

## ÁFRICA BRASIL (1976): UMA ANÁLISE MIDIÁTICA DO ÁLBUM DE JORGE BEN JOR<sup>1</sup>

### AFRICA BRASIL (1976): MEDIATIC ANALYSIS OF THE ALBUM FROM JORGE BEN JOR

Luciana Xavier Oliveira<sup>1</sup>

#### RESUMO

O presente artigo é um estudo das dinâmicas do gênero musical articuladas à interpretação de marcas estilísticas mobilizadas como estratégias de endereçamento inseridas na obra de Jorge Ben Jor. Para isso, é realizada a análise midiática de um de seus discos mais representativos, o álbum *África Brasil* (Philips, 1976), articulando-se também as noções de música popular massiva e dicção da canção. O corpus analítico é composto pelas duas canções de trabalho do disco, *Xica da Silva* e *África Brasil (Zumbi)*. Neste sentido, através deste exercício metodológico, tentamos compreender como são estruturadas as gramáticas dos gêneros musicais no interior do produto musical, levando-se em consideração também suas dinâmicas de produção de sentido no interior da música popular massiva brasileira e internacional.

#### PALAVRAS-CHAVE

Gênero Musical; Jorge Ben Jor; Música Popular Massiva.

#### ABSTRACT

This article is a study of the musical genre dynamics, articulated to the interpretation of stylistic marks mobilized as addressing strategies inserted in the music of Jorge Ben Jor. In order to do so, we conducted a mediatic analysis over one of his most representative albums, *Africa Brazil* (Philips, 1976), also articulating the concepts of mass popular music, diction and popular song. The corpus consists of two songs of this disc, *Xica da Silva* and *Africa Brazil (Zumbi)*. In this sense, through this methodological exercise, we try to understand how are structured the grammars of musical genres inscribed in the album, also taking into consideration its dynamics of meaning-making inside the massive brazilian and international popular music.

---

1 Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia. Doutoranda em Comunicação - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. BRASIL. E-mail: luciana.ufba@gmail.com.

**KEYWORDS**

Musical Genre; Jorge Ben Jor; Popular Music Massive.

Em 11 de abril de 2002, na edição 893, a revista musical norte-americana *Rolling Stone* elegeu *África Brasil* (Jorge Ben Jor, 1976, Philips) como o 22º melhor álbum do mundo<sup>2</sup>. É o único disco brasileiro da lista. A edição nacional da revista também o incluiu entre os 100 melhores discos brasileiros. Em sebos e lojas de discos antigos, como também em sites de leilões virtuais, o vinil de *África Brasil* pode ser encontrado por até 120 reais, ou mais. Em 2002, reconhecendo o aumento da procura não apenas por esse como por outros títulos de Jorge Ben Jor, há muitos anos fora das prateleiras das lojas de discos, a Universal, detentora do catálogo da antiga Philips decidiu relançar os LPs que haviam se tornado raros em versões remasterizadas no formato cd. Para isso, convidou o músico Charles Gavin, baterista da banda de rock Titãs e renomado colecionador de vinis, para produzir e organizar a coleção *Samba & Soul* (Universal, 2002), voltada para o público nacional, mas também para o mercado externo, que incluiu cinco discos de Jorge Ben Jor: *África Brasil*, *Samba esquema novo* (Philips, 1963), *Sacundin Ben Samba* (Philips, 1964) e *Ben é samba bom* (Philips, 1964).

O sucesso de *África Brasil* no exterior, em parte, denota o interesse do mercado internacional por músicas de países periféricos, seguindo as tendências do lucrativo mercado da *world music*. Dentre os gêneros musicais brasileiros mais em destaque no mercado da *world music*, além de discos tropicalistas e da bossa nova, estão as produções hoje consideradas integrantes do samba-rock ou do chamado samba-soul. Os primeiros LPs de Jorge Ben Jor, ao lado de discos da Banda Black Rio, Trio Mocotó, Dom Salvador e Orlandivo, entre outros, passaram a ser vendidos a “peso de ouro”, e disputados por colecionadores e fãs estrangeiros em feiras e lojas de vinis antigos.

O presente artigo é uma proposta para a compreensão das dinâmicas que envolvem o processo de produção de sentido e a reconfiguração dos gêneros musicais na obra de Jorge Ben Jor, representada pelo álbum *África Brasil*. Considerado como um dos mais representativos discos do compositor, a obra representa um marco em sua trajetória musical, em que troca definitivamente o violão acústico pela guitarra elétrica. E também apresenta marcas de estilo que já vinham sendo trabalhadas desde o começo de sua carreira que, naquele momento, chegaram ao ápice, através da equilibrada fusão de gêneros musicais e de técnicas composicionais que apresentavam uma ponte entre a música pop negra produzida no contexto brasileiro e no norte-americano. O álbum pode assim ser compreendido como uma materialização expressiva das estratégias híbridas de criação de Jorge Ben Jor e de sua relação com o contexto social da época, bem como de seus modos particulares de interação com o mercado fonográfico nacional e internacional.

