reprodução musical no final da década de 1940. Desse modo, o aspecto “contextual” nos oferece a capacidade de realçar o contexto sócio-histórico de veiculação do álbum, bem como características do mercado e da produção cultural comparadas ao consumo de música na atualidade.

Apesar da possibilidade que temos de consumir o álbum *África Brasil* por meio de plataformas com suporte físico diferente do que foi o *Long Play*, o conjunto de onze faixas do disco continua exercendo a dimensão de formas simbólicas equivalente à sua recepção na época em que foi produzido. Dessa maneira, o contexto social se revela como essencial devido ao fato de “a produção e recepção de formas simbólicas serem processos que têm lugar dentro de contextos sociais estruturados” (THOMPSON, 1995, p.194).

Entretanto, o contexto que mais nos interessa aqui, são as perspectivas de consumo e a contribuição dos estudos da comunicação para mercado da música. Justamente por isso, o objetivo da pesquisa não se limitou a uma análise discursiva de todas as letras que compõem o álbum, mesmo sabendo da relevância de canções que não foram citadas, mas que ainda assim não deixam de produzir o sentido de totalidade das formas simbólicas que o conjunto do álbum predispõe. Podemos admitir que as análises anteriores, por intermédio das letras e da produção cultural do próprio álbum em si já deixaram claro que, por vezes, as estruturas discursivas e simbólicas atribuem aos signos *mapas de sentido* que possibilitam desvendar uma série de referências contextuais nas quais esses “signos parecem adquirir seu valor ideológico pleno – parecem estar abertos à articulação com discursos e sentidos ideológicos mais amplos – no nível dos seus sentidos associativos” (HALL, 2011, p.).

Sendo assim, mesmo sem se referir a condições exclusivamente diretas de ideologia ou dominação, são esses conflitos de troca das formas simbólicas que motivam Thompson a examinar seus processos de valorização, a partir da contextualização social, conforme o esclarecimento a seguir.

A inserção das formas simbólicas em contextos sociais também implica que, além de serem expressões para um sujeito (ou para sujeitos), são, geralmente, recebidas e interpretadas por indivíduos que estão também situados dentro de contextos sócio-históricos específicos e dotados de vários tipos de recursos; o modo como uma forma simbólica particular é compreendida por indivíduos pode depender dos recursos e capacidades que eles são aptos a empregar no processo de interpretá-la. Outra consequência de sua inserção contextual consiste em que elas são, frequentemente, objeto de complexos processos de valorização, avaliação e conflito. São constantemente valorizadas e avaliadas, aplaudidas e contestadas pelos indivíduos que as produzem e recebem (THOMPSON, 1995, p. 193).

A relação contextual que as formas simbólicas, como produção de sentido discursivo e ideológico, recebem no espaço de interação não é o que determina a perspectiva deste trabalho de pesquisa. É notável que, por alguma forma de dependência, o aspecto “contextual”, descrito por Thompson, retoma e se correlaciona à síntese das enumerações anteriores de forma articulada, as quais foram elas: “intencionais”, “convencionais”, “estruturais” e “referenciais”. Apesar disso, a divisão esquematizada nos permitiu aprofundar a leitura das formas simbólicas enunciadas pelo *África Brasil*, no qual confirmamos características que sugerem uma relação íntima da produção de sentido do álbum com vestígios do processo de construção contínua de uma identidade nacional, independentemente da valorização que essas formas simbólicas do disco receberam ou recebem, como influência no cenário musical ou na aceitação do público que o consome.

Nesse caso, a observação e a leitura dessas formas simbólicas nos possibilitaram avançar numa discussão e compreensão relevante no que se refere aos estudos sobre a ideia de cultura, desdobrando os fatores que envolvem o conceito de identidade e representação. Esses fatores são peças chave indispensáveis para a comunicação no âmbito de sua *codificação/decodificação*¹, enaltecendo a base produtiva dos meios de comunicação.

Entretanto, a interferência contextual que nos carece até o momento é a extinção do tipo de mídia usada quando o álbum foi lançado. O consumo da música, atualmente, encontra-se disperso em plataformas digitais com dados que não suprem o alcance de uma pesquisa mais crítica sobre os meios desse tipo de produção cultural no Brasil. Há uma diversidade de pesquisas e dados sobre a indústria fonográfica que acrescentam e contribuem com a importância que a música exerce no mercado, mas, assim como argumenta Micael Herschmann (2006), ainda faltam regulamentações específicas e objetivas, principalmente no Brasil, que possam garantir uma análise dos riscos e oportunidades no mercado musical.

