

Alam D'Ávila do Nascimento

“Para Animar a Festa”
A Música de Jorge Ben Jor

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Música.

Orientador: Profº Drº José Roberto Zan.

Campinas
2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N17p	<p>Nascimento, Alam D'Ávila do. "Para Animar a Festa" A Música de Jorge Ben Jor. / Alam D'Ávila do Nascimento – Campinas, SP: [s.n.], 2008.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof. Dr. José Roberto Zan. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Jorge Ben Jor. 2. Samba. 3. Samba-rock. 4. Música popular brasileira. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
------	---

Título em inglês: ""To Live Up The Party" - The Music of Jorge Ben Jor."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Jorge Ben Jor; Samba; Samba-rock; Brazilian Popular Music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Roberto Zan.

Prof. Dr. Rafael dos Santos.

Prof^a. Dr^a. Rita Morelli.

Prof^a. Dr^a. Sara Lopes.

Prof. Dr. Claudiney Carrasco.

Data da Defesa: 28-08-2008

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Alam D'Ávila do Nascimento - RA 015373 como parte dos requisitos para
a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:**

A blue ink handwritten signature, appearing to be 'JRZ', is written over a horizontal red line.

Prof. Dr. José Roberto Zan
Presidente/Orientador

A blue ink handwritten signature, appearing to be 'ARCS', is written over a horizontal red line.

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos
Membro Titular

A blue ink handwritten signature, appearing to be 'RDM', is written over a horizontal red line.

Profa. Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli
Membro Titular

AGRADECIMENTOS

Ao Profº Drº José Roberto Zan pela orientação sagaz e os conselhos que serão úteis por toda minha vida.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pelo apoio financeiro, fundamental para a realização deste trabalho.

“Ele não dedilhava o violão, mas tocava-o vigorosamente com a mão inteira, rítmico e percussivo à maneira dos bluesmen”.

Nelson Motta

“Minha música suburbana urbana com raízes africanas e oriental com ligeiro toque universal”.

Jorge Ben Jor

RESUMO

Durante mais de quarenta anos de carreira, Jorge Ben Jor passou por diversas tendências dentro da música popular. Esteve próximo à bossa-nova, Jovem Guarda, Tropicália, incorporou o funk dos anos 70 e o pop da década de 80. No início dos 90, ressurgiu com “W/Brasil”, reconquistando o público jovem, e seu último CD, *Recuerdos de Asunción 443* (Som Livre/2007), inclui uma canção dedicada ao segmento de moda adolescente denominado emo – “Emo”. Dessa maneira, percebe-se a diversidade de referências na música de Ben Jor. Além disso, a maneira como este artista interpreta suas músicas é bastante diferenciada. Por outro lado, apesar de Jorge ser um ícone peculiar da MPB, não existe nenhuma pesquisa acadêmica sobre ele, dado que também contribuiu para escolhê-lo como tema deste trabalho. Nesta pesquisa, portanto, pretendo identificar as principais características da música de Jorge Ben Jor, objetivando uma melhor compreensão do estilo composicional-interpretativo deste artista.

Palavras-chaves: Jorge Ben Jor; samba; samba-rock; música popular brasileira.

ABSTRACT

For over forty years of career, Jorge Ben Jor passed through different tendencies inside popular music. He stood near bossa-nova, Jovem Guarda, Tropicália, incorporated the 70's funk music and the 80's pop. In the beginning of 90's, he resurges with “W/Brasil”, reconquering the young audience, and his last CD, *Recuerdos de Asunción 443* (Som Livre/2007), includes a song dedicated to the teenager fashion trend called emo – “Emo”. Putting all together, it is possible to note the diversity of references in Ben Jor's music. Furthermore, this artist renders his music in a very distinguished manner. On the other hand, although Jorge is a peculiar icon of the MPB, there is no academic research about him. This fact also contributed to choose him as subject of this work. In this research, therefore, I intend to identify the main characteristics of the Jorge Ben Jor's music, objectifying a better understanding of the compositional-interpretative style of this artist. Keywords: Jorge Ben Jor; samba; samba-rock; brazilian popular music.

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 1 – De Ben a Ben Jor	13
• 1.1 – Esquema novo, iê-iê-iê e Tropicália	13
• 1.2 – Censura, Negritude, Alquimia e Futebol	31
• 1.3 – “Chama o Síndico”	43
Capítulo 2 – Característica estilísticas e formais do repertório	53
• 2.1 – Metodologia	53
• 2.2 – Ben Jor em Análise	59
Capítulo 3 – Ben Jor: Voz e Violão	113
Conclusão	125
Apêndice	127
Referências	129

Introdução

Esta pesquisa pretende estudar a música de Jorge Ben Jor. Desde o princípio, ao me aprofundar na obra deste músico, percebi que esta é permeada por elementos de diferentes estilos musicais: samba, bossa-nova, *rock*, *soul music*, *pop*, entre outros. E ainda, a maneira como ele interpreta suas canções, cantando e tocando violão ou guitarra, sugere características interessantes. Assim, ouvindo Ben Jor, uma das principais questões que pode ser suscitada é: que tipo de música ele faz? No entanto, apesar de Jorge ser um ícone peculiar no contexto da música popular brasileira, não há trabalhos acadêmicos sobre ele, dado que contribuiu para escolhê-lo como tema desta dissertação. Dessa maneira, esta pesquisa foi conduzida em direção a uma melhor compreensão do *estilo composicional-interpretativo* de Jorge Ben Jor, buscando identificar quais as referências musicais que o compõe. Interessante destacar, desde já, que a noção de estilo, aqui utilizada, considera aspectos como harmonia, melodia e ritmo, que estão associados ao contexto histórico, político e cultural do artista estudado e de sua obra.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro apresenta a contextualização histórica e os dados biográficos mais relevantes da carreira, de mais de 40 anos, de Jorge Ben Jor. Esta parte inicia-se mostrando como Jorge surge dentro de um contexto musical marcadamente bossa-novista, para em seguida aderir temporariamente à Jovem Guarda e, já no fim da década de 60, se aproximar dos tropicalistas. A contextualização tem sequência com os anos 70, destacando-se o acentuado desenvolvimento da indústria fonográfica neste período. Por fim, de 1980 aos primeiros anos do século XXI, será dada atenção a pontos como a continuidade do crescimento da indústria do disco no Brasil e seus momentos de crise, a assimilação do *pop* internacional por Ben Jor e sua reaproximação do público jovem, com a gravação da canção “W/Brasil”, em 1991. Dessa maneira, será possível compreender melhor a relação da música do artista estudado com diferentes estilos e gêneros das diversas fases da história recente do Brasil.

O segundo capítulo contém os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa e a análise do repertório selecionado, formado por dez composições de Jorge Ben Jor. Os principais aspectos analisados são: melodia, harmonia, ritmo, forma, letra e sonoridade (timbre, dinâmica e textura). A partir dos resultados destas análises, buscarei compreender e caracterizar o estilo de Ben Jor, procurando verificar suas principais

referências, além de refletir sobre como, ao longo de sua carreira, sua música foi tomando diferentes configurações na medida em que ele se relacionava com diversos contextos associados ao universo da música popular. Neste capítulo residem os principais desafios deste trabalho. Um deles foi elaborar um procedimento de análise que se adequasse ao meu objeto de pesquisa. Outra dificuldade, bastante freqüente, foi a elaboração das transcrições do canto de Ben Jor, devido a suas peculiaridades rítmicas, que por diversas vezes não se ajustaram à precisão da partitura.

No terceiro e último capítulo desta dissertação é feita uma síntese dos principais aspectos da obra de Jorge Ben Jor. Para tanto, levando-se em consideração a importância da performance na música popular, procurou-se demonstrar como a batida do violão/guitarra e o canto deste artista articulam-se, reunindo os principais elementos de seu estilo composicional-interpretativo.

CAP. - 1 De Ben a Ben Jor

1.1 - Esquema novo, iê-iê-iê e Tropicália (ou do beco para o mundo)

Ambientada em uma época em que a classe média brasileira sonhava com a modernização e a conseqüente saída do Brasil da condição de país subdesenvolvido, a bossa-nova veio a ser a concretização, pelo menos no plano simbólico, deste sonho. Por muitos considerado como o marco inicial da bossa-nova, o LP *Chega de Saudade* (Odeon/1959), de João Gilberto, condensa as principais características do movimento: estilo camerístico, harmonias complexas, melodias requintadas, arranjos sofisticados, o canto quase falado sem articulações melodramáticas e a “batida diferente” do violão de João Gilberto. Não se pode, no entanto, entender o lançamento do primeiro LP de João Gilberto de uma maneira estanque, desconsiderando o contexto social em que estava inserido. O surgimento bossa-nova ocorre, de certo modo, como um reflexo do processo de transformações sociais, culturais e econômicas, que se iniciara já em meados da década de 1930.¹

Em 1946, com o fechamento dos cassinos por um decreto do então presidente Eurico Gaspar Dutra, as grandes orquestras e *big bands* perderam grande parte dos espaços disponíveis para apresentação. Por outro lado, ocorreu a proliferação de boates no emergente bairro de Copacabana – localizado em um pequeno território entre os morros da Zona Sul e o Oceano Atlântico, na cidade do Rio de Janeiro. Estas casas noturnas caracterizavam-se por ambientes pequenos que não podiam comportar as grandes orquestras dos cassinos, possuindo, apenas, espaço para pequenos conjuntos. Músicos que atuavam nos cassinos passaram a integrar trios, quartetos ou quintetos, que tocavam nas boates de Copacabana. Dessa forma, este bairro, típico de classe-média, passou a ser uma região onde circulavam intelectuais,

¹ MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5º Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p. 67-123.

artistas e boa parte dos músicos que, mais tarde, formariam o grupo bossa-novista². Como bem observa Lorenzo Mammi, com o surgimento da bossa-nova, o botequim perde força enquanto reduto de criação da música popular³.

Nessa mesma época, proliferavam no cenário musical brasileiro gêneros musicais mais condizentes com o gosto das classes populares. A indústria fonográfica, articulada ao rádio – principal veiculador da cultura de massa neste período –, preenchia boa parte de seu respectivo mercado com gêneros musicais como: tango, baião, bolero, marchinha de carnaval, samba-canção, guarânia, mambo etc. De certo modo, esses gêneros não se adequavam às aspirações modernas das classes mais abastadas da sociedade, o que produzia, como diz José Roberto Zan, uma certa “demanda insatisfeita”. A classe média ansiava por uma música que correspondesse a sua “condição cultural mais rica”⁴. Como uma forma de suprir essa carência por gêneros de música mais sofisticados, a classe média brasileira recorria ao *jazz* e à música erudita. Esse tipo de postura influenciou o trabalho de diversos músicos. É o caso, por exemplo, de Dick Farney que, aconselhado pelo violonista e compositor Oscar Belandi, assimila aspectos da interpretação de Bing Crosby – cantor de *jazz* de grande sucesso nesta época – cantando com um timbre mais próximo do sussurro. A maneira de cantar de Dick Farney acabou influenciando outros cantores como Tito Madi, Dóris Monteiro e Agostinho dos Santos.⁵ Outro exemplo importante é do pianista Johnny Alf, que demonstra ter sido fortemente influenciado, tanto na harmonização como na sua maneira de fazer o acompanhamento, pelos pianistas de *jazz*.

Finalmente, o movimento da bossa-nova começa a se delinear, de fato, na segunda metade da década de 50, embalado pela política do nacional-desenvolvimentismo do então presidente Juscelino Kubitschek. A gestão de JK, apoiada no plano de modernização que tinha como objetivo desenvolver o país “50 anos em 5”, assim como a construção de Brasília, fomentaram um clima de grande otimismo e modernização na classe-média. É neste contexto que, em 1959, é gravado, pela Odeon, o LP *Chega de Saudade* de João

² ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da MPB*. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997. p. 97.

³ MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, nº 34, nov. de 1992, p. 63.

⁴ Cf. MAMMI, 1992. p. 62.

⁵ MÁXIMO, João. “Dick, a arte de ser romântico”. In *Chediak, Almir. Bossa Nova: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, Vol. 5, p. 12-13.

Gilberto, marco inicial da bossa-nova. Este disco reúne as principais influências recebidas tanto do *jazz* quanto da música erudita, podendo ser encarado como o resultado final de um processo de modernização da música brasileira iniciado ainda na década de 30, como comento nas linhas anteriores⁶.

A harmonia bossa-novista apresenta um amplo uso de acordes fortemente alterados, progressões pouco comuns, cromatismos e uma preocupação com o encadeamento de vozes. Esta última característica é pouco usual na música popular de um modo geral, levando a crer, portanto, que esta técnica tenha vindo para a bossa-nova por influência direta da música erudita. Os arranjos são compostos por poucos instrumentos e neles evita-se a redundância de notas que não são decisivas para caracterização dos acordes – como a quinta justa em um acorde maior com sétima e nona maior. As intervenções das flautas, cordas e metais são econômicas e geralmente em uníssono. O resultado é uma sonoridade vazada e camerística que se combina com o canto falado e a voz pequena dos intérpretes bossa-novistas, proporcionando textura e dinâmica próprias aos pequenos recintos dos bares e boates de Copacabana. A melodia, requintada, é rica em notas estranhas à tonalidade e se constrói, muitas vezes, sobre as notas de tensão dos acordes. As letras são sofisticadas, sem rebuscamentos, e possuem um caráter de narrativa coloquial. Por fim, tem-se a paradigmática batida do violão de João Gilberto, adotada por muitos outros violonistas.⁷

É importante frisar, ainda, que além do surgimento da bossa-nova ter provocado uma revolução na maneira de fazer música popular brasileira, ela veio acompanhada de uma mudança de postura em relação à legitimidade artístico-cultural da música popular brasileira por parte dos setores médios e intelectuais, que “passaram a ver a música popular como um campo “respeitável” de criação, expressão e comunicação”⁸. Esta mudança no panorama musical brasileiro foi decisiva para a configuração da MPB em meados da década de 60.

⁶ MEDAGLIA, J. p. 75-79.

⁷ Ibidem.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a Canção*”: Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969).” Tese de Doutorado, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Maria Helena Capelato a apresentada junto ao Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Novembro de 1998.. p. 25.

No entanto, após essa primeira fase de otimismo e lirismo que caracterizavam as canções bossa-novistas do começo do movimento, surgiram, no início da década de 60, músicas que tratavam de temas políticos e sociais – fato ainda inédito para a bossa-nova – delineando uma espécie de cisma no interior do movimento. Já em 1960, no LP *A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo*, Sérgio Ricardo interpreta a canção, de sua autoria, “Zelão” que foi uma das primeiras canções bossa-novistas a tratar do sofrimento da população pobre dos morros cariocas.

Simultaneamente a essa mudança de rumo da bossa-nova, em dezembro de 1961 foi criado o Centro Popular de Cultura, órgão promotor de cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).⁹ O CPC visava a conscientização política do povo através da arte popular, para tanto, o artista deveria fazer uma arte que fosse acessível às camadas mais pobres da população. Em pouco mais de dois anos de existência, o CPC obteve uma razoável produção, predominando a música, o teatro, o cinema e a literatura. Havia, inclusive, uma efetiva intercomunicação entre esses diferentes tipos de arte. Importante frisar que o coordenador do departamento de música do CPC era o cantor e compositor bossa-novista Carlos Lyra, sendo notório o caráter político de suas músicas nesta época. Em 1963 Carlos Lyra lança o LP *Depois do Carnaval – O Sambalço de Carlos Lyra*, no qual ele interpreta a canção, de sua autoria, “Influência do Jazz”, que “lamenta o fato do samba ter sofrido influências alienígenas (jazzísticas) e se distanciado de suas “raízes””¹⁰. Interessante esclarecer que, apesar da temática desta canção ser compatível com o ideário cepecista, ela ainda possui a sofisticação melódico-harmônica característica da bossa-nova e do jazz. A produção musical do CPC foi importante para o desenvolvimento da MPB anos mais tarde, e representou a incorporação, por parte de compositores, instrumentistas e intérpretes, de elementos do ideário nacional-popular na música popular brasileira.

Outra vertente musical, que surgiu no mesmo contexto da bossa-nova, é a do chamado *samba-jazz*. Com uma sofisticação harmônico-melódica semelhante a da bossa-nova, o samba-jazz caracteriza-se também pela maneira intensa de tocar dos músicos – opondo-se ao camerismo daquele estilo –, pela freqüente presença de espaços para

⁹ BERLINCK, Manuel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984. p. 19.

¹⁰ ZAN, José Roberto. Op. Cit. p. 129.

improvisos nos arranjos e pelo fato de ser predominantemente instrumental. Sérgio Mendes, Edison Machado e J.T. Meirelles são importantes representantes do referido estilo.

Esse novo rumo que começa a ser apontado pela música popular brasileira tem como pano-de-fundo as mudanças ocorridas no cenário político nacional. JK, com sua política do nacional-desenvolvimentismo, é sucedido por Jânio Quadros, ao mesmo tempo em que passa a ocorrer uma modificação no panorama político do país: “a ênfase passa do discurso em defesa do desenvolvimento nacional associado ou integrado ao capitalismo internacional para o de cunho acentuadamente populista”¹¹. Com apenas seis meses de governo, Jânio Quadros renuncia, e o vice-presidente João Goulart assume, porém com poderes limitados, pela instituição do parlamentarismo. Em 1963, Jango, agora com os poderes presidenciais garantidos pela Constituição de 1946, graças ao retorno ao presidencialismo, lança a política do nacional-reformismo, com o plano das “Reformas de Base”. Este plano foi criado com o intuito de superar a profunda crise social e política em que o país mergulhou já desde 1961, em um momento em que os conflitos sociais e ideológicos se acirravam e intensificava-se a politização de diversos setores da sociedade.

Esse novo panorama político afetou decisivamente o curso da música popular brasileira. “O “excessivo otimismo” da BN deveria ser repensado”¹². A ideologia nacionalista e a luta pelas reformas sociais que mobilizava uma boa porção da sociedade, motivaram parte dos músicos bossa-novistas a ter um posicionamento político mais definido. Passou a ser fomentada, por determinados compositores, a criação de uma bossa-nova de cunho nacionalista, retomando o samba tradicional e diferenciando-a da bossa-nova “alienada”. A partir disso, surge um impasse estético-ideológico: de que maneira poder-se-ia conciliar os avanços técnicos alcançados pela bossa-nova com a retomada do samba tradicional, para então consolidar o “público jovem” universitário e conquistar novas faixas de audiência, sobretudo as classes economicamente menos favorecidas da população, encurtando a distância entre o “morro” e a Zona Sul. A solução desse impasse caminhava em direção de dois objetivos básicos: a conscientização ideológica e a “elevação” do gosto médio do público ouvinte¹³. “Na visão dos ideólogos da bossa-nova nacionalista,

¹¹ Ibidem. p. 132.

¹² NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit. p. 19.

¹³ Ibidem. p. 47.

vulgarização estética, massificação cultural e alienação política caminham lado a lado”¹⁴. Portanto, a música popular passou a ser vista como um meio de educação política e estética, principalmente das classes populares.

Dessa maneira, alguns artistas de origem bossa-novista incorporaram elementos ideológicos do nacional-populismo e optaram pelo engajamento político, conseqüentemente distanciando-se do lirismo bossa-novista. Este tipo de procedimento resultará na configuração do segmento musical chamado de canção de protesto. Nara Leão, considerada musa da bossa-nova, teve importante participação nesta mudança de rumo, encenando a peça *Pobre Menina Rica* – de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra e dirigida por Aloysio de Oliveira na boate Au Bon Gourmet – e gravando pela Elenco, em 1963, o seu primeiro LP, *Nara*. Neste LP a cantora interpreta músicas de sambistas tradicionais como Cartola, Zé Kéti, Elton Medeiros e Nelson Cavaquinho, canções de protesto como “Feio não é Bonito” de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri e afro-sambas de Baden Powell e Vinicius de Moraes, entre outras. No ano seguinte, Nara Leão assina contrato com a gravadora Philips e grava o LP *Opinião de Nara*, com repertório estilisticamente parecido com o do disco anterior. *Opinião de Nara* mais a música “Opinião” de Zé Kéti inspiraram a produção do show *Opinião*, que, conforme seus produtores, simbolizava a “frente ampla” contra a ditadura militar, que, desde 1º de abril de 1964, através de um golpe de estado, derrubou o então presidente João Goulart. Nesta fase, muitos compositores aderiram à canção de protesto, buscando no samba tradicional e na música regional, como a toada e o baião, elementos para suas composições. Entre estes, pode-se citar Edu Lobo, Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo.

Ao mesmo tempo a bossa-nova e a canção de protesto assumiam o papel de combatentes do *rock’n’roll*, em uma época que este gênero se instalava no mercado fonográfico brasileiro e era considerado pela esquerda brasileira como sinônimo de alienação e do avanço imperialista norte-americano.

O *rock’n’roll*, gênero musical surgido nos EUA em 1954 com o lançamento do grupo “Bill Haley and His Comets” derivado do “*rhythm’n’blues*”, já produzia reflexos no mercado musical de massa brasileiro desde 1955 com a gravação de “Rock Around The Clock” por Nora Ney pela Continental. Logo, a televisão, mais especificamente a TV

¹⁴ Ibidem. p. 47.

Record de São Paulo, se interessou pelo rock e começou a divulgá-lo no Brasil, trazendo importantes representantes internacionais do gênero como Neil Sedaka, Johnny Ray, Johnny Restivo, Frank Avalon, Bill Haley, Brenda Lee, e outros. Em 1957 começam a surgir os primeiros *rocks* compostos por brasileiros, como por exemplo "Rock and Roll em Copacabana", de Miguel Gustavo – compositor de inúmeros sambas-de-breque, gravado por Cauby Peixoto, que, na época, já era consagrado como cantor de bolero e samba-canção. O cantor Carlos Gonzaga, que começou sua carreira cantando guarânias, gravou, pela RCA, "The great pretender", do grupo The Platters – versão de Haroldo Barbosa – e "Diana", de Paul Anka – versão de Fred Jorge – “que se transformou numa espécie de símbolo do rock nacional”¹⁵.

Aos poucos foram surgindo cantores “genuinamente rockeiros”, como Celly Campello, que alcançou grande sucesso em 1959 com o lançamento em disco, pela gravadora Odeon, da música “Stupid Cupid” de Neil Sedaka – versão de Fred Jorge –, permanecendo por várias semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso. Celly Campello teve, inclusive, um programa na TV Record que apresentava juntamente com seu irmão Tony Campello chamado Crush em Hi-Fi, direcionado para o público jovem.

Durante os primeiros anos da década de 60 surgiram inúmeros novos intérpretes rockeiros, que possuíam um repertório “composto por rocks e baladas com letras ingênuas, românticas, às vezes com um certo humor adolescente”¹⁶. Em 1962 o jovem cantor e compositor Roberto Carlos lança, em parceria com Erasmo Carlos, a versão de “Splish Splash”, de Bobby Darin, gravada no LP de mesmo nome, alcançando o primeiro lugar nas paradas de sucesso. Alguns anos mais tarde, Roberto Carlos se consagraria como o maior astro do *rock* brasileiro, apresentando o programa de televisão de maior sucesso na década de 60, chamado “Jovem Guarda”, exibido pela TV Record de 22 de agosto de 1965 a 7 de janeiro de 1968, juntamente com seu parceiro Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa.

É nesse contexto, um verdadeiro caldeirão de referências musicais, que surge Jorge Duílio Lima Menezes – Jorge Ben até 1988 e Jorge Ben Jor até os dias de hoje¹⁷ –, nascido em 22 de março de 1942, Rio de Janeiro. Seu pai, Augusto Menezes, era estivador, feirante,

¹⁵ ZAN, José Roberto. Op. Cit. p. 168.

¹⁶ Ibidem. p. 170.

¹⁷ Por uma questão de uniformidade, utilizarei apenas a forma atual do nome artístico do músico estudado: Jorge Ben Jor.

pandeirista do Bloco Cometas do Bispo, cantor e compositor carnavalesco. Criado na Rua do Bispo, bairro do Rio Comprido, Ben Jor, aos dezoito anos, ganha de sua mãe, a etíope Silvia Saint Ben Lima, um violão e um método para principiantes. Quando ainda jovem costumava apresentar-se em festas de amigos, cantando e tocando violão: “tocava tudo que fazia sucesso: bossa-nova, twist, rock”¹⁸. “Ouvia os sambas e os blocos carnavalescos do pai e admirava as festinhas de Ray Conniff(...), sempre Elvis Presley e principalmente Little Richard”¹⁹. Também gostava de ouvir o maracatu trazido do nordeste pela orquestra de Severino Araújo, Jackson do Pandeiro e Luís Gonzaga; ao mesmo tempo em que estava sempre ouvindo João Gilberto²⁰. Além de toda essa influência musical, Jorge Ben assistia nas matinês aos domingos – quando ainda era menor de idade – as *Jam Sessions* que aconteciam nos bares do Beco das Garrafas²¹.

Por volta de 1961 o contrabaixista do grupo Copa Trio, Manuel Gusmão, que era amigo de Jorge Ben, convidou-o para ensaiar junto com o seu grupo. A partir desse momento, Jorge logo começou a se apresentar nas boates do Beco das Garrafas, acompanhado pelo conjunto Copa Cinco (Meirelles no sax, Pedro Paulo no trompete, Toninho no piano, Manuel Gusmão no baixo e Dom Um Romão na bateria). Por essa mesma época, Ben Jor foi chamado pelo organista Zé Maria para tocar pandeiro em seu conjunto. E demonstrando ter familiaridade com o *rock*, apresentava-se cantando este gênero musical na boate Plaza, também no Rio de Janeiro.

Finalmente, em 1963, Jorge Ben Jor é convidado pelo produtor da Philips, João Mello, para gravar um disco 78 rpm contendo as músicas, de sua autoria, “Mas, Que Nada!” e “Por Causa de Você, Menina” que obteve grande sucesso. Embalado pelo êxito do compacto, Jorge Ben lança, ainda em 63, o seu primeiro LP, *Samba Esquema Novo*, que continha as duas músicas já gravadas, além de outras dez, ainda inéditas. Com este disco, Jorge obtém grande êxito comercial e popularidade, atingindo, em poucos meses, a cifra de cem mil cópias vendidas. Não tenho nenhuma fonte que forneça o número exato de

¹⁸ *Nova História da Música Popular Brasileira*. Abril S/A Cultural e Industrial(org). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Integra este fascículo um disco LP de 10”. Citação extraída do texto de Tárík de Souza.

¹⁹ SOUZA, Tárík de. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979. p. 180.

²⁰ *Ibidem*. p. 180.

²¹ Beco das Garrafas foi o apelido dado à rua, sem saída, Duvivier, em Copacabana – Rio de Janeiro. Neste existiam quatro boates: Ma Griffé, Bacará, Little Club e Bottle’s. Estas duas últimas foram o reduto de músicos do samba-jazz e da bossa-nova. Ver sítio de internet:

http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Beco%20das%20Garrafas&tabela=T_FORM_C

exemplares comercializados e nem o significado das cem mil cópias vendidas no panorama do mercado fonográfico da época, porém alguns materiais bibliográficos e jornalísticos²² confirmam a estimativa e a tratam como algo extraordinário, ou até como um recorde. Em uma entrevista concedida a um sítio da internet, por exemplo, o próprio Jorge Ben Jor diz: “Falavam que eu era o primeiro cantor que vendia 100 mil discos.”²³ No ano seguinte Jorge Ben Jor gravou, também pela Philips, mais dois LP’s: *Sacundin Ben Samba* e *Ben é Samba Bom*.

Nestes três primeiros discos notam-se traços estilísticos da bossa-nova e do samba-jazz, sobretudo na orquestração. Por outro lado, são também perceptíveis alguns elementos estilísticos que não pertencem aos dois estilos supracitados, como as melodias e harmonias que aparentam certa simplicidade e a maneira de Jorge Ben Jor tocar o violão que era diferente da fórmula de João Gilberto. “Meu jeito de pegar as cordas do violão era diferente [de João Gilberto]. Eu usava o polegar e o indicador.”²⁴, dizia ele. De fato, nota-se que nas músicas de Jorge, o caráter dançante ganha maior importância que na bossa-nova e torna-se preponderante, o que, de certa forma, conflita com o intimismo e o traço camerístico tão característico do estilo bossa-novista. Não é raro encontrar artigos jornalísticos, ou similares, que, dissertando sobre a música de Ben Jor, utilizam expressões que adjetivam o aspecto rítmico de maneira que vão de encontro à hipótese desta pesquisa. Por exemplo: “*euforia rítmica*”, “*poderoso embalo rítmico*”, “*balanço e vitalidade de seu ritmo*”, “*ritmo forte*”, ou mesmo “*balanço irresistível*”. E mais, essas expressões, muitas vezes, vêm acompanhadas da idéia de que Jorge Ben Jor teria sido o responsável por “devolver” o ritmo à música popular brasileira, enquanto que os adeptos da bossa-nova davam maior importância à harmonia e melodia. “Jorge Ben revolucionou a bossa-nova em 1963, quando devolveu ao movimento a força rítmica da música brasileira, escondida nas complicadas harmonias”²⁵. De certa forma, o caráter dançante da música de Ben Jor o aproxima do

²² Ver livros: SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2/1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 67; MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 247. Revistas: REVISTAS VEJA. *Pobre Jorge Ben*. São Paulo: Editora Abril, 2 abr 1969. Vol. 30, p. 59; REVISTA VEJA. *Ben Toma O que É Seu*. São Paulo: Editora Abril, 18 jun 1969. Vol. 41, p. 59. Entrevista concedida a Ricardo Fotios disponibilizada em sítio da internet: www1.uol.com.br/diversao/musica/BenJor.htm. Acessado em 21 fev. 06.

²³ Conferir endereço eletrônico supracitado.

²⁴ SOUZA, Tárk. *Jorge Ben - Nova História da Música Popular Brasileira*. Abril S/A Cultural e Industrial(org). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Integra este fascículo um disco LP de 10”.