É importante ressaltar também que a estratégia composicional e o exercício do estilo de Jorge Ben Jor levou à configuração de um outro processo de produção de sentido, baseado na maior circulação e consolidação das bases gramaticais do que hoje é conhecido como samba-rock no contexto midiático, tornando-se referência para a comunidade musical específica estruturada em torno do gênero musical. Foi através da circulação em maior escala no *mainstream* dos primeiros trabalhos de Jorge Ben Jor que essas fusões entre a música afro-brasileira e a música negra norte-americana, nunca estáveis nem definitivas, começaram a se tornar mais freqüentes nos anos 60, ganhando mais visibilidade. Se afastando da fórmula baseada nos arranjos bossanovísticos dos primeiros trabalhos, e mantendo aspectos musicais mais próximos da música popular afro-brasileira como diferencial, em *África Brasil*, Jorge Ben Jor catalisa em seu samba as influências do soul e do funk norte-americanos que chegavam ao Brasil. Essa estratégia mostrou-se eficaz, chegando aos 60 mil discos vendidos à época do lançamento, significativo para a época, o que confirmou uma nova estratégia de marketing, voltada também para mercado estrangeiro da *world music* nos anos posteriores, especialmente por adotar definitivamente uma sonoridade mais dançante e comercial. Mudança esta que acompanhava a própria guinada pop que o mercado fonográfico brasileiro da MPB vai assumir na virada dos anos 70 para os 80.

Se *África Brasil* não é o álbum de maior sucesso do compositor, podemos pensar que seria suficiente para justificar sua seleção para a análise aqui proposta sua circulação em novos contextos, baseada em suas características de produção, qualidade musical e ineditismo, que contribuíram para a manutenção de sua importância musical e valor histórico ao longo do tempo. Fundamental não apenas para a compreensão da trajetória artística de Jorge Ben Jor como para a percepção do entorno midiático no qual sua estratégia midiática foi forjada, o valor deste álbum refere-se a diferentes exercícios de gosto pelo público em outros contextos sociais, condicionados a outras experiências, discursos e conhecimentos (FRITH, 1996:19).

*África Brasil* foi essencial para a materialização e difusão de uma tendência musical cuja proposta era baseada em hibridizações musicais delineadas dentro da música popular brasileira a partir da década de 50 diante de um contexto de mundialização, e tiveram seu ápice especialmente nas décadas de 60 e 70 com o maior contato dos músicos brasileiros com as produções negras norte-americanas. Esse período corresponde também ao início do processo de consolidação da moderna indústria fonográfica brasileira, da evolução dos artefatos tecnológicos e do desenvolvimento da comunicação de massa frente a um cenário de intercâmbios globais. Não só *África Brasil*, mas, de maneira geral, toda a obra de Jorge Ben Jor compreende uma mescla inconclusa de esquemas melódicos brasileiros (especialmente do samba e da bossa nova) e norte-americanos como o blues, o rock, o jazz, a

soul music e o funk, aliados também a matrizes rítmicas de origem africana. E ainda hoje continua a se fundir com outras práticas interpretativas, como o rap e a música eletrônica.

## 1. ANÁLISE MIDIÁTICA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

São estes aspectos particulares, articulados às novas configurações assumidas pela música popular massiva brasileira a partir da obra de Jorge Ben Jor, que pretendemos interpretar através da análise aqui proposta. Para nortear esse exercício analítico, nos baseamos em uma metodologia de investigação voltada para o desenvolvimento de análises dos produtos pertencentes à música popular massiva, como os álbuns e as canções neles contidas, entre outros formatos. Ao utilizarmos este método, tentaremos compreender como são estruturadas as gramáticas dos gêneros musicais no interior do produto musical, levando-se em consideração também suas dinâmicas de produção de sentido.

Evitando restringir a análise apenas à observação das estruturas formais musicais, e oferecendo uma alternativa aos estudos de música que privilegiam apenas uma visão etnográfica, a aplicação desta metodologia volta-se efetivamente para a música em si, mas observando também o entorno comunicacional no qual os produtos musicais são gestados. De acordo com Janotti Jr. (2006:2) os modos específicos de materialização e circulação de um conjunto de canções fazem parte de um processo de configuração de sentidos e sociabilidades que auxiliam na construção do gênero musical. Se é nos produtos onde a canção materializa-se, podemos dizer que a canção é o local onde se concretiza o gênero.

A canção popular massiva é o ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais do consumo da música. Nessa direção, acredita-se que a dimensão plástica e material (suportes, circulação, formatos) deve ser devidamente analisada para uma melhor compreensão dos aspectos midiáticos da música popular massiva, pela identificação do modo como as estratégias discursivas que demarcam os gêneros musicais ou as marcas estilísticas de determinados músicos são forjados. Para isso, deve-se levar em conta não só os aspectos técnicos da execução musical, como também os aspectos midiáticos configurados nas técnicas de gravação, nos arranjos, nas performances e no endereçamento a um público específico, ao lado da observação do papel dos produtores, instrumentistas e arranjadores que atuam em cada canção do disco (JANOTTI JR., 2006:2).

A canção é via intermediária entre a palavra e a música, a fala e o canto, e também se articula como discurso enquanto prática social comunicativa (TATIT, 2004:41). Para o semiólogo Luiz Tatit (2004), a canção popular se estrutura a partir de três esquemas gerais interpretativos de compatibilização entre canto, melodia e letra: a *figurativização*, a *tematização* e a *passionalização*. A tendência que estabelece o texto coloquial dentro da melodia seria o processo que Tatit denomina *figurativização*. Nela, há uma valorização dos aspectos

diretos da fala, tal como acontece no rap e no samba de breque. A canção apresenta a voz do enunciador que diz alguma coisa com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, em letras que simulam uma conversa direta, um desafio, uma saudação, lamentação, etc. O processo da *tematização* é caracterizado por um sistema rítmico regular e subdividido, que gira em torno de um refrão e de temas recorrentes, com acentuações bem marcadas ao longo da canção. Em geral, a *tematização* é associada a gêneros dançantes, presente na maioria dos gêneros pop em voga no Brasil, como a axé music, o pop-rock, e marchinhas de carnaval. Já a *passionalização* seria definida por uma continuidade melódica mais lenta, baseada no prolongamento das vogais e das notas musicais. São canções pautadas na descrição da situação amorosa, mais subjetivas, como o são, de maneira geral, as baladas românticas.

