

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

## **JORGE BEN, TRADUTOR DO BRASIL**

Autor: Marcos Henrique da Silva Amaral

Brasília, março de 2020

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

# **JORGE BEN, TRADUTOR DO BRASIL**

Autor: Marcos Henrique da Silva Amaral

Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Brasília, março de 2020

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**TESE DE DOUTORADO**

JORGE BEN, TRADUTOR DO BRASIL

Autor: Marcos Henrique da Silva Amaral

Orientador: Prof. Dr. Edson Silva de Farias

Banca: Prof.<sup>a</sup> Doutora Sayonara de Amorim Gonçalves Leal (SOL/UnB)  
Prof. Doutor Clóvis Carvalho Britto (FCI/UnB)  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Núbia Regina Moreira (UESB)  
Prof.<sup>a</sup> Doutora Mariana Mont'Alverne Barreto Lima (UFC)

## **Agradecimentos**

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de Brasília – PPG/SOL/UnB pelas condições oferecidas para a realização dessa pesquisa e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos disponibilizada entre 2015 e 2019, imprescindível à consecução desta tese.

Ao professor Edson Silva de Farias, pela cuidadosa orientação, sempre enriquecedora e encorajadora. Agradeço, sobretudo, pela atenção, pela paciência, pelos diálogos enriquecedores e pela confiança. Admiração.

Aos professores Elder Patrick Maia Alves e Eduardo Dimitrov, que compuseram a banca examinadora do meu projeto de doutorado, pelas sugestões de novas leituras e pelas contribuições decisivas que me levaram a reflexões outrora negligenciadas.

Aos colegas integrantes do grupo de pesquisas Cultura, Memória e Desenvolvimento – CMD, que contribuíram, a partir de uma enriquecedora interlocução, com meu crescimento pessoal e intelectual.

Às professoras Sayonara de Amorim Gonçalves Leal, Núbia Regina Moreira e Mariana Mont’Alverne Barreto Lima, e ao professor Clóvis Carvalho Britto, por terem aceitado dividir seus conhecimentos com vistas ao aperfeiçoamento deste trabalho.

Aos profissionais da saúde Renato Brito de Resende, Jamila Vital e Angelo Amaral, que cuidaram de minha saúde e asseguraram que eu chegasse ao fim deste processo relativamente são.

Aos colegas de trabalho, direção e equipe técnica da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal – SEEDF, em especial do Centro de Ensino Médio Ave Branca (CEMAB), do Centro de Ensino Médio de Taguatinga Norte (CEMTN), do Centro Educacional 7 de Taguatinga (CEd 7) e do Centro Educacional 4 de Taguatinga (CEd 4). E, claro, agradeço a todas e todos os estudantes, pelas trocas cotidianas de conhecimentos, sorrisos, reclamações, lágrimas e questionamentos sobre o futuro. Obrigado por me estimularem a ser, a cada dia, um profissional melhor.

Às amigas e aos amigos de pós-graduação Saulo Nepomuceno, Isabella Goellner, Bruna Pereira, Guilherme Nogueira, Leonardo Rauta, Bruno Gontyjo, Sérgio Santos, Helder Oliveira e Jonas Valente por terem sido grandes incentivadores, ouvintes, leitores e

conselheiros neste trabalho. Amizade que trespassou a Universidade e que certamente foi de suma importância para a consecução deste texto.

À superamiga Taís Machado, pela rica interlocução e por cada sugestão de leitura e possibilidades de pesquisa. Muitos caminhos abertos.

Às parceiras diárias de biblioteca e de vida, Carolina Vicente e Tauvana Yung, sem as quais este texto provavelmente não teria sido levado a cabo. Conseguimos!

À amiga e colega de trabalho Fernanda Souza, que tão importante foi na reta final deste texto, com suas cuidadosas leituras, revisão e sugestões para o engrandecimento do trabalho.