²⁵ *Revista Veja*. Seção Discos: *A minha Menina*. São Paulo: Editora Abril, 25 dez 1968, no. 16, p. 59.

samba-jazz. Não creio que haja ligação direta deste estilo com alguma forma de dança, contudo a intensidade na execução dos músicos – o não camerismo – e o hibridismo de elementos do samba e do *jazz* parecem ter se adequado às composições do artista estudado. Robert Celerier, em um artigo intitulado “Pequena História do Samba-Jazz (V)”²⁶ – escrito para o Jornal Correio da Manhã, em 1964 –, confirma esta idéia e acrescenta a importância do baterista Dom Um Romão na rítmica das músicas de Ben Jor. Este músico, integrante do Copa Cinco – grupo que, liderado por J.T. Meirelles, acompanhou Jorge Ben Jor em seus primeiros anos de carreira –, teria contribuído com a criação de uma nova forma de tocar samba na bateria, fazendo uma síntese entre diversos ritmos relacionados ao samba – da escola de samba à bossa-nova – e o *jazz*, “até formar uma reunião dos diferentes ritmos de origem africana”²⁷. Dessa maneira, “o jovem cantor Jorge Ben, nos seus primeiros shows no Bottle’s e na suas gravações Philips, soube aproveitar a magnífica base rítmica de Dom [sic] e os arranjos energéticos de Meirelles”²⁸. E mais,

*suas composições eram simples e fáceis de lembrar, suas letras freqüentemente pobres. Mas a tristeza e o impressionismo exótico criado pelo uso sistemático do modo menor, acrescentados ao dinamismo de uma boa seção rítmica e ao entusiasmo e espontaneidade do cantor, agiram como uma transfusão de sangue novo. Sim, era o sangue africano que voltava!*²⁹

É provável que o caráter dançante somado a composições “simples e fáceis de lembrar” tenham contribuído para a boa receptividade por parte do público. “A reação do público foi sensacional. A música de Jorge pelo seu comunicativo impulso rítmico, provocava no público um efeito de participação”³⁰. Aqui se percebe que desde o início da carreira de Jorge Ben Jor delineia-se uma característica importante em sua música: ela incita o público para que ele participe cantando e dançando, fato que imputa aos *shows* do compositor um caráter de celebração festiva, ocorrendo uma tendência de superação da distância entre artista e público. O resultado é que suas apresentações se aproximam da

²⁶ CELERIER, Robert. *Pequena História do Samba-Jazz (V) – Jorge Ben e o Afro-Samba*. In: Jornal Correio da Manhã. Caderno Diversão e Cultura, Seção Jazz. Domingo, 27 dez 1964, p.3.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

feita. O próprio Jorge Ben Jor, em uma entrevista cedida ao Jornal do Brasil em janeiro de 1970, demonstra sua preocupação com o caráter dançante, não só de suas composições, mas também da música de um modo geral, e mostrando acreditar que este aspecto pode ser importante para o aumento nas vendas de discos de música brasileira:

*O ritmo brasileiro (...) tem que ser, também, para dançar, não somente para se ouvir. Ele tem que mexer com as pessoas. O brasileiro gosta de dançar, por que não fazer música especialmente para ele? Se fizermos um samba bem marcado dá para dançar. Às vezes a melodia é bonita, mas não possui ritmo, por isso não pega. O que se deve fazer para aumentar o consumo de música nacional é dar-lhe um ritmo dançante (...).*³¹

Interessante, ainda, atentar para o destaque que Celerier dá ao “uso sistemático do modo menor”, a recorrência deste elemento harmônico na música de Ben Jor se confirmará nas análises.

Também pela TV Record e alguns meses antes do início da exibição do Jovem Guarda, a bossa-nova e a canção de protesto ganham seu espaço na TV com o programa O Fino da Bossa. Este, liderado pelos jovens cantores Elis Regina e Jair Rodrigues, era gravado às segundas-feiras no Teatro Record e exibido às quartas-feiras. Durante seus 50 minutos de duração, se apresentavam cantores e grupos musicais como Zimbo Trio, Nara Leão, Baden Powell, Vinícius de Moraes, Maria Bethânia, Elza Soares, entre outros.³² O Fino da Bossa teve sua origem em *shows* organizados pelo radialista Walter Silva – Pica-Pau – e patrocinados pelos centros acadêmicos da Universidade de São Paulo, no ano de 1964. Estes eram realizados no Teatro Paramount, na cidade de São Paulo, e apresentavam números musicais de bossa-nova e canção de protesto com os nomes mais importantes da época. O primeiro destes *shows* foi intitulado com o nome de O Fino da Bossa pelo presidente do Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da USP, Horácio Berlinck, este fato, evidentemente, influenciou a escolha do nome para o programa homônimo. Interessante destacar que Jorge Ben Jor estava presente nesta primeira edição das apresentações de bossa-nova no Teatro

³¹ JORNAL DO BRASIL. *O Sucê de Jor na Euró*. Rio de Janeiro, 28 jan 1970. Caderno B, p. 1. Grifos do original.

³² Cf. ZAN, José Roberto. 1997, 134.

Paramount, juntamente com Zimbo Trio, Paulinho Nogueira, Rosinha de Valença, Oscar Castro Neves, Alaíde Costa e Nara Leão.

Ainda no ano de 64, a convite do Ministério das Relações Exteriores e embalado pelo sucesso dos três primeiros discos, Jorge participa de uma excursão de músicos brasileiros aos Estados Unidos, organizada pelo pianista e *bandleader* Sergio Mendes, permanecendo neste país por três meses³³.

Outro importante reflexo dos *shows* no Paramount foi a realização, pela TV Excelsior, em abril de 1965, do “I Festival de Música Popular”, o qual revelou como vencedora a música “Arrastão” composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes e defendida por Elis Regina. A realização deste evento marcou o início de uma fase importante para a música popular brasileira, chamada “Era dos Festivais”, na qual, seguindo seu modelo, vários festivais aconteceram em diferentes emissoras de TV. Nestes eventos, duas características importantes podem ser destacadas: uma refere-se à aproximação entre música popular e televisão a outra diz respeito ao predomínio da música popular brasileira até os primeiros anos da década de 70.

Recebendo altos investimentos do setor público e privado, os festivais promoviam a música popular brasileira, ao passo que correspondiam aos interesses mercadológicos da indústria fonográfica e da televisão. Aos primeiros colocados eram pagos grandes prêmios em dinheiro, o que, segundo o poeta Augusto de Campos, poderia incentivar os compositores a fazerem músicas “para ganhar festival”³⁴. Por meio de um aparato publicitário bem organizado, os festivais reuniam um grande público, considerando tanto os telespectadores quanto os que assistiam as eliminatórias nos teatros e estádios. Os espectadores presentes nas apresentações, na sua maioria jovens universitários, utilizavam a vaia e o aplauso como forma de demonstrar aprovação ou descontentamento com a canção que estava sendo defendida.

Dessa forma, entre os anos de 65 e 66, formaram-se duas frentes musicais que se opunham ideologicamente e que disputavam espaço nos meios de comunicação de massa e no mercado de música gravada. De um lado, a turma do programa Jovem Guarda, representando o *rock*, fazia músicas que se caracterizavam por harmonias, melodias e letras simples, que, em sua maioria, se baseavam em temas amorosos e episódios triviais do cotidiano, sempre com caráter juvenil. Estas características contribuíam para a ampla

³³ Cf. SOUZA, Tárk. 1977.

³⁴ CAMPOS, Augusto. “Festival de Viola e Violência”. In: *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

aceitação popular.³⁵ Na oposição, estabeleceram-se os músicos oriundos da bossa-nova, como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Nara Leão. A estes se somaram novos nomes como Elis Regina e Chico Buarque. Este grupo, tendo integrantes ligados direta ou indiretamente à esquerda nacionalista, estava preocupado em resgatar e valorizar, em suas músicas, as raízes musicais brasileiras ao mesmo tempo em que fazia frente ao avanço do *rock* internacional e da Jovem Guarda.

Em meio a esta bipolarização ideológica da música popular feita no Brasil, Jorge Ben Jor teve dificuldade em se situar entre as duas frentes. Inicialmente, o músico começou se apresentando no programa O Fino Da Bossa, mas, segundo suas próprias palavras, ele não se adequava bem ao programa: “eu não me sentia bem. Era um programa muito radical. As cabeças que tinham no programa não batiam com a minha. Era muito politizado. Para estar no programa o cara tinha de ir sério, eu tinha de cantar no banquinho...”³⁶

Nota-se, nesta fala de Ben Jor, o seu desconforto diante do caráter politizado e da postura *séria* do programa e de seus participantes. Evidente, ainda, o seu descontentamento com o ícone bossa-novista ‘*cantar no banquinho*’, o que, de certa forma, denuncia o seu distanciamento da bossa-nova desde os primeiros anos de sua carreira.

Jorge Ben Jor permaneceu por algum tempo no O Fino da Bossa, até que em um domingo de 1966, a convite de Erasmo Carlos, se apresentou no programa rival Jovem Guarda – com a música “Agora Ninguém Chora Mais”, do LP *Big Ben* (Philips/ 1965). Por isso, em função da tradição do programa O Fino da Bossa identificado com um público de esquerda e universitário, Jorge Ben Jor foi impedido de continuar se apresentando no O Fino da Bossa – “Foi um alívio pra mim quando falaram que eu não estava mais no “Fino da Bossa”. Falei “graças a Deus””³⁷ – então continuou no Jovem Guarda, onde parece ter se adaptado melhor – “Aí eu fiquei no programa com o Erasmo. E me senti bem porque era a minha praia”³⁸.

Apesar de Jorge Ben Jor não fazer iê-iê-iê, ele sentiu-se melhor adaptado, pois o programa Jovem Guarda não era politizado, era feito apenas para animar a sua jovem platéia, que correspondia cantando e dançando os sucessos de seus ídolos.

³⁵ Cf. ZAN, José Roberto. p. 172.

³⁶ Informações disponíveis na página da internet: www1.uol.com.br/diversao/musica/benjor.htm. Acessado em 21 fev. 06.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

Augusto de Campos, em um artigo escrito em 1966, descreve o embate entre o Fino da Bossa e o Jovem Guarda, e posiciona Jorge Ben Jor como um ponto de equilíbrio desses dois programas.

Mas é evidente que há entre a “velha guarda” a “bossa-nova” e a “jovem guarda” uma espécie de competição natural, amigável quando o denominador comum é a música “nacional” e apenas cordial quando a competição se dá entre música “nacional” (tradicional ou nova) e música presumidamente “importada” ou “traduzida”, embora possam ocorrer casos de intercomunicação, como o do cantor e compositor Jorge Ben, que se passou do “Fino” para a “Jovem Guarda”, do samba-maracatu para o “samba-jovem” (Chorava Todo Mundo, Aleluia), e conseguiu ser “bidu”, “lenheiro”, ou seja, um dos maiores sucessos do programa de Roberto Carlos; por mais que o seu “iê-iê-iemanja” desagrade aos puritanos da música nacional, que querem ver no chamado “samba-jovem” um crime de lesa-samba, a verdade é que Jorge Ben deglutiou o iê-iê-iê à sua maneira, sem trair-se a si próprio, e a prova é que seu Chorava Todo Mundo já era um sucesso do “Fino” antes de ser “uma brasa” da “Jovem Guarda.”³⁹

É ainda com Erasmo Carlos, que Jorge Ben Jor compõe a música “Menina Gata Augusta”, última faixa do LP *O Bidú, Silêncio no Brooklin* (Philips/1967), fazendo referência à Rua Augusta, ponto de badalação juvenil na década de 1960, em São Paulo. Neste e no já citado *Big Ben* nota-se um distanciamento da bossa-nova tanto no violão de Jorge Ben Jor como nos arranjos. A partir do LP *Big Ben* Jorge passa a tocar o violão como uma guitarra de *rock* ao invés de tocar semelhante à maneira bossa-novista como João Gilberto e os demais violonistas da bossa-nova. Nos arranjos do disco *O Bidú, Silêncio no Brooklin* foram usados instrumentos de percussão que são típicos do samba tradicional e do baião.

³⁹ CAMPOS, Augusto. “Da Jovem Guarda a João Gilberto”. In: CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p. 52.

Outra dificuldade que Jorge passou a enfrentar em meados da década de 60, era o não recebimento dos direitos autorais pelas diversas gravações feitas de suas músicas, sobretudo no exterior. Uma reportagem da Revista Veja, de junho de 1969, comenta sua situação financeira não muito confortável e uma certa queda de popularização: “mora num pequeno apartamento alugado, não lhe pagam, esqueceram-no durante anos”.⁴⁰ Nesta época, Jorge Ben Jor é caracterizado por uma certa displicência e indisciplina como artista, o que talvez tenha contribuído com suas dificuldades econômicas. Em uma outra reportagem da Veja se lê: “(...) desde seu lançamento em 1963 o traço marcante da carreira de Jorge Ben é a inconstância de suas aparições e atitudes”⁴¹. Mais à frente o apresentador de programas de auditório, Chacrinha, diz: “estou cansado de convidá-lo para participar do meu programa no Rio – um dos líderes de audiência –, mas ele só quer ficar na praia e jogar futebol”⁴². Mais tarde, no início de 1970, na tentativa de driblar seus problemas com o recebimento dos direitos autorais, Jorge funda, em sociedade com o experiente editor musical Waldemar Marchetti – dono da Editora Arlequim –, a sua própria editora, a Musisom.⁴³

O cenário marcadamente polarizado, descrito linhas acima, foi alterado quando, em outubro de 1967, Gilberto Gil e Caetano Veloso concorreram no III Festival de MPB da TV Record com as canções “Domingo no Parque” e “Alegria, Alegria”. Estas composições, classificadas em 2º e 4º lugares, apresentam conteúdo e forma muito diferentes do que vinha sendo apresentado nos festivais anteriores. Da temática das letras aos arranjos, as duas canções chamaram a atenção da crítica e causaram polêmica entre o público. E desafiando o pensamento de que as guitarras elétricas eram símbolos do imperialismo cultural norte-americano, Gil e Caetano apresentaram-se acompanhados por conjuntos de *rock*. O primeiro tocou ao lado de Os Mutantes – formado por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sergio Baptista – e o segundo dividiu o palco com a banda Beat Boys, composta por quatro argentinos cabeludos que adotavam procedimentos típicos do *rock*. Assim, soavam os primeiros acordes do movimento que mudaria os rumos da MPB: o Tropicalismo.

⁴⁰ REVISTA VEJA. *Ben Toma O Que É Seu*. São Paulo: Editora Abril, 18 jun 1969. n. 41, seção: Música, p. 59.

⁴¹ REVISTA VEJA. *Volta ao Mundo de Ben*. São Paulo: Editora Abril, 7 jan 1970. n. 70, seção: Música, p. 65.

⁴² Ibidem.

⁴³ REVISTA VEJA. *Autores e Donos*. São Paulo: Editora Abril, 2 ago 1970. n. 101, seção: Música, p. 74.

Pode-se perceber neste movimento sua correspondência com o contexto político da década de 60. No governo de regime democrático de Juscelino Kubitschek, a classe-média vivia sob um certo otimismo, com esperanças de que o Brasil se modernizasse e se desenvolvesse industrialmente. Este cenário político condizia com a sofisticação e suavidade da bossa-nova. Já a partir de 1964, com o golpe militar, ocorre o cerceamento dos direitos individuais, censura sobre os meios de comunicação e artistas, fechamento do congresso nacional, entre outras medidas autoritárias. Dessa maneira, pode-se entender que a calma bossa-novista está para os anos JK, assim como a *estridência* tropicalista estava para o período sombrio da ditadura militar. Esta idéia de anteposição entre a bossa-nova e o tropicalismo em paralelo com os diferentes contextos políticos é sugerida por Caetano Veloso, no debate sobre música popular brasileira promovido pela Revista Civilização Brasileira. É também neste debate que Caetano expõe a idéia de “*linha evolutiva*” na música popular brasileira, sendo esta importante diretriz para a tropicália. Frente à estagnação da música popular em meio à polarização entre ie-ie-iê e canção de protesto pós-bossa-nova, o compositor baiano propõe que se retome a modernização da música assim como fez João Gilberto. Sendo este procedimento necessário para que se desse um passo à frente na renovação da música popular. Nas palavras de Caetano: “Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. (...) Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira”⁴⁴.

Inserido na proposta renovadora do tropicalismo estava a aproximação com a vanguarda artística brasileira. Músicos compositores eruditos, mais especificamente Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Damiano Cozella e Júlio Medaglia, participaram da Tropicália como arranjadores, trazendo para este movimento o experimentalismo e elementos da música eletrônica. A poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari influenciou as letras dos tropicalistas. Augusto de Campos escreveu diversos artigos jornalísticos apoiando o movimento e dando-lhe legitimidade.

Por outro lado, *procedimentos* da comunicação de massa foram adotados pela tropicália. Os tropicalistas se apresentavam no programa de Abelardo Barbosa (Chacrinha), ícone da cultura de massa brasileira. Características da cultura *pop* internacional, do

⁴⁴ Revista *Civilização Brasileira*, ano I, nº 7, maio de 1966, p. 378.

psicodelismo e do movimento *hippie* foram absorvidas. Estas podem ser observadas nos principais LP's da tropicália, como *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil* e *Tropicália ou Panis et Circenses*, os três gravados pela Philips, em 1968.

A aproximação de Jorge Ben Jor com a tropicália se deu através da TV. O elo de ligação foi o programa *Divino Maravilhoso*, apresentado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, estreado na TV Tupi em 28 de outubro de 1968. Convidado a participar do programa, ele compôs várias músicas a partir de temas que eram sugeridos pelos diretores Antonio Abujamra e Fernando Faro, entre elas: “País Tropical”, “Charles, Anjo 45” e “Que Pena”⁴⁵. No ano seguinte, aproveitando algumas músicas compostas para o programa, Jorge Ben Jor grava o seu sexto LP – *Jorge Ben* (Philips/1969). Com este LP Jorge Ben Jor alcança grande popularidade – ficou de dezembro de 1969 a junho de 1970 entre os dez LP's mais vendidos na cidade do Rio de Janeiro⁴⁶ – e suas músicas são gravadas por diversos cantores como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Claudete Soares, Wilson Simonal e os conjuntos “Originais do Samba” e “Os Mutantes”. Merece destaque o fato de que, dentre esses nomes, Simonal foi o que obteve maior êxito comercial, ficando várias semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso e nas pesquisas de vendagem de discos⁴⁷ com o compacto simples que continha a canção “País Tropical”.

Estilisticamente, o LP *Jorge Ben* parece não possuir nenhuma (ou muito pouca) correspondência com a bossa-nova, ao passo que a influência do *rock*, que dá sinais desde os primeiros LP's, continua presente. Esse disco marca uma fase em que Jorge Ben Jor passa a ter maior liberdade, sobretudo em seus arranjos, e que se desvencilha da peleja ideológica entre o iê-iê-iê e a chamada MPB, num momento em que esta última dá maior abertura ao *pop* internacional, em boa parte graças ao tropicalismo. Daí a importância do “Trio Mocotó” – Nereu (pandeiro), Fritz (cuíca), Joãozinho Paraíba (timba e pratos) – que, compondo a seção rítmica, parece se adequar muito bem ao som híbrido de Ben Jor. E ainda temos sua última faixa, “Charles, Anjo 45”, cuja letra – caracterizada pela simplicidade, ausência de rimas e métrica –, em sua temática, antecipa um gênero musical

⁴⁵ Dados extraídos das seguintes fontes: entrevista de Jorge Ben Jor concedida a Ricardo Fotios em www1.uol.com.br/diversao/musica/benjor.htm; www.benjor.com.br/sec_bio.php?language=pt_BR; programa “Ensaio”, dirigido por Fernando Faro, produzido pela TV Cultura, 1991.

⁴⁶ IBOPE. Pesquisa sobre vendagem de disco na cidade do Rio de Janeiro, dezembro de 1969 a junho de 1970.

⁴⁷ IBOPE. Pesquisa sobre vendagem de disco na cidade do Rio de Janeiro, agosto de 1969 a janeiro de 1970. São Paulo, setembro a dezembro de 1969

surgido apenas anos mais tarde, o *rap*. Esta canção, de “temática transgressora, premonitória sobre a situação dos morros cariocas”⁴⁸, conta que Charles Antonio Sodré, envolvido com jogo do bicho e tráfico de drogas, portador de uma pistola 45 e considerado um Robin Hood, foi preso, fato que acabou com a “tranquilidade” do morro. Nos últimos versos da canção Jorge prediz o retorno antecipado de Charles de suas “*férias numa colônia penal*”, que seria comemorado com “*muita queima de fogos e saraivadas de balas pro ar*”. “Charles, Anjo 45” foi defendida pelo próprio autor no *IV Festival Internacional da Canção*, realizado pela TV Globo em 1969, no qual uma parte da platéia vaiou e a outra aplaudiu; a imprensa por sua vez criticou de maneira negativa. Não obstante as discordantes opiniões durante o festival, “Charles, Anjo 45”, em duas gravações, uma de Jorge e outra de Caetano Veloso, em pouco tempo tornou-se um sucesso.⁴⁹

Importante destacar que a participação de Jorge Ben Jor no Tropicalismo aconteceu de forma periférica. A identificação do artista com o movimento ocorre apenas em relação aos *procedimentos* utilizados pelos tropicalistas, que estavam relacionados, sobretudo, à comunicação de massa e à apropriação de elementos da cultura *pop* internacional. Uma fala de Jorge publicada em uma matéria do Jornal do Brasil, de 28 de janeiro de 1970, sobre sua atuação na Europa, elucida bem a forma como este artista encarava o tropicalismo:

*O tropicalismo existe desde quando eu nasci. O tropicalismo é puramente brasileiro. Já existia no tempo de Emilinha Borba. Carmem Miranda fazia o tropicalismo no exterior. Foi grande sucesso nos Estados Unidos. Sou um compositor que continuo fazendo tropicalismo, pois moro num país tropical. Para mim o Chacrinha “é o rei do tropicalismo”. O tropicalismo é um cara simpático que traz e mostra muita alegria para todos, contagiando.*⁵⁰

Curioso é o motivo que Ben Jor dá para continuar adotando procedimentos que se aproximavam do tropicalismo: morar num país tropical. Parece-me que, para este artista, o

⁴⁸ MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 342. Ver também: SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2/1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 141.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ JORNAL DO BRASIL. *O Sucé de Jor na Euró*. Rio de Janeiro, 28 jan 1970. Caderno B, p. 1. Grifos do original.

tropicalismo e, conseqüentemente, sua maneira de fazer música se deve particularmente a características intrínsecas ao Brasil – claro que não só relacionadas a condições climáticas, mas principalmente a aspectos culturais. Confrontado com os ideais de renovação musical de Gil e Caetano, o relato de Jorge Ben Jor chega a ser ingênuo. Este não se preocupa com a questão da vanguarda artística. E quando o artista estudado descreve o movimento liderado pelos baianos, como sendo um cara simpático de alegria contagiante, parece estar falando de si próprio. Dessa maneira, Jorge Ben Jor apenas tangencia a Tropicália sem se integrar de fato a ela, assim como o fez em relação à Jovem Guarda, à bossa-nova e ao samba-jazz.

1.2 - Censura, Negritude, Futebol e Alquimia

Nos anos que seguem a passagem de Jorge Ben Jor pelo tropicalismo observa-se em sua obra uma presença cada vez mais evidente da *soul music*. E, num período em que a censura aos meios de comunicação torna-se mais severa, o artista estudado dedica-se a temas relacionados ao futebol, alquimia, história em quadrinhos e suas musas inspiradoras. Por outro lado, a afirmação da negritude passa a ser mais freqüente. Como exemplo, pode-se citar as canções “Ponta-de-Lança Africano (Umbabaraúma)” – do LP *África Brasil* (Philips/1976) – e “Zumbi” – gravada no LP citado e no *Tábua de Esmeraldas* (1974/Philips).

Na década de 1970 observa-se um forte crescimento da indústria fonográfica. Para se ter uma idéia, no período entre 1966 e 1979 a produção – incluindo compactos simples e duplos, LP’s e K7’s – saltou de 8,9 para 64,2 milhões de unidades, representando um aumento, bastante significativo, de 621%⁵¹. Levando-se em consideração que o desenvolvimento do mercado fonográfico está diretamente ligado à produção dos eletrodomésticos necessários para a reprodução dos discos e fitas, se faz relevante apontar o grande aumento na venda de toca-discos, que chega a 813% entre 1967 e 1980. Estes dados explicam o crescimento, entre 1970 e 1976, de 1375% no faturamento das empresas

⁵¹ VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor no curso de Comunicações. Orientador: Prof^o Dr Waldenir Caldas. São Paulo, 2001. p. 53.

fonográficas.⁵² É claro que a questão do desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil está vinculada a um contexto mais amplo, que abrange, inclusive, aspectos da política de segurança nacional do regime militar. Desse modo, este cenário de franco crescimento do mercado fonográfico brasileiro tem como pano-de-fundo ações do governo militar que beneficiaram os meios de comunicação de massa como um todo – setores fonográfico, editorial, da publicidade e da televisão. Em 1965 ocorre a criação da EMBRATEL e a associação do Brasil ao sistema internacional de satélites (INTELSAT), dando início a um processo de modernização das telecomunicações. Dois anos depois é criado o Ministério de Estado das Comunicações. Em 1968 é inaugurado um sistema de microondas, que permitiu a interligação das diversas regiões do território brasileiro. Além destas novidades na área tecnológica, o regime militar incentivou a criação de instituições de promoção cultural, que deram início ao delineamento de uma política cultural alinhada aos seus interesses. Todas essas iniciativas do governo militar têm como idéia central a integração nacional, indo de encontro à ideologia da Segurança Nacional, que, por sua vez, deu legitimidade a toda esta transformação na área das telecomunicações.⁵³ Por outro lado, os segmentos empresariais beneficiaram-se da integração do mercado promovida pela melhor infra-estrutura dada aos meios de comunicação. Concomitantemente ao fortalecimento da indústria da cultura, ocorreu uma considerável racionalização no processo de produção e o surgimento de novas formas de gestão.

Acompanhando os números que identificam o crescimento vultoso da indústria fonográfica, observa-se, como demonstra Eduardo Vicente, neste período de consolidação dos meios de comunicação de massa, a instalação de grandes gravadoras transnacionais no Brasil. Entre estas empresas do disco, denominada *majors*, pode-se citar a Philips-Phonogram que, com a compra da Companhia Brasileira de Discos (CBD), se estabeleceu no país em 1960. Sobretudo com o sucesso da Jovem Guarda em meados da década de 60, a CBS, instalada no Brasil desde 1953, consolida-se no mercado. A EMI chega ao país em 1969, com a compra da Odeon, que, de forma pioneira, atuava no mercado nacional desde 1913. A WEA, vinculada a Warner, instalou-se em 1976. Em seguida, em 1979, a Ariola também passa a atuar no Brasil. Estas organizações, somadas à RCA Victor, que atuava no

⁵² ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5ª reimpressão da 5ª Edição de 1994. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. p. 127.

⁵³ Cf. ORTIZ, R. 2006. p. 117-118.

país desde 1925 e que mais tarde seria incorporada à BMG, compõem o panorama das principais empresas fonográficas do mercado brasileiro.⁵⁴ Além disso, estas grandes gravadoras promoveram uma atualização tecnológica de seus equipamentos, reduzindo a diferença de qualidade entre os fonogramas nacionais e os produzidos nos países de tecnologia mais avançada, o que acabou se tornando um bom incentivo ao consumo de discos.

Vicente ainda chama a atenção para as conquistas das empresas fonográficas na defesa de seus interesses. Fundada em 1958, a ABPD – Associação Brasileira de Produtores de Discos – conquistou significativas vantagens para as empresas fonográficas em meados dos anos 60, como um subsídio tributário por meio da restituição do ICM e a revogação, em 1973, do artigo, da lei de direitos autorais, referente à obrigatoriedade da numeração dos discos produzidos.

Dessa maneira, com uma indústria cultural que passa a se consolidar, como se refere Renato Ortiz, a publicidade passa a ter um papel cada vez mais importante, sendo “através dela que todo o complexo de comunicação se mantém”⁵⁵. Entre 1964 e 1976 os investimentos em publicidade cresceram aproximadamente 8200%⁵⁶. Como consequência deste expressivo crescimento surgem diversas agências de publicidade e são iniciados cursos de nível superior em diversas instituições de ensino, que regulam a profissão de publicitário e buscam suprir a demanda por profissionais especializados. Devido à necessidade de precisão sobre os dados de diversos perfis do mercado consumidor e à racionalidade do trabalho publicitário são criados vários institutos de pesquisa mercadológica, por exemplo: Mavibel (1964), Simonsen (1967), LPM (1969), Nielsen (1969), Nopem (1965) – este último atende exclusivamente o mercado de discos.

Interessante destacar que todo esse aparato técnico será aproveitado pela indústria fonográfica. Nesse sentido, as técnicas de *marketing* utilizadas para a venda de bens materiais serão aplicadas na elaboração e distribuição de bens culturais. Dessa forma, em determinadas situações, antes de uma gravadora lançar um cantor novo no mercado, esta fará uma pesquisa de mercado para identificar o que poderá ter maior aceitação por uma

⁵⁴ Cf. VICENTE, 2001. p. 54. Ver também: MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

⁵⁵ ORTIZ, R. Op. Cit. 2006. p. 130.

⁵⁶ Dado extraído segundo tabela apresentada por Ortiz. Ibidem, p. 130.

certa faixa de público. Os resultados desta pesquisa influenciarão na escolha do gênero musical a ser gravado, na composição dos arranjos, na seleção do repertório e até mesmo na montagem do vestuário do intérprete em suas apresentações ao vivo. Percebe-se então, uma preponderância do setor comercial sobre o artístico dentro da estrutura organizacional de uma empresa fonográfica.

Marcia Tosta Dias aponta quatro fatores que compõem o panorama de expansão da indústria fonográfica brasileira. Primeiramente observa-se a consolidação do segmento musical identificado pela sigla MPB. Artistas surgidos na década de 60, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Elis Regina e outros formam os catálogos das gravadoras, constituindo uma fonte estável de produção artística. Outro segmento importante, altamente lucrativo e grande vendedor de discos, é o da música romântica. Este, a partir do final da década de 60, tem no cantor, compositor e recordista de vendas Roberto Carlos, seu principal representante.⁵⁷

O segundo fator é a acentuada diminuição da produção de compactos, simples e duplos, em relação aos *long-plays*. Para se ter uma idéia, em 1969 o formato compacto representava 57% do total de discos vendidos, enquanto em 1976 esta porcentagem baixou para apenas 36%. Dessa maneira, a indústria pôde “restringir gastos e otimizar investimentos, considerando que cada LP continha, em termos de custos, seis compactos simples e três duplos”. Deste momento em diante, houve um decréscimo contínuo na produção de compactos, até que em 1990 ela se extinguiu por completo.

O terceiro fator diz respeito a crescente parcela de música estrangeira a ocupar espaço no mercado fonográfico brasileiro. Para as empresas fonográficas instaladas no Brasil a venda de discos de música estrangeira representava uma significativa redução nos custos, pois elas adquiriam matrizes prontas e apenas cuidavam da prensagem, embalagem e distribuição. Em suma, como bem pontua Rita Morelli, “era muito mais fácil lançar um disco já gravado no exterior do que arcar com as despesas de gravação de um disco no Brasil”⁵⁸.

Por fim, o último fator está relacionado à associação e integração da produção de música popular a outros setores da indústria cultural. A interação entre música e cinema,

⁵⁷ DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000. p. 96.

⁵⁸ Cf. MORELLI, Rita. 1991.

televisão, rádio e publicidade, sobretudo a partir dos anos 70, beneficiou profundamente a indústria fonográfica. Um bom exemplo é o da gravadora Som Livre – criada em 1971 pela Rede Globo – que, tendo sua produção baseada principalmente em trilhas de novelas obteve a liderança de vendas do mercado fonográfico já em 1977.

Interessante retomar a questão do aumento do consumo de música estrangeira no Brasil, para que sejam feitas algumas considerações. Vicente argumenta que a internacionalização do consumo de música popular teve um importante significado econômico e cultural na direção da massificação do consumo de música no Brasil, configurando-se como uma forma efetiva de incorporação de novos perfis de consumidor⁵⁹. Neste sentido, Rita Morelli pondera que a maior participação de música estrangeira no mercado fonográfico brasileiro fez com que uma parcela crescente de jovens participasse do consumo de discos. Entretanto, estes não eram, até então, os consumidores *típicos* desse mercado. André Midani declarou em 1971, na época atuando como diretor da Philips-Phonogram, que, diferentemente do que se passava no mercado mundial, em que o consumidor típico teria entre 13 e 25 anos, os compradores de discos, do Brasil no início dos 70, teriam, majoritariamente, mais de 30 anos de idade. Esta diferença ocorria, pois no Brasil, segundo Midani, o poder aquisitivo da juventude era muito baixo.⁶⁰ Dessa forma, nota-se, com o avanço desta década, uma divisão no mercado fonográfico brasileiro: a faixa etária jovem concentra-se no consumo de música estrangeira, predominantemente no formato de disco compacto, devido ao preço mais baixo; enquanto que as pessoas com mais de 25 anos adquiria discos de música brasileira, principalmente no formato de LP's⁶¹.