Na realidade, a situação é muito mais grave: temos alguns dados esparsos, alguns indícios, mas não conhecemos, efetivamente, não só a indústria da música, mas também as indústrias culturais do país: estamos impossibilitados de avaliar de forma mais precisa o seu potencial e sua importância para a economia nacional. Assim, convivemos no Brasil com uma quase total ausência de dados públicos sobre a economia da cultura, não existem parâmetros sendo aplicados para construir um diagnóstico da indústria cultural no Brasil o que tem dificultado muito o trabalho dos investigadores, gestores culturais, empresários e autoridades (HERSCHMANN, 2006, p. 2).

Os estilos e tendências relacionados ao consumo e, em consequência, ao mercado fonográfico são de extrema relevância para as pesquisas sobre a produção cultural desse ramo, tanto no que diz respeito aos interesses dos músicos e artistas quanto aos interesses maiores da produção cultural, local ou industrializada. O fato é que o recorte de um álbum de Jorge Ben, para a pesquisa e análise, impede de determinar a grandiosidade de sua atuação como cantor e compositor no mercado. Não é preciso uma quantidade exacerbada de dados estatísticos para afirmar que o merecido reconhecimento de Jorge Ben se deve ao pioneirismo emplacado pelo seu samba particular, com artifícios e influências estilísticas dançantes de seduzir o seu grande público, assim como Eduardo Vicente (2008) o enquadra com sua duradoura permanência no mercado.

¹ São códigos com estruturas de sentido específicas de um discurso "significativo". Os graus de simetria ou compreensão desses códigos dependem das relações de equivalência, na troca comunicativa, entre o codificador/produtor e o decodificador/receptor (HALL, 2001).

Já um samba de vocação mais pop parece ter encontrado em Jorge Ben (depois Benjor) seu artista pioneiro. Nas listagens, porém, o primeiro nome mencionado que considerei como vinculado a essa tendência foi o de Wilson Simonal. Tanto ele como a Turma da Pilantragem tiveram significativas participações nos levantamentos do Nepom entre 1965 e 1970. Jorge Ben, por sua vez, recebeu sua primeira citação apenas em 1978 (*Jorge Ben*, RGE), apesar de haver se tornado uma duradoura influência para artistas de praticamente todas as gerações que o sucederam (VICENTE, 2008, p. 112).

Descobrimos que, apesar de o álbum *África Brasil* ter recebido uma aceitação relevante do público e, até no mercado internacional, somente esse fragmento da obra de Jorge Ben deprecia a tradução de sua importância para a música brasileira. No entanto, a abordagem contextual do disco nos permite despertar o interesse em reforçar o estudo da música popular no campo da comunicação, com base nas pesquisas que enfatizam novas formas de distribuição e consumo musical, colaborando com o desenvolvimento do mercado com diretrizes que reformulem a regulamentação da produção fonográfica com a chegada do MP3, como salienta Vicente.

Os números da pirataria não apenas demonstram o insucesso dos esforços da grande indústria no sentido de enfrentar a distribuição ilegal, como indicam, em alguma medida, uma perda de seu controle sobre os rumos da inovação tecnológica, inclusive com o surgimento de tensões na relação hardware/software. Gostaria de ilustrar essa afirmação a partir de dois exemplos: a disputa em torno da definição de um suporte digital gravável, nas décadas de 1980 e 1990, e o surgimento e consolidação do MP3 enquanto padrão de distribuição musical (VICENTE, 2014, p. 44).

Portanto, é com esse horizonte de perspectiva dos estudos culturais e da comunicação, que podemos fornecer o amparo suficiente para a tentativa de compreender as instabilidades do mercado da música. Contudo, a reflexão mais fundamental, conforme evidencia Herschmann (2006, p. 3), é que esses assuntos estão subsidiados, “em alguma medida, a elaboração de: a) políticas culturais mais democráticas, colaborando, entre outras coisas, para a preservação do pluralismo cultural local; b) e políticas de desenvolvimento” que priorizem a interface entre cultura e comunicação.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os apontamentos conclusivos nos levam a acreditar que a identidade é como uma incógnita, às vezes fragmentada e mutável, mas que sempre se adéqua ao espaço favorável do seu pertencimento, compartilhando convenções que criam a lógica das representações. Apesar disso, o mero recorte do álbum *África Brasil*, por si só, impossibilita mensurar o mosaico de influências e a singularidade promissora da carreira de Jorge Ben. A maestria de suas composições percorre a fugacidade dos prazeres na sombra do profano, o *religare* celeste na conjunção do encanto esotérico e a naturalidade do amor no encontro do desejo e da fé, acumulando no repertório muitas letras dedicadas a relações pessoais íntimas e, ao mesmo tempo, fictícias.