Essas diferentes categorias, mais do que conteúdos lingüísticos ligados a temáticas específicas, referem-se à voz e à musicalidade, e serão observadas durante a análise para compreender-se como é construída a dicção do cancionista. A dicção na canção é entendida como a maneira com que o intérprete entoia as letras e dá corpo à melodia através do arranjo dos vocais, das escolhas dos instrumentos e de seus timbres. Na música popular massiva, ela diz respeito, portanto, aos traços estilísticos particulares do músico e também ao contexto musical de produção. As categorizações interpretativas da canção não são estanques e definitivas, elas se alternam e se intercalam até dentro de uma mesma peça musical. Seus desdobramentos referem-se diretamente aos gêneros musicais e aos aspectos midiáticos neles engendrados. As letras das canções, neste sentido, devem ser examinadas em conjunto com a música, afim de que se possa compreender como o texto musical e a interpretação vocal, aliadas à estrutura rítmico-melódica contribuem para a configuração da dicção e do sentido da canção de acordo com os gêneros musicais a partir dos quais ela é configurada.

Mantendo em vista uma perspectiva culturalista e semiótica, os gêneros musicais, enquanto modos de mediação entre as condições de produção e reconhecimento, inscrevem nos produtos em que se manifestam determinadas estratégias de leitura e endereçamento, cuja análise possibilita compreender como se dão os processos de produção de sentido, de acordo também com os aspectos contextuais e comunicacionais de suas condições de emergência. O sociólogo Simon Frith considera que o gênero é construído a partir das articulações e tensões constantes entre diversas instâncias da comunidade musical (músicos, produtores, DJs, críticos, fãs e consumidores) (FRITH, 1996:88).

Partindo desta perspectiva, a análise genérica nos coloca interessantes desafios a partir do ponto em que nos deparamos com uma obra que pode participar de um gênero sem necessariamente pertencer a ele (BRACKETT, 2005:76), por dialogar com outros gêneros,

provocando tensões entre suas fronteiras. Os gêneros não são formas “puras”, e suas configurações estão subordinadas a diferenças e variações das marcas estilísticas de seus representantes, que revelam suas raízes híbridas e fluidas. O gênero funciona, assim, como uma interface, responsável pela ligação entre o emissor e o ouvinte, apontando para uma possível leitura através de estratégias de endereçamento.

Nesse sentido, uma das mais importantes estratégias de endereçamento seria o estilo. Ultrapassando a mera análise lingüística, o estilo em Bakhtin (2003) também serve como base para o entendimento da construção de um gênero e de seus possíveis desdobramentos. Baseado na seleção particular de recursos gramaticais para a construção composicional de uma linguagem específica, o estilo, como fator de endereçabilidade, integra diretamente a própria estrutura do gênero, o que permite dentro dele a expressão de diferentes individualidades. E esta expressão individual, para Bakhtin, enquanto resultado de uma interação, um diálogo com textos, contextos e discursos no processo de produção de sentido, pode ser mobilizada como uma possível ponte de intercruzamento entre linhas genéricas que possibilitam até a criação de novos gêneros. “A passagem de estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero” (BAKHTIN, 2003:265).

A mudança na esfera de produção, circulação e recepção implica em possíveis transformações no gênero e, conseqüentemente, em mudanças no estilo, mesmo quando o criador procura manter-se o mais fiel possível à sua marca original. A obra do compositor Jorge Ben Jor é extremamente heterogênea em termos de conteúdo, por conta do seu estilo baseado no trânsito por diversos gêneros como o samba, o soul, o rock, a disco music, entre outros. A mescla, base de seu trabalho, está subordinada à unidade de seu estilo e de seu tom pessoal, mas, ao mesmo tempo, contribui para a unificação de uma determinada fórmula e de uma estratégia midiática. Esta união de diálogos, referências, hibridizações e misturas foi consolidada dentro do *mainstream* da indústria fonográfica nacional, e passou a ser reproduzida no contexto da música popular massiva brasileira. A afirmação constante de sua marca acabou por possibilitar novas configurações musicais. Ao afirmar seus traços pessoais dentro do gênero do samba (do qual se diz oriundo), conseguiu particularizar e conceder autonomia à sua obra e a seu estilo, atualizando as próprias matrizes de onde extrai sua música.

Para oferecer um panorama geral do álbum *África Brasil* foram selecionadas duas canções do disco, especificamente as faixas de trabalho, escolhidas por decisões de marketing por parte do compositor ou da gravadora, que alcançaram maior popularidade e circulação à época do lançamento. *Xica da Silva*, canção-tema do filme homônimo, e *África Brasil (Zumbi)*, faixa que dá nome ao álbum, apresentam uma temática deliberadamente afro-

-brasileira, abordando a trajetória de personagens de destaque na história do Brasil escravocrata. Partindo de um caráter afirmativo de uma negritude e de uma africanidade mítica, são canções que possuem estreita relação com o momento pelo qual o país vivia, nos anos 70, em meio à ditadura, a uma repressão política e à emergência dos movimentos negros. As faixas também elencam uma série de estratégias composicionais influenciadas por musicalidades afro-derivadas nacionais e internacionais. Sem pretender esgotar os sentidos inferidos a partir do produto, esta análise se esforçará por realizar uma interpretação baseada não na teoria musical, mas nos operadores e teorias enumerados acima. A proposta é realizar não só uma identificação de elementos das estratégias empregadas nas faixas como também uma explicitação das tensões que se estabelecem entre as convenções de gênero, o entorno midiático, as marcas estilísticas e as singularidades de cada canção.