Aos amigos Frederico Vianna, Jader Nunes, Raquel Barroso, Luciano Neri, Thamires Castelar, Abílio Gonçalves, Paulo Veríssimo, Aline Falcomer, Ivo Portela, Fefa Nomiyama, Maicon Vasconcelos, Paulo Rogério, Tom Fernandes, Adhemar, Lívia Sant'Anna, Jamile Bilu, Dih Feitosa, Jucélia Martins, Denise Forini, Isabella Biato, Su Lins, Camila Lima, Ricardo Garcia, Victor Abreu, João “Tim” Bezerra, Douglas Teixeira, Gunter Amorim, Juliana Amorim, Deyvid Ribeiro, Bruna Lucena, Luiz Gustavo, Ana Cláudia, Vinicius Fuzeti, Rogério Póvoa, Edijane Amaral, Gabriella Malta, Kamila Figueira e Moabe Amorim pelas sempre encorajadoras conversas e pelo caloroso apoio que tornaram o processo mais ameno.

Agradeço a toda minha família, aos primos e primas, tios e tias que não cessaram de enviar sua torcida e seus incentivos quando eu estive prestes a desistir. E às minhas duas avós que, em toda sua sabedoria e pragmatismo, sempre me ensinaram o valor da perseverança e compreenderam meus meses (e anos) de reclusão.

À minha irmã Elaine, à minha mãe Goretti e ao meu pai Gilberto, pela paciência, amizade e pelo incansável suporte à minhas incursões pela sociologia. Amo vocês.

E um agradecimento especial à minha esposa Vanessa que, além de companheira, é uma inigualável interlocutora intelectual, sendo a primeira a “ler” esta tese antes mesmo que ela tomasse forma de texto. Obrigado por me lembrar que o afeto também faz parte do êxito. Muito amor.

*Podem argumentar que todos estamos em constante mutação. Sim, também eu não sou o mesmo de ontem. A única coisa que em mim não muda é o meu passado: a memória do meu passado. O passado costuma ser estável, está sempre lá, belo ou terrível, e lá ficará para sempre.*

*(José Eduardo Agualusa)*

*Pensava que o passado tinha pernas longas e corria, sim, e muito, como um obstinado a marcar a sua presença, a sua herança. O passado é uma herança de que não se pode abdicar.*

*(Valter Hugo Mãe)*

## Resumo

Este trabalho é movido pelo objetivo de identificar quais são as condições sociais de possibilidade do êxito da obra musical de Jorge Ben, cujos traços estéticos calcam-se na performatização da raça e em seu posicionamento como artista negro, em um mercado de bens simbólicos arregimentado pelo sistema de pureza denominado bossa nova o qual propunha, de forma sumária, que alguns dos elementos acionados por aquele artista — como a dança e a retomada progressiva de aspectos rítmico-percussivos — fossem recalçados com vistas à pretensa modernização da canção nacional. A partir dessa inquietação, sumarizou-se o problema de pesquisa fundamental a partir da seguinte indagação: quais são os elementos de sua trajetória que possibilitaram essa “transformação” de artista negro em ídolo de massa negro capaz de alcançar inéditos recordes de vendas em um mercado fonográfico marcadamente informado por um esquema histórico-racial tecido por indivíduos brancos? A metodologia de pesquisa usada para responder essa questão consiste em uma sociobiografia capaz de encontrar os elos entre os caracteres subjetivo e objetivo da vida e da obra de Jorge Ben, indicando as possibilidades e limites para sua consecução. A adoção de tal angulação teórico-metodológica se fez a partir de um duplo movimento para compreender, de um lado, a incorporação da musicalidade e dos materiais simbólicos experimentados durante sua infância e adolescência nos subúrbios cariocas; e, de outro, como, no contexto de metropolização do Rio de Janeiro e de expansão do mercado de bens simbólicos — especialmente da indústria fonográfica —, essas disposições e memórias foram manejadas em um processo criativo que o guindou à condição de ídolo. Os dados para a consecução dessa proposta são provenientes de análise documental de fontes históricas primárias, notadamente jornais e revistas, e secundárias que, acrescidas da documentação audiovisual possibilitadas por discos e produções televisivas, constituem o *corpus* empírico da pesquisa. Por fim, o exercício realizado revelou o posicionamento intersticial que possibilitou o ingresso de Jorge Ben no rol de olímpianos modernos: ele faz reverberar, em sua autoria musical, vozes vinculadas a contextos espaço-temporais suburbanos, sustentando sua condição de artista negro — a qual se ajusta à demanda de um nacionalismo cultural de matriz estatal-mercadológica —, mas simultaneamente as põe em diálogo com essas novas vozes, operando uma tradução polifônica capaz de conjugar seus interesses simbólico-musicais às possibilidades de ganhos profissionais no mercado fonográfico.