Voltando-se para o contexto político da década de 70, é necessário dar destaque a um fato que marcou o fim dos anos 60 e que deu início a um período de forte repressão política: a edição, em 13 de dezembro de 1968, do Ato Institucional nº 5. “O chamado “segundo golpe” instala definitivamente a repressão política de direita organizada pelo Estado e marca a abertura de um novo quadro conjuntural onde a coerção política irá assegurar e consolidar a euforia do “milagre brasileiro””⁶². A aparente tranquilidade política cria um ambiente favorável ao estabelecimento, no Brasil, do capital monopolista

⁵⁹ Cf. VICENTE, E. 2001, p. 59.

⁶⁰ Cf. MORELLI, R. 1991, p. 67.

⁶¹ Cf. VICENTE, E. 2001, p. 59.

⁶² HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p. 90.

internacional, que se integra às classes dominantes internas, reforçando a dependência do sistema econômico. Um bom exemplo deste fenômeno de internacionalização da economia brasileira, que surtiu efeitos na área da cultura, foi o estabelecimento das *majors* nas décadas de 60 e 70, já comentado algumas linhas atrás. Num clima orgulhoso e otimista, o Governo dá início a grandes obras, como a da Transamazônica e a da Ponte Rio-Niterói; a classe-média, embalada pelo aquecimento econômico, realiza diversos sonhos de consumo adquirindo, com mais facilidade, automóveis, eletrodomésticos e imóveis. A partir do AI-5, o último ato institucional, a perseguição política, que antes atingia apenas os militantes de esquerda, passa a pressionar, também, professores, intelectuais e artistas; a censura aos meios de comunicação tornou-se mais rigorosa, criando dificuldades à circulação de materiais – artigos de jornais, filmes, livros, peças de teatro e músicas – que possuíam caráter crítico.

Heloísa Buarque de Hollanda argumenta também que o acirramento da censura e a “sistemática exclusão do discurso político direto” promovem o “deslocamento tático”, para os meios artísticos, da crítica política. Assim, “a impossibilidade da mobilização e debate político aberto transforma as manifestações culturais em um lugar privilegiado da “resistência””⁶³. Na obra de Chico Buarque, por exemplo, observam-se inúmeras canções em que a letra possui cunho político contestador. Estas composições ora anunciam o dia melhor que está por vir, ora protestam contra o sistema de poder estabelecido, ou mesmo fazem crítica às condições sociais vividas pelas classes populares. É claro que, para que essas músicas não sejam censuradas se faz necessário que o compositor lance mão de diversos artifícios que disfarcem o seu conteúdo político. Estas técnicas que ludibriam o crivo da censura são rapidamente decodificadas pelos ouvintes e passam a ser bastante valorizadas. Por outro lado, aqueles compositores que se mantêm distantes do discurso ideológico contestador são criticados e taxados de “traidores”, “desbundados” ou “alienados”. É o caso, segundo H. B. de Hollanda, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Interessante destacar ainda que, com o passar do tempo, forma-se um público consumidor para a canção politizada, que consome política como qualquer outra mercadoria. E

⁶³ Cf, HOLLANDA, H. B. 1981. p. 92.

conseqüentemente “as obras engajadas vão-se transformando num rentável negócio para as empresas da cultura”.⁶⁴

Compondo, também, este panorama político cultural a problemática que envolve as relações entre intelectuais e Estado torna-se um foco relevante de debates políticos culturais. H. B. de Hollanda afirma que o jornal *Opinião* teve um importante papel na promoção desta discussão. Este jornal, através da seção “Tendência Cultural”, tentou estimular o debate e o questionamento de temas que normalmente permaneciam restritos aos círculos de intelectuais, como a tendência populista e nacionalista da atuação no campo cultural. Ao mesmo tempo, assuntos poucos discutidos e desprezados pela esquerda, como o uso de drogas e a sexualidade, ganham espaço e passam a ser aprofundados. Também pelo *Opinião*, com o debate sobre as dissidências no leste europeu e a publicação de entrevistas e trabalhos que tratam de novas opções de análise e prática política, a ortodoxia e o autoritarismo marxistas são postos em cheque.

Inseridos neste contexto, setores jovens da produção cultural, formados no início da década de 70, “privilegiam a intervenção múltipla sob a forma de resistências setorizadas abandonando o projeto globalizante de tomada de poder que informava a atuação cultural do início do anos 60”⁶⁵. Esta juventude caracteriza-se pela descrença no sistema político vigente, nas “formas sérias do conhecimento” e até mesmo no discurso da esquerda burocratizada. Neste momento a juventude irá buscar circuitos marginais e alternativos de produção cultural. A produção das peças de teatro, dos filmes, das publicações literárias e das apresentações musicais é marcada pelo caráter artesanal e se mantém de forma independente do Estado e do capital privado. Dessa maneira, a manifestação artística marginal apresenta-se como uma alternativa “à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas”⁶⁶.

Retomando a questão da censura, nota-se que esta exerceu influência marcante, também, nos festivais da canção. Enquanto que nos festivais dos anos de 1965 a 68 predominavam, entre as vencedoras, canções de protesto ou de cunho nacional-popular, como “Arrastão”, “Ponteio”, “Disparada” e “Para Não Dizer Que Eu Não Falei das Flores”, a partir de 1969, devido ao acirramento da repressão política, este perfil começa a se

⁶⁴ Ibidem. P. 92-93.

⁶⁵ Cf. HOLLANDA, H. B. 1981. p. 94. Grifos do autor.

⁶⁶ Cf. HOLLANDA, H. B. 1981. p. 96.

modificar. No V Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo em 1970, a primeira colocada e muito aplaudida pelo público foi a canção “BR-3”, interpretada por Toni Tornado e Trio Ternura, marcando a presença da *soul music* nos festivais e no cenário musical brasileiro. Também influenciada pela *soul music* e com um forte teor de afirmação identitária é a quinta colocada “Abolição 1860-1980”, defendida por Mariá, Luís Antonio e Conjunto Dom Salvador. Em 1971, no VI FIC, o perfil se manteve com a vitória de “Kyrie”, de Paulinho Soares e Marcelo Silva e interpretada pelo Trio Ternura (repare que é o mesmo grupo que acompanhou Toni Tornado em “BR-3”). A equipe organizadora deste certame teve sérios problemas, quando da desistência da participação dos artistas convidados, que, assim, protestavam contra a atuação da censura. Entre estes estão Chico Buarque, Tom Jobim, Capinan, Vinicius de Moraes e outros. Por fim, em 1972, ocorre o derradeiro VII FIC, não sem alguma turbulência. Durante o intervalo entre a segunda eliminatória e a fase final, devido a um certo descontentamento por parte dos militares em relação à cantora e presidente do júri, Nara Leão, o corpo de jurados do festival foi dissolvido e substituído por outro, formado apenas por jurados estrangeiros. Neste certame, duas músicas se sagraram vencedoras: “Diálogo”, composta por Paulo César Pinheiro e Baden Powell e interpretada por este, somado a Tobias e Cláudia Regina; e “Fio Maravilha”, de Jorge Ben, interpretada na voz grave da cantora mineira Maria Alcina.⁶⁷

Esta composição de Jorge, de tema recorrente na obra do compositor, narra um gol do jogador Fio Maravilha, aos 33 minutos do segundo tempo. Percebe-se aqui, como o artista em questão capitaliza a popularidade do futebol. Nos dois festivais anteriores, Jorge alcançou o sexto lugar com “Eu Também Quero Mocotó” – defendida por Erlon Chaves e Banda Veneno – no V FIC; e no VI FIC Ben Jor chega à etapa final com a canção, defendida por ele mesmo, “Porque é Proibido Pisar na Grama”. Interessante destacar que, na medida em que os festivais foram apresentando uma maior presença do *pop* internacional e um número crescente de canções não engajadas, Jorge Ben Jor foi se destacando e obtendo melhores colocações. Salientando, em tempo, que no III FIC e no IV Festival da Música Popular Brasileira (TV Record), ambos de 1968, Jorge Ben Jor se apresentou com as músicas “Congada” e “Queremos Guerra”, respectivamente, sem ao menos passar das fases eliminatórias.

⁶⁷ MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: Uma Parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

Algumas reflexões de Luiz Tatit, presentes no livro *O Século da Canção*⁶⁸, irão auxiliar na seqüência da composição deste panorama da década de 70, mas agora se tratando particularmente da evolução da canção, para então se poder compreender melhor o posicionamento de Jorge Ben Jor em relação ao mercado fonográfico. Para este autor, a década em questão foi um período de “distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados” nos anos 60⁶⁹. As conquistas estéticas alcançadas pelo tropicalismo frutificaram nos 70, criando um cenário musical “sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou ideológicas”⁷⁰. Apesar de ainda haver uma produção musical politizada, que desafiava a censura, como no caso, já citado, de Chico Buarque, a maior parte dos compositores e intérpretes não davam atenção a questões que envolviam projetos estéticos e ideológicos. Ainda prematuro na década anterior, o mercado consumidor era o que, neste momento, dava o tino às produções fonográficas, tornando-se sua conquista o principal objetivo dos artistas. De volta à questão da racionalização da indústria do disco, Tatit afirma que: “longe dos parâmetros subjetivos adotados na era dos festivais, agora eram as leis frias do mercado que determinavam os eleitos e os excluídos”⁷¹. Dessa maneira, seguindo estas novas diretrizes, diversas revelações surgiram neste período: Raul Seixas, Secos e Molhados, Novos Baianos, Alceu Valença e Djavan sintetizavam o *rock* com gêneros nacionais como samba, frevo e choro, ou até com elementos da música brega, via música romântica latino-americana. “Desde que chegassem a um produto comercial e não se esmerassem em mensagens políticas esses músicos sentiam-se “livres” em sua produção”⁷².

Contudo, o principal legado da década em questão, segundo Tatit, foi a “libertação da canção dos gêneros rítmicos predefinidos”⁷³. O procedimento tropicalista de absorção de diversos estilos e gêneros musicais – assimilação das dicções, conforme Tatit – passou a ser adotado por um grande número de compositores a partir dos anos 70. Desse modo, ao invés de se ater a um determinado gênero musical, “o compositor propunha um modo de dizer

⁶⁸ TATIT, Luiz, *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

⁶⁹ Ibidem. p. 227-231.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Cf. TATIT. 2004. p. 228.

⁷² Ibidem. p.229.

⁷³ Ibidem.

melódico que só mantinha compromisso com a própria letra”⁷⁴. Dessa maneira a quadratura rítmica ou a forma da canção comum a um gênero específico, já não apresentam mais uma forma de delimitar a liberdade criativa de um compositor. A letra, sua métrica e a experiência relatada no texto acabam por determinar, com preponderância sobre outros aspectos, o estilo da canção.

Este é o principal ponto de intersecção entre Jorge Ben Jor e o contexto musical pós-60. Suas composições não encarnam um estilo específico, e suas letras parecem ser, de fato, o fio condutor que leva a canção por diferentes caminhos. “Jorge Ben Jor usa a força melódica para convencer – e convence – a todos do valor mítico de seus personagens de gibi.”⁷⁵ Desse modo, o artista que transitou de maneira periférica entre as diversas tendências musicais durante a década de 60 – bossa-nova, samba-jazz, Jovem Guarda e tropicalismo – não se fixando a nenhuma, mas sempre as tangenciando, se integra ao cenário musical dos anos 70, que apresenta a pulverização dos gêneros musicais, sem sofrer com os conflitos estético-ideológicos da década anterior. Ben Jor utiliza os elementos musicais de diversos estilos/gêneros com o objetivo de compor o suporte que conduzirá a mensagem de suas letras, sem métrica e forma definida, até o ouvinte. E mais, levando-se em consideração que o compositor estudado pratica este procedimento, que Tatit reputa aos tropicalistas, desde seu primeiro LP, pode-se entender a partir disso, que Jorge Ben Jor antecipa o tropicalismo, predizendo, com alguns anos de antecedência, a revolução musical que mudaria os rumos da MPB. Novamente nas palavras de Jorge: “o tropicalismo existe desde quando eu nasci”⁷⁶.

Ainda na década de 70, deve-se destacar a ascensão do *funk* e do *soul* no cenário musical carioca, que em pouco tempo se popularizou e foi batizado de *Black Rio*. Ademir Lemos, discotecário, e Big Boy, radialista, já no início dos 70, começaram a organizar bailes no Canecão ao som de James Brown, Wilson Pickett e Kool and The Gang. Após sofrerem restrições por parte da direção da casa, os Bailes da Pesada, como eram chamados, passaram a acontecer em clubes dos subúrbios e quadras de escolas de samba. Com o tempo, grupos de jovens freqüentadores desses eventos passaram a formar novas

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem. p. 231.

⁷⁶ Cf. JORNAL DO BRASIL. *O Sucé de Jor na Euró*. 28 jan 1970. Caderno B, p. 1.

equipes de som e assim promoviam seus próprios bailes, disseminando e dando força ao movimento Black Rio.⁷⁷

Por outro lado, surgiam no cenário musical brasileiro, por essa mesma época, os representantes nacionais do *soul*. Bons exemplos são Tim Maia e o já citado Toni Tornado, que após uma temporada de alguns anos nos Estados Unidos voltaram ao Brasil carregados de influências da música negra deste país. Outros nomes importantes do *soul* brasileiro são: Carlos Dafé, Gerson King Combo e Cassiano. Mais tarde, já na década de 80, surge a cantora Sandra de Sá, que também apresenta uma acentuada influência da *soul music*.

Essas novidades no cenário musical brasileiro surtiram efeitos interessantes na produção nacional de música. Pequenas gravadoras como a Tape Car e Top Tape lançavam coletâneas com as principais músicas tocadas pelas equipes de som Soul Grand Prix e Dynamic Soul. Até que, em 1976, influenciada por seu então presidente, André Midani, que via a Black Rio como um mercado promissor, a gravadora WEA investiu na produção de um novo conjunto: a Banda Black Rio.⁷⁸ Tendo como líder o saxofonista Oberdan Magalhães, esta banda apresentava uma sonoridade híbrida, que misturava gêneros como o samba, o choro, o *jazz*, o *soul* e o *funk*.⁷⁹ Jorge Ben Jor, por sua vez, no mesmo ano da criação da Banda Black Rio, lança, pela Philips, o LP *África Brasil*. Neste disco Jorge, pela primeira vez em uma gravação de LP, troca o violão pela guitarra. Suas músicas apresentam forte influência do *soul* e do *funk*, refletindo, sintomaticamente, a efervescência do movimento Black Rio. A instrumentação possui um grande número de instrumentos de percussão – cuíca, agogô, ganzá, turbadoras, congas, atabaques, timbales – além de bateria, baixo, teclado, piano, metais e a já citada guitarra de Ben Jor. Marco Mazzola, produtor do disco, comenta em sua autobiografia o seu espanto ao ouvir de Jorge a idéia de gravar este grande número instrumentos de percussão. Mazzola ainda afirma que, de acordo com a proposta inicial de Ben Jor, a seção rítmica foi gravada ao vivo, o que foi tecnicamente complicado, exigindo um apurado trabalho de estúdio. E mais, não me causa surpresa saber que Marco Mazzola produziu também *Maria Fumaça*, o primeiro LP da Banda Black Rio,

⁷⁷ BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes – MPB nos anos 70*. 1980. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980. p. 216-222.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ ZAN, José Roberto. “Funk, Soul e Jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio”. In: *Art Cultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. V. 7, n. 11, jun.-dez. 2005. p. 183-196.

lançado em 1977. Merece destaque ainda, a música “Xica da Silva”, feita sob encomenda para o filme de mesmo nome, dirigido por Cacá Diegues. Por fim, é também interessante ressaltar que *África Brasil* aparece em 22º em uma lista de 50 discos intitulada “*The 50 Coolest Records*”, publicada pela revista americana *Rolling Stone* na edição de abril de 2002.⁸⁰

Outros lançamentos fonográficos de Jorge Ben Jor nos anos 70 merecem destaque. Em 1970 e 1971 o compositor lança, respectivamente, os LP’s *Força Bruta* e *Negro é Lindo*, ambos pela Philips. Estes dois discos possuem uma sonoridade semelhante ao de 69 – *Jorge Ben* –, devido à presença do Trio Mocotó nas gravações. Em 72, já sem o referido trio, Jorge grava o LP *Ben*, que contém “Fio Maravilha” e “Taj Mahal”. 1973, é o ano em que o artista faz uma espécie de balanço de sua carreira, lançando *Dez Anos Depois*, que contém regravações de seus maiores sucessos, reunidos em pot-pourris de três músicas como: “Por Causa de Você, Menina/Chove, Chuva/Mas, Que Nada!” e “País Tropical/Fio Maravilha/Taj Mahal”. *A Tábua de Esmeraldas*, gravado em 1974 pela Philips, atingiu o primeiro lugar nas paradas de sucesso e nas pesquisas de vendas de disco, feitas pelo IBOPE, no mês de agosto de 74 na cidade do Rio de Janeiro. Este disco, mesmo gravado antes de *África Brasil*, já apresenta uma notável influência da *soul music*, e em duas faixas – “O Homem da Gravata Florida” e “Brother” – ouve-se uma guitarra elétrica, não tocada por Jorge, que faz levada de *funk* e sola com fraseado que lembra o *blues*. Nos temas das letras observam-se, entre outros, a temática lírico-amorosa, a alquimia – “Os Alquimistas Estão Chegando”, tratados herméticos de filosofia – “Hermes Trismegisto” – e a chegada do líder negro Zumbi dos Palmares. Outro disco importante é *Ogum Xangô* (Philips/1975), gravado em parceria com Gilberto Gil, no qual o improviso foi um importante elemento durante as gravações. As músicas gravadas livremente, sem ensaio, renderam faixas de tamanhos incomuns – a maior tem mais de 12 minutos – que foram acomodadas em um LP duplo. Pouco tempo depois foi lançado um LP simples com versões reduzidas a partir da edição das gravações originais. Por fim, Jorge chega em fins da década de 70, assinando contrato com a gravadora Som Livre e lançando, em 1978, o disco *A Banda do Zé Pretinho*.

⁸⁰ MAZZOLA, Marco. *Ouvindo Estrelas – [Autobiografia]*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007. p. 90-93.

1.3 - “Chama o Síndico”

A partir dos anos 80, o processo de globalização intensifica-se. Jorge Ben Jor, por sua vez, mostra-se cada vez mais aberto a influências do *pop* internacional, identificadas pelos sintetizadores e baterias eletrônicas presentes em suas gravações, e ainda pela aproximação com o BRock. Pode-se citar, também, como sintomas de um contexto musical globalizado, as inúmeras turnês internacionais, realizadas, por Jorge, em diversos países.

Na referida década, em meio ao processo de redemocratização do regime político brasileiro, houve um sensível aprofundamento do processo de disseminação da cultura de massa no Brasil, impulsionado pela “expansão da indústria cultural e a inserção do país no processo de mundialização da cultura”⁸¹. A indústria fonográfica, particularmente, enfrentou um período de grande turbulência com freqüentes alternâncias entre aumento e diminuição da produção, devido às instabilidades político-econômicas deste período. Logo no início dos anos 80, sob forte crise econômica, a indústria do disco experimentou dois anos seguidos de queda nas vendas de LP’s, compactos e cassetes (10,6% em 1980 e 20,8% no ano seguinte), diferentemente da década anterior, em que o setor fonográfico apresentou um contínuo e expressivo crescimento. Em seguida, após quatro anos de altos e baixos, caracterizados pelos aumentos nas vendas de 41,9% em 82 e de discretos 5,7% em 85, intercalados pelos decréscimos de 9,5% em 83 e de 16,3% em 84, este quadro de dificuldade finalmente apresentou mudança. No ano de 1986, graças a uma passageira estabilidade dada pelo Plano Cruzado, foi registrado um acréscimo na distribuição de 72,3%, o que fez com que as vendas chegassem a 72,9 milhões de unidades. Desse modo, foi superado, pela primeira vez, o patamar de 1979, até então o mais elevado da história.⁸²

Eduardo Vicente ressalta que a crise dos 80 caracterizou-se por uma forte retração da economia de uma maneira geral, coadunada à recessão mundial e ao grande aumento da

⁸¹ ZAN, José Roberto. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. In: Eccos Rev. Cient, Uninove, São Paulo, 2001. (n. 1, v. 3): p. 117.

⁸² VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor no curso de Comunicações. Orientador: Prof °Dr Waldenyr Caldas. São Paulo, 2001. p. 87-88.

dívida externa brasileira. Este quadro crítico proporcionou o aumento expressivo da inflação e do desemprego. Para a indústria fonográfica seus efeitos foram muito graves.

Uma das notórias consequências deste tumultuado período foi a concentração do mercado fonográfico, com o fechamento ou a incorporação de empresas de pequeno porte por outras maiores e mais resistentes à crise. Pode-se citar como exemplo, a integração da Top Tape à RCA e da RGE à Som Livre, e a compra da Tapeçar pela Continental. Outro efeito importante foi a forte intensificação do processo de racionalização dos métodos de produção das empresas de discos, iniciado na década anterior. Estas duas tendências culminaram em estratégias de mercado mais conservadoras, com a busca da diminuição dos custos de produção por meio da redução do número de funcionários e artistas contratados.⁸³ Desse modo, o *cast* de 145 artistas da RCA é reduzido a apenas 35; a Polygram, além de ter reduzido seu elenco de 100 para 40 artistas, diminui o ritmo de funcionamento de sua fábrica, que passou a operar em apenas um turno ao invés de dois.

No cenário musical observa-se o surgimento e consolidação do *rock* brasileiro, também chamado de BRock. Este segmento musical, composto por bandas como Titãs, Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Barão Vermelho, Legião Urbana, tem seu desenvolvimento pautado pela mundialização da indústria fonográfica, que ajudou ao *rock* difundir-se pelas diversas regiões do Brasil. Além disso, outra característica do *rock* nacional que facilitou sua difusão era o baixo custo de sua produção. A viabilidade econômica do BRock veio a se adequar bem ao panorama da crise, num momento em que a tônica das estratégias das gravadoras era, como já comentado, a redução de custos. Na gravação de um disco de uma banda de *rock*, geralmente, não ocorrem gastos com o cachê de músicos acompanhantes e arranjadores e as músicas geralmente são dos próprios integrantes do grupo, o que exclui as despesas com direitos autorais.

Neste período, Jorge Ben Jor tem uma produção fonográfica menos intensa do que na década de 70 e verifica-se que seus LP's possuem uma forte influência do *pop* internacional, sobretudo nos arranjos. Em 1980 o artista lança, pela Som Livre, o LP *Alô, Alô, Como Vai?*. Este disco contém uma parceria de Jorge e seu pai na canção autobiográfica "A Cegonha Me Deixou Em Madureira", na qual Jorge conta que nasceu em

⁸³ Ibidem, 2001. p. 89.

Madureira, mudou-se para o bairro do Rio Comprido e depois para Copacabana. A sexta faixa, “Cae, Cae Caetano”, é uma homenagem a Caetano Veloso.

Em 1981, Jorge Ben Jor não lança disco novo, após um período de 13 anos de lançamentos anuais.

No ano seguinte entra em circulação o LP *Bem-Vinda Amizade* (Som Livre). Com este disco o músico consegue emplacar algumas canções nas paradas de sucesso, como “Santa Clara Clareou” e “O Dia em Que o Sol Declarou Seu Amor pela Terra”⁸⁴. Novamente, neste disco, Jorge Ben Jor faz parceria com seu pai, na composição “Oé, Oé, faz o Carro de Boi”. A música “Todo Dia Era Dia de Índio”, gravada inicialmente por Baby Consuelo (atualmente Baby do Brasil), foi o motivo de uma questão polêmica. Jorge foi acusado de ter plagiado um texto publicado pelo Jornal do Brasil em 1979 na ocasião do dia do índio. Alimentando a polêmica, o artista defende-se argumentando que sua letra foi escrita em 1975, portanto antes da publicação do tal texto pelo jornal carioca⁸⁵.

Dezembro de 82 seria o mês de lançamento do 21º LP de Jorge Ben Jor – *Dádiva* (Som Livre/1983) –, se não fosse pelo entrave interposto pela censura. A letra original da canção “A Loba Comeu o Canário”, uma ingênua canção sobre a derrota, para a Itália, da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1982, continha o verso “*naquela segunda-feira FDP*”. Deste, a expressão ‘FDP’ não foi permitida pelos censores. Jorge foi obrigado a substituir a expressão censurada para que a música pudesse integrar o novo LP, assim, a versão final foi modificada para “*naquela segunda-feira de doer*”. Este procedimento provocou um certo atraso no lançamento do disco, que foi lançado, de fato, nos últimos dias de março de 1983.⁸⁶ Por um motivo diferente, outra canção que teve sua letra alterada foi “País Tropical”. Esta música, novamente integrando um pot-pourri com “Fio Maravilha” e “Taj Mahal”, teve seus versos “*eu tenho um fusca e um violão/ sou flamengo e tenho uma nega chamada Teresa*” modificados para “*eu tenho um carro e uma guitarra cantante/ sou flamengo e minha nega continua deliciante*”. Percebe-se aqui como Jorge atualiza sua letra, pois, na década de 80, o fusca já não é mais um sinônimo de status

⁸⁴ Folha da Tarde. *Jorge Ben Fala de Seu novo LP*. 30 mar. 1982. Folha de São Paulo. *Jorge Ben lança seu 15º disco e prepara um show ao ar livre*. 01 Abr 1982.

⁸⁵ Jornal do Brasil. *Jorge Ben desmente plágio de “Todo Dia Era Dia de Índio” – “Foi Uma Incrível Coincidência”*. Rio de Janeiro: 02 nov 1981. O Estado de São Paulo. *Jorge Ben: Plágio ou Coincidência?* São Paulo: 31 out 1981.

⁸⁶ Folha de São Paulo. “*Dádiva*” traz futebol e romantismo. 18 mar 1983. Folha da Tarde. *A derrota do Brasil, ainda, no novo disco de Jorge Ben*. 19 mar 1983.

social e seu violão havia sido substituído pela guitarra desde o LP *África Brasil*, de 1976. Interessante destacar, ainda, a participação de Tim Maia na faixa “Eu Quero Ver a Rainha”.

Em 1984 Jorge Ben Jor lança *Sonsual* (Som Livre). Em três versos da letra de “Irene Cara Mia”, terceira faixa deste LP, Jorge apresenta uma interessante síntese de sua música: “*minha música suburbana urbana/ com raízes africanas e oriental/ com ligeiro toque universal*”.

No ano seguinte, 1985, Jorge Ben Jor mais uma vez não lança disco novo. Em 1986 o artista grava *Jorge Ben Brasil*, sendo este o último LP de sua primeira passagem pela gravadora Som Livre. Merece destaque a faixa “Dança Que Isso É Samba-Afoxé”, mais uma parceria de Ben Jor e Augusto Lima, seu pai.

Estreando na WEA, Jorge Ben Jor lança, em 1989, o disco *Benjor*. Além da mudança de gravadora ocorreu também a mudança de nome, de Ben para Benjor, e depois Ben Jor – a partir de 1991. Esta mudança, segundo o próprio músico, foi necessária por causa de uma certa confusão que envolvia seu antigo nome artístico – Jorge Ben – com o do guitarrista e cantor George Benson.

Deste primeiro disco na WEA, pode-se destacar uma certa proximidade de Jorge com o BRock na participação dos integrantes do grupo Paralamas do Sucesso – Herbert Vianna, João Barone e Bi Ribeiro –, na parceria com Arnaldo Antunes – ex-integrante da banda Titãs – em “Cabelo”, nos arranjos do outro ex-titã Nando Reis e na produção de Liminha. Contudo, assim como sua relação com movimentos musicais anteriores – tropicalismo, Jovem Guarda e bossa-nova – foi apenas periférica, a participação de Jorge no chamado *rock* brasileiro ocorre também de forma tangencial.

Interessante destacar, ainda, a participação do músico nigeriano King Sunny Adè⁸⁷ na música “Mama África”. A gravação desta música foi feita em 1987, ano em que o músico africano veio ao Brasil para se apresentar no *Free Jazz Festival*.

Na década de 80 observa-se uma intensa atividade com relação a *shows* e turnês internacionais. Suas apresentações na cidade de São Paulo alternavam-se entre *shows* gratuitos ao ar livre, como o feito no Parque do Ibirapuera em 1980 para lançamento de seu

⁸⁷ Cantor e guitarrista nigeriano, surgido em meados da década de 60, representante da *jùjú music* (gênero musical nigeriano que se derivou da tradicional percussão Yorubá). Sobre King Sunny Adè ver [sítio en.wikipedia.org/wiki/King_Sunny_Ade](http://en.wikipedia.org/wiki/King_Sunny_Ade), e sobre *jùjú music*, ver en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B9j%C3%BA_music. Ambos acessados em 25 mai. 2008.

LP *Alô, Alô, Como Vai?*, e outros realizados em estabelecimentos de alto padrão como a extinta boate 150 Night Club do suntuoso hotel Maksoud Plaza. No Rio de Janeiro, curiosamente, a maior parte de seus *shows* se restringiu aos subúrbios da Zona Norte, ocorrendo em clubes e quadras de escolas de samba. Um trecho de uma reportagem Jornal do Brasil de janeiro de 86 torna-se esclarecedor neste momento: “(...) Jorge Ben há anos não se apresenta num palco nobre do Rio de Janeiro. No princípio do mês, deu shows para públicos imensos em clubes do subúrbio, mas pouco se ouviu falar disso na Zona Sul.”⁸⁸ Quatro anos mais tarde, em maio de 90, Jorge Ben Jor realiza uma temporada de *shows* em uma casa noturna do Leblon, a People. Nesta ocasião o Jornal do Brasil publica uma matéria que ilustra bem a questão: Ben Jor “botou a Zona Sul para rebolar com um descontrole inédito nos últimos dez anos, tempo em que o caboclo incandescente preferiu passar nas quadras da Mangueira, do Jacarezinho, do Salgueiro, na Zona Norte do Rio, em São Paulo e na Europa”⁸⁹. As turnês internacionais ocorriam anualmente já desde meados da década de 70, destacando-se destas a participação de Ben Jor no festival de *jazz* de Montreux, em 1980, e em um evento cultural na Argélia em 85. Contudo, Itália e França foram os países mais visitados por Jorge⁹⁰.

Por fim, se faz interessante destacar uma postura política de Jorge Ben Jor um tanto diferenciada nos anos 80. Desde fins da década anterior, teve-se o início do processo de redemocratização do regime político brasileiro, culminando no fim da ditadura militar com a vitória de Tancredo Neves nas eleições para presidente da república em 1985, passando pela anistia em 1979 e pela campanha em defesa do voto direto em 84, as “Diretas-Já”. Neste contexto, duas declarações de Ben Jor, uma publicada em 81 – ainda no início do processo de abertura política – e a outra em 87 – já com a consolidação do regime democrático e a instalação da Constituinte em 1º de fevereiro deste mesmo ano –, revelam uma certa mudança de posição em relação a sua participação política. Dessa maneira, em reportagem do jornal Folha da Tarde de 9 de janeiro de 1981 o cancionista diz: “sou apolítico. Canto músicas alegres porque refletem o meu caráter e vou pelo mundo mostrando esta imagem de brasileiro feliz”⁹¹. Aqui o músico demonstra-se, como desde a

⁸⁸ Jornal do Brasil. *Na onda afro, o esquecido Jorge Ben*. Caderno B. 13 jan 1986.

⁸⁹ Jornal do Brasil. *Benjor para Dançar*. 04 mai 90.

⁹⁰ Jornal do Brasil. *A Volta de Jorge Maravilha*. 21 set 1987.