## 2. ÁFRICA BRASIL, O ÁLBUM

Considerado o álbum mais “*funky*”, de Jorge Ben Jor, *África Brasil* foi lançado em 1976 pela Philips. Em meados da década de 70 a Philips abrangia quase todos os grandes nomes da MPB (menos Roberto Carlos), confirmando-se, na época, como a maior gravadora em atuação no Brasil. Contendo 11 faixas, todas de sua autoria (a maioria de regravações), a tônica do álbum foi voltada para o desenvolvimento de uma sonoridade mais pesada, calcada sobre influências do funk e da soul music norte-americanas, e também acionando recursos sonoros específicos da matriz afro-brasileira, como o samba e o ijexá, contando ainda com instrumentos da música cubana.

Assim, no álbum, ao lado de congas e tumbas, instrumentos tipicamente cubanos, pandeiros, cuícas e surdos operavam junto a atabaques, e outros instrumentos de percussão, compondo a “cozinha” rítmica do disco, e por vezes atuando como sons principais. Esta configuração percussiva foi articulada ao conjunto de bateria, sax, trompete, baixo elétrico e guitarra elétrica (solo, centro e *phaser*<sup>3</sup>), tocadas por Jorge Ben Jor, que passaria a utilizá-la definitivamente, abandonando o violão acústico. Esta mudança foi fundamental na carreira de Jorge Ben Jor, separando sua trajetória em duas fases. A partir de *África Brasil*, o compositor passa a afastar-se dos procedimentos composicionais que caracterizavam a MPB de então para aproximar-se de vez de uma sonoridade mais pop. É o momento em que sua carreira volta-se para um mercado mais amplo, buscando também atingir as pistas de dança e um público mais jovem, a partir de estratégias de marketing mais violentas, buscando maiores índices de vendas e consolidando seu lugar dentro do *mainstream* da música brasileira.

A escolha definitiva pela guitarra também representou a tentativa de desenvolver uma sonoridade atrelada mais diretamente à música global e, portanto, mais palatável a um público estrangeiro, visto que a conquista do mercado internacional, notadamente o eu-

ropeu, tornou-se um objetivo cada vez mais presente na trajetória midiática de Jorge Ben Jor. Com o recorrente lançamento de seus discos no exterior, alcançou relativo sucesso e reconhecimento no crescente mercado da *world music*, por sua música considerada “exótica”, balizada sobre ritmos locais, mas ancorada nas tendências musicais internacionais, consolidando uma posição de destaque dentro deste filão.

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

Ao lado de Mazzola, trabalharam nos arranjos do disco, especificamente nas faixas orquestradas, o pianista José Roberto Bertrami que, desde o começo da década de 70, gravou com vários artistas como Raul Seixas, Rita Lee e Elis Regina, já trabalhando com sonoridades da black music norte-americana aliadas à MPB. Outros músicos que trabalharam em *África Brasil* também estavam pesquisando fusões com a black music, como Oberdan Magalhães, saxofonista, que, no mesmo ano, criaria a Banda Black Rio (encomendado pela *major* WEA), cuja proposta era desenvolver as bases de uma música soul brasileira instrumental. Estes músicos estavam conectados também com o movimento Black Rio, e com os bailes blacks que se espalhavam pelo país. Este cenário musical influenciado por um contexto de valorização da cultura negra, mobilizou boa parte das gravadoras, que passaram a colocar no mercado produtos ligados a esta nova tendência com a qual Jorge Ben Jor já se mostrava conectado e devidamente identificado desde o começo de sua carreira. Também José Roberto Bertrami participou de algumas das faixas tocando sintetizadores, instrumentos que seriam largamente utilizados nos discos de Jorge Ben Jor a partir da década de 80. A utilização destes instrumentos elétricos (baixo, teclado e guitarra), ao lado de instrumentos percussivos, oferecia novas soluções rítmicas que, mescladas à “cozinha” de metais e associadas a um cantar mais agressivo e visceral de Jorge Ben Jor, colaborou para o desenvolvimento de um trabalho original. As críticas positivas e a circulação em outros contextos midiáticos de algumas canções do disco (como, por exemplo, *Xica da Silva*, que



foi composta para o filme homônimo) contribuíram para bons índices de venda, chegando a 60 mil cópias vendidas.

Em relação aos temas abordados em *África Brasil*, mesmo que nem todas as faixas falem sobre a questão afro-brasileira diretamente, esta ligação está fortemente representada pela seleção de instrumentos e de procedimentos rítmicos usualmente presentes nas músicas de matriz africana desenvolvidas no Brasil. Assim, podemos compreender também como forma de engajamento a esta proposta a constância na utilização do atabaque, instrumento de percussão típico do candomblé brasileiro, e de congas e tumbas, oriundos da tradição afro-cubana, empregados de forma a conferir uma sonoridade mais acústica em contraposição aos outros instrumentos eletrificados. A proposta de perseguir uma ligação mais direta com outras sonoridades afro-derivadas também pode ser notada em uma aproximação a técnicas e estilos de gravação e captação da voz da indústria fonográfica da black music norte-americana, ora aproximando-se de uma sonoridade mais agressiva e grave, influenciada pelo rock, ora privilegiando um ritmo mais suave e sincopado, advindo do desenvolvimento da música *soul*. Estas diferenças poderão ser verificadas na análise a seguir das faixas *Xica da Silva* e *África Brasil (Zumbi)*.