**Palavras-chave:** Artista popular. Cultura popular de massa. Conflitos simbólicos. Relações raciais. Jorge Ben Jor.

## Abstract

This research is motivated by the objective of identifying what are the social conditions of possibility of success of the musical work of Jorge Ben, whose aesthetic traits are based on the performance of the race and in its positioning as black artist, in a market of symbolic goods regimented by the purity system called bossa nova which proposed, in summary form, that some of the elements actuated by that artist as the dance and the progressive resumption of rhythmic aspects were repressed with a view to the supposed modernization of the national song. From this concern, the fundamental research problem was summarized from the following inquiry: what are the elements of its trajectory that have made this “transformation” of a black artist in a black mass idol capable of achieving unprecedented sales records in a phonographic market markedly informed by a historical-racial scheme woven by white individuals? The research methodology used to answer this question consists of a sociobiography capable of finding the links between the subjective and objective characters of life and the work of Jorge Ben, indicating the possibilities and limits for its achievement. The adoption of such a theoretical-methodological angulation was made from a double movement to understand, on the one hand, the incorporation of musicality and symbolic materials experienced during his childhood and adolescence in the suburbs of Rio; and, on the other hand, as in the context of the metropolization of Rio de Janeiro and the expansion of the market of symbolic goods, especially of the phonographic industry, these dispositions and memories were handled in a creative process that raised him to the status of idol. Data for the implementation of this proposal are derived from documentary analysis of primary historical sources, especially newspapers and magazines, and secondary sources which, together with audiovisual documentation made possible by disc and television productions, constitute the empirical corpus of research. Finally, the exercise revealed the interstitial positioning that made possible the entry of Jorge Ben on the list of modern Olympians: it does reflect in his musical authorship, voices linked to space-contexts suburban storms, sustaining his condition as a black artist that fits the demand of a cultural nationalism of state-market matrix, but simultaneously puts them in dialogue with these new voices, operating a polyphonic translation capable of combining its symbolic-musical interests with the possibilities of professional gains in the phonographic market.