⁹¹ Jornal da Tarde. *Jorge Ben, um sucesso na Itália*. 09 jan 1981.

década de 60, alheio à política e justifica suas “músicas alegres” com uma questão pessoal, seu caráter. Porém, anos mais tarde, com o fim do regime militar, quando o panorama político se tornara mais brando, Jorge parece se sentir mais à vontade para participar e dar opinião. Assim, numa reportagem, também da Folha da Tarde, de 3 de fevereiro de 1987 ele diz: “sempre fui apolítico, comecei a me interessar com a Constituinte. Até então, tinha medo, mas depois que o povo saiu às ruas pedindo as ‘Diretas-Já’, me coloquei como cidadão. Sendo assim, sou povo e país, e me acho no direito de opinar(...)”⁹².

Após quatros anos de bonança e prosperidade – 86 a 89 –, a década de 90 se inicia com uma forte queda na produção da indústria fonográfica. Planos econômicos mal sucedidos e transtornos políticos que resultaram no *impeachment* do ex-presidente da República, Fernando Collor de Mello, compõem o panorama de mais uma crise do mercado de discos. A dramaticidade desta é percebida nos números do total de unidades produzidas: a produção de 1989, que chega a 76,8 milhões de unidades, cai para 45,1 milhões no ano seguinte, atingindo, em 92, a marca de 32,1 milhões.⁹³

Perante este quadro desfavorável, a indústria fonográfica volta a recorrer ao conservadorismo da gestão como estratégia para superar a crise. Já no primeiro trimestre de 1990 os riscos com novos lançamentos são evitados, ganhando prioridade as produções de sucesso mais garantido, sobretudo aquelas voltadas para as camadas populares de consumidores, como a música sertaneja. Contudo, a situação continuou ainda mais crítica no ano seguinte. Dessa forma, as empresas do disco lançaram mão, novamente, da diminuição do número de funcionários e de artistas contratados como uma forma de buscar a redução de custos e despesas.⁹⁴ No que se refere à racionalização da produção, observa-se uma tendência de terceirização de algumas atividades das gravadoras. Neste sentido, diversas empresas entregaram os serviços de prensagem, estocagem, distribuição e até gravação a outras empresas (ou estúdios, nos casos das gravações e mixagens), passando a cuidar apenas da produção artística e do *marketing*⁹⁵.

É também neste princípio dos anos 90, em meio à crise do setor fonográfico, que ganha força o processo de substituição tecnológica entre o *long play* e o *compact disc*.

⁹² Jornal da Tarde. *Jorge Ben, zelando cada vez mais pela alegria do mundo*. 03 fev 1987.

⁹³ Cf. VICENTE, E. 2001. p. 141-143. Ver também: DIAS, M. 2000. p. 104-105.

⁹⁴ Cf. VICENTE, E. 2001. p. 143-144.

⁹⁵ Cf. DIAS, M. 2000. p. 111.

Eduardo Vicente afirma que nem mesmo no momento mais agudo da crise as vendas do novo formato pararam de crescer. Já em 1993, embalado pela estabilização da economia e conseqüente retomada do crescimento do mercado fonográfico, o CD ultrapassa o LP em número de unidades vendidas. Interessante destacar que a MPB foi significativamente beneficiada pelo processo de substituição tecnológica. Uma série de discos que já estavam esgotados foi relançada em CD; Jorge Ben Jor, por exemplo, teve 11 títulos novamente postos à venda. Além disso, popularizaram-se as coletâneas, geralmente mais baratas que um álbum inédito. Lembrando que a produção destas coletâneas e dos relançamentos tem um custo relativamente baixo, se compararmos com um CD novo, pelo fato de as matrizes já estarem prontas, bastando apenas serem adaptadas ao novo formato.⁹⁶

Na década de 90 Jorge Ben Jor grava mais dois discos pela WEA. Em 1991 lança *Ao Vivo No Rio* que foi produzido a partir do material gravado durante quatro *shows* feitos na boate Jazzmania, localizada na Zona Sul do Rio de Janeiro. Entre as faixas deste disco predominam músicas antigas, havendo apenas duas inéditas. Uma delas é “W/Brasil”, que na época se tornou bastante popular. Esta canção, estando ambientada nos primeiros anos da década em questão, faz alusões a certos elementos bastante presentes neste período, como o ex-presidente Collor (“*Fernando, o belo*”) e o tráfico de drogas no bairro do Jacarezinho (“*Jacarezinho, avião!*”). “W/Brasil” ainda faz uma homenagem a Tim Maia (“*Vou chamar o síndico Tim Maia*”). Entre as músicas gravadas anteriormente encontram-se “País Tropical”, “Que Maravilha”, “A Banda do Zé Pretinho” e “Charles, Anjo 45”.

O segundo disco pela WEA é *23*, gravado em 1993. Este, embalado pelo bem sucedido *Ao Vivo no Rio*, foi lançado com uma tiragem inicial de 250 mil cópias⁹⁷. Encerrando sua primeira passagem pela WEA, Jorge lança, em 1995, *Ben Jor World Dance*.

No mesmo ano de 95, Jorge Ben Jor assina contrato com sua nova gravadora, a Sony Music, e lança o CD *Homo Sapiens*. Dois anos mais tarde, também pela Sony Music, o artista grava o disco *Músicas Para Tocar em Elevador*, no qual diversos cantores e grupos musicais, como Fernanda Abreu, Barão Vermelho, Skank e Paralamas do Sucesso, fazem novas versões de músicas de Jorge Ben Jor, com este somando-se ao vocal.

⁹⁶ Cf. VICENTE, E. 2001. p. 147-148. Ver também: DIAS, M. 2000. p. 108.

⁹⁷ O ALQUIMISTA lança o som do verão. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril, 29 nov. 1993. p.118, n. 47, ano 26.

A partir de 1997, devido às crises asiática e russa, a indústria fonográfica experimentou mais um período de crise, acumulando quedas de 2,4% e 8% em 98 e 99, respectivamente. Dos últimos anos da década de 90 até 2006 os números indicam que o setor fonográfico sofreu abalos anuais em sua produção. Segundo a Associação Brasileira de Produtores dos Discos (ABPD), observa-se que após um pico de 107,9 milhões de unidades produzidas em 1997, em 2002 o patamar da produção caiu para 72 milhões, chegando a apenas 31,4 milhões em 2006.⁹⁸ Dados, também divulgados pela ABPD, indicam que, após passada as crises econômicas da Ásia e Rússia, a pirataria foi um importante causador do contínuo decréscimo na produção das empresas fonográficas. A citada associação divulga que entre 1997 e 2005 a pirataria no setor fonográfico promoveu a redução de 50% no número de artistas contratados e de 44% nos lançamentos nacionais.

Na virada do século, agora na Universal Music, Jorge Ben Jor dá continuidade a sua produção, gravando dois *shows unplugged* lançados em CD e DVD em 2002. Em 2004, ainda pela mesma gravadora, o compositor grava o CD *Reactivus Amor Est (Turba Philosophorum)* utilizando, além de sua guitarra, apenas sintetizadores. Retornando à Som Livre, Jorge grava, em 2007, *Recuerdos de Asunción 443* (Som Livre/2007). Além das gravações, continua fazendo apresentações ao vivo frequentemente, tanto no Brasil quanto no exterior. Nos últimos anos, dois bons exemplos de suas atividades internacionais foram as participações, em 2001, no *Montreux Jazz Festival* – ao lado de João Gilberto, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Paco de Lucia, B.B. King e Van Morrison – e no *JVC Jazz Festival* realizado em 17 de maio de 2008, em Miami⁹⁹, no qual também se apresentou Sérgio Mendes.

Eu mesmo fui espectador de um *show* de Ben Jor. Este ocorreu em uma casa de espetáculos da cidade de Campinas, interior de São Paulo, na noite do dia 25 de agosto de 2006, com ingressos de 35 reais para a pista de dança e 50 reais para a área denominada *VIP* (ingressos com um preço consideravelmente alto, se comparados aos *cachês minguados* da década de 80). O público, majoritariamente jovem e de classe média, ouviu Jorge cantar músicas de toda sua carreira, desde “Mas, Que Nada!”, passando por “País Tropical”, “A Banda do Zé Pretinho”, até às mais atuais. O artista não se preocupou em

⁹⁸ Sobre os dados da década de 1990 cf. VICENTE, E. 2001. p. 141. e de 2002 a 2006 ver sítio da internet www.abpd.org.br/estatisticas_mercado_brasil.asp acessado em 28 mai. 08.

⁹⁹ Ver sítio www.festivalnetwork.com/jvcjazz/concert_view.php?ID=27 acessado em 29 mai. 08.

fazer uma apresentação que divulgasse as músicas de seu último disco, que na época era o *Reactivus Amor Est (Turba Philosophorum)*, procedimento comum entre vários músicos e bandas. Parece-me ter sido uma boa estratégia. O público, que chegava a ter um terço da idade de Ben Jor, dançava animadamente e cantava em uníssono a maioria das músicas. A banda, composta por bateria, percussão, baixo elétrico, teclados, saxofone e guitarra (de Ben Jor), não reproduziu os arranjos originais, mas sim, tocou de uma maneira que todo o repertório do *show* soou homogêneo. Interessante destacar que, na mesma noite, a banda Mundo Livre S/A, uma das precursoras do movimento *Mangue Beat*, também se apresentou. Curioso, ainda, o fato de o grupo ter se apresentado depois de Jorge Ben Jor, ao passo que o mais comum seria o contrário, acredito, por este ser mais popular que aquele. Além disso, o DJ responsável pela sonorização do ambiente antes do início dos *shows*, tocou um repertório basicamente composto do que se chama de samba-rock. A partir disso, verifica-se a possível identificação de Jorge Ben Jor com o movimento *Mangue Beat* e o gênero samba-rock, e, conseqüentemente, com os seus respectivos públicos.

Com este histórico da carreira de Jorge Ben Jor, é possível perceber que a música deste compositor-intérprete é permeada por diversas referências e isto faz com que seja difícil situá-lo em um gênero específico. Entendo que dentro desta riqueza de influências, percebem-se tanto elementos provenientes do samba e da bossa-nova, quanto da música internacional de massa – *rock'n'roll* e *soul music* predominantemente. Neste trabalho, com a análise de uma amostra representativa do repertório da carreira de Jorge Ben Jor, pretendo identificar as características mais importantes do seu estilo composicional-interpretativo.

CAP. 2 - Características estilísticas e formais do repertório

O repertório no qual pretendo concentrar as análises é formado pelas seguintes canções:

- “Mas, Que Nada!” – *Samba Esquema Novo* (Philips/1963)
- “Agora Ninguém Chora Mais” – *Big Ben* (Philips/1965)
- “País Tropical” – *Jorge Ben* (Philips/1969)
- “Charles, Anjo 45” – *Jorge Ben* (Philips/1969)
- “Fio Maravilha” – *Ben* (Philips/1972)
- “Ponta-de-lança Africano (Umbabaraúma)” – *África Brasil* (Philips/1976)
- “A Banda do Zé Pretinho” – *A Banda do Zé Pretinho* (Som Livre/1978)
- “O Homem do Espaço” – *Benjor* (Warner Music/1989)
- “W/Brasil” – *Ao Vivo no Rio* (Warner Music/1991)
- “Mexe Mexe” – *Reactivus Amor Est (Turba Philosophorum)* (Universal Music/2004)

Na seleção do repertório de análise me preocupei em escolher músicas que tivessem sido compostas apenas por Jorge Ben Jor, que cobrissem toda sua carreira, e que contemplassem, da melhor maneira possível, as diversas nuances e mudanças de seu estilo. Também fez parte de meu critério de escolha a popularidade das músicas.

2.1 - Metodologia

As análises das músicas selecionadas terão como embasamento teórico quatro trabalhos:

- *Análisis Del Estilo Musical*¹⁰⁰ de Jan LaRue;
- *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*¹⁰¹, dissertação de mestrado defendida por Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas;

¹⁰⁰ LARUE, Jan. *Análisis Del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música Del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Tradução: Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

- *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*¹⁰² de Vincent Persichetti;
- *O Cancionista*¹⁰³ de Luiz Tatit.

No primeiro deles, *Análisis Del Estilo Musical*, LaRue desenvolve um método para a análise do estilo musical, no qual divide o processo analítico em três etapas. A partir destas coordenadas elaborei um esquema semelhante, que julgo adequado às especificidades de meu trabalho:

1. Antecedentes: nesta fase deve ser feita a contextualização histórica da obra musical que se pretende analisar;
2. Observação: esta fase consiste na análise dos aspectos sonoros, melódicos, harmônicos e rítmicos;
3. Avaliação: nesta última fase é feita uma avaliação dos resultados obtidos com as análises para, a partir disso, ser feito o delineamento dos principais aspectos estilísticos que compõem a obra analisada.

O trabalho de LaRue é de significativa relevância para minha pesquisa pois ele oferece um apropriado balizamento para o desenrolar da investigação do objeto musical; como um guia, *Análises Del Estilo Musical* dá o norte necessário à empreitada a que me enveredei. Contudo, entendo que não devo encarar o esquema proposto de maneira estática, a ordem de cada etapa não deve ser muito rígida. Terá que haver espaço para que se possa, por exemplo, estender a fase de contextualização histórica até as análises, pois estas podem revelar, eventualmente, o que é ou não mais relevante naquela. Por outro lado, não se deve dar atenção a dados históricos que não possuam relação com o que está sendo observado nas análises, ao passo que o surgimento de elementos que não foram contemplados em uma prévia contextualização pode ser um bom motivo para a retomada da primeira etapa. O mesmo pode acontecer entre a segunda e terceira etapas, pois enquanto são feitas as análises, inevitavelmente ocorre também uma prévia avaliação, e, dessa maneira, são

¹⁰¹ FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 1995.

¹⁰² PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York – London: W.W. Norton & Company, 1961.

¹⁰³ TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

cotejados os dados mais recentes com os mais antigos, com elementos de diversos estilos musicais e também com aspectos importantes da contextualização histórica.

Sobre os parâmetros musicais destacados na etapa da observação devo fazer algumas considerações. Entendo que a análise do som é um importante procedimento da pesquisa em música popular, considerando que um determinado timbre, por si só, pode ser um forte caracterizador de um estilo, assim como ocorre com o som de guitarra distorcida, que é próprio do *rock*. Não esquecendo que, compondo a sonoridade, além do timbre, se tem a dinâmica e a textura.

Com relação à análise harmônica me concentrarei em identificar as progressões dos acordes e possíveis modalismos. Neste momento me farei valer dos trabalhos de Sérgio de Freitas e Vincent Persichetti. O trabalho do primeiro foi desenvolvido sobre a harmonia da música popular e teve como hipótese central a possibilidade de se normatizar as relações de combinação dos acordes independentemente das questões da condução de vozes¹⁰⁴. Esta orientação é importante para esta pesquisa, pois a harmonização da música popular é, geralmente, feita de maneira independente da condução das vozes. Dessa maneira, o trabalho de Freitas servirá como uma importante base teórica, dando uma definição segura aos acordes e progressões tonais que encontrarei nas análises. Já o livro de Persichetti oferece um minucioso estudo sobre o material harmônico usado pelos compositores eruditos da primeira metade do século XX. Este será utilizado como fonte teórica para aspectos da harmonia modal, seus modos e suas progressões características.

Sobre a melodia estarei atento preponderantemente às escalas, aos modos, e à função de cada nota dentro da estrutura harmônica, ou seja, nota do acorde, tensão harmônica ou inflexão. A análise deste elemento pode, se julgar necessário, não ser feita apenas sobre a melodia da música em si, mas também sobre as melodias de qualquer instrumento dos arranjos, violões, sopros, cordas e até contrabaixo. Devo destacar, que para a análise melódica, os trabalhos de Persichetti e Freitas serão, novamente, de suma importância, pois no primeiro encontra-se a definição de um grande número de escalas, enquanto que do segundo pode-se extrair as características das notas da melodia em relação à estrutura dos acordes – nota do acorde, tensão harmônica e inflexão.

¹⁰⁴ Cf. FREITAS, 1995. p. 09-10. Grifos do autor.

De maneira semelhante ao tratamento dado à melodia, analisarei os aspectos rítmicos da melodia principal e também, se necessário, os elementos rítmicos dos instrumentos que compõem os arranjos, sobretudo bateria e percussão, tendo um destaque ainda maior para o violão de Jorge Ben Jor.

Por fim, além dos parâmetros musicais indicados no livro de LaRue, pretendo também analisar o canto de Jorge Ben Jor. Para tanto, lanço mão da noção de *dicção* formulada por Luiz Tatit em seu livro *O Cancionista*¹⁰⁵. Abaixo, apresento uma breve conceituação, segundo este autor, do termo dicção e de mais outros três, que estão diretamente ligados a este e que acredito serem igualmente importantes, a saber: *figurativização*, *tematização* e *passionalização*.

Dicção

Na intenção de decifrar o desafio enfrentado pelo cancionista em relação ao processo de composição de uma canção, Tatit cunha a noção de dicção. Para este autor a composição de uma canção se faz pela articulação da continuidade da melodia com a segmentação da fala, ou seja, das sílabas, das palavras, das frases. Assim, como um malabarista, o cancionista equilibra estas duas tendências sempre em busca da musicalidade, de um cantar confortável e que pareça natural, de modo que texto e melodia tornam-se algo uno, indissolúvel, a própria canção. É à maneira particular como cada compositor, na sua individualidade, executa este intrincado processo, que Tatit dá o nome de dicção. Indo mais além, considerando que cada cancionista possui um estilo próprio de composição, pode-se admitir que há uma dicção diferente para cada compositor, desse modo, há a dicção de Noel Rosa, a de Chico Buarque, a de Caetano Veloso, a de Jorge Ben Jor etc..

Figurativização

Segundo Tatit, figurativização pode ser encarado como um “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto”, pois este sugere “cenas enunciativas”. Na figurativização, a entoação da fala reflete-se na construção da linha melódica, sugerindo seus contornos e desenhos; a voz que fala, presente na voz que canta, se destaca, e a melodia emerge quase que naturalmente do texto da canção. Mais, a efemeridade e as imperfeições da fala estão sutilmente presentes no canto, acrescentando-

¹⁰⁵ Cf. TATIT, Luiz. 1996.

lhe naturalidade. Por outro lado, a melodia reforça o sentido do texto, dando credibilidade à mensagem do cancionista. Dessa maneira, através da figurativização, o cantor “tenta fazer com que o [ouvinte] reconheça, na canção, uma situação possível na vida cotidiana”. Assim são cantadas histórias de amor, de aventura, de jogadores de futebol, e até tratados herméticos de filosofia.

Reforçando o poder de figurativização de uma canção observam-se dois recursos que devo destacar: os dêiticos no texto e, na melodia, os tonemas. “Os dêiticos são elementos lingüísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção.”. “Eles presentificam a cena, dando-nos a impressão de sua ocorrência naquele exato momento.” A função dos dêiticos é localizar a voz que fala na voz que canta. Eles podem ser de vários tipos: dêiticos vocativos, imperativos, demonstrativos, de gestualidade, exclamativos, interjetivos, ou composto por expressões prontas e gírias. Um exemplo de dêitico vocativo é:

Sabe, gente
É tanta coisa pra gente saber

Agora, um exemplo de dêitico vocativo seguido de um imperativo:

Você já foi à Bahia, nega
Não?
Então vá!

Por fim, um exemplo de dêitico de gestualidade:

...diz que fui por aí
Levando um violão debaixo do braço

Já “os tonemas são inflexões [melódicas] que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação”. Os tonemas se assemelham às terminações descendentes ou ascendentes típicas do processo entoativo da fala. As possibilidades de terminação dos tonemas seguem esta mesma idéia: descendência, ascendência e suspensão. Dessa maneira, uma finalização descendente sugere a idéia de repouso, dando um reforço afirmativo ao conteúdo da letra, já na outra mão, os tonemas ascendentes e suspensivos sugerem continuidade, pedindo complemento ou resposta.

Passionalização e tematização

Tatit pontua duas tendências que podem ocorrer no fazer do cancionista, na maneira como este lida com as consoantes e vogais – segmentação e continuidade – durante a composição da melodia. Desse modo, quando o compositor dá preferência à continuidade melódica, prolongando as vogais, ele está dando vazão à paixão, observa-se então a passionalização. Conseqüentemente o andamento cai e a tessitura aumenta. Não é difícil concluir que a passionalização é mais adequada às músicas românticas, de tema lírico-amoroso: boleros, samba-canções etc. Por outro lado, se o compositor tende a resolver a tensão existente entre segmentação e continuidade, optando pela primeira, ter-se-á uma maior subdivisão rítmica e um andamento mais rápido. Observa-se então a tematização. Relacionado a este gesto composicional existem temas sobre futebol, malandragem, aventuras juvenis e gêneros musicais que vão do samba-de-breque ao *rock*.

Oportunamente, para dar fundamentação a noção de estilo aqui utilizada, recorro ao *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, que diz: o estilo “manifesta-se em um uso característico de forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e ethos; ele é apresentado por personalidades criativas, condicionadas por fatores históricos, sociais e geográficos, recursos de performance e convenções”.¹⁰⁶ Considerando essa definição como um dos parâmetros fundamentais desta pesquisa, pretende-se cotejar as análises do repertório selecionado com a biografia do músico e sua inserção no meio artístico musical.

¹⁰⁶ PASCALL, Robert. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrell, published in twenty-nine volumes in the year. Verbete “Style”, vol. 24, p. 638-641.

2.2 – Ben Jor em Análise

“Mas, Que Nada!” – *Samba Esquema Novo* (Philips/1963)

INTRO

Gm7 Gm7 Cm7 F7

Oh - - - - - a - ri - a - a - ra -

5 Gm7 Dm7 Gm7 C7(9) Gm7 C7(9)

io O - ba O - ba O - ba

9 Gm7 Gm7 Cm7 F7

Oh o - o - o - o a - ri - a - a - ra -

13 Gm7 Dm7 Gm7 D7(#9) D7(#9)

io O - ba o - ba o - ba Mas que na -

A 17 Gm7 D7(#9) Gm7 D7(#9)

da! Sai da mi-nha fren-te eu que-ro pas-sa - ar Pois o sam - ba es-tá a-ni-ma -

21 Gm7 D7 Gm7 Gm7

do que eu que - ro é - sam - bar Es - te sam -

B 25 Cm7 F7 Gm7 Gm7

ba qué mis - to de ma-ra-ca - tu É sam-ba de pre-to

29 Cm7 F7 Gm7 D7(#9)

ve - lho sam - ba de pre to tu Ma - as que na -

A' 33 Gm7 D7(#9) Gm7 D7(#9)

da Um sam-ba co-mo es-se tão le - ga-al Vo cê não vai que - rer

37 Gm7 D7 Gm7 C7(g) Gm7 C7(g)

que eu che - gue no fi - nal.

Lançada em um meio marcadamente bossa-novista, esta música inicialmente foi gravada em um disco 78 rpm, no ano de 1963. No lado oposto foi gravado “Por Causa de Você, Menina”, estas duas músicas vieram a integrar, ainda no mesmo ano, o primeiro LP de Jorge Ben Jor, *Samba Esquema Novo*, lançado pela Philips, que em poucos meses atingiu a marca de 100.000 cópias vendidas, número que, na época, era muito expressivo. Nesta faixa Jorge Ben Jor foi acompanhado pelo grupo Os Copa 5, que tinha como líder e arranjador o saxofonista J. T. Meirelles. Este quinteto, que em seus arranjos e na sua maneira de tocar apresentava fortes indícios da influência jazzista, era composto por sax-tenor, trompete, piano, contrabaixo acústico e bateria. Os timbres destes instrumentos compõem uma textura sonora que se aproxima claramente da bossanova, do jazz e do samba-jazz. Incrementando o arranjo, o violão de cordas de *nylon* de Jorge, tocado de forma não igual a João Gilberto, mas que mesmo assim o lembra, assinala a presença da bossa-nova neste samba que tem pretensões de ditar um novo esquema. É importante acrescentar ainda que o baterista faz uso freqüente do aro da caixa e o baixista utiliza a técnica de *pizzicato*, dados que apontam influências tanto da bossa-nova quanto do jazz. No que se refere à dinâmica, verifica-se uma aproximação ao samba-jazz, devido à intensidade com que os músicos tocam, que pouco tem a ver com a suavidade da bossa-nova. Também distante da calma e do bom comportamento bossa-novista está a letra da música:

“Mas, que nada!

Sai da minha frente, que eu quero passar

Pois o samba está animado

E que eu quero é sambar.”

Jorge não pede licença, mas ordena, para que saiam de seu caminho. E o motivo é grave: o samba, que está animado. No fim da letra ele ainda justifica sua pressa e impaciência:

“Mas, que nada!

Um samba como este tão legal

Você não vai querer

Que eu chegue no final.”

Estes versos de Jorge destoam da marca intimista da bossa-nova, sendo este um tipo de música feito para ambientes privados e, de certo modo, aristocráticos, como bem aponta Lorenzo Mammi.¹⁰⁷ Enquanto o artista estudado participa ativamente de uma reunião musical festiva e popular, caracterizada pela dança e estridência das ruas, o compositor, o intérprete ou ouvinte bossa-novista contemplam, sentados à beira mar, o doce balanço de uma garota de Ipanema ou o *“barquinho a deslizar no macio azul do mar”*.

As características harmônicas desta música despertam certa curiosidade. A introdução possui a seguinte progressão: Gm7-Gm7-Cm7-F7-Gm7-Dm7-Gm7-C7(9)-Gm7-C7(9) (Im7-Im7-IVm7-bVII7-Im7-Vm7-Im7-IV7(9)-Im7-IV7(9)), sendo que na repetição, ao invés de Gm7 e C7(9), surge o D7(#9) fazendo, enquanto acorde dominante, a conexão com a próxima parte; dessa maneira, nota-se que a harmonia da introdução é composta pelos modos eólio e dórico. Diferentemente, as partes A e A' apresentam o tonalismo na seguinte progressão: Gm7-D7(#9)-Gm7-D7(#9)-Gm7-D7(#9)-Gm7-D7-Gm7 (Im7-V7(#9)-Im7-V7(#9)-Im7-V7(#9)-Im7-V7(#9)-Im7). Por fim, na parte B, assim como na introdução, percebe-se a harmonia totalmente modal: Cm7-F7-Gm7-Gm7-Cm7-F7-Gm7 (IVm7-bVII7-Im7-Im7-IVm7-bVII7-Im7); neste caso o modo é o eólio.

Se tentar relacionar estas características harmônicas com os gêneros musicais que, a princípio, foram os mais influentes na música de Ben Jor, não conseguirei atingir grandes resultados. O *rock*, com suas harmonias triádicas¹⁰⁸ e a despeito de sua indubitável presença na formação musical de Ben Jor, pouco, ou nada, se assemelha com esta música. O samba,

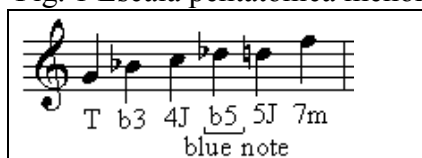
¹⁰⁷ Cf. MAMMI, Lorenzo. 1992. p. 63.

¹⁰⁸ A predominância da harmonia triádica no *rock* pode ser vista no trabalho *Harmonic Technique in The Rock Idiom* de Richard Bobbitt, que é um método para o ensino da harmonia do gênero em questão. BOBBITT, Richard. *Harmonic Technique in The Rock Idiom – The Theory and Practice of Rock Harmony*. California: Wadsworth Publishing Company, 1981.

triádico e tonal, não parece estar presente, no que diz respeito à harmonia, no tal esquema novo. Será essa, a novidade? Talvez. No máximo, pode-se fazer alguma correlação com a bossa-nova, pelo fato de haver em “Mas, Que Nada!”, exclusivamente, acordes de tétrades e ter também um acorde de tensão, o D7(#9). Lembrando que acordes de tétrades e suas tensões harmônicas são francamente utilizados pelos compositores bossa-novistas, como é demonstrado no trabalho de José Estevam Gava, *Linguagem Harmônica da Bossa-Nova*¹⁰⁹.

O que se pode afirmar, com boas chances de acerto, é que a presença predominante do modalismo e o clichê harmônico Im7-IVm7-bVII7-Im7, além de serem características marcantes desta música, parecem ser fundamentais na obra de Jorge Ben Jor como um todo, pois estes dois elementos surgem com muita frequência em todo seu repertório: do primeiro LP até os seus últimos CD's. E como disse Robert Celerier, “a tristeza e o impressionismo exótico criado pelo uso sistemático do modo menor” são responsáveis, entre outras características da música de Ben Jor, pela sonoridade do “sangue africano”. Evidentemente, a estrutura modal da harmonia se reflete na melodia, fazendo com que esta também soe, de certa forma, “africana”. Este fato é reforçado pelo uso que Jorge Ben Jor faz dos quatro primeiros graus da escala pentatônica menor na introdução e no improviso vocal que ocorre no fim da gravação, sendo que neste há, ainda, a *blue note*¹¹⁰ de ré bemol (b5) (veja figuras 1 e 2).

Fig. 1 Escala pentatônica menor em G com a *blue note* ré bemol



¹⁰⁹ GAVA, José Estevam. *Linguagem Harmônica da Bossa-Nova*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

¹¹⁰ *Blue notes* são os graus 3m, b5 e 7m, alcançados através do abaixamento de um semitom dos graus 3M, 5J e 7M, ou o aumento, de mesma proporção, dos graus 2M, 4J e 6M em um contexto diatônico maior, com freqüentes variações microtonais. Há uma particularidade para a *blue note* b5, pois esta pode aparecer em contextos diatônicos menores.

Fig. 2 Improviso vocal

A escala pentatônica, como se pode ver no verbete “Pentatonic”¹¹¹ do *Grove Dictionary of Music and Musicians*, está amplamente presente na música norte-americana, incluindo-se os gêneros musicais ditos afro-americanos como o *blues*, e conseqüentemente também o *rock*. A partir disso, constata-se uma marcante influência do *blues* e do *rock* na música de Ben Jor. Além disso, notam-se as *blue notes*, que também confirmam a influência da música afro-americana neste compositor. Estas referências a estilos musicais afro-americanos podem ter sido absorvidas, também, através do *jazz* das *jamsessions* que Jorge ouvia no Beco das Garrafas. Diferente do que ocorre na introdução, na parte B e no

¹¹¹ DAY-O’CONNELL, Jeremy. 2001. The New Grove Dictionary of Music and Musician, second edition, edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrell, published in twenty-nine volumes. Verbetes: Pentatonic. vol. 19 p. 315-317.

improviso vocal, as partes A e A' são constituídas pela escala menor harmônica, dando um certo sabor tonal a melodia (veja fig. 3).

Fig. 3 Escala menor harmônica em G



Outra possível evidência da formação roqueira de Jorge é a ocorrência de uma inflexão vocal ascendente que considero importante na formação da estrutura motivica de “Mas, Que Nada!” e para a caracterização da dicção do compositor-intérprete. Veja:

Figura 4 Pequenos trechos de “Mas, Que Nada!”

Estas inflexões formadas por intervalos de 4J ascendente são importantes caracterizadores da melodia, pois sustentam a palavra “Obá” e a expressão, título da canção, “mas, que nada”. Além disso, observa-se nas palavras “passar” e “legal” que a inflexão vocal divide a segunda sílaba de cada palavra em duas partes, como é visto nos dois trechos acima. Esse tipo de inflexão não é muito comum no samba ou na bossa-nova, porém no *rock*, ela já parece ser mais frequente.