## 2.1 XICA DA SILVA

A canção *Xica da Silva* tem 4 minutos e 5 segundos de duração. A sétima faixa do álbum começa com um ataque do baixo, que desenvolve uma pequena frase de poucas notas, antecipando um pequeno *riff* da guitarra, acompanhada logo em seguida pela cuíca, que pontuará toda a faixa na condução dos timbres mais agudos. Após um rápido toque nos pratos e um repique na caixa da bateria, é introduzida a voz do cantor, entoando um lamento com vogais prolongadas, acompanhado pelo coral feminino e por todos os outros instrumentos participantes da faixa. A massa sonora tem sua condução rítmica composta também pelo agogô ao lado do afoxé<sup>4</sup>, pelo surdo e, principalmente, pelo conjunto de três atabaques, cujas diferenças de dimensão determinam diferentes tessituras (o atabaque mais agudo é chamado de *lê*, enquanto que o de registro médio é o *rumpi*, e o mais grave, *rum*). A predominância na faixa da batida dos atabaques sobre outros instrumentos percussivos, bem como a marcação constante do agogô (instrumento típico do ijexá), tem a intenção de reproduzir virtualmente o imaginado ambiente sonoro dos tempos da escravidão negra e dos batuques das senzalas, de acordo com o tema da canção.

*Xica da Silva* foi escrita sob encomenda para a trilha sonora do filme homônimo, dirigido por Cacá Diegues naquele mesmo ano de 76. Por conta do sucesso da película, um dos maiores sucessos de bilheteria do cinema brasileiro, a música, tema da personagem principal interpretada pela atriz Zezé Motta, ganhou circulação nacional. A história do filme narra as aventuras de uma escrava que, por sua beleza, acabou conquistando o amor de um

importante homem de negócios, dono de grande fortuna, e também o respeito da sociedade local. O filme é inspirado na vida real de Francisca da Silva de Oliveira, que viveu em Minas Gerais, na região de Diamantina (na época, Arraial do Tijuco), na segunda metade do século dezoito. Após ser alforriada viveu um romance com o contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, com o qual teve treze filhos. A canção foi composta seguindo o argumento do filme, fornecido pelo diretor para Jorge Ben Jor, que musicou quase na íntegra o texto, apenas com algumas alterações, compatibilizando minimamente letra e melodia ao recorrer ao recurso da figurativização para reproduzir quase literalmente um roteiro cinematográfico nos versos da canção.

No refrão da canção ("*Xica da, Xica da, Xica da Silva/ A negra*"), cantado por Jorge Ben Jor, e repetido pelo coral feminino, em resposta, a repetição da primeira parte do nome da personagem acentua a tonicidade da última sílaba ("dá") e contribui para a conformação entre letra e ritmo, em um momento de compatibilização temática. Ao mesmo tempo, o recurso pode ser interpretado como um jogo de palavras, em que a última sílaba "dá" pode ser interpretada como o presente do verbo "dar", termo coloquial brasileiro utilizado como metáfora para o ato sexual. Este processo logo é substituído, no trecho seguinte da canção, por uma entoação mais calcada na passionalização. Este recurso, que remete a uma sinuosidade e a uma circularidade, contraposta ao ritmo marcado pelos instrumentos de percussão, sugere a leitura de uma tentativa de reproduzir a sensualidade da personagem. Esta particularidade pode ser observada, apesar do caráter estritamente narrativo do fragmento, por um andamento menos acelerado do canto diante do prolongamento das vogais, especialmente na repetição das palavras ao fim de cada verso, auxiliando o compositor a preencher a melodia.

O refrão introduz a primeira e a segunda estrofe, que vão detalhar fatos do cotidiano de Xica da Silva, descrevendo pormenores de sua moradia, aspectos do vestuário e da aparência da personagem, e também da forma como é vista pela sociedade da época. É um momento extensivamente figurativo, em que a entoação é acelerada para adequar-se à melodia. Não há preocupação em rimar o final dos versos, que são livres ou brancos, sem métrica, exceto ao final da estrofe. No entanto, durante a segunda estrofe, percebe-se a presença maior do coro feminino, que repete o último verso do trecho em resposta ao canto de Jorge Ben Jor, aumentando, aos poucos, a tensividade da canção a partir deste momento. O refrão é novamente repetido, seguido por vocalises do cantor e das *backing vocals*, sobrepostos a um solo mais intenso da guitarra, dedilhada, que vai, aos poucos, destacando-se do fundo instrumental para dialogar com o coro, substituindo o vocal principal até o final da canção.

Esta irregularidade na estruturação dos versos e das estrofes, bem como a presença de versos livres, é compreensível, visto que a letra é uma adaptação direta de um texto em prosa para a estrutura cancional. Por conta deste desequilíbrio, e pela inserção assimétrica do coral em diversos momentos da faixa, a audição de *Xica da Silva* poderia causar certo desconforto e estranheza por parte do ouvinte, que possivelmente teria dificuldade na assimilação do excesso de informações dispostas sem muita previsibilidade na estrutura figurativa dos versos livres e sem rimas da canção. No entanto, este desvio do formato ideal da canção pop (com rimas, refrões e estrofes bem definidos) pôde ser revertido pela formulação de um refrão simples, de fácil apreensão, incentivando o engajamento corporal e a repetição vocal por parte do ouvinte.