Desse modo, a análise das características discursivas do disco abastece a oportunidade de mesclar o universo musical com teorias que podem incentivar o reconhecimento da cultura brasileira a partir de entendimentos sociológicos mais amplos e diversificados, favorecendo o acúmulo de repertórios que propiciem embasamentos mais consistentes sobre o desenvolvimento da produção musical no país.

Diante dos fatores da identidade globalizada e do consumo musical na cultura contemporânea, o trabalho permitiu constatar que o solo da cultura cibernética, no qual estamos plantando a semente da virtualidade, é regado e adubado constantemente por linguagens diferentes, forçando-nos a buscar uma interdisciplinaridade colaborativa. São técnicas do conhecimento que perpassam pesquisas humanas das ciências sociais, da comunicação e, sobretudo, das artes e do audiovisual.

As argumentações suscitadas no trabalho realçam os estudos da comunicação para desvendar as características simbólicas do álbum *Africa Brasil*. Além disso, as principais atribuições desenvolvidas entre a funcionalidade da música e as pesquisas a respeito da cultura giram em torno dos embasamentos que nos permitem colocar, em uma perspectiva aberta, questionamentos sobre os mecanismos da produção cultural, reafirmando o leque de possibilidades que envolvem o estudo da modalidade musical no campo da comunicação.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS UTILIZADAS

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CHARTIER, Roger. **“Cultura Popular”**: *revisitando um conceito historiográfico.* Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade.** 10ª Ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2005.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais.** 1ª Ed. UFMG, 2011.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. **A indústria da música brasileira hoje – riscos e oportunidades.** Salvador: EDUFBA, Comunicação e música popular massiva, 2006. (p. 87-110)

JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão.** In: JODELET, D. ULUP, L. (orgs.). *As representações sociais.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. (p. 17-66)

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** 5ª Ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2008.

MOSCOVICI, Serge. **Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história.** In: JODELET, D. ULUP, L. (orgs.). *As representações sociais.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. (p.45-103)

PRETO, Marcus. **Jorge Ben Jor: eterna redescoberta.** Rolling Stone, edição 09, junho, 2007. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/9/jorge-ben-jor-eterna-redescoberta#imagem0>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

QUEIROZ, Gregório J. Pereira de. **A música compõe o homem, o homem compõe a música.** São Paulo: Cultrix, 2000.

SANCHES, Pedro Alexandre. **O homem da gravata florida.** Jan. 2010. Disponível em: <<http://pedroalexandresanches.blogspot.com.br/2010/01/o-homem-da-gravata-florida.html>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

SANCHES, P. A. **Tropicalismo: Decadência Bonita do Samba.** São Paulo: Boitempo, 2000.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na argentina.** Trad. Sérgio Alcides. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

SOLBERG, Helena. **Palavra (En)cantada,** 2008. Documentário (84 min.).

SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba: das raízes à eletrônica.** São Paulo: Editora 34, 2003.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil.** São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, Eduardo. **Segmentação e Consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999.** *Artcultura*, v. 10, n. 16, p. 99-117, 2008

WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WISNIK, José Miguel. **Veneno Remédio: o futebol e o Brasil.** 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: Uma introdução teórica e conceitual.** 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (p. 7-72)

Programas de TV

Documentários. **Mosaicos - A Arte de Jorge Ben Jor,** São Paulo: TV Cultura, 2008. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rDPYSLBcq4A>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

Entrevista com Jorge Ben Jor. **Roda Viva,** São Paulo: TV Cultura, 1995. Programa de TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hbLuUk2jt_c>. Acesso em: 01 jun. 2015.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS

- ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- CORAÇÃO, Cláudio; SOARES, R. L. Retrato invulgar do cotidiano e subversão de gêneros no cinema de Anna Muylaert. **Novos Olhares**, v. 3, p. 113-124, 2014.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais malandros e heróis**. Rocco, 1997.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48ª Ed. Recife, PE: Global Editora, 2003.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Ed. 26ª. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: Edusc, 2001.
- MARCHI, Leonardo Gabriel de. **Apontamentos para entender a indústria da música em transformação**. São Paulo: Matrizes, ano 4, nº 2, 2011. (p. 260-264)
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. In: *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. LEBRUN, Gérard (Org.) Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 45-52.
- SÁ, S. M. A. P. **Consumo musical na cibercultura - a nova ordem musical**. In: V Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura, Salvador, BA: Enlepicc, 2005.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SOUZA, Jessé. A má-fé da sociedade e a naturalização da ralé. In: **A Ralé brasileira, quem é e como vive**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- SOUZA, Jessé. **A sociologia dual de Roberto DaMatta: descobrindo nossos mistérios ou sistematizando nossos auto-enganos?**. Rev. bras. Ci. Soc., Fev 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil**. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2003

9. ANEXOS

Lado A

1. PONTA DE LANÇA AFRICANO (Umbabarauma) 3:42

Jorge Ben Warner Chappell

Umbabarauma, homem gol
Joga bola, joga bola
Corcocondô
Joga bola, joga bola
Jogador
Pula, pula, cá, levanta
Sobe e desce, corre, chuta
Abre espaço, vibra e agradece
Olha que a cidade
Toda ficou vazia
Nessa tarde bonita
Só pra te ver pagar
Umbabarauma, homem gol
Joga bola
Jogador
Joga bola
Corcocondô
Rere, rere, rere
Jogador
Rere, rere, rere
Corcocondô
Tererê, tererê, tererê, tererê
Tererê, homem gol

*Essa aí é a história de Umbabarauma
Um ponta-de-lança africano
Um ponta-de-lança decidido
Umbabarauma*

2. HERMES TRISMEGISTO ESCREVEU 3:01

Jorge Ben Warner Chappell

há 2.000 anos antes de Cristo, o Faraó Hermes Trismegisto escreveu o maravilhoso tratado hermético com uma ponta de diamante e uma lâmina de esmeralda que foi encontrado vários séculos depois pelos soldados de Alexandre, o Grande na famosa pirâmide de Kinzer. Salve, Hermes Trismegisto que tem as três partes da filosofia universal. É verdade, sem mentira, certo, muito verdadeiro

A lâmina de esmeralda
Foi Hermes Trismegisto quem escreveu
Com uma ponta de diamante
Em uma lâmina de esmeralda, ele escreveu
O que está em baixo
É como que está no alto
O que está no alto
É como que está em baixo, ele escreveu
Hermes Trismegisto

3. O FILÓSOFO 3:20

Jorge Ben Warner Chappell

Ele chegou descontraído
Chegou filosofando num tom de voz meio angelical
Falando das coisas belas
E das coisas simples
Mostrando como o belo pode ser simples
E o simples pode ser belo
Ele chegou descontraído
Chegou filosofando num tom de voz meio angelical
Explicando o fenômeno
E a compreensão da agricultura celeste
Do amor e do coração
Como a vida lhe pediu
Que tentasse lhe compreender
Agradeceu a atenção dispensada
Distribuindo rosas que colhia no ar
Distribuindo rosas que colhia no ar
Ele chegou descontraído

Chegou filosofando num tom de voz meio angelical
Ele chegou descontraído
Chegou filosofando num tom de voz meio angelical

4. MEUS FILHOS, MEU TESOUREIRO 3:51

Jorge Ben Mussom

Arthur Miró
Diga lá, menino
O que é que você quer ser quando crescer?
Eu quero ser jogador de futebol
Jogador de futebol
Anabela Gorda
Diga lá, menina
O que é que você quer ser quando crescer?
Eu quero ser dona de casa atuante ou
mulher de milionário
Dona de casa atuante ou mulher de milionário
Jesus Correia
Diga lá, menino
O que é que você quer ser quando crescer?
Eu quero ser tesoureiro-presidente ou
liberal como você
Tesorreiro-presidente ou liberal como você
Estes são meus três filhinhos
Arthur Miró
Anabela Gorda
Jesus Correia
Estes são meus três tri-gêneos
Jesus Correia
Anabela Gorda
Arthur Miró
Meus filhos
Meu tesouro
Meu futuro
Arthur Miró
Diga lá, menino
Anabela Gorda
Diga lá, menina
Jesus Correia
Diga lá, menina
Meus filhos
Meu tesouro
Meu futuro