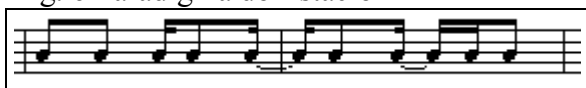
Diversamente do que ocorre em relação às escalas da melodia, na divisão rítmica desta há uma clara afinidade de Ben Jor com o samba e a bossa-nova. Predominam-se as figuras de quatro semicolcheias e as de semicolcheia-colcheia-semicolcheia (ver fig. 5); síncopes e contra-tempos ocorrem com frequência.

Fig. 5 Células rítmicas características de “Mas, Que Nada!”



A figura de semicolcheia-colcheia-semicolcheia é uma célula rítmica importante na caracterização do que o pesquisador Carlos Sandroni batizou de “Paradigma do Estácio”¹¹².

Fig. 6 Paradigma do Estácio



Este ostinato, segundo Sandroni, seria o principal caracterizador do samba feito a partir de 1928, ano da criação da primeira escola de samba, a “Deixa Falar”, no bairro Estácio de Sá, Rio de Janeiro. O “Paradigma do Estácio” caracteriza o que se entende por samba tradicional, e conseqüentemente creio que este paradigma é igualmente importante para a bossa-nova.

Peculiar é o hibridismo de gêneros que a melodia da canção apresenta: se em termos de escalas é a pentatônica e as *blue notes*, ambas oriundas do *rock* e do *blues*, que formam sua estrutura intervalar, no ritmo é o samba que prevalece.

É interessante destacar, também, que o ritmo da melodia é bastante “flutuante”. Nesta etapa do trabalho tive razoável dificuldade de transpor a melodia para a partitura, visto que o nosso sistema de notação, no mais das vezes, mostra-se insuficiente para certos detalhes da entoação do cantor popular. Não raro, fiquei em dúvida entre duas ou mais figuras rítmicas, optando, desse modo, pela que mais me parecia correta, mas sabendo que

¹¹² SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 19-37.

nenhuma delas representava com exatidão o que de fato estava ouvindo. A transcrição que apresento de “Mas, Que Nada!” e das demais canções é, antes de tudo, uma simplificação, ou um arredondamento, do que realmente é ouvido.

Procedimento muito parecido verifica-se na melodia do, já citado, improviso vocal, com a diferença de que a flutuação, a que me refiro linhas acima, não é tão acentuada como na melodia principal. Entre as células rítmicas que caracterizam o improviso vocal estão a de colcheia e duas semicolcheias, mais as presentes na melodia principal (veja fig. 2).

Com relação aos instrumentos, parece-me importante transcrever e descrever as células rítmicas predominantes do violão, do contrabaixo e da bateria.

Fig. 7 Células rítmicas do violão, baixo e bateria

The figure displays four staves of musical notation, each representing a different instrument or variation. The top staff is labeled 'Violão' and shows a melody in 2/4 time with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Contrabaixo' and shows a bass line with eighth and sixteenth notes. The third staff is labeled 'Bateria' and shows a drum pattern with 'x' marks indicating hits on the snare and cymbal. The bottom staff is labeled 'Variação no aro da bateria' and shows a variation of the drum pattern. All staves are in 2/4 time and use a key signature of one flat (B-flat).

No baixo e no bumbo da bateria, nota-se em toda a música uma figura rítmica comum no samba e na bossa-nova.

Já no aro da caixa observa-se um certo hibridismo. O primeiro ostinato, o que está escrito entre as demais peças da bateria, é uma réplica perfeita do “Paradigma do Estácio” (fig. 6). Por outro lado, o ostinato da variação no aro da bateria apresenta uma sutil diferença: no segundo tempo do primeiro compasso, em vez da figura de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, notam-se duas colcheias. Esta mudança pode estar anunciando um possível distanciamento do samba e, quem sabe, uma aproximação ao *rock*, sabendo-se que o acompanhamento rítmico comum a este gênero tende a ser mais cométrico. A cometricidade do *rock* pode ser percebida no trabalho *Improvising – Rock Piano*¹¹³ de

¹¹³ GUTCHEON, Jeffrey. *Improvising – Rock Piano*. New York: Amsco Publication, 1983.

*É samba de preto velho,
Samba de preto-tu.”*

Deve-se esclarecer que não foram encontrados elementos que indiquem a presença concreta do maracatu nesta composição. Acredito, no entanto, que a expressão *misto de maracatu* deva ser encarada como uma metáfora, como um símbolo da presença da cultura afro em Jorge Ben Jor. Dessa maneira, o gênero pernambucano se coaduna ao *samba de preto velho* identificando a tradição musical brasileira na obra do artista estudado. Enquanto, por outro lado, as *blue notes* e as inflexões vocais da melodia e a batida diferente do violão denunciam a influência *pop* globalizada.

“Agora Ninguém Chora Mais” – *Big Ben* (Philips/1965)

Cho-ra-vato-do mundo mas a go-o-ra ninguém chora mais chora mais chora mais Cho-ra-vato-do mam-do mas a - go - o - ra nin-guém cho - ra mais Cho - ra mais Ah - a Ah - a Cho - ra - va mãe Oh - o Oh - o Cho - ra - va pai Oh - o Oh - o Na ho - ra da par - ti - da Mas e - ru - ma - be - le - za - a - a Em vez de tris - te - za - a - a Mas e - ru - ma - be - le - za - a - a Em vez de tris - te - za

25 A B C E G A B
 Ah - a Ah - a - a Cho - ra - va mãe oh - o oh - o Cho - ra - va

29 E G A B A' E G A B
 pai oh - o oh - o Cho - ra - va - to - do mun - do Mas a - go - o - ra nin - guém cho - ra

33 E G A E G A B
 mais cho - ramais cho - ra mais Cho - ra - va to - do mun - do mas a - go - o - ra nin - guém cho - ra

37 E G A B D E G g A B
 mais cho - ramais cho - ra mais Pois o me - ni - no vol - tou vol - tou ho - mem vol - tou dou -

41 E G A B E G g A B
 tor Pois o me - ni - no vol - tou - vol - tou ho - mem vol - tou dou -

45 E G A B E G A B
 tor Me - ni - no que é bom não ca - ai Pois já nas -

49 E G A B E G A B
 ceu com a es - tre - la e tem sem - pr'a men - te sã Me - ni - no que é bom não cai Pois - é pro - te -

53 E G A B E G A B
 gi - do de I - an - sã Pois é pro - te -

57 E G A B E G A B
 gi - do de I - an - sã Cho - ra - va to - do

A'' E G A B E G A B
 61 mun - do Mas a - go - o - ra nin - guém cho - ra mais cho - ramais cho - ra mais Cho - ra - va to - do



Última faixa do LP *Big Ben*, lançado pela Philips em 1965, “Agora Ninguém Chora Mais”, com uma certa dose de *nonsense*, conta a história de um menino que em cuja partida todos choram – “Chorava mãe, oô oô/ Chorava pai, oô oô/ Na hora da partida”. Porém, com o retorno do menino que “voltou homem/ voltou doutor”, ninguém chora mais. Na letra de “Agora Ninguém Chora Mais” é possível perceber, ainda, alguma influência do candomblé, quando Jorge, cantando as virtudes do personagem central de sua letra, afirma: “Menino que é bom não cai/ Pois é protegido de Iansã”. Ainda, pode-se apontar uma certa correspondência com o afro-samba, de Vinícius de Moraes e Baden Powell, “Canto de Ossanha”.

Coitado do homem que cai

No canto de Ossanha

Traidor!

A presente canção surge em meio a três fatos que foram bastante significativos na história da música popular brasileira: o I Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Excelsior, e a criação dos programas O Fino da Bossa e Jovem Guarda, ambos da TV Record. Neste momento, o cenário musical brasileiro se mostra marcadamente dividido em dois grupos: de um lado, estavam os músicos preocupados em fazer uma música politicamente engajada, que perpetuasse as conquistas técnicas da bossa-nova e ao mesmo tempo resgatasse as raízes da música brasileira; de outro, concentravam-se os artistas alinhados ao *rock* e a música internacional de massa. O interessante é ver como esta canção evidencia a proximidade de Jorge Ben Jor tanto da frente que defendia a bossa-nova quanto da jovem guarda.

Em “Agora Ninguém Chora Mais”, o artista tem como acompanhamento um trio formado por piano, contrabaixo e bateria, mais um coro masculino, nada muito diferente dos LP’s anteriores, porém seu violão e suas harmonias e melodias já não são mais os

mesmos. O trio instrumental produz uma sonoridade muito parecida com a de “Mas, Que Nada!”, lembrando tanto o *jazz* quanto a bossa-nova. Entretanto, na canção em questão Jorge já não tenta tocar como João Gilberto, mas sim como um guitarrista de *rock*; as cordas são tangidas como num rasgueado. Esta mistura de timbres – de um lado um trio comum ao *jazz* e à bossa-nova, do outro um violão que mais parece uma guitarra roqueira – fez emergir uma sonoridade *sui generis*, que, ao que tudo indica, foi uma novidade no contexto da música brasileira.

Por sua vez, a harmonia apresenta tão somente a seguinte progressão tonal: E-G-A-B (I-bIII-IV-V). Estas tríades possuem as funções, respectivamente, de tônica, tônica novamente, subdominante e dominante. O acorde de G aparece como empréstimo modal da tonalidade de Em. Ao contrário de “Mas, Que Nada!” com seus acordes de tétrades e tensões, “Agora Ninguém Chora Mais” é inteiramente composta por apenas quatro tríades. Aqui se percebe que a bossa-nova foi deixada meio de lado, ao mesmo tempo em que Jorge Ben Jor dá maior vazão à sua influência roqueira, lembrando que o *rock* é basicamente triádico.

A simplicidade harmônica se repete na melodia, que é formada pelos graus da escala maior em Mi somados às *blue notes*: sol, sib e ré (b3, b5 e b7) da pentatônica de *blues* em Mi (veja figs. 9 e 10).

Fig. 9 Escala maior em Mi

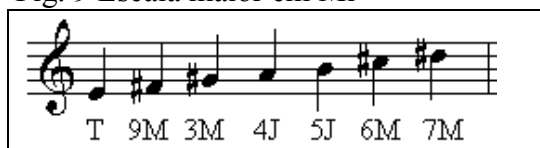


Fig. 10 Escala pentatônica de *blues* em Mi¹¹⁶



Pode-se, também, entender a linha melódica dessa canção como sendo formada pela soma de duas escalas pentatônicas: a de Mi e a de *blues* em Mi; esta sendo sugerida pelas *blue notes* e pela 4J e aquela pela ausência da sensível (ré#) (ver figuras 10 e 11).

¹¹⁶ Os asteriscos indicam as *blue notes*.

Fig. 11 Escala pentatônica maior em Mi



“Agora Ninguém Chora Mais” apresenta basicamente uma estrutura melódica formada, com exceção das *blue notes*, por notas dos acordes. Como ocorre com a harmonia, a melodia também apresenta indícios de *rock* e *blues*, tanto pelas *blue notes* quanto pelas escalas pentatônicas, levando em consideração que estas e aquelas são comuns aos gêneros referidos. “Sempre gostei de música norte-americana e não sei se sofro ou sofri influências. Little Richard e Elvis Presley eram meus ídolos e meu ídolo brasileiro era o João Gilberto”¹¹⁷, responde, Jorge, à Revista Manchete quando indagado sobre suas possíveis influências. Nesta declaração do compositor o nome do importante bossa-novista, João Gilberto, é destacado, contrariando, talvez, o que se constata na presente análise. Porém, em outra entrevista, concedida mais de vinte anos depois, Ben Jor explica: “com João Gilberto, meu ídolo, eu acho que não aprendi nada”¹¹⁸, e ainda acrescenta, “com Tim Maia aprendi aqueles rocks americanos dos anos 50”¹¹⁹; aqui aparece, ainda, a figura do cantor, amigo de Ben Jor, Tim Maia, que no início dos anos 60 esteve próximo dos integrantes que mais tarde formariam a Jovem Guarda – entre estes, por exemplo, estava Erasmo Carlos. Em suma, o próprio Jorge confirma a preponderância do *rock* em sua música.

Seguindo a tendência dos parâmetros já analisados, a configuração rítmica da melodia desta canção apresenta um certo distanciamento do samba, ao passo que acredito se aproximar do *rock*. Algumas figuras rítmicas são predominantes, (veja figura 12):

Fig. 12 Figuras rítmicas predominantes na melodia



Abaixo está transcrito a primeira parte da música em questão, a modo de bem exemplificar o que digo neste parágrafo.

¹¹⁷ ALBUQUERQUE, João Luis. *Conversas Venenosas 1 – Jorge Ben e Simonal*. In: Revista Manchete. Diretor Editor: Justino Martins; Diretor Executivo: Zevi Ghivelder. Io de Janeiro: Editora Bloch, 21 mar 1970. no. 935, p. 60.

¹¹⁸ CARVALHO, Mario César. *O que faço agora é um samba heavy, diz Ben Jor*. In: Folha de São Paulo. Ilustrada, Quarto Caderno. São Paulo, sábado, 28 ago 1993. p. 1.

¹¹⁹ Ibidem.

Fig. 13 Células rítmicas características de “Agora Ninguém Chora Mais”

b

As figuras rítmicas destacadas nada têm a ver com as figuras de semicolcheia-colcheia-semicolcheia ou com o Paradigma do Estácio, definido por Carlos Sandroni (ver fig. 14), o que assinala o distanciamento de “Agora Ninguém Chora Mais” do samba e da bossa-nova, ao mesmo tempo em que parece ter maior correspondência com o *rock*.

Fig. 14 Paradigma do Estácio

Na chamada *cozinha*, há também alguns condimentos interessantes (veja figura 15).

Fig. 15 Grade dos principais elementos rítmicos

Bumbo e Contra baixo	
Prato de Condução e Chimbal	
Chimbal (quando não está fazendo a condução)	
Aro da caixa	
Violão	

O contrabaixo e o bumbo da bateria fazem a figura rítmica mostrada por quase toda a música. Este ostinato revela uma pequena modificação na maneira de tocar samba e bossa-nova nestes instrumentos.

De uma maneira geral, a seção rítmica faz um acompanhamento típico do samba-jazz e da bossa-nova. Já o violão¹²⁰ parece mais uma guitarra de *rock*. Apesar de o ritmo, do ostinato do violão, ter sido escrito em 2/4, poderia muito bem estar transcrito em 4/4. Por outro lado, a bateria toca em 2/4. Com o contrabaixo acontece o mesmo do violão: pode ser escrito em 4/4. Esta possível sobreposição de fórmulas de compasso reforça o que se observou no aspecto da sonoridade, a mistura entre os gêneros *rock* e samba. A melodia, inclusive, poderia, também, ser escrita em 4/4, como se pode ver na figura seguinte.

Fig. 16 – Trecho de “Agora ninguém Chora Mais” escrito em 4/4.

The image shows a musical score for the song "Agora ninguém Chora Mais" in 4/4 time. It consists of three staves of music. Above the notes are chord symbols: E, G, A, B, E, G, A, B. The lyrics are: "Cho-ra-va to-do mun-do mas a go-o-ra ninguém cho-ra mais choramais choramais Cho-ra-va to-do mundo mas a- go - o - ra ninguém cho-ra mais Cho - ra mais Cho-ra mais Ah - a Ah - a".

Pode-se especular que ao passo que Jorge Ben Jor transmitia para suas canções a influência do *rock*, seus produtores musicais, em seus quatro primeiros LP's, ainda tentavam conduzir seu trabalho na direção da bossa-nova, daí a ambigüidade de gêneros, que chega a ponto de permitir que uma mesma música possa ser escrita em 2/4 ou 4/4. O hibridismo marcante de "Agora Ninguém Chora Mais" faz de *Big Ben* um divisor de águas na carreira de Ben Jor. Outras músicas deste mesmo LP apresentam características semelhantes, como "Jorge Well" e "O Homem Que Matou o Homem que Matou o Homem Mau". Nos discos seguintes, como se verificará adiante, este artista distancia-se da bossa-nova e se aproxima cada vez mais do *pop* internacional.

¹²⁰ As notas do primeiro espaço referem-se aos bordões do violão, já as do terceiro espaço identificam o ataque às cordas mais agudas.

“País Tropical” – Jorge Ben (Philips/1969)

A

Mo - ro nam pa - ís tro - pi - cal a - ben - ço - a - do por

Deus e bo - ni - to por na - tu - re - za (mas que be - le - za!) Em fe - ve - rei -

ro (em fe - ve - rei - ro) tem car - na - val (tem car - na - val) eu te - nh'um fus - c'um vi - o -

lão sou fla - mengo te - nh'um - ma ne - ga cha - ma - da Te - re - za ah ah Sam -

B

ba - by sam - ba - by - sou um me - ri - no de men - ta - li - da - de me - di - a - na (pois é - é) mas as sim

mes - mo fe - liz da vi - da pois eu não de - vo na - da a n'um - gué - em (pois é - é)

pois eu sou fe - liz mui - to fe - liz co - mi - go mes - mo *D. C. al Coda*

B'

ba - by sam - ba - by eu - pos - so não ser um ban - d - lea - der (pois é - é) mas as sim

mes - mo lá em ca - sa to - dos meus a - mi - gos meus ca - ma - ra - di - nhas me res - pei - tam - - (pois é - é)

es - s' é a ra - zão - da sim - pa - ti - a do po - der do al - go mais e d'a - le - gri - a - a - a - ah

Em fins da década de 60, ocorre o recrudescimento do autoritarismo do regime militar com a edição do AI-5, que sinaliza um período em que a repressão política irá procurar garantir e estabelecer o otimismo do “milagre econômico brasileiro”. De maneira irônica Heloisa Buarque de Hollanda afirma que “o país torna-se uma “ilha de tranqüilidade””, para em seguida acrescentar:

passa-se a viver um clima de ufanismo, com o estado construindo seus grandes monumentos, estradas, pontes e obras faraônicas, enquanto a classe média, aproveitando-se das sobras econômicas do “milagre”, vai, maravilhada, comprar seus automóveis, televisões coloridas e apartamentos para veraneio.

Em sintonia com a euforia deste período, “País Tropical”, canção integrante do LP *Jorge Ben* (Philips/1969), canta as belezas do Brasil e a alegria de ser brasileiro, revelando-se “(...) uma composição espirituosa e otimista, que passa a idéia de um poeta exultante com a vida e a terra onde vive (...)”¹²¹.

Moro num país tropical

Abençoado por Deus

E bonito por natureza

Em fevereiro tem carnaval

Tenho um fusca e um violão

Sou flamengo e tenho uma nega chamada Teresa.

E, com seu otimismo e sua voz chorosa, Jorge canta nesta mesma canção temas recorrentes em sua obra, como futebol, musas inspiradoras e religião.

O arranjo desta música é de José Briamonte e os seus 4 minutos e 11 segundos apresentam a seguinte instrumentação: violão, baixo elétrico, bateria, percussão - cuíca, bongô, pandeiro, tocados pelo Trio Mocotó – e naipe de saxofones e trompetes. Nesta música observa-se uma grande diferença em relação à anterior. A sonoridade bossa-novista do baixo acústico e do piano dá lugar ao baixo elétrico, oriundo do *rock*, e a instrumentos de percussão comuns ao samba tradicional, como o pandeiro e a cuíca. O violão continua a ser tocado como uma guitarra de *rock*. Como em “Agora Ninguém Chora Mais”, nota-se

¹²¹ SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 2/1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 144.

uma textura sonora singular. Na canção anterior duas componentes estilísticas importantes eram o samba-jazz e o *rock*. Em “País Tropical” o samba-jazz dá lugar a uma discreta nuance do samba tradicional.

A estrutura harmônica é simples: a parte A possui a progressão G-C-D7 – tônica, subdominante e dominante; a parte B: C7-G7(#9)-C7-G7(#9)-C7-D7. Os acordes de G7(#9) e C7 continuam tendo as funções de tônica e subdominante respectivamente, pois são os graus I7 e IV7 advindos do *blues*. Aqui há claros indícios do *rock* e do *blues*.

A melodia é formada pelas notas da escala maior sem a sensível mais a *blue note* sib (b3), que, por vezes, aparece substituindo a 3M ou, como pode ser observado a seguir, a 2M. Em alguns momentos, Jorge Ben Jor faz um glissando ascendente sobre a 2M da escala, de maneira que, de fato, é ouvida uma frequência intermediária que se localiza entre este grau e a *blue note* b3 (para uma melhor compreensão veja a figura 17).

Fig. 17 – Compassos 3 e 7 de “País Tropical”

The figure displays two musical staves in G major, corresponding to measures 3 and 7 of the song "País Tropical".

Measure 3 (top staff): The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "Deus e bo-xi-to por na-tu-re -". Above the staff, the chords G, C, and D7 are indicated. Below the staff, the text "glissando ascendente" is written, with a bracket under the notes A4 and B4.

Measure 7 (bottom staff): The melody consists of the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "fio sou fla-mengo te-nhu-ma ne-ga cha-ma-da Te". Above the staff, the chords G, C, and D7 are indicated. Below the staff, the text "glissando ascendente" is written, with a bracket under the notes A4 and B4.

A simplicidade da harmonia, que se insinua roqueira, se reproduz na melodia, e as inflexões melódicas e os glissandos que trazem as *blue notes* revelam como Jorge Ben Jor, intuitivamente, absorveu os maneirismo dos *bluesmen* e cantores de *rock*.

No ritmo da melodia observa-se o predomínio de três figuras: quatro semicolcheias, colcheia mais duas semicolcheias e semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Esta última remete ao samba, e as demais figuras, mais cométricas, sugerem o *rock* (veja a figura 18).

Fig. 18 Trechos da parte A e B

Mo - ro rum pa - is tro - pi - cal a - ben - ço - a - do por

Deus e bo - ni - to por na - tu - re - za (mas que be - le - za!) Em fe - ve - rei -

ba - by sam - ba - by - sou um me - nu - no de men - ta - li - da - de me - di - a - na (pois é - é) mas as - sim

Interessante destacar o dobramento do ritmo da melodia do último verso da parte A, todo ele baseado na figura rítmica de semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Este trecho, por causa do andamento acelerado associado à figura rítmica mencionada, lembra, de certa forma, a bateria de uma escola de samba (ver figura 19).

Fig. 19 Último verso da parte A

fã - sou fla mengo te - nhu - ma ne - ga cha - ma - da Te - re - za ah ah Sam -

Nos diversos instrumentos arregimentados, a seguintes figuras rítmicas merecem destaque (ver fig. 20):

Fig. 20 Ostinatos da seção rítmica

The musical score for the rhythmic section consists of seven staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left: Baixo Elétrico, Bumbo, Chimbal, Pandeiro, Cuíca, Aro da Caixa, and Violão. The Baixo Elétrico staff shows a simple bass line with a few notes. The Bumbo staff shows a steady quarter-note pattern. The Chimbal and Pandeiro staves show complex, syncopated patterns with many notes. The Cuíca staff shows a steady eighth-note pattern. The Aro da Caixa staff shows a simple quarter-note pattern. The Violão staff shows a complex, syncopated pattern with 'x' marks indicating where the strings are muted.

Pode-se ver que o baixo não mais toca como no samba, apesar do bumbo ainda fazer o ostinato comum a este gênero. Sobre o violão¹²², percebe-se que a maneira com que Jorge Ben Jor toca esse instrumento se aproxima, de um modo geral, da forma como muitos guitarristas de *rock* fazem o acompanhamento rítmico-harmônico. Chamo a atenção, sobretudo, para os músicos Trini Lopez – em músicas como “If I Had A Hammer” (Reprise/1963), “La Bamba” (Reprise/1963), “Gonna Get Along Without Ya Now” (Reprise/1967) e “Lemon Tree” (Reprise/1965) – e Chris Montez – em “The More I See You” (A&M Recods/1966) e “Time After Time” (A&M Recods/1966), por exemplo. Estes dois artistas se tornaram bastantes populares em meados da década de 60, marcando presença constante nas listas de discos mais vendidos da *Billboard*¹²³.

¹²² As letras ‘x’ marcam o tempo em que as cordas são abafadas pela mão direita, produzindo um som percussivo.

¹²³ Revista norte-americana semanal com conteúdo especializado sobre a indústria do disco. Esta informação foi extraída do sítio de internet da revista. Sobre Trini Lopez ver http://www.billboard.com/bbcom/eseach/searchResult.jsp?configType=BBCOM_SIMPLEDEFAULT&pubList=Billboard&an=bbcom&action=Submit&kw=&exposeNavigation=true&keyword=trini+lopez&searchType=ARTICLE_SEARCH acessado em 03 jul. 2008. Sobre Chris Montez <http://www.billboard.com/bbcom/eseach/searchResult.jsp?D=chris+montez&exp=y&No=0&Ntt=chris+montez&Ntk=Keyword&Dx=mode+matchallpartial&Ntx=mode+matchallpartial&nor=10&an=bbcom&N=0>, acessado em 03 jul. 2008.

Remetendo a aspectos rítmicos, melódicos e formais, em “País Tropical” percebi que há, de forma mais evidente, características da entoação e dicção de Jorge Ben Jor, que merecem ser analisadas. As partes B e B’ apresentam peculiaridades sobre o aspecto formal das frases e motivos. Aqui se verifica a figurativização, a voz que fala traz para o canto as suas imperfeições métricas naturais e conseqüentemente ouve-se uma melodia com características rítmicas um tanto estranhas. Luiz Tatit, quando da análise de “País Tropical”¹²⁴, fala sobre “desvios de métrica e desencaixe silábico”¹²⁵. Ouvindo Jorge Ben Jor cantar suas músicas, não raro, tenho a sensação de que determinados versos são maiores do que deveriam ser. Nas duas partes citadas pode-se perceber uma certa estranheza da melodia, sobretudo de natureza métrica; tem-se a impressão de que o número de sílabas excede o espaço disponível para o desenvolvimento dos versos. Além disso, é possível observar que não há a formação de um motivo claro, pois o ritmo possui apenas semicolcheias ininterruptas e a melodia nada mais que oscilações de semitons em volta de uma nota central – a não ser no fim de cada verso quando se ouve: “*pois é, é*”. Relembrando:

Fig. 21 Partes B e B’

ba-by sam-ba-by-sou um me-ni-no de men-ta-li-da-de me-di-a-na (pois é-é) mas as sim

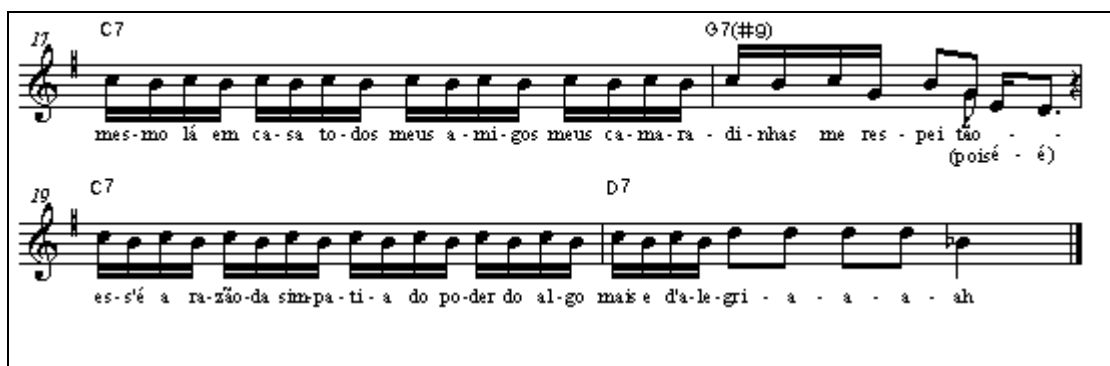
mes mo fe liz da vi-da pois eu não de-vo na-da a nim-gué-em (pois é-é)

pois eu sou fe-liz mul-to fe-liz co-mi-go mes-mo

ba-by sam-ba-by eu-pos-so não ser um ban-d-lea-der (pois é-é) mas as sim

¹²⁴ Cf. TATIT, 1996, p. 215.

¹²⁵ Cf. TATIT, 1996, p. 219.



Neste momento, outra característica melódica interessante pode ser destacada: os prolongamentos dos finais de frase. Percebe-se, na figura acima, que após um trecho de forte segmentação, cada frase termina com o prolongamento da última sílaba, que geralmente se apóia em uma nota conclusiva. Esses prolongamentos de finais de frase estão presentes na maioria das músicas de Ben Jor.

“Adotado, (...), pelo tropicalismo, Jorge Ben incorpora a “País Tropical” influências do movimento (...).”¹²⁶ O hibridismo de gêneros de “País Tropical” demonstra como Jorge Ben Jor, emancipando-se da aura bossa-novista, esteve sintonizado com a Tropicália, na medida em que este movimento reúne elementos da tradição cultural brasileira, aqui representado pelo samba, a procedimentos da música internacional de massa, como o *rock’n’roll* do violão, harmonia e melodia de Ben Jor. Esta mistura está presente, inclusive, na temática da letra, quando se vêem as alusões ao carnaval e ao futebol junto a palavras como *bandleader* e *sambaby*. Isto tudo, somado ao canto chorado peculiar e característico de Jorge Ben Jor, indica a singularidade deste artista na música popular brasileira.

¹²⁶ Cf. SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1998. p. 144.

“Charles, Anjo 45” – Jorge Ben (Philips/1969)

F#m B7 E A

O - ba o - ba o - ba Char - les Ah ah ah

5 F#m B7 E A

Co - mo é que é my friend Char - les Ah ah ah

9 F#m B7 E A

Co - mo vão as coi - sas Char - les Ah ah ah

13 F#m B7 F#m B7

Char - les An - jo - qua - ren - te cin - co

17 F#m 3 B7 3 E 3 A 3

Pro - te - tor dos fra - cos e dos o - pri - mi - dos Ro - bin Hoo - d dos mor - ros

21 F#m 3 F#m F#m F#m

Rei da ma - lan - dra - gem Um ho - mem de ver - da - de

25 F#m 3 F#m 3 E 3 A 3

Que com mui - ta co - ra - gem Só por - que um dia Char - les mar - cou bo - bei -

29 F#m 3 B7 3 E 3 A 3

ra E foi ti - rar sem que - rer fé - rias ru - ma co - lô - nia pe - nal

33 F#m 3 B7 3 F#m B7

En - tão os ma - lan - dros o - tá rios Dei - ta - rão na sopa

37 F#m B7 E A

Eu - ma tre - mên - da ba - gum - ça o nos - so mor - ro vi - rou Pois o mor - ro que e -

41 F#m F#m B7 B7

r'o cé - éu Sem o nos - so Char - les o'in - fer - no - vi -

45 E A F#m B7

rou oh Oh - oh oh Mas Deus é jus - to

49 F#m B7 F#m B7

E ver - da - dei - ro Pois an - tes d'a - ca - bar as fé - rias

53 F#m E A F#m

Nos - so Char - les vai vol - tar Ah ah ah Paz a - le - gri - a

57 B7 F#m B7 F#m

ge - ra - al To - do - mor - ro vai sam - bar An - te - ci - pan - d'o

61 B7 F#m B7 F#m

car - na - val Vai ter ba - tu - ca - da U - ma mis - sa - d'a -

65 B7 F#m B7 F#m

ç'ão de gra - ça Vai ter fei - jo - a - da U - ís - que com cer - ve -

69 B7 E A F#m

ja e bu - tras mi - lon - gas ma - as Ah ah ah Mui - ta quei - ma de



Sexta e última faixa do lado ‘B’ do LP *Jorge Ben*, gravado pela Philips em 1969, “Charles, Anjo 45” apresenta uma temática ainda incomum para a época. A temática da malandragem seria, alguns anos mais tarde, bastante utilizada, alegoricamente, como forma de contestação política, sobretudo, por compositores como Chico Buarque de Hollanda e Aldir Blanc. Num momento em que a censura aos meios de comunicação, promovida pelo governo militar, acirrava-se, tal tema era uma maneira de burlá-la, ao mesmo tempo em que se fazia a crítica ao regime ditatorial. Devido também ao tema da letra, “Charles, Anjo 45” pode, ainda, ser considerada como uma precursora do *rap*.