Da mesma forma, a regularidade rítmica e melódica mantida ao longo da faixa denota certa previsibilidade no ato da escuta. Esta base rítmica fortemente delineada pelos instrumentos de percussão estimula o acompanhamento físico. Este incentivo à dança é proporcionado também pela forte linha do baixo, que se assemelha à sonoridade do *soul* de Detroit (difundido pela atuação da gravadora Motown<sup>5</sup>), e pela reprodução da marcação do samba pelo baixo e pelo bumbo da bateria, que passam a ser utilizados como instrumentos de condução do ritmo, acentuando os tempos fortes e fracos das canções, incorporando as variações da síncope em suas execuções.

## 2.2 ÁFRICA BRASIL (ZUMBI)

Se em *Xica da Silva*, a proposta sonora pode ser interpretada como mais próxima do *soul* da Motown, mais ligada a estratégias do pop e do *mainstream*, palatável a um público mais amplo, em *África Brasil (Zumbi)*, última canção do disco, a idéia era desenvolver uma sonoridade mais agressiva, influenciada pelo *soul* de Memphis, propagado pela gravadora Stax<sup>6</sup>. Este estilo estaria ligado ao uso de metais no lugar de vocais de fundo, focalizando a parte mais baixa do espectro de frequências sonoras musicais (sons graves). Na mixagem, os vocais eram colocados bem atrás durante a gravação, diferentemente do que era feito em outros discos de *soul* da época, para privilegiar o acompanhamento instrumental. O mesmo foi feito na faixa *África Brasil (Zumbi)*, em que a voz aparece quase na mesma frequência dos instrumentos, aproximando-se também de alguns gêneros do rock, e distanciando-se do formato MPB, onde os vocais aparecem mais altos do que o acompanhamento instrumental, favorecendo uma melhor fruição da letra cantada.

Esta faixa é uma regravação da canção *Zumbi*, do disco *A Tábua de Esmeraldas* (Philips, 1974). Não apenas o título, como também a estrutura da letra e os arranjos foram completamente modificados na nova versão, que apresenta uma sonoridade mais "suja" e "pesada" em oposição à primeira gravação, de tons mais acústicos e "sofisticados". Esta "cruza"

é dada pelo privilégio aos instrumentos eletrificados, como o baixo e a guitarra, ao lado do registro do conjunto de atabaques e de outros instrumentos de percussão.

A canção começa com um solo do piano, que emite algumas notas para depois ser absorvido pela massa sonora. Aos 12 segundos, o toque do agogô introduz o vocal, acompanhado pelos outros instrumentos. A voz de Jorge Ben Jor surge rascante, como um grito de alerta (*"Eu quero ver o que vai acontecer/ Quando Zumbi chegar"*), em que o trecho "eu quero ver" é repetido três vezes, reforçando o tom raivoso de ameaça que permeará a entoação seguinte da ponte (*"Zumbi é senhor das guerras/ É senhor das demandas/ Quando Zumbi chega/ É Zumbi é quem manda"*). Durante toda a faixa, nota-se uma ocasional reverberação e um *delay* (atraso) na voz de Jorge Ben Jor, performance vocal de certa forma herdada da tradição implantada pela bossa nova, combinada à expansão dos timbres e notas durante o canto, mais agudo e "rasgado", específicos de gêneros musicais como o rock, o soul e o blues. Este trecho é o anúncio da chegada de Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares, prenunciando sua luta pela libertação dos escravos.

Durante a faixa, o canto assume contornos figurativos pelo tom declamatório e discursivo, alienado do percurso melódico e rítmico da canção. É possível reparar uma preocupação com a rima em alguns versos, como os da ponte, onde a concordância gramatical é subvertida para permitir a rima (*"Zumbi é senhor das guerras/ É senhor das demandas/ Quando Zumbi chega/ É Zumbi é quem manda"*). Assim, o "s" da palavra "demandas" é omitido na entoação para que possa haver a combinação com a terminação do verbo "manda", em que o "erro" foi aceito como recurso vocal e composicional para permitir a rima planejada.

Neste momento, destacam-se os instrumentos de sopro, tocados como nas bandas militares, anunciando a chegada do herói. Nota-se também a cuíca, que pontuará toda a faixa, bem como o agogô, utilizado na marcação dos contratempos da percussão. Aliado à guitarra e ao baixo elétrico, efeitos produzidos por um sintetizador contribuem para conferir certa modernidade à canção. Quando a ponte é entoada novamente, há um movimento cíclico de repetição dos versos da estrofe, onde não se percebe o começo nem o fim de cada trecho. As orações subordinadas "eu quero ver", "o que vai acontecer" e "quando Zumbi chegar", têm suas localizações alteradas no verso, aparecendo ora no começo, ora no final da sentença, repetidas desordenadamente. É um recurso figurativo típico da fala (largamente utilizado pelos cantores de blues e soul), independente do percurso melódico, e que, apesar de não alterar o sentido da frase, exerce a função de reforçar o que é dito, reiterando o tom de ameaça. Há uma ampliação no volume do canto, que se apóia sobre a sonoridade crescente do acompanhamento instrumental, aumentando a tensão durante a escuta para anunciar a chegada de Zumbi e a entoação do refrão.