**Keywords:** Popular artist. Mass culture. Symbolic conflicts. Race relations. Jorge Ben Jor.

## Resumé

Ce travail est motivé par l'objectif d'identifier quelles sont les conditions sociales de la possibilité de succès de l'œuvre musicale de Jorge Ben, dont les traits esthétiques sont basés à la performance de la race et dans son positionnement comme artiste noir, dans un marché de biens symboliques loué par le système de pureté appelé bossa nova qui proposait, de façon sommaire, que certains des éléments actionnés par cet artiste — comme la danse et la reprise progressive d'aspects rythmiques-percussionnels ont été repoussés dans la perspective de la prétendue modernisation de la chanson nationale. De cette inquiétude, le problème de recherche fondamentale a été résumé à partir de la demande suivante : quels sont les éléments de sa trajectoire qui ont rendu possible cette « transformation » d'artiste noir en idole de masse noire capable d'atteindre des records inédits de ventes dans un marché phonographique nettement informé par un schéma historique-racial tissé par les blancs? La méthodologie de recherche utilisée pour répondre à cette question consiste en une sociobiographie capable de trouver les liens entre les caractères subjectifs et objectifs de la vie et de l'œuvre de Jorge Ben, indiquant les possibilités et les limites de leur réalisation. L'adoption d'un tel angle théorique et méthodologique s'est faite à partir d'un double mouvement pour comprendre, d'une part, l'incorporation de la musique et des matériaux symboliques expérimentés pendant son enfance et adolescence dans les banlieues cariocas et, d'autre part, comme, dans le contexte de la métropolisation de Rio de Janeiro et de l'expansion du marché des biens symboliques, spécialement de l'industrie phonographique, ces dispositions et souvenirs ont été manipulés dans un processus créatif qui l'a lié à la condition d'idole. Les données pour la réalisation de cette proposition proviennent de l'analyse documentaire de sources historiques primaires, notamment des journaux et des magazines, et secondaires qui, ajoutées à la documentation audiovisuelle rendue possible par des disques et des productions télévisuelles, constituent le corpus empirique de la recherche. Enfin, l'exercice réalisé a révélé le positionnement interstitiel qui a permis l'entrée de Jorge Ben dans la liste des Olympiens modernes : il fait réfléchir, sous sa forme musicale, des voix liées à des contextes espace-temporels suburbains, soutenant leur condition d'artiste noir qui s'adapte à la demande d'un nationalisme culturel de matrice étatique-marchande, mais, en même temps, elle les met en dialogue avec ces nouvelles voix, en opérant une traduction polyphonique capable de conjuguer ses intérêts symboliques et musicaux aux possibilités de gains professionnels sur le marché de la phonographie.

**Mots-clé:** Artiste populaire. Culture populaire de masse. Conflits symboliques. Relations raciales. Jorge Ben Jor.

## Sumário

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>3</b>
<b>Lista de tabelas, gráficos e figuras.....</b>	<b>8</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>10</b>
O OBJETO .....	10
O PROBLEMA .....	12
O MÉTODO .....	29
A TESE .....	44
<b>Capítulo I. A cegonha me deixou em Madureira de presente para minha mãe Silvia Lenheira ....</b>	<b>47</b>
RIO BABILÔNIA .....	55
A ZONA NORTE É COISA NOSTRA .....	63
MEU PAI E MINHA MÃE SE CONHECERAM NA GAFIEIRA .....	66
CADA UM COM SEU PECADO .....	73
TERRA DE BAMBA.....	77
ELE SOBE E DESCE O MORRO COM CADÊNCIA E PRECISÃO .....	83
UM PAÍS TROPICAL ABENÇOADO POR DEUS .....	87
MEU PAI ERA UM GRANDE ESTIVADOR E MINHA MÃE NÃO TRABALHAVA .....	103
DE MEU PAI APRENDI A MALANDRAGEM.....	109
EU CANTO JONGO, EU JOGO CAXAMBU.....	114
TERRA DE SAMBA DA PORTELA E DO IMPÉRIO.....	126
<b>Capítulo II. De Madureira me levaram para o Rio Comprido, Tijuca .....</b>	<b>133</b>
EU NÃO IA SER UM BOM PADRE .....	136
QUANDO SE APOSENTOU, FEZ PARTE DO BON-VIVANT .....	150
NÃO OUÇO AGNALDO TIMÓTEO, MAS MINHA MÃE GOSTA .....	154
EM ONDAS MÉDIAS, EM ONDAS CURTAS E FREQUÊNCIA MODULADA .....	158
TODO MUNDO QUERIA TOCAR COMO JOÃO GILBERTO.....	164
DIZEM QUE SE CHAMA AFRO-BOSSA-NOVA.....	170
<b>Capítulo III. Um samba diferente lá dos tempos de sinhá e de sinhô .....</b>	<b>179</b>
COM TIM MAIA APRENDI AQUELES ROCKS AMERICANOS.....	192
EU CANTAVA <i>BOP-A-LENA</i> , DAVA PARA ENTENDER BABULINA .....	197
A PANELINHA ME EXCLUIU.....	206
CANTEI NO PROGRAMA <i>HOJE É DIA DE ROCK</i> .....	211
O RITMO BRASILEIRO TEM QUE SER PARA DANÇAR .....	219