Na presente canção, Jorge Ben Jor é acompanhado pelo Trio Mocotó – Nereu (pandeiro), Fritz (cuíca), Joãozinho Paraíba (timba e pratos) – e por um naipe de cordas. A sonoridade do referido trio se aproxima do samba enquanto o violão de Jorge lembra uma guitarra de *rock*. Em “Charles, Anjo 45” foram utilizados recursos técnicos que dão a impressão que sua gravação foi feita ao vivo, pois é possível ouvir as palmas, gritos e assobios de uma platéia simulada. Depois de cantada toda a letra o violão e a voz param, continuando apenas os instrumentos de percussão acrescentada de um apito e o ritmo é bastante acelerado, caracterizando uma escola-de-samba.

Reforçando a predominância dos modos menores na música de Jorge Ben Jor, constata-se que, em “Charles, Anjo 45”, a estrutura harmônica é formada pela progressão F#m-B7-E-A (Im-IV7-bVII-bIII) caracterizando o modo dórico. A melodia segue a mesma idéia, sendo composta também pelo modo dórico.

Com a análise da presente canção percebe-se que os elementos que mais a caracteriza são o ritmo da melodia e a forma. Entre as músicas analisadas, “Charles, Anjo 45” é a que apresenta uma maior incidência da flutuação rítmica e dos desvios de métrica.

Com exceção do refrão (12 primeiros compassos) a música não possui um motivo melódico definido, dessa maneira, a melodia se desenvolve perseguindo a letra, que, por sua vez, é totalmente irregular quanto à métrica. Aqui se observa a figurativização, em que a entoação de uma letra irregular é decisiva para a definição dos contornos, também irregulares, da melodia. E as arestas de uma melodia tortuosa parecem ser aparadas pelos prolongamentos dos finais de frase, apoiados em notas de repouso, como já foi visto em “País Tropical”. E mais, a irregularidade da letra reflete-se também no ritmo harmônico, pois se pode observar que o número de compassos para cada acorde, por vezes, não é constante (veja figura seguinte).

Fig. 22 Trecho de “Charles, Anjo 45”

The musical score for "Charles, Anjo 45" is presented in three staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese and are aligned with the musical notes. Chord symbols are placed above the staves, and triplets are indicated by a '3' over a group of notes.

Staff 1 (Measures 17-20):

- Measure 17: F#m, triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Measure 18: B7, triplet of eighth notes (D5, E5, F#5).
- Measure 19: E, triplet of eighth notes (G4, A4, B4).
- Measure 20: A, triplet of eighth notes (C5, D5, E5).

Staff 2 (Measures 21-24):

- Measure 21: F#m, triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Measure 22: F#m, triplet of eighth notes (D5, E5, F#5).
- Measure 23: F#m, triplet of eighth notes (G4, A4, B4).
- Measure 24: F#m, triplet of eighth notes (C5, D5, E5).

Staff 3 (Measures 25-28):

- Measure 25: F#m, triplet of eighth notes (A4, B4, C5).
- Measure 26: F#m, triplet of eighth notes (D5, E5, F#5).
- Measure 27: E, triplet of eighth notes (G4, A4, B4).
- Measure 28: A, triplet of eighth notes (C5, D5, E5).

Lyrics:

Pro - te - tor dos fra - cos e dos o - pri - mi - dos Ro - bin Hoo - d dos mor - ros

Rei da ma - lan - dra - gem Um ho - mem de ver - da - de

Que com mui - ta co - ra - gem Só por - que um dia Char - les mar - cou bo - bei -

Sobre o ritmo do violão e do Trio Mocotó devo destacar os seguintes ostinatos:

Fig. 23 Violão e seção rítmica de “Charles, Anjo 45”¹²⁷

Observa-se nos ostinatos acima que o Trio Mocotó faz um acompanhamento mais condizente com o samba, ao passo que o violão de Jorge lembra mais uma guitarra de *rock*. Isto provoca o hibridismo, que se mostra, novamente, como uma marca importante na obra do artista estudado.

Da temática da letra à mistura de elementos de diversos estilos e gêneros, passando-se pela flutuação rítmica e pelos desvios de métrica, percebe-se a força dionisiaca de Jorge Ben Jor. “Charles, Anjo 45” é um bom exemplo do fenômeno da carnavalização. Mikhail Bakhtin descrevendo o carnaval da idade média traz luz para as peculiaridades da canção em questão. “(...), o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas relações hierárquicas, privilégios, regra e tabus”¹²⁸.

Charles, Anjo 45

Protetor dos fracos e dos oprimidos

Robin Hood dos morros, rei da malandragem

Um homem de verdade, com muita coragem

Só porque um dia Charles marcou bobeira

E foi tirar sem querer, férias numa colônia penal.

¹²⁷ As letras ‘x’ marcam o tempo em que as cordas são abafadas pela mão direita, produzindo um som percussivo.

¹²⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento – O Contexto de Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987. p. 8.

[...]

Mas Deus é justo e verdadeiro

Antes de acabar as férias

O nosso Charles vai voltar.

Paz, alegria geral

Todo morro vai sambar

Antecipando o carnaval

Vai ter batucada

Uma missa em ação de graças

Vai ter feijoada, uísque com cerveja e outras milongas mais

Muita queima de fogos e saraivadas de balas para o ar

Pra quando o nosso Charles voltar.

E o morro inteiro feliz assim vai cantar:

Oba, Oba, Oba Charles

[...]

Por um lado, “Charles, Anjo 45” transgride as regras através das irregularidades da métrica, por outro, subverte a ordem vigente com a exaltação do malandro-herói. E, ainda, repare como a festa de comemoração pela volta de Charles, com samba, batucada, bebidas, comidas, fogos e até saraivadas de balas, ganha feições de carnaval.

“Fio Maravilha” – Ben (Philips/1972)

E no - va - men - te - le che - gou com ins - pi - ra - ção

Com mui - ta - mor com e - mo - ção Com ex - plo - são em gol

Sa - cu - din - do a tor - ci - daos trin - te três mi - nu - tos Do se - gun - do tem - po uhn uhn uhn De -

7 B D^b E^bm B D^b E^bm
 pois de fa - zer u - ma jo - ga - da ce - les - ti - al em gol

9 B D^b E^bm B D^b E^bm
 Ta - be - lou dri - blou dois za - guei - ros Deu um to - que dri - blou o go - lei - ro

11 B D^b E^bm B D^b E^bm
 Só não en - trou com bo - le - tu - do por - que te - ve hu - mil - da - d'em gol

13 B D^b E^bm B D^b E^bm
 Foi um gol de clas - se on - de e - le mos - trou su - a ma - lí - cia'e su - a ra - ça - a

15 B D^b E^bm B D^b E^bm
 Foi um gol de an - j'um ver - da - dei - ro gol de pla - ca Que a ga - le - ra gra - de - ci - da s'en - can - ta - va

17 B D^b E^bm B D^b E^bm
 Foi um gol de an - j'um ver - da - dei - ro gol de pla - ca Que a ga - le - ra gra - de - ci - da s'en - can - ta - va

19 B D^b E^bm B D^b
 Fi - o ma - ra - vi - lha nós gos - ta - mos de vo - cê Ih ih ih ih ih ih ih

21 E^bm B D^b E^bm B D^b
 Fi - o ma - ra - vi - lha faz mais um pra gen - te ver Ih ih ih ih ih ih ih

Gravada, pela primeira vez, no LP *Ben* (Philips/1972), “Fio Maravilha” narra um “gol-de-placa”, aos trinta e três minutos do segundo tempo, do jogador, flamenguista, João Batista de Sales, cujo codinome deu nome à música. Nesta canção Jorge é acompanhado tão somente por um baixo elétrico, por um bumbo que toca semínimas ininterruptas por toda a música e um coro que canta apenas o refrão. Na primeira parte – estrofe –, em que é ouvida a narração da jogada do boleiro Fio Maravilha, a composição apresenta um caráter solene, enfatizado pelo toque do bumbo e pelo modo eólio. Porém, à medida que a música avança, a melodia se encaminha para uma região mais aguda e passa a ter um caráter eufórico, até que na segunda parte – refrão – é atingido o clímax: um coro se junta à voz de

Jorge e a melodia, com o contracanto dos compassos 20 e 22, atinge seu ponto mais agudo. Neste momento não se ouve mais a narração da partida, mas sim o grito vibrante e contente da torcida:

*“Fio Maravilha, nós gostamos de você
Fio Maravilha, faz mais um pra agente ver.”*

Aqui, gostaria de tomar emprestado duas idéias de Hermano Vianna sobre a *festa*, presentes em seu livro *O Mundo Funk Carioca*¹²⁹, elaboradas a partir da obra de Émile Durkheim *As Formas Elementares da Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália*¹³⁰. Uma delas diz respeito ao estado de *efervescência coletiva* que ocorre comumente durante as festas¹³¹. Em “Fio Maravilha”, no momento do gol, a torcida chega ao êxtase, atingindo o ponto de efervescência. Outra idéia interessante é a de que, entre os integrantes da torcida ocorre, de certa forma, a *superação das distâncias interindividuais*. “No divertimento em grupo”, diz Vianna, “(...) o indivíduo deixa de existir e passa a ser dominado pelo coletivo”¹³²; e no caso de uma partida de futebol, o coletivo é representado pelo time para o qual está se torcendo. Assim, pode-se entender que “Fio Maravilha”, apesar de seu ar solene durante a estrofe, após o gol, adquirir traços típicos de uma festa, convidando o ouvinte a participar cantando e dançando.

Sobre os aspectos técnicos, percebe-se que a harmonia é simples, sendo composta por apenas três acordes, Ebm-B-Db (Im-bVI-bVII), que caracterizam o modo eólio, reforçando a predominância modal menor na obra de Jorge Ben Jor. Interessante destacar, ainda, que no ritmo harmônico observa-se, durante a estrofe, uma peculiaridade: o acorde de Ebm é adiantado para a oitava colcheia do compasso anterior, sendo que o mais comum seria o seu posicionamento no primeiro tempo.

No ritmo da melodia nota-se uma característica que, na música de Ben Jor, pode até ser encarada como uma particularidade específica desta canção. “Fio Maravilha” apresenta uma incidência muito sutil da flutuação rítmica, diferentemente do que ocorre com as demais músicas, sobretudo “Charles, Anjo 45”. A regularidade do ritmo é observada também em relação à métrica e à forma.

¹²⁹ VIANNA, Hermano. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 51-71.

¹³⁰ DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

¹³¹ Cf VIANNA, H. p. 51.

¹³² Ibidem. p. 51-52.

No violão é observada uma maneira de tocar parecida com a de “País Tropical” e “Charles, Anjo 45”, a não ser pelo fato de ter o adiantamento no ritmo harmônico, durante a estrofe. No refrão, por não apresentar o adiantamento, o violão é, de fato, bastante similar com o das músicas citadas. Veja as duas figuras seguintes.

Fig. 24 Batida do violão durante a estrofe

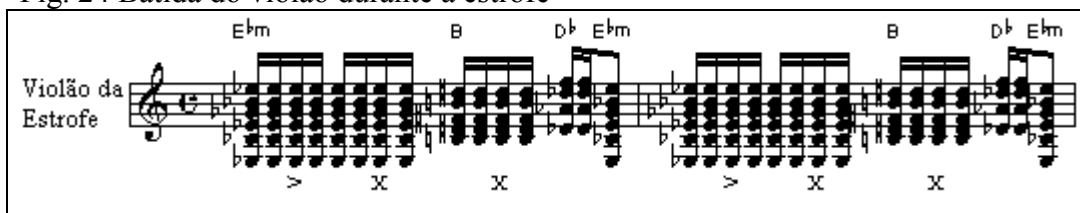
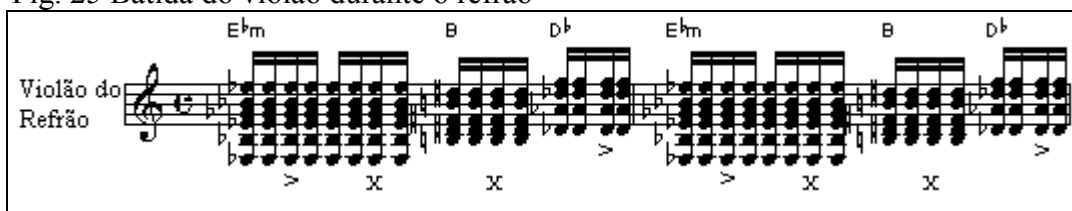


Fig. 25 Batida do violão durante o refrão



Por fim, devo assinalar que o uso do tema futebolístico, presente em diversas canções de Ben Jor – “Ponta-de-lança Africano (Umbabaraúma)”, “Camisa 10 da Gávea”, “Zagueiro”, “Cadê o Penalty” –, é uma forma de Jorge Ben Jor capitalizar a grande popularidade do futebol. Lembrando que “Fio Maravilha”, na interpretação da cantora Maria Alcina, foi a vencedora da etapa nacional do VII Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo, no ano de 1972.

“Umbabaraúma” – *África Brasil* (Philips/1976)



B

9 A Am Em Em

Jo - ga bo - la jo - ga bo - la - co-ro-con-do - ô oh oh oh oh oh

13 A Am Em Em

Jo - ga bo - la jo - ga bo - la jo - ga - do - or oh oh oh oh oh

17 A Am Em Em

Pu-lap-u-la caile-van - ta so-be des-ce-cor - re-chu-ta a-br'es-pa-ço vi-bra e a-gra-de-ce

21 A Am Em Em

O-lha que a ci-da-de to-da fi-cou va-zia nes-sa tar-de bo-ni-ta só pra te ver jo - ga - ar

C

25

Jo-gabo-la jo-ga-do-or jo-gabo-la co-ro-con-do-ô Jo-gabo-la jo-ga-do-or jo-gabo-la co-ro-con-

31

do-ô Re-re-re-re-re-re jo-ga-do-or re-re-re-re-re-re co-ro-con-do-ô Re-re-re-re-re-re jo-ga-do-or re-re-re-re-re-re co-ro-con-

34

do-ô Te-re-re te-re-re te-re-re te-re-re te-re-re ho-men-gol Te-re-re te-re-re te-re-re te-re-re te-re-re ho-men-gol

38 Em Em

Esta música foi gravada no LP *África Brasil* lançado em 1976. Este disco apresenta os reflexos de uma maior presença do *pop* internacional no Brasil e da ascensão da Black Rio e da *black music* de Tim Maia e Cassiano. Além disso, *África Brasil* representa um importante marco na carreira de Jorge Ben Jor, pois é o primeiro em que toca guitarra ao invés de violão. Depois dele, Jorge retornou ao instrumento acústico apenas nos discos *unplugged*, lançados pela MTV.

Assim como “Fio Maravilha”, “Ponta-de-lança Africano (Umbabaraúma)” é mais uma canção de Ben Jor dedicada a um jogador de futebol, o que reforça a idéia da afinidade

de Jorge Ben Jor com a popularidade do futebol. Sua letra, rica em *scatsings*, exalta o ponta-de-lança Umbabaraúma, situando-o até como um ídolo de massa.

Olha,

Que a cidade toda ficou vazia

Nessa tarde bonita

Só pra te ver jogar

Compondo o grande conjunto que acompanha Jorge na música em questão, além da guitarra, ouve-se os seguintes instrumentos: baixo elétrico, bateria, sintetizador, cowbell, tumbas, congas, atabaques, chocalho, woodblock, meia-lua e palmas; no vocal nota-se o próprio Jorge mais um coro feminino de quatro vozes. A guitarra e os sintetizadores produzem uma sonoridade ainda não ouvida na carreira de Jorge Ben Jor, afinada ao *pop* e à *black music* da década de 70.

Quanto à dinâmica e a textura, esta música apresenta uma grande mudança nestes dois parâmetros, quando da passagem da parte A para a C. Todos os instrumentos harmônicos silenciam-se e apenas a bateria e a percussão continuam, juntamente com os vocais e as palmas. Neste momento, devido aos aspectos timbrísticos, o que é ouvido lembra o batuque de um terreiro de candomblé.

A harmonia de “Umbabaraúma” é constituída de poucos acordes: a parte A possui apenas o acorde de Em, que se estende pelos seus oito compassos; já na parte B observa-se a progressão A-Am-Em (IV-IVm-Im) – subdominante maior, subdominante menor e tônica. No tocante aos modos pode-se dizer que ocorre um hibridismo modal, pois por um lado há o acorde de Lá maior e por outro o de Lá menor, o primeiro caracterizando o modo dórico e o segundo o eólio. Na parte C não há acompanhamento harmônico.

Em “Umbabaraúma” observa-se novamente o modalismo menor, característica que, como já disse antes, é fundamental na música de Jorge Ben Jor. Aqui novamente nota-se a “a tristeza e o impressionismo exótico” do modo menor, que Robert Celerier apontava doze anos antes desta gravação. Lembrando que Celerier colocava esta característica como uma das componentes do *sangue africano*, afirmação que, com relação a esta música, revela-se bastante apropriada, basta lembrarmos de seu nome – “Ponta-de-lança Africano (Umbabaraúma)”.

A melodia da canção em pauta é formada pelos graus do modo dórico, que é caracterizado, sobretudo, pelo Dó# (6M) que aparece na parte B. No entanto, não se pode dizer que “Umbabaraúma” caracteriza-se pelo modo dórico, pois a 6M aparece apenas duas vezes em toda a música. O que se vê são as notas Mi, Sol e Ré como sendo as componentes da estrutura melódica. Esta simplicidade melódica pode ser remetida ao *rock*, *soul* ou *funk*.

Sobre o ritmo da melodia, percebe-se que os elementos ouvidos na parte A aparecem em toda música.

Fig. 26 Parte A

The image shows a musical score for Part A of the song "Umbabaraúma". It consists of two staves of music in G major (one sharp). The melody is written in a simple, repetitive style. The lyrics are: "Um-ba-ba-ra-ú-ma ho-mem gol Um-ba-ba-ra-ú-ma ho-mem gol". The chords are indicated as Em (E minor) above the notes.

Na parte C nota-se a figurativização, de modo parecido com o que ocorre nas partes B e B' de “País Tropical”. Aqui, novamente, a voz que fala traz para a voz que canta seus desvios de métrica e desencaixes silábicos, com uma série extensa de notas repetidas e sem um motivo rítmico definido. É apenas no fim das frases que a sinuosidade melódica forma um tonema resolutivo, junto às palavras “agradece” e “jogar”, e novamente ouve-se o prolongamento dos finais de frase. (ver fig. 27).

Fig. 27 Parte C

The image shows a musical score for Part C of the song "Umbabaraúma". It consists of two staves of music in G major. The melody is more complex and repetitive than in Part A. The lyrics are: "Pu-lap-la-caile-van - ta so-be des-ce-cor - re-chu-ta a-br'es-pa-ço-vi-bra e a-gra-de-ce" and "O-lha que a ci-da-de to-da fi-cou va-zia nes-sa tar-de bo-ni-ta só pra te ver jo-ga-ar". The chords are indicated as A (A major), Am (A minor), Em (E minor), and Em (E minor).

Importante destacar também a melodia do baixo sobre o acorde de Mi menor. Nela nota-se as notas Mi, Sol, Lá e Sib, as quais caracterizam a escala de *blues* em Mi (Fig. 28).

Fig. 28 Transcrição do baixo

The image shows a musical score for the bass line of the song "Umbabaraúma". It consists of a single staff of music in G major. The bass line is written in a simple, repetitive style. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337

O acompanhamento da guitarra possui uma estrutura melódica similar a que se viu no baixo.

Fig. 29 Transcrição da guitarra



O toque da guitarra, dobrado pelo baixo, muito se assemelha a maneira de tocar dos *bluesmen*.

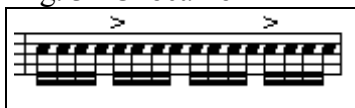
A bateria faz basicamente o seguinte:

Fig. 30 Bateria



Chocalho e meia-lua:

Fig. 31 Chocalho



Na seção rítmica, de um modo geral, percebe-se elementos que se aproximam muito do *funk*.

Em “Ponta-de-lança Africano (Umbabaraúma)” Jorge Ben Jor assume a guitarra elétrica como seu instrumento e o *funk* marca presença definitiva na sua carreira. Além disso, com a figura do craque Umbabaraúma são vistos dois temas recorrentes na música deste artista: a afirmação da negritude e o futebol.

“A Banda do Zé Pretinho” – *A Banda do Zé Pretinho* (Som Livre/1978)

A

F#m7(9) F#m7(9) F#m7(9) F#m7(9) F#m7(9)

A ban - da do Zé Pre - ti-nho che-go - ou

5 F#m7(9) Bm7 C#m7 F#m7(9) Bm7 C#m7

Pa - ra - a - a a - ni-mar a fes - ta Ah ah A ban -

9 F#m7(9) F#m7(9) F#m7(9) F#m7(9)

da do Zé Pre - ti - nho che - gou - ou

13 F#m7(9) Bm7 C#m7 F#m7(9) F#m7(9)

Pa - ra - a - a a - ni-mar a fes - ta Ah ah Zam -

B

17 F#m7(9) Bm7 C#m7 F#m7(9) Bm7 C#m7

bá zam - bé zam - bi zam - bó zam - bu - u zam - bá - a - a - Zam -

21 F#m7(9) Bm7 C#m7 F#m7(9) F#m7(9)

bá zam - bé zam - bi zam - bó zam - bu - u zam - bá - Sam - ba Zé Pre - ti -

25 **C** Bm7 E7(9) F#m7(9) F#m7(9)

nho Sam - ba rei bo - ní - to cri - ou - lo qu'eu que - ro ve - er A - ni - ma fes - ta criou - lo

29 Bm7 E7(9) F#m7(9) F#m7(9)

rei pôe a - le - gri - a bo - ta a tris - te - za pra cor - re - er Pes - s'ã ban - da pra to -

33 Bm7 E7(9) F#m7(9) F#m7(9)

ca - ar que - to - dos nós dan - ça - mos com yo - cê - ê Mis - tu - ra bum - bo com vi - o -

37 Bm7 E7(9) F#m7(9) F#m7(9)

li - no Pan - dei - ro cu - í - ca trom - bo - ne gan - zá gui - tar - re vi - o - lá - ão E sal - ta de ban - da pra

41 Bm7 E7(9) F#m7(9) Bm7
gen-te ve-er Que nós que - re-mos a-pren-der com vo-cê - ê Com vo-cê rei Com vo-cê

45 F#m7(9) Bm7 F#m7(9) Bm7 C#m7
rei Com vo-cê rei Com vo-cê rei Com vo-cê rei rei rei Cri -

49 **D** F#m7(9) F#m7(9) Bm7 C#m7
ou - lo rei Cri - ou - lo uh Cri -

53 F#m7(9) F#m7(9) Bm7 C#m7
ou - lo rei Cri - ou - lo uh

Coda
57 F#m7(9) F#m7(9) F#m7(9)
Es-se es-se es-se es-se es-se es-se É Zé Pre - ti - nho

Canção gravada em LP de mesmo nome lançado pela Som Livre no ano de 1978. “A Banda do Zé Pretinho” é a canção símbolo da festa em Jorge Ben Jor. Este artista, encarnado na auto-referência Zé Pretinho, promove a música, a dança e a alegria. A pulsação da bateria e da percussão, a batida da guitarra e o andamento acelerado não deixam a platéia ficar parada.

Anima a festa, crioulo rei

Põe alegria, bota a tristeza pra correr.

Tocando um repertório formado por poucas músicas tristes, Jorge Ben Jor e sua banda se incubem da missão de animar a festa, levando o público ao estado de efervescência coletiva.

A banda do Zé Pretinho chegou

Para animar a festa

Além do nome do disco e da música, “A Banda do Zé Pretinho” é a expressão que denomina o grupo de músicos que acompanha Jorge em suas apresentações e gravações, de 78 até os dias de hoje.

A canção em questão é formada pelas partes A, B, C, D e coda. No arranjo ouve-se os timbres de voz (Jorge Ben Jor e coro misto), guitarra, baixo elétrico, bateria, chocalho, cuíca, surdo e sopros (trompete, saxofone e trombone). Percebe-se que nesta música há, mais uma vez, uma mistura de sonoridades: a guitarra e o baixo elétrico trazem a sonoridade do *rock*, do *pop* e do *soul*; já a cuíca e o surdo lembram o samba.

Na harmonia das partes A, B e D observa-se a seguinte progressão: F#m7-Bm7-C#m7 (Im7-IVm7-Vm7); na parte C: Bm7-E7(9)-F#m7 (IVm7-bVII7(9)-Im7); na coda: F#m7 (Im7). Nota-se que esta música possui uma harmonia totalmente modal, construída pelo modo eólio, de maneira semelhante à “Mas, Que Nada!”. Observa-se, inclusive, que a parte B desta música e a parte C de “A Banda do Zé Pretinho” são formadas pelo mesmo clichê harmônico: IVm7-bVII7(9)-Im7. Das cinco canções analisadas até o momento, esta é a quinta em que a harmonia é composta por um modo menor.

A melodia, por sua vez, apresenta nas partes A, B e D a escala pentatônica em F#m, já a parte C é formada pelo modo eólio. Reiteradamente, observa-se a escala pentatônica como um indicativo da influência norte-americana no som de Jorge Ben Jor. Seu ritmo é caracterizado pelo uso de semínimas e colcheias. Veja o trecho seguinte:

Fig. 32 “A Banda do Zé Pretinho” – compassos 1-8

The musical score for "A Banda do Zé Pretinho" (measures 1-8) is presented in two staves. The key signature is F#m (one sharp, F#) and the time signature is 4/4. The first staff (measures 1-4) features a melody starting on A4, with lyrics "A ban - da do Zé Pre - ti-nho che-go - ou". The second staff (measures 5-8) features a melody starting on A4, with lyrics "Pa - ra - a - a a - ni-mar a fes - ta Ah ah A ban -". Chord progressions are indicated above the staves: F#m7(9) for measures 1, 2, 3, 4, and 5; Bm7 for measures 6 and 7; and C#m7 for measures 7 and 8.

Em “A Banda do Zé Pretinho” também se pode observar os chamados desvios de métrica que ocorrem em “País Tropical” e “Umbabaraúma”, que caracterizam um gesto de figurativização nesta composição (ver fig. 33).

Fig. 33 – Parte C de “A Banda do Zé Pretinho”

The image displays a musical score for the song "A Banda do Zé Pretinho", specifically Part C. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff lines. The staves are numbered 24, 29, 33, 37, and 41. The lyrics are: "Samba Zé Pre-ti-nho Sambareibo-ni to cri-ou-lo'que-ue-ro ve-er. Ani-ma-fes-ta-criou-lo rei põe a-le-gri-a bo-ta a tris-te-za pra cor-re-er. Pes-s'ã ban-da pra to-ca-ar que-to-dos nós dan-ça-mos com vo-cê-ê. Mis-tu-ra bunn-bo com vi-o-li-no Pan-dei-ro cu-í-ca trom-bo-ne gan-zá gui-tar-r'e vi-o-lã-ão. E sal-ta de ban-da pra gen-te ve-er. Que nós que-re-mos a-pren-der com vo-cê-ê". The chords are: F#m7(9), Bm7, E7(9), F#m7(9), F#m7(9), Bm7, E7(9), F#m7(9), F#m7(9), Bm7, E7(9), F#m7(9), F#m7(9), Bm7, E7(9), F#m7(9).

É interessante destacar, também, a maneira curiosa como frases melódicas estruturalmente iguais apresentam pequenas mudanças de uma para outra ou entre partes diferentes, fazendo, como se pode ver no exemplo acima (fig. 33), com que não se repitam de modo idêntico. Ataques rítmicos e intervalos melódicos são somados ou subtraídos para se adequarem às mudanças da letra, e assim são observadas melodias distintas para diferentes versos. Essas características podem ser observadas tanto na música em questão como nas duas anteriores: “País Tropical” e “Umbabaraúma”. Percebem-se então, fortes indícios de sujeição da melodia à fala, o que caracteriza, mais uma vez, um gesto figurativo no canto.

A peculiaridade da coda é ainda maior. Esta é mais falada que cantada, caracterizando, fortemente, a figurativização. A irregularidade rítmica própria do discurso oral faz-se notar neste trecho, pois nele é observado que o ritmo da melodia é bastante flutuante e, por isso, as sílabas não se encaixam nos tempos dos respectivos compassos. O

que o leitor vê na transcrição feita por mim é apenas uma aproximação, uma tentativa de pôr na partitura o que é ouvido.

Fig. 34 Coda de “A banda do Zé Pretinho”



Entre os instrumentos arregimentados para compor o arranjo da presente canção analisada observam-se os seguintes elementos rítmicos que julgo serem mais relevantes:

Fig. 35 Ostinatos: guitarra, baixo e bateria



A maneira como Jorge Ben Jor toca sua guitarra lembra os guitarristas de *funk*, que, de um modo geral, se ocupam em manter uma base harmônico-rítmica consistente por toda a música. Por outro lado, o ritmo formado pelos acentos não parece ser oriundo do *funk*, o que é ouvido se assemelha mais a um ostinato comum da bossa-nova, como pode ser visto no trabalho de Edgard Nunes Rocca – *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*¹³³ – e no texto de Júlio Medáglio – “Balanço da Bossa Nova”¹³⁴ –. Na figura abaixo apresento este ostinato em paralelo com a guitarra para uma melhor visualização do leitor:

¹³³ ROCCA, Edgard Nunes "Bituca". *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986. p. 44.

¹³⁴ Cf. MEDAGLIA, Júlio. 2003. p. 77.

Fig. 36 Guitarra e ostinato de bossa-nova

Guitarra Elétrica

Ostinato de bossa-nova

A guitarra de Ben Jor reflete bem o hibridismo de gêneros que sua música contempla.

Por fim, percebe-se que o baixo reitera o bumbo da bateria, mas acrescentando um acento grave, uma 4J abaixo, nos segundo e quarto tempos. Estes dois elementos somados a divisão rítmica feita pela caixa lembram o samba.

“Homem do Espaço” – Benjor (WEA/1989)

Bm7 E7 G Bm7 E7 G

Alô alô Alô alô Alô amor Alô amor Alô alô Alô alô Alô amor Alô amor

5 Bm7 E7 G Bm7 E7 G

Vem cá vem cá vem cá Meube em Vem cá vem cá vem cá ne-ne em

9 Bm7 E7 G Bm7 E7 G

Vem cá vem cá vem cá Meu be em Vem cá vem cá vem cá ne-ne em O

13 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A

homem do espa - ço Es - tá a-pai - xo-na - do por u-mater - rá-quia por u-mater - rá quia

17 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A

Dizem que'ssater-rá qui'é uma ne-gui - nha É u-ma ne - guinha en-gra - ça-di - nha

21 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A

Dizem que'e-latam ape-le cheiro-sa-ema-ci-a O-lhar de vam - piro na-riz-de-li - ne-a - do Den-tes ch-

25 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A
ros há-li-to per - fu-ma - do Lá-bios car-ru - dos a-do-ci-ca - dos -

29 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A
Lábios car-ru - dos a-do-ci-ca - dos In-te-li - gente e so-fis - ti-ca - da Pei-tinhos du-ri-

33 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A
nhos ca-ne-las tor - ne - a - das Co-xas grô-sas pés de-li-cá - dos

37 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A
E bum-bum ar-re - bi-ta - do - E bum-bum ar-re - bi-ta - do O

41 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A
homem do espa-ço a paixo na-d'a-qui - chegou - Tão ligadonane guinha que nem sua na-vedes - ligo - ou - O

45 Bm7 E7 G A Bm7 E7 G A
homem do espa-ço a paixo na-d'a-qui chegou Cantan - do o seuhino de a-mo - or

Quinta faixa do disco, *Homem do Espaço* foi gravada no LP *Benjor* (1989), que foi o primeiro pela Warner Music. Este LP, inaugurando a fase em que Jorge Ben torna-se Jorge Ben Jor, demonstra uma certa proximidade do artista estudado com o chamado BRock. A discreta sintonia de Jorge com os roqueiros dos anos 80 evidencia-se na parceria com Arnaldo Antunes em “Cabelo”, na participação dos integrantes do grupo Paralamas do Sucesso – em algumas faixas –, nos arranjos de Nando Reis e na produção musical de Liminha. Na letra de “Homem do Espaço” Jorge conta a história de um improvável *afair* entre o homem espacial e mais uma de suas musas. A temática da canção em questão revela a simpatia de Ben Jor pelo universo fantástico das histórias em quadrinhos.