Na repetição do refrão, surgem os instrumentos de sopro, conclamando o povo negro para a luta, representado pelas cidades africanas evocadas no refrão ("*Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo*"). Se antes a gramática foi subvertida para favorecer a métrica poética, no refrão a pronúncia da palavra "Cabinda" é modificada pelo cantor, que transforma o substitantivo paroxítono em proparoxítono (a tonicidade recai sobre a primeira sílaba, "*Cábinda*"), permitindo, desta forma, uma entoação mais rápida da palavra e, por conseguinte, de todo o verso, para acompanhar a melodia. Já na última aparição do refrão, a pronúncia é corrigida. Estas modificações na linguagem, alterando normas gramaticais e fonéticas, e promovendo desvios no padrão culto da língua, é uma estratégia utilizada por Jorge Ben Jor ao longo de toda a sua trajetória. Seja como uma justificativa da utilização no processo composicional do linguajar cotidiano e popular (incluindo, assim, gírias, vícios de linguagem, e erros), seja como forma peculiar de conciliar e articular letra e música, investindo em diferentes procedimentos figurativos e modificando não só a pronúncia como também o sentido das palavras de acordo com os efeitos pretendidos.

Nas estrofes o recurso da figurativização é acionado para acompanhar o caráter narrativo e visual dos versos. A primeira estrofe narra a cena da venda de uma princesa africana em um leilão de escravos, enquanto a segunda reproduz o cenário das grandes fazendas de escravos. Nela é feito um jogo de imagens, opondo metáforas do branco (dominador) e do negro (dominado), através do contraste entre a cor branca do açúcar ("*Dum lado cana de açúcar*") e do algodão ("*Vendo a colheita do algodão branco*"), opostas à cor negra do café ("*Do outro lado o imenso cafezal*") e da pele dos escravos ("*Sendo colhidos por mãos negras*").

Ao final da canção, um rápido ataque do sopro suspende a execução dos instrumentos elétricos, mantendo-se apenas o conjunto percussivo. Neste trecho, o vocal é acompanhado pelo repique na caixa da bateria (como em uma marcha de guerra), destacando-se também a cuíca, que emite um som percussivo e melódico ao mesmo tempo, e o agogô no contratempo dos atabaques e de outros instrumentos graves. Esta sessão serve como preparação para a chegada ao clímax da canção, em que a voz do cantor, ainda acompanhada apenas pela percussão, é interrompida por um curto acorde da guitarra, ascendente, que reúne novamente todo o conjunto instrumental, agora com mais interseções dos metais na massa sonora crescente. O canto ressurgue, assumindo contornos mais passionais e dramáticos, alternando com entoações figurativas, na execução final do refrão, intercalado por apóstrofes ("*meu povo!*") e alguns vocalises improvisados.

### 3. ESTRATÉGIAS: ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

Seguindo a tendência dos movimentos negros que cresciam pelo Brasil nos anos 60 e 70, não só ligados à produção musical, mas também voltados para questões de cunho político e social, a proposta musical e ideológica do disco *África Brasil* é voltada para a criação de um panteão de personagens, mitos e valores afro-brasileiros, também representada pela seleção de procedimentos composicionais e rítmicos específicos deste universo que permeia todas as faixas do disco. No álbum, os diversos elementos musicais presentes contribuem para uma maior polarização dos aspectos da cultura “negra”, relativizando um discurso ideológico e musical que foge de essencialismos. Ao criar canções baseadas em várias matrizes musicais afro-derivadas, e incorporando marcas genéricas da black music norte-americana, diferenciando ou fundindo seus elementos básicos de diversas maneiras, Jorge Ben Jor complexifica sua música e a faz ir muito além do próprio gênero original do samba. Especialmente pela apropriação de recursos musicais específicos da black music, como a opção por técnicas de mixagem, arranjos e efeitos, aliados a estruturas de composição típicas do samba.

Assim, em seu primeiro disco, *Samba Esquema Novo* (Philips, 1963), a aproximação com a bossa nova pôde ser percebida pelos arranjos, formas de cantar e tocar, notadamente representadas pelos acordes compactos e dedilhados no violão acústico. Já em *África Brasil* vemos a adoção definitiva da guitarra elétrica, ao lado da seção rítmica de instrumentos musicais do rock’n’roll e da black music (bateria, baixo, teclados e naipes de metais), que criam um painel favorável para a execução de harmonias de 4 e 5 sons, riffs de rock e funk e escalas pentatônicas. Mesmo assim, notamos a manutenção da base do samba e de outros gêneros musicais brasileiros, como na utilização da antífona e na manutenção da síncope no compasso 2/4 (adaptado ao compasso quaternário 4/4 do rock e da soul music). Esta permanência também pôde ser percebida ora pela utilização de instrumentos percussivos, ora pela reprodução da marcação do samba no baixo e no bumbo da bateria, utilizados nesse contexto como instrumentos de condução do ritmo, acentuando os tempos fortes e fracos das canções e incorporando as variações da síncope em suas execuções<sup>7</sup>.