O MEU SAMBA NÃO TINHA UMA LEITURA .....	224
EU SOU CARNAVALESCO .....	237
SEMPRE PARTICIPEI DE BAILES E ADORAVA BOATES .....	244
AS COISAS MELHORES ESTAVAM EM COPACABANA .....	258
PASSEI A CHAMAR-ME, ARTISTICAMENTE, DE JORGE BEN.....	267
<i>MAS QUE NADA</i> É UM SELO MEU, EU SOU FILHO DELA.....	274
EU ERA O PRIMEIRO CANTOR QUE VENDIA 100 MIL DISCOS .....	284
<b>Considerações finais sobre tornar-se negro.....</b>	<b>295</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>307</b>
PERIÓDICOS CITADOS.....	320
DISCOS E MÚSICAS CITADOS.....	323
OUTRAS REFERÊNCIAS: VÍDEOS, ÁUDIOS E FILMES.....	323
<b>Apêndice A: Linhas de interdependência constitutivas do processo-Jorge .....</b>	<b>325</b>
<b>Apêndice B: Uma cronologia sociobiográfica.....</b>	<b>326</b>

## Lista de tabelas, gráficos e figuras

TABELA I. A física e a metafísica do som (baseado nas ideias de Wisnik,1989) .....	22
TABELA II. Possibilidades profissionais em Madureira segundo o sexo, em 1940 .....	107
TABELA III. Escolas campeãs e vice-campeãs nos carnavais do Rio de Janeiro, UGES/AESCRJ e FBES (1945-1958) .....	130
TABELA IV. Domicílios com rádio, Brasil, 1940 versus 1960 .....	160
TABELA V. Crescimento do mercado de diversões urbanas no Rio de Janeiro, 1940-58 .....	198
TABELA VI. Salas de cinema na região da Tijuca na entrada do ano de 1957 .....	198
FIGURA I. Convergência entre recalçamento e desrecalçamento sensual e incipiência do mercado de diversões urbanas .....	98
FIGURA II. Jorge Ben e os pais, Augusto e Silvia .....	113
FIGURA III. Tambores de jongo .....	124
FIGURA IV. Tambores de jongo .....	125
FIGURA V. Coreto carnavalesco em Madureira .....	128
FIGURA VI. Coreto carnavalesco em Madureira .....	128
FIGURA VII. Futebol no Seminário São José .....	143
FIGURA VIII. Capas dos discos <i>Samba Esquema Novo</i> e <i>Sacundim Ben Samba</i> .....	169
FIGURA IX. Reportagem da revista <i>Intervalo</i> com destaque à comparação entre a batida de violão de Jorge e um atabaque .....	177
FIGURA X. Reportagem da <i>Revista do Rádio</i> com destaque ao epíteto “Macumbeiro da Bossa-Nova” atribuído a Jorge Ben .....	189
FIGURA XI. Dança e movimentação de jovens nas proximidades de sala de cinema, na ocasião do lançamento do filme <i>Balanço das Horas</i> , Rio de Janeiro, 1957 .....	202
FIGURA XII. Dança e movimentação de jovens nas proximidades de sala de cinema, na ocasião do lançamento do filme <i>Balanço das Horas</i> , Rio de Janeiro, 1957 .....	202
FIGURA XIII. Método prático Patrício Teixeira .....	231

FIGURA XIV. Comparação entre padrões rítmicos dos tamborins do Estácio e da batida de violão de Jorge .....	234
FIGURA XV. Ritualidades de consumo e produção de música (1950-1960) .....	253
FIGURA XVI. Jorge no Beco das Garrafas com o Copa Trio .....	262
FIGURA XVII. Melodia da introdução de <i>Nanã Imborô</i> (José Prates, 1958) .....	275
FIGURA XVIII. Melodia da introdução de <i>Mas que nada</i> (Jorge Ben, 1963) .....	275
FIGURA XIX. Publicidade em alusão à marca de 100 mil discos vendidos .....	289
FIGURA XX. Jorge Ben e sua guitarra – tempos de Jovem Guarda (1966) .....	303