Em relação à arregimentação de “Homem do Espaço” observam-se os seguintes timbres: voz (Jorge Ben Jor), duas guitarras (uma delas sendo tocada por Jorge Ben Jor), baixo elétrico, cordas sintetizadas, flautas indígenas sintetizadas, bateria, bateria eletrônica, apito, tamborim, pandeiro, cuica e surdo. Os timbres sintetizados somados aos instrumentos

comuns ao samba - apito, tamborim, pandeiro, cuíca e surdo – compõem uma textura um tanto peculiar.

Na harmonia da introdução observa-se: Bm7-E7-G (Im7-IV7-bVI); e no restante da música nota-se um acorde a mais Bm7-E7-G-A (Im7-IV7-bVI-bVII). Observa-se que esta música apresenta um modalismo híbrido, pois por um lado há o E7 que caracteriza o modo dórico e por outro ocorre o G que configura o modo eólio. De qualquer maneira, esta canção confirma uma forte característica da música de Ben Jor: o modalismo menor.

A melodia, por sua vez, confirma os modos menores, sendo formada exclusivamente pela escala pentatônica em Si menor (Si, Ré, Mi, Fá#, Lá). No ritmo da melodia observa-se predominantemente a presença da célula rítmica formada por semicolcheia-colcheia-semicolcheia, que, dessa forma, caracteriza o samba (ver fig. 37).

Fig. 37 Trecho de “Homem do Espaço”

The image shows a musical score for the song "Homem do Espaço". It consists of two staves of music, each with lyrics underneath. The chords are indicated above the notes. The first staff starts at measure 13 and the second at measure 17. The lyrics are: "homem do espaço está apaixonado por uma terráquia por uma terráquia" and "Dizem que a terra não é uma neguinha é uma nequinha engraadinha". The chords are Bm7, E7, G, and A.

Com relação ao ritmo dos instrumentos que compõe o arranjo de “Homem do Espaço” devo destacar os seguintes:

Fig. 38 Ostinatos: guitarra, baixo-elétrico, tamborim e bateria

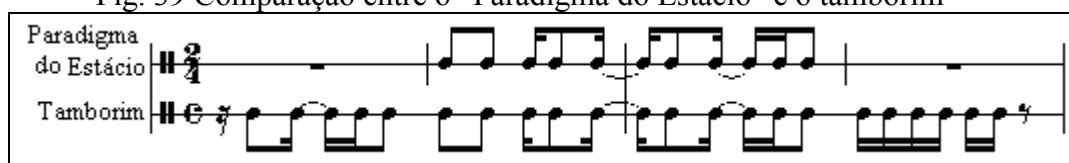
The image shows a musical score for the instruments: Guitarra, Baixo-elétrico, Tamborim, and Bateria. The Guitarra and Baixo-elétrico parts are in 4/4 time and show a repeating rhythmic pattern. The Tamborim and Bateria parts are in 4/4 time and show a repeating rhythmic pattern. The chords are indicated above the notes: Bm7, E7(9), G, and A.

No ritmo da guitarra observa-se um ostinato que, assim como ocorre em “Banda do Zé Pretinho”, é semelhante a outro comum à bossa-nova.

No baixo, o acento grave com o intervalo de 4J descendente nos segundo e quarto tempos lembra o acento que o surdo faz no segundo tempo do compasso de 2/4 no samba.

No tamborim nota-se um ostinato semelhante ao “Paradigma do Estácio”: as figuras rítmicas dos terceiro e quarto tempos do primeiro compasso e as dos primeiro e segundo tempos do segundo compasso são, respectivamente, iguais aos dos primeiro e segundo tempos dos primeiro e segundo compassos do paradigma rítmico referido. Veja a seguinte figura para uma melhor compreensão.

Fig. 39 Comparação entre o “Paradigma do Estácio” e o tamborim



Por fim, na bateria observam-se duas tendências: por um lado o bumbo faz figuras de semicolcheia-colcheia-semicolcheia lembrando o samba, por outro o acento na caixa nos segundo e quarto tempos insere um elemento próprio do *rock* e do *funk*.

Percebe-se que o arranjo de base de “Homem do Espaço” faz uma síntese entre aspectos do samba, do *rock* e do *funk*. Na harmonia confirma-se a tendência da predominância de modos menores na música de Ben Jor. Percebe-se também que a melodia apresenta uma maior rigidez, a flutuação, marcante nas partes B de “País Tropical” e de “Umbabaraúma”, mostra-se pouco presente em “Homem do Espaço”.

“W/Brasil” – Ao Vivo no Rio (WEA/1991)

The figure shows a musical score for the song "W/Brasil". It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The melody is in 2/4 time and features a series of eighth notes. The accompaniment is in 2/4 time and features a series of eighth notes. The lyrics are written below the melody. The chords are indicated above the melody.

Chords: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7

Lyrics: A - lô a-lô da-bli-ú Bra sil - A - lô a-lô da-bli-ú Bra - sil Ja-ca-re -

Lyrics: zinho A-vi - ão Ja-ca-re - zinho A-vi - ão Cui-da-do com o dis-co vo - a -

9 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
dor Ti-r'es-sa es-ca-da da-i Es-sa es-ca-d'é pra fi-c'a-qui for'euvou chamar o sín - di-co Tim - Maia Tim -

13 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Maia Tim - Maia Tim - Maia O trem cor-re no tri-lho da cen -

17 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
tral do Bra-sil O trem cor-re no tri-lho da cen - tral do Bra-sil In-clu - in-do paizão an-ti - ga e a-que-le beijo

21 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
quen-te qu'eug a-nhei da-su-a-mi-ga E'o-que que deu Fun-k-na-ca be-ça - E'o-que que deu Fun-k-na-ca-

25 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
be-ça A - lô a - lô dá-bli-u Bra-sil - - A - lô a - lô - dá-bli-u Bra-

29 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
sil Ja-ca-re - zinho . . A-vi - ão . . Ja-ca-re - zinho . . A-vi -

33 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
ão Cuida do como dis covoa - dor Ti-r'es-sa es-ca-da da-i Es-sa es-ca-d'é pra fi-c'a-qui for'euvou chamar o sín - di-co Tim

37 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Maia Tim Maia Tim Maia Tim Maia E'o-que que

41 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
deu Fun-k-na-ca - be-ça E'o-que que deu Fun-k-na-ca - be-ça

45 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Deu no New Y-or-k Ti-me Fernando be-lô não sa-be se vai par-ti-ci - par do pró-xi-mo campeo-na -

49 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
to De sur - f-fer-ro-vi - á - rio Sur - fis-ta de trem Sur - fis-ta de trem

53 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Deu no New Y - or - k Ti-me A fei - ra de A-ca-ri é um su - ces-so Tem de

57 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
tu - do É um mis - té - rio Deu no New Y - or - k Ti-me

61 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Di-zen que Ca-bral um des-co - briu a fi - li - al Di-zen que Ca-bral dois ten - tou e se deu mau

65 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Di-zen que Ca-bral um des-co - briu a fi - li - al Di-zen que Ca-bral dois ten - tou e se deu mau A -

69 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
mor Dor-Dor Lá da ram-pa man-da-ram a - vi - sar Que to-do di-rihei -

73 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
ro se-rá de-vol-vi-do quan-do se-tem - bro che-gar Num en-ve - lo-pe a-zul ín - di-go Num en-ve -

77 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
lo - pe A - zul ín - di - go Cha-m'o sîn - di - co Tim Maia Tim Maia Tim

81 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Maia Tim Maia A - lô a - lô dá-bli - u Bra - sil A -

85 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
lô a-lô dá-bli-u Bra-sil Da Cen - tral passan - do pe-l Man-guei - ra Dan-d'u-ma vol-ta na Pa-vu -

89 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
na Eche-gand'em Ma-du-rei-ra É lá que'o sam-ba ro-la de primei-ra É lá

93 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
que'o sam-ba ro-la de primei-ra A-lô a-lô ti-a Lé-ia Se ti-ver ven-tan-do mui-to Não

97 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
ve-nha de he-li-cóp-te-ro A-lô a-lô ti-a Lé-ia se ti-ver ven-tan-do mui-tonã ve-nha de he-li-cóp-te-ro A-lô a-lô dá-bli-u Bra-

101 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
sil A-lô a-lô dá-bli-u Bra-sil Parte falada: Alô telefonista,
me desperte às sete e quinze, por favor.

105 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Rádio táxi, nove e meia se não o bicho pega.
Eu também quero graves, médios e agudos. Eu vou chamar: Ja-ca-re-zinho A-vi-

109 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
ãoo Ja-ca-re-zinho A-vi-ãoo Cui-da-do com o dis-co vo-a-dor Ti-res-sa es-ca-da da-i

113 C7 F7 C7 F7 C7 F7 C7 F7
Es-sa es-ca-dé pra fi-c'a-qui fo-reu vou cha-mar o sín-di-co Tim Maia Tim Maia Tim

117 C7 F7 C7 F7 C7
Maia Tim Maia Tim Maia

Música gravada, ao vivo, no disco *Ao Vivo no Rio* (WEA), lançado em 1991. Ambientada na crise econômica e política do início da década de 90, que se caracterizou por planos econômicos fracassados e pelo *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor, “W/Brasil” coloca Jorge Ben Jor, novamente, nas pistas de dança e nas paradas de sucesso. Beirando o *nonsense*, sua letra faz alusões a fatos e personagens da política nacional como o, já citado, ex-presidente – “*Fernando, o belo*” – e o confisco realizado pelo plano econômico da ex-Ministra da Economia Zélia Cardoso, no ano de 1990 – “Lá da rampa mandaram avisar/ Que todo dinheiro será devolvido/ Quando setembro chegar/ Num

envelope azul índigo”. Jorge Ben Jor, porta-voz da cultura popular, faz a crônica desse momento crítico da história recente do Brasil. Ele mesmo diz: “sou um poeta urbano/suburbano que lê todos os jornais nacionais e até estrangeiros, do New York Times ao francês Le Monde e o italiano Corriere de la Sera”¹³⁵. E é, de fato, a partir de uma reportagem do jornal norte-americano que Ben Jor cria alguns versos de sua música: “Deu no York Times/ Fernando, o belo/ Não sabe se vai participar/ Do próximo campeonato/ De surf ferroviário”. O próprio Jorge revela-se, também, como uma vítima do confisco:

*e eu, com mais de 20 anos de trabalho de cantor e compositor depositado na poupança, de uma hora para outra fiquei sem dinheiro com o confisco. (...) Um dia minha mulher chegou para mim e disse que não tinha mais dinheiro para pagar a escola das crianças e o condomínio ia vencer. E eu falei: que se dane, avisa o síndico.*¹³⁶

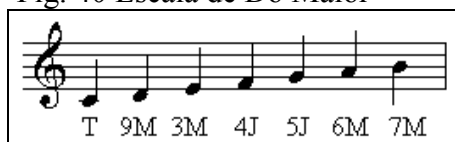
“W/Brasil” faz, também, referências a elementos do universo carioca como o tráfico de drogas no bairro do Jacarezinho – “Jacarezinho/ Avião” – e a venda de mercadoria roubada nas feiras livres – “Deu no New York Times/ A feira de Acari é um sucesso/ Tem de tudo/ É um mistério”. Jorge Ben Jor ainda presta uma homenagem a Tim Maia, convocando-o, como síndico, para resolver os problemas descritos na letra – “Eu vou chamar o síndico Tim Maia”.

No seu arranjo ouvem-se: guitarra, baixo, bateria, teclados, percussão – congas, agogô, cowbell –, sopros – sax alto e tenor, trompete e trombone – e coro misto.

A harmonia é constituída por apenas dois acordes, C7 e F7, formando a progressão I7-IV7. Esta progressão é modal e deriva do *blues* e é também muito comum no *funk*.

Na melodia ouve-se as notas da escala maior somadas às *blue notes* b7 e b3, advindas da escala de blues; no todo, são elas: dó, ré, mi bemol, mi natural, fá, sol, lá e si bemol – I, II, III^m, III, IV, V, VI, VII^m.

Fig. 40 Escala de Dó Maior



¹³⁵ COMODO, Roberto. *O Alquimista interpreta o Brasil*. In: Jornal do Brasil. 02 jan. 1994.

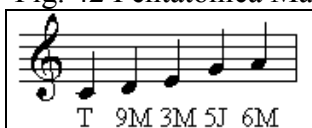
¹³⁶ Ibidem.

Fig. 41 Pentatônica de *Blues* em Dó



Pode-se, também, encarar este conjunto de notas, como uma formação híbrida, que contempla as notas da pentatônica em Dó maior e a da pentatônica de blues.

Fig. 42 Pentatônica Maior em Dó



Na seção rítmica nota-se, devido à suas características rítmicas, um arranjo que se aproxima do *funk*. Veja na figura seguinte:

Fig. 43 Guitarra, baixo e bateria

Curiosamente em “W/Brasil”, nota-se uma certa peculiaridade em relação à estruturação da melodia e letra. Diferentemente de músicas como “País Tropical” e “Umbabaraúma”, que possuem partes inteiras que se caracterizam pela figurativização, pela forte influência da entoação no delineamento da melodia e pela flutuação rítmica, a presente canção, surpreendendo o ouvinte, configura-se exclusivamente pela reunião de diversos refrãos, não havendo estrofes.

Nos anos subseqüentes à primeira eleição presidencial direta, após um longo período de regime militar e voto indireto, “W/Brasil” surge no início da década de 90 como uma interessante crônica da vida brasileira. Confisco, recessão econômica, corrupção,

problemas sociais, fatos pitorescos e elementos caracterizadores do cotidiano carioca aparecem nesta canção bem-humorada de Jorge Ben Jor.

“Mexe-mexe” – *Reactivus Amor Est (Turba Philosophorum)* (Universal Music/2004)

F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 F#m7 Bm7 E7(9)

Me-xe me-xe me-xe Me-xe me-xe me-xe Me-xe me-xe me-xe Quan-

7 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

do vo-cê pá-ra de brin-car e me-xer vo-cê en-ve-lhe - ce lhe - ce Quan -

11 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

do vo-cê pá-ra de brin-car e me-xer A su-a bar - bacres - ce cres - ce Quan -

15 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

do vo-cê pá-ra de brin-car e me-xer Seu có-ra-ão em vez de ba-ter pa-de - ce de - ce Ir -

19 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

mão ir - mão Pa-re pen-se brin-que me-xa Pa-re-pen-se brin-que me-xa

23 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

Pois a vi-da É be-la Tem gen - te que não sa-be brin-car e-me-xer com e-la Pois a

27 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

vi-da É be-la Tem gen - te que não sa-be brin-car e-me-xer com e-la Por

31 F#m7 Bm7 E7(9) F#m7 Bm7 E7(9)

is - so Me-xe me-xe A ar-te de me - xer vem des-de os tem-pos da pe-dra las -



Canção pertencente ao penúltimo disco lançado por Jorge Ben Jor, chamado *Reactivus Amor Est* e lançado pela Universal Music em 2004. A primeira de um total de dezesseis faixas, “Mexex-mexex” foi gravada, com exceção da guitarra de Jorge Ben Jor, apenas com sintetizadores. Sua letra fala da importância de mexer, ou seja, dançar. De maneira um tanto jocosa, Jorge explica, com esta canção, que a pessoa que não mexe envelhece mais rápido.

Quando você pára de brincar e mexer

Você envelhece, lھےce

Quando você pára de brincar e mexer

A sua barba cresce, cresce

Quando você pára de brincar e mexer

O seu coração em vez de bater padece, dece.

Repare que associada à idéia de mexer está a de brincar, o que dá ênfase ao aspecto lúdico desta canção. E é de forma brincalhona que Jorge repete as duas últimas sílabas das palavras envelhece e padece, apenas com finalidade ritmo-melódica.

Entre os timbres sintetizados ouve-se chocalho, agogô, bumbo, baixo, entre outros. Além desses, ouve-se um coro feminino e, como não poderia deixar de ser, voz e guitarra de Ben Jor.

A harmonia é constituída apenas pelos acordes F#m7-Bm7-E7(9) (Im7-IVm7-bVII7), caracterizando, dessa forma, o modo eólio. A harmonia desta canção é formada unicamente pelo clichê que também está presente em “Mas, Que Nada!” e “A Banda do Zé Pretinho”. Seguindo a harmonia, a melodia é composta também pelo modo eólio em F#. Duas notas estranhas ao modo eólio ocorrem na música: um dó natural (b5), no compasso dezesseis, e um mi bemol (6M) no compasso trinta e três. Pelo fato de que cada uma dessas

notas ocorre apenas uma vez em toda música, não é possível dizer que elas caracterizam outros modos. De fato, o dó natural e o mi bemol são apenas notas de passagem.

No ritmo da melodia notam-se, majoritariamente, colcheias e semicolcheias, e em alguns momentos é observada a figura de semicolcheia-colcheia-semicolcheia, caracterizando, dessa forma, o samba. Veja a figura 44.

Fig. 44 Trecho de “Mexe-mexe

The image shows a musical score for the song "Mexe-mexe". It consists of two staves of music. The first staff has the lyrics "do vo-cê pá-ra de brin-car e me-xer vo-ce en-ve-lhe - ce lhe - ce Quan -". The second staff has the lyrics "do vo-cê pá-ra de brin-car e me-xer A su-a bar - bacres - ce cres - ce Quan -". Above the staves, there are chords: F#m7, Bm7, E7(9), F#m7, Bm7, E7(9). The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Entre os instrumentos arregimentados selecionei a guitarra, o agogô, o chocalho e o bumbo, pois estes instrumentos são os que mais caracterizam e oferecem elementos rítmicos interessantes para esta canção. Veja a figura seguinte.

Fig. 45 Ritmos de “Mexe-mexe”

The image shows the rhythmic notation for the song "Mexe-mexe". It consists of four staves, each representing a different instrument: Guitarra, Agogô, Chocalho, and Bumbo. The Guitarra staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Agogô staff shows a simpler pattern with eighth and quarter notes. The Chocalho staff shows a continuous stream of eighth notes. The Bumbo staff shows a simple pattern with quarter and half notes. The music is in 2/4 time.

Mais uma vez, muito similar ao que ocorre em “A Banda do Zé Pretinho” e em “Homem do Espaço”, a guitarra faz um ostinato semelhante a outro muito comum na bossa-nova.

O agogô, por sua vez, faz um ostinato característico do afoxé. Este é um ritmo proveniente no candomblé, comum durante o carnaval da Bahia.

“Mexe-mexe”, a última música analisada, gravada no penúltimo álbum de Jorge Ben Jor, confirma características fundamentais de sua obra, que estão presentes desde seu primeiro LP. Uma delas é a vocação dançante de suas canções. Se em “Mas, Que Nada!” Jorge pede passagem para ir ao samba, em “Mexe-mexe” ele vai mais longe, afirmando que desde a pré-história o ser humano já dançava.

“A arte de mexer vem desde os tempos da pedra lascada

Todo mundo mexia

Todo mundo balançava

Todo mundo sacudia

Todo mundo requebrava e cantava”

E quando Jorge canta, “*quando você pára de brincar e mexer/ você envelhece*”, ele está deixando claro qual é a sua fórmula da juventude. Não é à toa que Ben Jor, no alto de seus 66 anos, faça *shows* para platéias que, predominantemente, não têm mais que a metade de sua idade.

Outra característica importante é seu otimismo e alegria radiantes. Em 1969 Ben Jor cantava, sem nenhuma crise de consciência, que morava em um país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza. 35 anos depois, com a mesma alegria, o artista canta:

“Pare, pense, brinque e mexa

Pois a vida é bela”

Enfim, “Mexe-mexe”, de sua harmonia modal menor à batida da guitarra, passando pela temática da letra, oferece uma boa síntese do estilo de Jorge Ben Jor, trazendo para o ouvinte elementos significativamente caracterizadores da música deste compositor-intérprete.

CAP. - 3 Ben Jor: Voz e Violão

Feitas as análises e, a partir destas, reunindo uma grande quantidade de elementos que caracterizam a música de Jorge Ben Jor, faz-se necessário apresentar, ou formular, uma síntese do estilo composicional-interpretativo deste artista. Para tanto, levando-se em consideração o caráter preponderante dos aspectos performáticos no estilo do cancionista popular, é interessante tecer, neste momento, alguns comentários sobre performance na música popular.

Paul Zumthor, discorrendo sobre a performance na poesia oral e na literatura, faz a seguinte afirmação: “(...), a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora. Locutor, destinatário(s), circunstâncias acham-se fisicamente confrontados, indiscutíveis”.¹³⁷

Interessante destacar o caráter interativo da performance. Performer e público estabelecem uma relação, em que este reage aos estímulos promovidos por aquele, que, por sua vez, absorve as reações da platéia; desta simbiose emerge a performance. Como bem diz Zumthor, “a obra performatizada é assim diálogo, mesmo se no mais das vezes um único participante tem a palavra: diálogo sem dominante nem dominado, livre troca”.¹³⁸ Assim, o público é parte constitutiva da obra do artista, influenciando no desempenho deste, sugerindo novas direções, como mudanças de repertório ou de arranjo.

Outro ponto relevante, sobre performance e música popular, é o que se refere ao uso da partitura, que acaba por ter um papel secundário na execução de uma canção, devido aos resquícios da tradição oral desta. Sobre esta questão, é interessante destacar a noção de

¹³⁷ Apesar do trabalho de Zumthor não tratar, especificamente, de performance na música popular, a observação exposta acima me parece útil para se pensar em Jorge Ben Jor. ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz – A “Literatura” Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 222.

¹³⁸ Ibidem. (grifos do autor).

script de acordo com Nicholas Cook¹³⁹. Este pesquisador defende a idéia de que a partitura funciona mais como um *script* – ou como um esquema, um guia, um plano – do que como um texto fechado, pronto e acabado. A música não está concluída na partitura, mas ela se constitui durante a performance. É a interação social entre músicos e público que dá forma a este *script*, compondo, assim, o todo da obra musical. Dessa maneira, aspectos como dinâmica, timbre e entonação da voz são definidos no decorrer cada performance e podem receber diferentes tratamentos em diversas situações. Até mesmo sensíveis nuances rítmicas, que se podem chamar de *swing*, são definidas na performance e não na partitura.

Por fim, deve-se esclarecer que apesar de estar trabalhando com as análises de músicas gravadas, penso ser fundamental, mesmo neste caso, dar atenção aos aspectos performáticos. Segundo Paul Zumthor, “a introdução dos meios auditivos e audiovisuais, do disco à televisão, modificou consideravelmente as condições de performance. Mas eu não creio que essas modificações tenham tocado na própria natureza desta”.¹⁴⁰ De fato, o fonograma preserva, até certo ponto, a gestualidade do *performer*, congelando o “aqui e agora” em um registro único, que poderá ser reproduzido infinitas vezes. Detalhes timbrísticos, rítmicos ou melódicos, que são definidos na performance, estão presentes na gravação e são fundamentais para sua caracterização.

Com estes apontamentos sobre performance e música popular, gostaria de chamar a atenção para dois aspectos performáticos da música de Ben Jor: a sua maneira de tocar violão ou guitarra e seu canto. A escolha de ambos deve-se ao fato de que nestes é possível identificar os elementos fundamentais de sua música. Na guitarra e no canto de Ben Jor observa-se, de maneira sintética, a convergência de suas influências musicais: a continuidade da tradição do samba de morro e a deglutição e re-processamento da cultura *pop* internacional. Nesse sentido, baseio-me, em linhas gerais, no trabalho de Walter Garcia, *Bim Bom – A Contradição Sem Conflitos de João Gilberto*¹⁴¹, em que o pesquisador define as características da batida do violão de João Gilberto e do seu canto. A partir desta definição, Garcia demonstra como o violão e o canto-falado de João Gilberto, na medida em que concentram as principais características bossa-novistas, consolidam a

¹³⁹ Esta idéia foi extraída do artigo “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”, encontrado no endereço de internet www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/Num14_cap_01.pdf. acessado em 10 mai. 2008. Tradução de Fausto Borém.

¹⁴⁰ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000. p. 60.

¹⁴¹ Cf. GARCIA, W. 1999.

bossa-nova “como um padrão estético e um novo produto no mercado”¹⁴², resolvendo o “hibridismo rítmico do *samba-jazz* ou do *jazz-samba*”¹⁴³. Entretanto, deve-se deixar claro desde já, que Jorge Ben Jor, diferentemente de João Gilberto, não inaugura nenhum movimento ou estilo musical. O que ocorre, sim, é uma provável influência de Jorge em outros músicos e bandas e um certo pioneirismo em realizar determinados procedimentos musicais que se identificam com o que se chama de *samba-rock* e *samba-funk*.

Dessa modo, durante a carreira de Jorge Ben Jor é possível observar uma sucessão de diferentes maneiras de tocar o violão ou guitarra. Nos três primeiros LP’s – *Samba Esquema Novo* (Philips/1963), *Sacundin Ben Samba* (Philips/1964), *Ben é Samba Bom* (Philips/1964) – nota-se neste artista certa influência de um contexto marcadamente bossa-novista, em que o violão é tido como figura preponderante. Sua batida de violão apresenta elementos que mesclam influências da bossa-nova e do *pop* internacional. Ben Jor, por sua vez, dá uma explicação para sua maneira de tocar: “todo mundo queria tocar como João Gilberto, mas ninguém conseguia. E eu, que não sabia a música, tocava de qualquer maneira, do meu jeito, meio na palhetada. E aí ficou, inventei sem querer”¹⁴⁴. O que Jorge faz é tocar os bordões do violão com o polegar – semelhante a João Gilberto, mas, por vezes, tocando mais de uma corda por ataque – e tanger as cordas agudas apenas com o dedo indicador, ao invés de usar também o médio e o anular, cada um em uma corda diferente, como na bossa-nova. A partir desta fórmula diferenciada de executar o acompanhamento, ouve-se, basicamente, três batidas diferentes. Primeiramente, relaciono o acompanhamento feito na canção “Mas, Que Nada!”.

Fig. 46 Acompanhamento de “Mas, Que Nada!”¹⁴⁵



¹⁴² Ibidem. p. 80.

¹⁴³ Ibidem. p. 98. Grifos do autor.

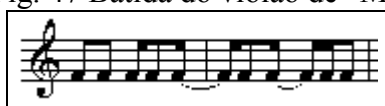
¹⁴⁴ Matéria da revista *Rolling Stone* de junho de 2007 extraída do sítio de internet: www.rollingstone.com.br/materia.aspx?idItem=119&titulo=Jorge+Ben+Jor%3a+eterna+redescoberta&Sessio n=Especiais. Acessado em 28 mai. 2008.

¹⁴⁵ Neste exemplo apresento apenas o ritmo tocado nas cordas agudas do violão, pois as notas graves dos bordões não se destacam.

Neste ostinato, como já afirmado anteriormente, pode-se apontar uma aproximação com o rock na medida em que a cometricidade do primeiro compasso coincide com a cometricidade comum ao acompanhamento rítmico do *rock*, como é observado no trabalho de Jeffrey Gutcheon – *Improvising: Rock Piano*¹⁴⁶. Já o segundo compasso apresenta uma figura rítmica muito comum no violão da bossa nova, como é apresentado por Walter Garcia. Aqui, nota-se uma certa fusão entre aspectos rítmicos da bossa-nova e do *rock*. Esta batida é repetida em outras canções, como é o caso de “Por Causa de Você, Menina”.

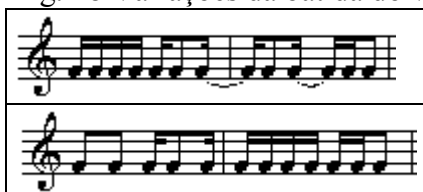
Em seguida apresento uma levada que é idêntica ao Paradigma do Estácio, presente na canção “Menina Bonita Não Chora”, também do LP *Samba Esquema Novo*.

Fig. 47 Batida do violão de “Menina Bonita Não Chora”¹⁴⁷



A partir desta batida pode-se citar algumas variações, como as duas logo abaixo:

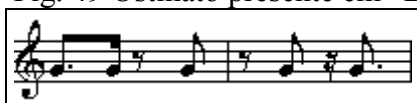
Fig. 48 Variações da batida do violão de “Menina Bonita Não Chora”



Estas variações podem ser observadas em “Menina Bonita Não Chora” e também em “É Só Sambar”, do LP *Samba Esquema Novo*, e “Vou de Samba com Você”, do disco *Ben É Samba Bom*. Este grupo de levadas, que se aproxima do Paradigma do Estácio, evidencia o samba tradicional enquanto uma influência presente em Jorge Ben Jor.

Por fim, devo destacar uma batida que articula, nas cordas agudas, um ostinato comum à bossa-nova. Este acompanhamento é ouvido nas músicas “Balança Pema” – *Samba Esquema Novo* – e “Bicho do Mato” – *Ben É Samba Bom*.

Fig. 49 Ostinato presente em “Balança Pema” e “Bicho do Mato”¹⁴⁸



¹⁴⁶ Cf. GUTCHEON, J. 1983.

¹⁴⁷ As figuras musicais representam apenas os ataques rítmicos das referidas batidas, devendo-se desconsiderar as respectivas alturas.

¹⁴⁸ Novamente apresento apenas o ritmo feito nas cordas agudas do violão.

Com relação a esta última batida do violão, gostaria de citar um artigo de Felipe da Costa Trotta, intitulado de “Padrão Benjor: o “esquema novo” do samba na década de 1990”¹⁴⁹. Pioneiramente e de maneira perspicaz, o pesquisador identifica o ostinato transcrito acima como sendo um importante elemento para a caracterização da batida do violão e da guitarra de Ben Jor. Trotta chega até a denominá-lo como “Padrão Benjor”, justificando que tal ostinato teria sido “provavelmente “inventado” por Jorge”. De fato, há uma clara correspondência entre o ostinato em questão e a música de Jorge Ben Jor, porém, batizá-lo de “Padrão Benjor” parece-me um procedimento um tanto inadequado. Fazendo-se uma busca no repertório da época com uma audição atenta ou consultando, o já citado, trabalho de Edgard Nunes Rocca – *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*¹⁵⁰ – e o texto de Júlio Medáglio – “Balanço da Bossa Nova”¹⁵¹ –, verificar-se-á que o que Trotta chama de “Padrão Benjor” é, na realidade, um ostinato bastante comum na bossa-nova. Este pode ser ouvido com clareza, por exemplo, no primeiro LP de Antonio Carlos Jobim, *The Composer of “Desafinado” Plays* (Verve/1963).¹⁵² Portanto, esta levada explicita o quanto Jorge estava impregnado da influência bossa-novista, ao contrário do que afirma Trotta, que vê no “Padrão Benjor” o resultado de uma “fusão [do samba] com o rock”¹⁵³. No acompanhamento de “Balança Pema” e “Bicho do Mato” ouve-se a continuidade da tradição do samba e não o *pop* internacional. O que pode, sim, ser considerado como novidade é o fato de Jorge Ben Jor ter realizado a transposição deste ostinato, que é usualmente tocado em instrumentos de percussão, para o violão e, posteriormente, guitarra.