5. O PLEBEU 3:03

Jorge Ben Mussom

Sei que sou pobre
Contigo não posso casar
Oh! Meu amor
Mas chorarei de alegria
Quando alguém te levar ao altar
Oh! Meu amor
Nunca me esqueças
Pois nós seríamos felizes
Se não fosse a minha pobreza
Eu sei e você sabe
Que isso não importa
Mas existe alguém
Que do nosso amor não gosta
Você é uma princesa
E eu sou um plebeu
Oh! Meu amor
O último sera o primeiro
E o último sou eu
Eu só e mais ninguém
O último sou eu

6. TAJ MAHAL 3:06

Jorge Ben Mussom

Taj Mahal
Taj Mahal
Dê, dê, dedereê
Dê, dê, dedereê
Dê, dê, dedereê
Dê, dê

Foi uma linda história de amor
Que ate hoje eu já ouvi contar
Do amor do príncipe Xá-Jehan
Pela princesa Nurfu Mahal

Taj Mahal
Taj Mahal
Dê, dê, dedereê
Dê, dê, dedereê
Dê, dê, dedereê
Dê, dê

Lado B

1. XICA DA SILVA 4:04

Jorge Ben Mussom

Xica da
Xica da
Xica da
Xica da Silva
A negra
De escrava a amante
Mulher do fidalgo tratador
João Fernandes
Xica da
Xica da
Xica da
Xica da Silva
A negra
A imperatriz do Tijoco
A dona de Diamantina
Morava com a sua corte
Cercada de belas mucamas
Num castelo na Chibarra da Palha
De arquitetura sólida e requintada
Onde tinha até um lago artificial
E uma luxuosa galeria
Que seu amor,
João Fernandes, o tratador
Mandou fazer
Só para ela
Xica da
Xica da
Xica da
Xica da Silva
A negra
Muito rica e invejada
Temida e odiada
Pois com as suas perucas
Cada uma de uma cor
Joias, roupas exóticas
Das Índias, Lisboa e Paris
A negra era obrigada a ser recebida
Como uma grande senhora da corte
Do Rei Luis
Da corte do rei Luis
Xica da
Xica da
Xica da
Xica da Silva
A negra

2. A HISTÓRIA DE JORGE 3:45

Jorge Ben Warner Chappell

Ei, cara!
Ei, cara!
Ei, cara!
*Diga, essa é a história de um menino que tinha um
amigo que viajava e Jorge se chamava.
Ninguém acreditava no menino que não viajava
quando ele dizia que tinha um amigo que falava
brincava e até viajava*

*Toda mundo dele caçoava
Um dia, Jorge soube de tudo e voou para
toda gente ver.
O espanto foi geral e o menino que não viajava,
feliz da vida gritava:
Voa, Jorge!
Voa, Jorge!*

Voa, Jorge, voa
Voa, Jorge, voa
Voa bem alto, Jorge
E traz uma estrela pra mim
Jorge, amigo meu
Meu amigo Jorge
Jorge, amigo anjo
Anjo amigo Jorge
Voa bem alto, Jorge
E traz uma estrela pra mim
Jorge amigo anjo
Voa, Jorge, Jorge, voa

3. CAMISA 10 DA GÁVEA 4:01

Jorge Ben Mussom

Ô, ô, ô, ô
Ô, ô, ô, ô
E falta na entrada da área
Adivinha quem vai bater?
E o camisa 10 da Gávea
E o camisa 10 da Gávea
E tem uma dinâmica física rica, rítmica
Seus reflexos lúcidos
Lançamentos, dribles desconcertantes
Chutes maliciosos são como flashes eletrizantes
Estrufando a rede num possível gol de placa
Estrufando a rede num possível gol de placa
É gol, é gol
E falta na entrada da área
Adivinha quem vai bater?
E o camisa 10 da Gávea
E o camisa 10 da Gávea
O galinho de Quintino chegou, ô, ô, ô
Com garra fibra e amor, ô, ô, ô
Pode não ser um jogador perfeito, mas a sua malícia
O faz com que seja lembrado
Pois mesmo quando não está inspirado
Ele procura a inspiração
E cada gol, cada toque, cada jogada
É um deleite para os apaixonados
do esporte bretão, Zico
E falta na entrada da área
Adivinha quem vai bater?
E o camisa 10 da Gávea
E o camisa 10 da Gávea
O galinho de Quintino chegou, ô, ô, ô
Com garra fibra e amor, ô, ô, ô
Pode não ser um jogador perfeito, mas a sua malícia
O faz com que seja lembrado
Pois mesmo quando não está inspirado
Ele procura a inspiração
E cada gol, cada toque, cada jogada
É um deleite para os apaixonados
do esporte bretão
E falta na entrada da área...