## Introdução

### O OBJETO

*É fenômeno mesmo, pois desde há muito não aparecia ninguém como ele no meio artístico verde-amarelo. De um único disco de 78 RPM, irrompeu abruptamente a torrente irresistível do sucesso. E sucesso bom, sem “apelações” comerciais ou duvidosas concessões artísticas. Tudo bem “brasileirão”, tudo autêntico e, o que é importante, inteligentemente apresentado, dentro do processo evolutivo por que passa a música popular brasileira. É o esquema novo do samba.*

A epígrafe acima consta na contracapa do disco *Samba Esquema Novo*, estreia fonográfica de Jorge Duílio Lima Menezes — Jorge Ben, a partir de 1963, e Jorge Ben Jor até os dias atuais<sup>1</sup>. O parágrafo citado é sucedido por uma série de descrições que buscavam definir, de forma irresoluta, um gênero musical para o cantor debutante: o artista seria um artífice do “retorno à nossa música popular primitiva”, porém com “características modernas”. O texto ainda menciona a influência “negroide” em suas composições, e afirma que o “samba esquema novo” de Jorge Ben é uma música moderna diferente da “bossa nova dos primeiros tempos”, cujo precursor mais célebre é João Gilberto, apesar das semelhanças no cantar de ambos. A indefinição acerca do estilo musical a qual Jorge Ben se filiaria é uma constante até mesmo no discurso do próprio cantor que, em entrevista ao programa televisivo *Roda Viva*, diz que sua música é “uma mistura; fui misturando”.

O hibridismo estético — que também define a singularidade da obra dessa personagem da música brasileira — já foi tema, também, de trabalhos acadêmicos, tais quais a dissertação de mestrado *Para animar a festa: a música de Jorge Ben Jor*, de Alam D’Ávila do Nascimento (2008) e o artigo *África Brasil: uma análise midiática do álbum de Jorge Ben Jor*, de Luciana Xavier Oliveira (2012). O norte de ambos os trabalhos parece ser a compreensão do estilo composicional-interpretativo do artista, dedicando-se a uma análise estético-musical que o filia a diversas nomenclaturas: bossa-nova, samba-jazz, samba, rock, tropicalismo, jovem guarda, pop, soul, funk, blues, samba-rock. Nascimento (2008, p. 19),

---

<sup>1</sup> A título de organização textual, faremos uso do nome Jorge Ben — e não Jorge Ben Jor —, dado que a pesquisa empreendida abarca um período específico de sua biografia, quando se apresenta somente como Jorge ou a partir do nome artístico adotado em 1963.

ao se referir sobre o ambiente musical em que Jorge Ben inicia sua carreira musical, diz que o cantor é influenciado por um “caldeirão de referências musicais”.

Para além da análise estético-musical, já operada pelos dois autores supracitados, a dificuldade de se definir um gênero musical para a obra de Jorge Ben decorre do fato de que tais categorias — a despeito de seu didatismo — acabam por velar o caráter processual da trajetória artística do cantor (*cf.* ELIAS, 1970; 1995). Destarte, a multiplicidade de categorias às quais poderíamos associar a personagem em questão só teria valor sociológico para apontar o trânsito de referentes simbólicos amalgamados por suas composições. Trânsito este que elucida processos de longa duração sócio-histórica tais quais os embates em torno da construção de uma identidade nacional, a modernização cultural e a industrialização do simbólico — tomada como contrapartida da triangulação entre urbanização, industrialização e incremento no setor de serviços, mas posta no plano dos modos de simbolização e expressão, à medida que se monta uma sistemática de comunicação massiva no Brasil. Deste modo, a análise da trajetória de Jorge Ben sai do plano meramente estético-musical e passa ao plano sócio-histórico: deixa-se de lado a tentativa de enquadrar uma obra marcadamente híbrida em um gênero musical, e toma-se o artista como um processo psicossocial, com uma trajetória-corpo constituída a partir de diversos feixes de processos (ALVES, 2012).