Com estas três levadas tem-se a gênese da batida do violão de Jorge Ben Jor. Os elementos rítmicos observados até o momento permeiarão toda a carreira deste compositor-intérprete. No entanto, a partir do LP *Big Ben* (1965) nota-se uma passageira diluição destes

¹⁴⁹ O artigo citado foi publicado nos anais do III Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizado em São Paulo, de 21 a 24 de novembro de 2006. Esta publicação pode ser encontrada no seguinte endereço de internet: www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=13&Itemid=2.

¹⁵⁰ Cf. ROCCA, Edgard Nunes. 1986. p. 44.

¹⁵¹ Cf. MEDAGLIA, Júlio. 2003. p. 77.

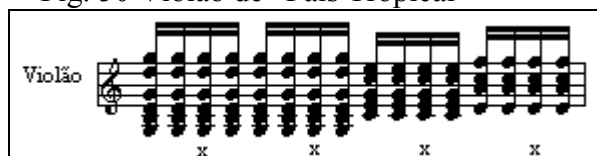
¹⁵² Para que não haja dúvida sobre uma improvável influência de Ben Jor em Tom Jobim, acrescento a informação de que o disco deste foi gravado entre os dias 09 e 10 de maio de 63, enquanto que o lançamento de *Samba Esquema Novo* aconteceu apenas em setembro do mesmo ano.

¹⁵³ Cf. TROTTA, Felipe.

www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=13&Itemid=2.

aspectos musicais, ganhando predominância as características encontradas no violão de “País Tropical”, como pode-se conferir, novamente, na figura a seguir.

Fig. 50 Violão de “País Tropical”



Esta batida, como já dito antes, aproxima-se, de forma notável, da maneira de tocar de Trini Lopez e de Chris Montez. Estes dois artistas se tornaram bastantes populares em meados da década de 60, marcando presença constante nas listas de discos mais vendidos da *Billboard*¹⁵⁴. No Brasil, por esta época, Wilson Simonal demonstra ter recebido certa influência dos dois músicos americanos, o que refletiu no que se chamou de estilo da “pilantragem”¹⁵⁵. Este cantor chegou a gravar uma versão, feita por Carlos Imperial e José Burle, de uma canção, famosa com Trini Lopez, chamada “Lemon Tree”, que em português passou para “Meu Limão, Meu Limoeiro”. Assim, é importante lembrar, ainda, que “País Tropical” foi uma canção que fez parte do repertório de Simonal na época da “pilantragem”. De fato, o “Paradigma do Estácio” e o ostinato bossa-novista pouco aparecem no violão de Ben Jor nos LP’s *Bidu* (1967), *Jorge Ben* (1969) e *Força Bruta* (1970).

Mas esta fase é passageira. A partir de *A Tábua de Esmeraldas* (1974), o Paradigma do Estácio e o ostinato, comum na bossa-nova, que caracteriza a batida de “Balança Pema” e “Bicho do Mato” reaparecem em diversas músicas. A canção “Os Alquimistas Estão Chegando” é um bom exemplo da continuidade dos aspectos rítmicos das levadas de

¹⁵⁴ Revista norte-americana semanal com conteúdo especializado sobre a indústria do disco. Esta informação foi extraída do sítio de internet da revista. Sobre Trini Lopez ver http://www.billboard.com/bbcom/eseach/searchResult.jsp?configType=BBCOM_SIMPLEDEFAULT&pubList=Billboard&an=bbcom&action=Submit&kw=&exposeNavigation=true&keyword=trini+lopez&searchType=ARTICLE_SEARCH acessado em 03 jul. 2008. Sobre Chris Montez <http://www.billboard.com/bbcom/eseach/searchResult.jsp?D=chris+montez&exp=y&No=0&Ntt=chris+montez&Ntk=Keyword&Dx=mode+matchallpartial&Ntx=mode+matchallpartial&nor=10&an=bbcom&N=0>, acessado em 03 jul. 2008.

¹⁵⁵ O estilo da pilantragem caracterizou os discos de Wilson Simonal, do final da década de 60 e início da de 70.

“Balança Pema” e “Bicho do Mato”. Já “Menina Mulher da Pele Preta”, “Minha Teimosia É Uma Arma Pra Te Conquistar” e “Magnólia”, entre outras, exibem em seu acompanhamento violonístico elementos do samba tradicional, assim como “Menina Bonita Não Chora”, do LP gravado 11 anos antes. Veja as figuras abaixo.

Fig. 51 Exemplos de levadas feitas em “Os Alquimistas Estão Chegando”



Fig. 52 Exemplo de levada feita em “Menina Mulher da Pele Preta”, “Minha Teimosia É Uma Arma Pra Te Conquistar” e “Magnólia”



Contudo, um dado deve ser enfatizado. Em *A Tábua de Esmeraldas* Jorge executa estas levadas transcritas acima usando uma palheta e não mais puxando as cordas com o polegar e o indicador, como fazia nos três primeiros discos. Aqui está – junto ao canto, que será visto mais adiante – a grande marca de Jorge Ben Jor, pois a sonoridade promovida pela palheta traz elementos timbrísticos do *rock* e do *funk*, criando, portanto, um estilo de acompanhamento híbrido, que mescla aspectos do samba e da bossa-nova com o *pop* internacional. E mais, com a troca do violão pela guitarra elétrica, a partir de *África Brasil* (1976), o timbre do instrumento passa a ser também mais um elemento *pop* sintetizado na música de Ben Jor. Importante lembrar que nos anos 70 a influência do *pop* torna-se mais presente no cenário musical brasileiro. Já nos primeiros anos desta década, nomes como Tim Maia, Cassiano, Grupo Abolição e Tony Tornado compõem o time da *black music* e um pouco mais tarde surge a Banda Black Rio com seu som que mesclava *funk/soul* e música brasileira.

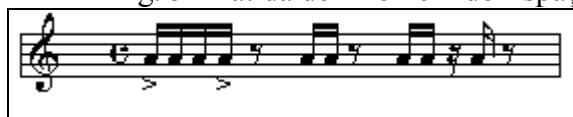
No decorrer da carreira de Jorge Ben Jor o “Paradigma do Estácio”, em suas levadas, torna-se menos freqüente, dando espaço para o ostinato característico presente em “Balança Pema” e “Os Alquimistas Estão Chegando”. As canções “A Banda do Zé

Pretinho” (1978), “Homem do Espaço” (1989) e “Mexe-mexe” (2004), já analisadas, são um bom exemplo da continuidade da referida fórmula rítmica (ver figuras abaixo).

Fig. 53 Batida de “A Banda do Zé Pretinho”



Fig. 54 Batida de “Homem do Espaço” e “Mexe-Mexe”



Compondo o estilo composicional-interpretativo de Jorge Ben Jor, seu canto articula-se com o toque de sua guitarra. Deve-se esclarecer, antes de tudo, que não darei ênfase nas questões técnicas relacionadas à emissão da voz, mas sim nos aspectos rítmicos e melódicos, considerando estes fundamentais para a caracterização do canto do artista estudado, já que este, além de intérprete, é compositor.

Dessa maneira, serão apontados alguns elementos que compõe o estilo do canto de Ben Jor. Predominantemente nas estrofes, percebe-se acentuados desvios de métrica, aparentando que os versos são maiores que o espaço que lhes cabe. Assim, a melodia parece estar perseguindo a letra, ou pode-se pensar, também, que a letra está a conduzir a melodia. Na estrofe a vocação para contador de histórias de Jorge Ben Jor se projeta sobre o compositor melodista. Este artista não se acanha diante da possibilidade de subverter a melodia para contar os detalhes de uma jogada de futebol ou de um ato heróico de um personagem de revista em quadrinhos ou de seu santo protetor e chará São Jorge. Nos termos de Luiz Tatit, é a voz que fala sobressaindo-se na voz que canta. As arestas, imperfeições e peculiaridades da entoação sinalizam a figurativização nas estrofes de Ben Jor. Não importa o acabamento da linha melódica, mas sim que a narrativa esteja completa. E para dar um certo equilíbrio, mesmo que precário, a seus versos, Jorge Ben Jor, após uma intensa segmentação, freqüentemente termina-os com uma nota de repouso longa sobre a última sílaba. Um bom exemplo são as partes B e B' de “País Tropical”.

Fig. 55 Partes B e B' de “País Tropical”

ba-by sam-ba-by-sou um me-rú-no de men-ta-li-da-de me-di-a-na (pois é-é) mas as sim

mes-mo fe-liz da vi-da pois eu não de-vo na-da a ním-gué-em (pois é-é)

pois eu sou fe-liz mui-to fe-liz co-mi-go mes-mo

ba-by sam-ba-by eu-pos-so não ser um ban-d-lea-der (pois é-é) mas as sim

mes-mo lá em ca-sa to-dos meus a-mi-gos meus ca-ma-ra-di-nhas me res-pei tão (pois é-é)

es-sé a ra-zão-da sim-pa-ti-a do po-der do al-go maíe d'a-le-gri-a-a-a-ah

Por outro lado, geralmente nos refrãos e em trechos de estrofes em que o contorno rítmico-melódico é mais definido, a letra é subvertida em favor da melodia. Nesta situação, é a letra que se adapta à melodia. O contador de histórias dá lugar ao melodista. Assim, ouve-se, por exemplo, erros de prosódia, como em “Mas, Que Nada!” e “W/Brasil”.

Fig. 56 Parte B de “Mas, Que Nada!”

The musical score for 'Mas, Que Nada!' consists of two staves. The first staff has the lyrics 'Es - te sam - ba qu'ê mis - to de ma-ra-ca-tu' and 'É sam-ba de pre-to'. The second staff has the lyrics 've - lho sam - ba de pre to tu' and 'Ma - as que na -'. The chords are Gm7, Cm7, F7, Gm7, Gm7, Cm7, F7, Gm7, and D7(#9).

Fig. 57 Trecho de “W/Brasil”

The musical score for 'W/Brasil' consists of a single staff. The lyrics are 'A - lô a-lô da-bli-ú Era sil - A - lô a-lô da-bli-ú Era - sil Ja-ca-re -'. The chords are C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, and F7.

No primeiro exemplo, a palavra ‘samba’, do terceiro verso – *É samba de preto velho* –, é pronunciada como uma palavra oxítona – ‘sambá’. Isto ocorre porque a segunda sílaba da referida palavra é atacada na primeira semicolcheia do segundo tempo, que, por sua vez, é mais forte que a quarta semicolcheia do tempo anterior, na qual se ouve a sílaba ‘sam’. Já em “W/Brasil”, além da alteração de sílabas tônicas, nota-se também um problema de separação silábica. Perceba como a palavra ‘dáblio’, dissílaba e paroxítona, passa a ser trissílaba e oxítona e, por isso, ainda sofre uma modificação ortográfica – ‘dabliú’. É bom lembrar que estes desvios de prosódia não são uma característica exclusiva de Jorge Ben Jor. Este tipo de fenômeno é freqüente na música popular brasileira. Como exemplo pode-se citar a marchinha “A, E, I, O, U”, de Lamartine Babo e Noel Rosa, que apresenta a mesma corruptela de “W/Brasil”. Observe o trecho da letra a seguir:

“A, e, i, o, u,

Dabliú, dabliú

Na cartilha da Juju.”

Repare que aqui a modificação da sílaba tônica ocorre, também, por causa da rima, e não apenas pelo ritmo da melodia, como em “W/Brasil”.

Curioso, ainda, é a modificação da letra, que se nota em “Menino Jesus de Praga” do LP *A Banda do Zé Pretinho* (1978), no verso que carrega o título da canção.

Fig. 58 Refrão de “Menino Jesus de Praga”



Percebe-se que a preposição ‘de’ (antes da palavra ‘Jesus’) é acrescentada com função estritamente rítmico-melódica. Ao invés de *menino Jesus de Praga*, ouve-se *menino de Jesus de Praga*. O acréscimo desta preposição faz com que o terceiro verso – *de Jesus de Praga* – tenha o mesmo número de sílabas do verso anterior – *salve’o bom menino*. Isto faz com que a estrutura rítmica destes dois versos seja semelhante. Assim, a linha melódica do terceiro verso, a despeito das pequenas alterações rítmicas, é apenas uma variação melódica do segundo.

Jorge Ben Jor, em seu ímpeto dionisíaco, ora subverte a letra, ora a melodia. Aqui se percebe o aspecto carnalizante da música deste artista, segundo Mikhail Bakhtin “o carnaval era [e ainda é] o triunfo de uma espécie de (...) abolição provisória de todas as (...) regras e tabus”¹⁵⁶. As regras de prosódia, gramática e de composição são deixadas em segundo plano. Além disso, a carnavaização, presente em Ben Jor, amplia a idéia, desenvolvida por Zumthor, de performance enquanto diálogo ou livre troca, pois para Bakhtin “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem* (...)”¹⁵⁷, ocorrendo, assim, a diluição da distinção entre palco e platéia. E o intuito de Jorge é sempre a comunicação com o público, seja lhe contando os detalhes de uma jogada de futebol como em “Fio Maravilha” ou incitando-o a dançar e cantar com refrãos empolgantes e de fácil assimilação como em “W/Brasil”.

¹⁵⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento – O Contexto de Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987. p. 8.

¹⁵⁷ Ibidem. p. 6. Grifos do autor.

Dessa maneira, com as principais características de seu canto e da sua batida de guitarra tem-se a reunião dos elementos fundamentais do estilo composicional-interpretativo de Jorge Ben Jor. Lembrando que a caracterização do estilo musical é formada por aspectos sonoros, melódicos, harmônicos, rítmicos, performáticos, entre outros. Semelhante a João Gilberto com relação à bossa-nova, o canto e a guitarra do artista em questão condensam os mais significativos aspectos de sua música: o samba, o *pop*, a predominância das harmonias modais menores, as peculiaridades de sua interpretação e, ainda, o universo de suas letras, que é composto de musas, orixás, santos, filósofos antigos, alquimistas, jogadores de futebol, heróis de gibi etc.

Conclusão

Com este panorama da carreira de Jorge Ben Jor e a identificação de suas principais características estilísticas, percebe-se a relevância deste compositor-intérprete nos últimos 45 anos da história da música popular brasileira. Já desde seu primeiro LP – *Samba Esquema Novo* (Philips/1963) – Ben Jor surpreende com seu canto chorado, suas harmonias modais menores e sua batida de violão diferenciada. O artista estudado mostra-se, ainda, pioneiro ao assimilar o *pop* internacional, mesclando-o com o samba, em uma época que este tipo de procedimento era mal visto pelos adeptos da bossa-nova e da canção de protesto.

Sempre sintonizado com diferentes tendências musicais, Jorge, na década de 60, transitou por três movimentos – bossa-nova, Jovem Guarda e Tropicália –, sem se integrar, de fato, a nenhum deles. Na década seguinte, o artista abandona o violão e, num gesto *pop*, empunha sua guitarra cantante. Além disso, afirmando sua negritude, assimila o *funk*, juntamente com Tim Maia, Cassiano, Grupo Abolição e Tony Tornado. Nos anos 80, sintetizadores e baterias eletrônicas permeiam os discos de Ben Jor, e este ainda flerta com o BRock em *Benjor* (1989/WEA). “W/Brasil”, no início dos 90, recoloca Jorge Ben Jor nas pistas de dança e, com linguagem popular, faz uma interessante crítica político-social do período do governo Collor. Nos últimos anos, já sexagenário, Jorge atuou em turnês nacionais e internacionais, reunindo grandes platéias, predominantemente jovens.

A música híbrida de Jorge Ben Jor faz com que a ele seja reputada a paternidade de estilos como samba-funk e samba-rock. É este hibridismo que possibilita que músicos, cantores e bandas, de diversos estilos e gêneros, produzam um grande número de regravações de canções de Ben Jor. Assim, suas músicas receberam versões de nomes como: Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Sergio Mendes, Elis Regina, Originais do Samba, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Paralamas do Sucesso, Skank, Sepultura, Mundo Livre S/A, Black Eyed Peas, entre muitos outros.

É importante destacar, ainda, que num trabalho deste tipo há sempre um grande desafio no que se refere à metodologia. Não existe um método de análise para música popular pronto e acabado. De fato, este vem sendo formado de acordo com desenvolvimento da etnomusicologia. E para certos problemas, que surgem durante a pesquisa, nem sempre se encontra a respectiva resposta na bibliografia disponível. Assim, por exemplo, tive real dificuldade com o que chamei de flutuação. Esta característica do canto de Ben Jor torna a partitura, forma usual de transcrição, um tanto ineficiente. Aqui, posso retornar à idéia de Nicholas Cook, que encara a partitura apenas como um *script*. Dessa forma, a partitura da melodia de uma canção de Ben Jor funciona mais como um *script*, não apresentando as flutuações, pois estas surgem apenas durante a performance.

Porém, apesar das dificuldades inerentes a este tipo de trabalho, foi possível fazer o levantamento de aspectos fundamentais da música de Jorge Ben Jor. Dessa forma, após a identificação de diversos elementos da música deste artista, feita no capítulo 2, a terceira parte traz uma síntese do seu estilo composicional-interpretativo. Foi visto que o canto e a batida do violão/guitarra carregam as principais características da música de Ben Jor. Seu violão e sua guitarra mesclam influências de samba, bossa-nova, *rock* e *funk*. O canto evidencia a inventividade dionisíaca de Jorge, que ora se destaca como contador de histórias, ora como melodista, criando refrãos empolgantes e de fácil assimilação. E sempre com a intenção de se comunicar com o ouvinte, chamando-o para a *festa*, que surge como o objetivo máximo de Jorge Ben Jor. Enfim, sua arte é voltada para a dança, confraternização e alegria, que levam seu público à eferescência.

Apêndice

Discografia de Jorge Ben Jor

- 1963 – *Samba Esquema Novo* (Philips)
- 1964 – *Ben É Samba Bom* (Philips)
- 1964 – *Sacundin Ben Samba* (Philips)
- 1965 – *Big Ben* (Philips)
- 1967 – “*O Bidu*” *Silêncio no Brooklyn* (Rozemblit)
- 1969 – *Jorge Ben* (Philips)
- 1970 – *Força Bruta* (Philips)
- 1971 – *Negro é Lindo* (Philips)
- 1972 – *Ben* (Philips)
- 1973 – *Dez Anos Depois* (Philips)
- 1974 – *A Tábua de Esmeraldas* (Philips)
- 1975 – *Solta o Pavão* (Philips)
- 1975 – *Gil e Jorge/Ogum Xangô* (Philips)
- 1975 – *Jorge Ben à L’Olympia* (Philips)
- 1976 – *África Brasil* (Philips)
- 1977 – *Tropical* (Philips)
- 1978 – *A Banda do Zé Pretinho* (Som Livre)
- 1979 – *Salve Simpatia* (Som Livre)
- 1980 – *Alô, Alô, Como Vai?* (Som Livre)
- 1982 – *Bem Vinda Amizade* (Som Livre)
- 1983 – *Dádiva* (Som Livre)
- 1984 – *Sonsual* (Som Livre)
- 1986 – *Ben Brasil* (Som Livre)
- 1989 – *Ben Jor* (WEA)
- 1991 – *Ao Vivo no Rio* (WEA)
- 1993 – *23* (WEA)
- 1995 – *Ben Jor World Dance* (WEA)
- 1995 – *Homo Sapiens* (Sony Music)
- 1997 – *Músicas Pra Tocar em Elevador* (Sony Music)

2002 – *Acústico MTV* (Universal Music)

2004 – *Reactivus Amor Est (Turba Philosophorum)* (Universal Music)

2007 – *Recuerdos de Asuncion 443* (Som Livre)

Referências

Livros, capítulos e artigos

ARIZA, Adonay. *Eletronic: samba – A música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2006.

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2002.

ARAÚJO JÚNIOR, Samuel Mello. *Acoustic labor in the timing of everyday life: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro*. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology in the graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992. Urbana, Illinois, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento – O Contexto de Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BAUGH, Bruce. *Prolegômenos a uma Estética do Rock*. Tradutor: Duda Machado. Novos Estudos CEBRAP, n. 38, março de 1994. p. 15 a 23.

BEN, Jorge. *Nova Historia da Música Popular Brasileira*. Abril S/A Cultural e Industrial(org). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Integra este fascículo um disco LP de 10”.

BENNET, Tony; FRITH, Simon; GROSBURG, Lawrence; SHEPHERD, John; TURNER, Graeme. (Ed.). *Rock and Popular Music – Politics, Policies, Institutions*. London and New York: Routledge – Taylor and Francis Group.

BERLINCK, Manuel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BOBBITT, Richard. *Harmonic Technique In The Rock Idiom. The Theory and Practice of Rock Harmony*. Berklee College of Music. California: Wadsworth Publishing Company.

BRITO, Brasil Rocha. *Bossa-nova*. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e o Outras Bossas*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 17-50. Coleção Debates: Música.

BROWN, Charles T.. *The Rock and Roll Story – From The Sounds of Rebellion to an American Art Form*. New Jersey: Prentice-Hall, 1983.

CAMPOS, Augusto. “Da Jovem Guarda a João Gilberto”. In: CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto. “Festival de Viola e Violência”. In: *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5º Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa-nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CELERIER, Robert. *Pequena Historia do Samba-Jazz (V) – Jorge Ben e o Afro-Samba*. In: *Jornal Correio da Manhã*. Caderno Diversão e Cultura, Seção Jazz. Domingo, 27 dez 1964,

DAY-O'ONNELL, Jeremy. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, second edition, edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrell, published in twenty-nine volumes. Verbete: Pentatonic. vol. 19 p. 315-317.

DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo/FAPESP, 2000.

Dicionário de ciências sociais/Fundação Getulio Vargas, Instituto de Documentação; Benedicto Silva, coordenação geral; Antonio Garcia de Miranda Netto. Rio de Janeiro : Editora da Fundação Getulio Vargas, 1986.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália*. São Paulo: Paulinas, 1989.

Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. 3^a ed. São Paulo: ART Editora: Publifolha, 2000.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da Harmonia na Música Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. 1995. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo: USP, 1995.

FRITH, Simon. *The Rock and Roll*. Popular Music.Vol. 10, n. 1, Jan. 1991.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas populares no capitalismo*. Tradução: Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

GAVA, José Estevam. *Linguagem Harmônica da Bossa-nova*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GILLET,Charlie. *The Sound of The City – The Rise of Rock'n'roll*. New York: Panthenon Books, 1984. Revised and expanded edition.

GREEN, Douglas M.. *Form in Tonal Music – An Introduction to Analysis*. 2^a. Ed. Austin: Wadsworth, 1965.

GUTCHEON, Jeffrey. *Improvising Rock Piano*. New York: Amsco Publications, 1983.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. Coleção: Tudo é História n 41.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

HOMEM DE MELLO, Zuzi. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2/1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: EdUSP; Melhoramentos, 1976. Reprodução de depoimentos de músicos, originalmente gravados em fita, abrangendo, mais ou menos, 1958 a 1968.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Música política: a imanência do social*. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para doutoramento na Área da Ciências da Comunicação. São Paulo, 1995.

LARUE, Jan. *Análisis Del Estilo Musical. Pautas sobre la contribución a la música Del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Tradução: Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

MAGALHÃES, Alain Pierre Ribeiro de. *O perfil de Baden Powell através de sua discografia*. Dissertação submetida ao programa de pós-graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre sob a orientação da Profª Drª Martha Ulhôa. Rio de Janeiro, 2000.

MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa-nova*. Novos estudos CEBRAP, nº 34, novembro 1992, pp.:63-70.

MAMMI, Lorenzo et al. *Três Canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Inclui CD de Na Ozzetti e André Mehmari.

MÁXIMO, João. “Dick, a arte de ser romântico”. In *Chediak, Almir. Bossa Nova: songbook*, Rio de Janeiro, Lumiar Editora, Vol. 5b

MAZZOLA, Marco. *Ouvindo Estrelas – [Autobiografia]*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

MEDAGLIA, Júlio. “Balanço da Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 5º Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003. p. 67-123.

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

MIDDLETON, Richard. *Studying Music Popular*. Philadelphia: Open University Press, 2002.

MIRANDA, Dilmar Santos. *Tempo da festa x tempo do trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do Título de Doutor em Sociologia. São Paulo, 2001.

MORELLI, Rita. *Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepção acerca da natureza do trabalho artístico, um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 70*. Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1991.

MORELLI, Rita. *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: Solos, Improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. “*Seguindo a Canção*”: *Engajamento Político e Indústria Cultural na Trajetória da Música Popular Brasileira (1959-1969)*.” Tese de Doutorado, elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Maria Helena Capelato e apresentada junto ao Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Novembro de 1998.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música – dez ensaios sobre dez canções*. São Paulo: Publifolha, 2007

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. 5ª reimpressão da 5ª Edição de 1994. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

PASCALL, Robert. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie/ executive editor John Tyrrell, published in twenty-nine volumes in the year. Verbete “Style”, vol. 24, p. 638-641.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York – London: W.W. Norton & Company, 1961.

PITTIGLIANI, Armando. *Encarte do LP Samba Esquema Novo*. Rio de Janeiro: PHILIPS, 1963.

PORTUGAL FILHO, Fernandez. *Guia Prático da Língua Yorùbá*. São Paulo: Madras, 2002

ROCCA, Edgard Nunes "Bituca". *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão*. Rio de Janeiro: Escola Brasileira de Música, 1986.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo, Decadência Bonita de Samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 19-37

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2/1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seinciman. São Paulo: EdUSP, 1991.

SEVERIANO, Jairo; HOMEM DE MELLO, Zuza. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2/1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Tárík. *Jorge Ben - Nova História da Música Popular Brasileira*. Abril S/A Cultural e Industrial(org). 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977. Integra este fascículo um disco LP de 10”.

SOUZA, Tárík de. ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.

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

O ALQUIMISTA lança o som do verão. *Revista Veja*. São Paulo: Editora Abril, 29 nov. 1993. p.118, n. 47, ano 26.

TAGG, Philip. *Analyzing popular music: theory, method and practice*.

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

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam – Ensaio, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80*

e 90. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor no curso de Comunicações. Orientador: ProfºDr Waldenyr Caldas. São Paulo, 2001.

ZAN, José Roberto. *Do fundo do quintal á vanguarda: contribuição para uma história social da MPB*. Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1997.

_____. “Funk, Soul e Jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio”. In: *Art Cultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. V. 7, n. 11, jun.-dez. 2005. p. 183-196.

_____. *Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade*. In: *Eccos Rev. Cient*, Uninove, São Paulo, 2001. (n. 1, v. 3): p. 105-122.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz – A “Literatura” Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Artigos de jornais e revistas

ALBUQUERQUE, João Luis. “Conversas Venenosas 1 – Jorge Ben e Simonal”. In: *Revista Manchete*. Diretor Editor: Justino Martins; Diretor Executivo: Zevi Ghivelder. Io de Janeiro: Editora Bloch, 21 mar 1970. no. 935, p. 60.

CARVALHO, Mario César. “O que faço agora é um samba heavy, diz Ben Jor”. In: *Folha de São Paulo*. Ilustrada, Quarto Caderno. São Paulo, sábado, 28 ago 1993. p. 1.

O Estado de São Paulo. “Jorge Ben: Plágio ou Coincidência?”. São Paulo: 31 out 1981.

Folha de São Paulo. ““Dádiva” traz futebol e romantismo”. 18 mar 1983.

Folha da Tarde. “A derrota do Brasil, ainda, no novo disco de Jorge Ben”. 19 mar 1983.

Folha da Tarde. “Jorge Ben Fala de Seu novo LP”. 30 mar. 1982. *Folha de São Paulo*. *Jorge Ben lança seu 15º disco e prepara um show ao ar livre*. 01 Abr 1982.

Jornal do Brasil. “Benjor para Dançar”. 04 mai 90.

Jornal do Brasil. “Jorge Ben desmente plágio de “Todo Dia Era Dia de Índio” – “Foi Uma Incrível Coincidência””. Rio de Janeiro: 02 nov 1981.

Jornal do Brasil. “Na onda afro, o esquecido Jorge Ben”. Caderno B. 13 jan 1986.

Jornal do Brasil. “O Sucé de Jor na Euró”. 28 jan 1970. Caderno B, p. 1.

Jornal do Brasil. “A Volta de Jorge Maravilha”. 21 set 1987.

Jornal da Tarde. “Jorge Ben, um sucesso na Itália”. 09 jan 1981.

Jornal da Tarde. “Jorge Ben, zelando cada vez mais pela alegria do mundo”. 03 fev 1987.

Revista Civilização Brasileira. ano I, nº 7, maio de 1966, p. 378.

Revista do Rádio. *Parada de Sucessos*. Rio de Janeiro. Diretor: Anselmo Domingos. Números: 739. 16 nov. 1963.

_____*Parada de Sucessos*. Rio de Janeiro. Diretor: Anselmo Domingos. Números: 742. 7 dez. 1963.

_____*Parada de Sucessos*. Rio de Janeiro. Diretor: Anselmo Domingos. Números: 746. 4 jan. 1964.

_____*Parada de Sucessos*. Rio de Janeiro. Diretor: Anselmo Domingos. Números: 747. 11 jan. 1964.

Revista Veja. “Ben Toma O Que É Seu”. São Paulo: Editora Abril, 18 jun 1969. n. 41, seção: Música, p. 59.

Revista Veja. “Ben Toma O que É Seu”. São Paulo: Editora Abril, 18 jun 1969. Vol. 41

Revista Veja. “Pobre Jorge Ben”. São Paulo: Editora Abril, 2 abr 1969. Vol. 30

Revista Veja. “Autores e Donos”. São Paulo: Editora Abril, 2 ago 1970. n. 101, seção: Música, p. 74.

Revista Veja. “Volta ao Mundo de Ben”. São Paulo: Editora Abril, 7 jan 1970. n. 70, seção: Música, p. 65.

Revista Veja. “O Alquimista lança o som do verão”. São Paulo: Editora Abril, 29 nov. 1993. p.118, n. 47, ano 26.

Sítios de internet

www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Beco%20das%20Garrafas&tabela=T_FORM_C

www1.uol.com.br/diversao/musica/benjoy.htm

www1.uol.com.br/diversao/musica/benjoy.htm;

www.benjoy.com.br/sec_bio.php?language=pt_BR

www1.uol.com.br/diversao/musica/benjoy.htm;

www.benjoy.com.br/sec_bio.php?language=pt_BR

www.abpd.org.br/estatisticas_mercado_brasil.asp

www.festivalnetwork.com/jvcjazz/concert_view.php?ID=27

www.billboard.com/bbcom/eseach/searchResult.jsp?configType=BBCOM_SIMPLEDEFAULT&pubList=Billboard&an=bbcom&action=Submit&kw=&exposeNavigation=true&keyword=trini+lopez&searchType=ARTICLE_SEARCH

www.billboard.com/bbcom/eseach/searchResult.jsp?D=chris+montez&exp=y&No=0&Ntt=chris+montez&Ntk=Keyword&Dx=mode+matchallpartial&Ntx=mode+matchallpartial&nor=10&an=bbcom&N=0

www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/Num14_cap_01.pdf

www.rollingstone.com.br/materia.aspx?idItem=119&titulo=Jorge+Ben+Jor%3a+eterna+re-descoberta&Session=Especiais

www.musica.ufrj.br/abet/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=13&Itemid=2