4. CAVALIEIRO DO CAVALO IMACULADO 4:42

Jorge Ben Mussom

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

5. AFRICA BRASIL (Zumbi) 5:31

Jorge Ben Mussom

Eu quero ver o que vai acontecer
Eu quero ver o que vai acontecer
Eu quero ver o que vai acontecer
Quando Zumbi chegar
Zumbi e senhor das guerras
E senhor das demandas
Quando Zumbi chega
E Zumbi é quem manda
Salve meu povo
Eu quero ver quando Zumbi chegar
o que vai acontecer

Angola, Congo, Benguela
Monylo, Cabinda, Nina
Quiloa, Rebole

Aqui onde estão os homens
Há um grande leão
Dizem que nele há
Uma princesa a venda
Que veio junto com seus súditos
Acorrentados em carros de boi
Eu quero ver quando Zumbi chegar
Eu quero ver o que vai acontecer
Zumbi e senhor das guerras
Zumbi e senhor das demandas
Quando Zumbi chega
É Zumbi quem manda
Pois aqui onde estão os homens
De um lado, cana-de-açúcar
Do outro lado, um imenso cafezal
Ao centro, senhores sentados
Vendo a colheita do algodão branco
Sendo colhidos por mãos negras
Eu quero ver quando Zumbi chegar
Eu quero ver o que vai acontecer
Zumbi e senhor das guerras

Angola, Congo, Benguela
Monylo, Cabinda, Nina
Quiloa, Rebole

FICHA TÉCNICA

Músicos que participaram na gravação:
Bateria: Afrão Brasil Zumbi; **Pedrinho**
Baixo: **Dadi**
Guitarras: guitarras centro e frase guitar; **Jorge Ben**
Piano: **João "Blum"**
Teclados: **Jose Roberto Bertrami**
Saxofone: **Luna**
Caxixi: **Hermes**
Percepção: **Gustavo, Joãozinho, Canegali e Doutor**
Tumbas, congas, atabaques e "dimo da casa":
Djalma Corrêa, Hermes e Arivaldo
Timbales: **Wilson das Neves e Joãozinho**
Arranjo: **Zezinho**
Pitoon: **Darcy**
Pitoon com Barcus Berry: **Marcio Montarroyos**
Sax e flauta: **Jose Carlos (Bigorna)**
Sax: **Oberdan**
Vocal: **Regina, Evinha, Claudinha, Marisa e Waldir**
Arranjos de base: **Jorge Ben**
Arranjos de arranjo: **Jose Roberto Bertrami**
Arranjos de vocal: **Mazzola**
Direção de produção e estúdio: **Mazzola**
Técnicos de gravação: **Ary Carvalho, Luigi Hoffer,**
Paulo Sérgio "Chôco", **João Moreira**
Assistentes de estúdio: **Matias Araújo**
Técnico de mixagem: **Mazzola**
Estúdio: **Phonogram 16 canais**
Coopi: **Alto Luz**
Arte-final: **Jorge Vianna**
Fotos: **Orlando Abramhosca**

REEDICÃO EM VINIL

Masterização de áudio feita a partir dos tapes originais por
Ricardo Garcia no **Maqic Master**
Capa de Arcover: **Will Cutler**
Restauração gráfica das capas originais do arquivo de
Mauricio Villalobos por **Leandro Arraes**, La Sibola

Nesta, qualquer eventual erro de informação, neste arquivo gráfico, se deve à reprodução, rigorosa, das fontes originais.