Seguindo o rastro deixado por sociobiografias realizadas por Elias (1995), Alves (2012), Farias (2012) e Amaral (2012), este trabalho delimita como **objeto de conhecimento** a trajetória de Jorge Ben — em última instância, sua biografia — à maneira de uma personagem paradigmática das tramas de interdependências sociofuncionais que envolvem a metropolização do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, a consolidação de uma sociedade de consumo e de uma cultura popular de massa no Brasil, com suas repercussões nas criações de um artista popular como Jorge Ben e, por outro lado, com as reverberações do projeto poético-musical paulatinamente delineado pelo artista do artista na produção/consumo cultural subsequente. Algo em referência à própria relação dialética entre criação — o “fluxo-fantasia” — e produção (MORIN, 2009). Deste modo, retoma-se o próprio caráter processual da configuração da qual estamos falando e para a qual Elias (1995) chama a atenção, em seus estudos sobre Mozart, mostrando — a todo instante — que mudanças sociais incidem sobre a criação artística, possibilitando mudanças do padrão de

criação/produção artística e conformando novos regimes de valorização capazes de guindar ou ostracizar artistas e obras<sup>2</sup>.

Para fazer este elo entre o caráter subjetivo e objetivo da vida e da obra de Jorge Ben, adotar-se-á a sociobiografia dessa personagem como recurso metodológico. Ou seja, intenta-se fazer um modelo teórico verificável da configuração que ela — neste caso, um músico que inicia sua carreira no Brasil da década de 1960 — formava e ainda forma com outras figuras sociais durante sua carreira. Esta delimitação apresenta, de um lado, o próprio remanejamento da sociedade nacional como estrutura urbano-industrial, e a consequente consolidação de uma sociedade de consumidores, nos anos 1960; e de outro lado, a conformação do espaço social da música popular no Brasil, em que a figura de Jorge Ben parece catalisar e traduzir cruzamentos de gêneros tradicionais — como os sambas-enredos da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, o jongo da Serrinha e a música etíope apresentada pela mãe — com aqueles referentes à tradição do *pop* — em especial o *rock*.

## O PROBLEMA

Nascido em 1945, quando a capital do país parecia magnetizar grande parte do potencial de urbanização nacional, Jorge Duílio Lima Menezes, conhecido popularmente como Jorge Ben ou Jorge Ben Jor, integrava a população negro-mestiça que habitava o bairro do Rio Comprido, zona norte carioca. Seu pai, Augusto Menezes, estivador e feirante, e sua mãe, a dona de casa Silvia Saint Ben de Lima são apontados no programa *Roda Viva* (1995) como alguns dos responsáveis pelo seu aprendizado musical. Com seu pai — que também era pandeirista, cantor e compositor carnavalesco — aprendeu a gostar das escolas de samba. Na mesma balança das referências musicais, o cantor insere a música do rádio — ouvia desde o samba de Ataulfo Alves ao baião de Luiz Gonzaga —, os aprendizados no seminário onde estudara, e a música etíope apresentada pela família materna. Some-se a este “caldeirão de referências musicais”, os grandes ídolos do cantor: João Gilberto — que, no fim dos anos

---

<sup>2</sup> Do ponto de vista metodológico, as mudanças no padrão de criação/produção artística podem ser paradigmáticas para elucidar as mudanças na configuração sócio-histórica. Ora, é isto que buscamos fazer: por um lado, olha-se para a obra de Jorge Ben e entende-se a configuração e os processos; por outro lado, olha-se para a configuração para entender a obra.

1950, torna-se notável pela mistura que faz entre samba e *jazz*, apelidada de bossa nova — e Little Richard, cantor e pianista de *rock* estadunidense.