Já em relação aos estilos de interpretação vocal, percebemos traços típicos do canto falado, similar ao *talking blues*, ao *folk* e ao rock norte-americanos, bem como a capacidade de adaptar melodia e ritmo às frases menos musicais, em uma espécie de antecipação do rap, como pôde ser notada em *Xica da Silva*. Ao utilizar técnicas, instrumentos e timbragens características destes gêneros norte-americanos, foi possível desenvolver um processo composicional e uma dicção específica, em que estes elementos da música internacional também passaram a ser apropriados de forma diferenciada, articulados às necessidades das convenções dos gêneros locais. Esta estratégia particular, que compõe seu estilo com-

posicional baseado na apreensão de diversas referências musicais, também faz parte da proposta do universo pop globalizado, e instaurou tensões sobre a apreensão do processo criativo de Jorge Ben Jor por parte da comunidade musical, o que tornou difícil sua categorização dentro de gêneros específicos. Sua estratégia composicional, de certa forma herdeira da bossa nova e do tropicalismo, tem nos processos híbridos sua base valorativa e criativa, mobilizando e alinhavando o tradicional e o moderno em uma mesma medida, ao incorporar uma pluralidade de escutas, gêneros e tendências musicais que materializaram seu estilo pessoal. Destarte, ao mesmo tempo em que alçava um status definitivo dentro da MPB, passou também a ser considerado um representante do pop brasileiro por sua capacidade particular de articular estrategicamente as constrações das lógicas do mercado e as codificações dos gêneros pelos quais transitava.

Com esta análise tentamos perceber como novas dicções foram reconfiguradas pela música popular massiva brasileira, situando a obra de Jorge Ben Jor em um contexto de conexões e contracorrentes globais. Mesmo levando em consideração que a seleção destes procedimentos estilísticos não são exclusivos à figura de Jorge Ben Jor, nos interessou a forma como sua abordagem de gêneros como o samba, a bossa nova, o rock e a black music, entre outros, ofereceu uma dicção nova e específica dentro do universo dos cancionistas brasileiros, e também uma possibilidade da definição de novos gêneros musicais, como o samba-rock e o soul brasileiro. Percebemos, pois, a partir da interpretação de sua obra, a conformação de uma performance particular e diferenciada, baseada em novas configurações musicais articuladas pelas trocas simbólicas entre o local e o global. Esperamos assim contribuir para a construção de novos modos de olhar (e escutar) sobre a música popular massiva, articulando aspectos comunicacionais e culturais para apontar novos caminhos e formas de abordagem dos gêneros e estilos musicais a partir da análise midiática da música.

**(ENDNOTES)**

- 1 Uma versão anterior deste artigo foi apresentado no IX Congresso Internacional da ALADAA-B (Associação Latinoamericana de Estudos de Ásia e África), realizado no Rio de Janeiro em 2008.
- 2 O ranking dos “50 álbuns mais legais” (“The 50 coolest records”) foi compilado pelo departamento musical da Rolling Stone, formado por Nathan Brackett, Jenny Eliscu, Jason Fine and David Fricke e Austin Scaggs, organizado por Joe Levy e Rob Sheffield. Na lista, *África Brasil* ficou acima de discos de Frank Sinatra, Michael Jackson, Madonna e Miles Davis, entre outros. Fonte: Site MTV Brasil. Disponível em: <<http://mtv.uol.com.br/clube/drops/20020405150825m.htm>>. Acesso em: 02/08/2008.
- 3 *Phaser* é um efeito de modulação emitido por um pedal que, através de um filtro, modifica a velocidade do som das notas tocadas, criando um efeito do tipo rotatório, “deslizante”, reproduzindo um som semelhante a uma turbina de jato. É possível conhecer seus diferentes timbres através da audição de gravações de Eddie Van Halen, e do grupo de jazz-fusion Spyro Gira.
- 4 Afoxé é um instrumento musical composto de uma cabaça pequena redonda de madeira, recoberta com uma rede de pequenas esferas de plástico ou metal ao redor de seu corpo. Antigamente era tocado apenas em terreiros de candomblé, sendo posteriormente incorporado pelo samba e por outros gêneros musicais populares.
- 5 O *soul* da cidade norte-americana de Detroit, representado pelos artistas do *cast* da gravadora Motown (Marvin Gaye, The Temptations, Smokey Robinson, The Supremes, entre outros) tinha uma orientação mais pop e dançante, cujas gravações freqüentemente incluíam uma forte linha de baixo e uma base rítmica bem marcada, em geral, pelo acompanhamento da bateria, pandeiros e palmas, elementos apropriados da música gospel.
- 6 No sul dos EUA, o *soul* assumia uma sonoridade mais pesada, com ritmos mais sincopados, vocais crus e inflamados e cozinhas de metais mais intensas no lugar dos *backing vocals*. Este estilo era representado pela produção da gravadora Stax, baseada em Memphis, [Tennessee](#). A sonoridade da Stax era também caracterizada pela mixagem na hora da gravação, em que os vocais eram gravados quase na mesma freqüência dos instrumentos, privilegiando o trabalho instrumental dos conjuntos de base. O selo contava com nomes como Sam & Dave, Rufus Thomas e Isaac Hayes, entre outros.
- 7 Revolucionário introdutor do acorde de décima menor (nona aumentada) do jazz no samba, segundo o maestro Paulo Moura, Jorge Ben conseguiu uma acoplagem sem arestas do rhythm & blues dos negros americanos com a vertente afro-brasileira. (Tárik de Souza - Jorge Ben: o acrobata sem rede – Jornal do Brasil – 11/1/82)



## BIBLIOGRAFIA

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

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

BRACKETT, David. Questions of Genre in Black Popular Music. **Black Music Research Journal**, v. 25, 2005. Disponível em: <[http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-29903740\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-29903740_ITM)>. Acesso em: 12/08/2007.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Artigo recebido: 15 de março de 2012

Artigo aceito: 14 de abril de 2012