ÁFRICA BRASIL

JORGE BEN

ÁFRICA BRASIL

PHILIPS

STEREO
8349 187
Série de Livros
S 18 1482

LADO 1
PINTA DE LAMA AFRICANO 3:39
MOLTO BARBARO 3:30
JAMES TRISKY GUSTO ESCURO 3:04
VIVEREMOS TODOS Juntos 3:00
O PLEBEU 2:45
ROST' EMBOS, DEI TECODIN 2:42
ZUMBI 2:41
A NÁVAL 2:11

LADO 2
TEA DA SUCIA 4:15
A BSC 3:35
SABER O QUE É 3:10
CHAMA O SACO DAO BRACHO 3:11
AFROZ BRASIL 3:08
ZUMBI 2:41

PHOTOGRAMA

PHILIPS

AA0001500

JORGE BEN • ÁFRICA BRASIL • 1976

73145181162

ÁFRICA BRASIL • 1976

Os anos 70 chegavam à metade e tanto o Brasil quanto Jorge Ben Jor viravam uma página. Os terríveis anos da ditadura pareciam, afinal, perto do fim, *soul*, *funk* e discoteca ganhavam terreno sobre *rock* e *pop* e Jorge se interessava cada vez mais por alquimia, por suas raízes africanas e pela guitarra elétrica. Uma mistura eclética e altamente volátil que, nas mãos de outro, poderia gerar um desastre, mas, felizmente, Jorge estava no auge de seus poderes alquímicos. Um álbum extraordinário em fôlego e execução, onde as explorações de Jorge na guitarra elétrica – sempre rítmica – encontraram amparo nos ótimos arranjos de José Roberto Bertrami, do Azymuth. *África Brasil* não foi devidamente reconhecido a seu tempo. *Ponta de lança africano (Umbabarauma)* abre o jogo com uma levada irresistível da guitarra-Chuck-Berry de Jorge, cantando os louvores de um mítico herói dos gramados africanos. *África* e futebol estão presentes em todo o disco: na canção tema para o filme *Xica da Silva* de Cacá Diegues (que Jorge teria composto simplesmente ao musicar, palavra por palavra, a sinopse fornecida por Cacá), na faixa-título, incendiária e apaixonal, que encerra o álbum e em mais um gesto de paixão ao seu Mengo, *Camisa 10 da Gávea*, hino de amor a Zico. *Taj Mahal*, a canção mais tocada no rádio, acabou tornando-se uma celebridade internacional em condições dúbias, quando seu riff superidentificável apareceu, nota por nota, em "Do ya think I'm sexy?", de Rod Stewart.

*As the 70s reached the halfway point, Brazil and Jorge Ben Jor both turned a corner. The awful dictatorship years began to wane, soul, funk and disco gained ground over rock and pop, and Ben fell even deeper in love with the electric guitar, Alchemy and his African roots. In anybody else's hands this eclectic mix could have been a disaster – but Ben was at the top of his own Alchemic skills. A brilliant but largely overlooked album at the time, *África Brasil* opens with the infectious groove of Ponta de lança africano (Umbabarauma), a samba/rock/R&B ode to a mythical African soccer player, featuring Ben's own Chuck Berry-like guitar. Africa and soccer are recurrent themes in the album, the former in "Xica da Silva", theme song of Cacá Diegues' eponymous hit film (Ben famously composed the song by applying music to Diegues' synopsis, verbatim) and the fiery title song; Ben's long-lasting devotion to his soccer club, Flamengo, shines in the bouncy Camisa 10 da Gávea, a paean to local hero Zico. Taj Mahal, the closest to a hit song the album produced, went on to become internationally famous under bizarre circumstances, when its addictive riff showed up, intact, in Rod Stewart's "Do ya think I'm sexy?"*

- 1 Ponta de lança africano (Umbabarauma)
- 2 Hermes Trimegisto 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)



Contracapa do LP original



73145181162

PRODUÇÃO NO PÓLO INDUSTRIAL DE MANAUS E DISTRIBUÍDO POR SONOPRESS RIMO INDÚSTRIA E COMÉRCIO FONOGRAFICA S.A. - INDÚSTRIA BRASILEIRA - RUA IÇÁ, N° 100-A - DISTRITO INDUSTRIAL - MANAUS - AM, CNPJ 67.562.884/0004-91, SOB LICENÇA DE UNIVERSAL MUSIC LTDA., CNPJ 00.952.789/0001-00
www.universalmusic.com.br • denuncie a pirataria: www.apdif.org.br



JORGE BEN • ÁFRICA BRASIL • 1976

73145181162