A heterogeneidade dos insumos musicais aponta que a trajetória de Jorge Ben, desde sua infância, é marcada pelo cruzamento de gêneros associados a matrizes assaz distintas. Ou seja, seu aprendizado musical é dado sob o registro daquilo que Martin-Barbero (2009) chama de “folclore aluvial”, uma espécie de “folclore urbano”<sup>3</sup> que se apresenta como mosaico de inspirações heterogêneas associadas ao fluxo nacional e transnacional de referentes simbólicos, uma mestiçagem típica do ambiente urbano, marcada por permanências, novidades e rupturas. É ponto pacífico na literatura sobre o tema da indústria cultural e da industrialização do simbólico<sup>4</sup> que os anos 1940 e 1950 — marcados pela intensificação dos processos de urbanização e industrialização, cujos epicentros encontram-se no eixo Rio-São Paulo — registram a incipiência de uma montagem de uma sistemática de comunicação massiva no Brasil (cf. ORTIZ, 2006; MIRA, 2001). Esses processos sociotécnicos de produção e transmissão de signos, imagens e sons em larga escala — capitaneados especialmente pela indústria fonográfica e pelo rádio, que Jorge Ben ouvia com seu pai durante a infância, e posteriormente pela televisão, que tem papel fundamental durante os anos 1960 — não apenas se apresentam como “fornecedores” de novos insumos

---

<sup>3</sup> Nas leituras em função da confecção desta pesquisa, este termo foi marcadamente usado por Augusto de Campos (2008) para referir-se ao popular-urbano como uma cultura nova que procede por apropriações polimorfas junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano da cidade, além dos mecanismos técnicos de reprodução e difusão desta cultura.

<sup>4</sup> Para os frankfurtianos Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural nas sociedades de massa seria o prolongamento das técnicas utilizadas na indústria fabril, o que significa que ela apresentaria um propósito fundamental: vender produtos. Ou seja, ela não apresenta mais a música ou o cinema como arte e sim como um negócio, passando a reger-se pelas leis do mercado. A arte submete-se à face comercial da indústria cultural de maneira tal que acaba por reduzir-se meramente a mercadoria, perdendo a face artística. A partir dessa lógica de produção industrial, interessaria à indústria cultural a padronização promovida por seus produtos, que só seria consolidada a partir da integração da sociedade como um todo, ou seja, como massa. Embora tenha a sua utilidade analítica — neste caso, por exemplo, para elucidar a incipiência do processo de expansão do mercado de bens simbólicos no Brasil —, o conceito de indústria cultural tal qual formulado por Adorno e Horkheimer não é o que mais se adéqua à perspectiva configuracional deste trabalho. A noção de indústria cultural tal qual pontuam estes frankfurtianos parece ser informada por uma razão apriorística teleológica, como força que vem de fora, de algum lugar e se impõe, de maneira autoritária. O próprio fato de os autores desconsiderarem qualquer valor artístico do bem simbólico, após sua conversão em mercadoria, vai de encontro aos objetivos deste trabalho que busca entender as tensões e acomodações da obra de Jorge Ben Jor em relação à configuração sócio-histórica. Em consonância à proposta configuracional deste trabalho está a noção de industrialização do simbólico, bem trabalhada na obra “A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina” de Elder Maia Alves (2011), pois, ao nos propormos a reconstruir teoricamente uma configuração, tomamos como unidade de análise o próprio indivíduo enquanto referencial último da trama reticular de interdependências humanas, interessando observar suas valências mútuas em relação a esta trama, e a forma com a qual elas se reconstroem, observado o seu caráter processual.

musicais como aceleram os trânsitos simbólicos de matrizes locais, nacionais e transnacionais, possibilitando grandes saltos criativos e novas sínteses artísticas como ilustrará a bossa nova.

Aqui, destaco as contribuições de Renato Ortiz (1999) e Michel De Certeau (1994) que apresentam uma noção de espacialidade e transversalidade entre os feixes nacional e transnacional — que em outra obra aparecerão sob alcunhas de “popular-nacional” e “internacional popular” (ORTIZ, 2006) — de modo a dar conta de tais trânsitos simbólicos, cuja origem pode ser encontrada na triangulação entre os processos de urbanização, industrialização e incremento do setor de serviços, na qual a industrialização do simbólico constitui justamente o plano dos modos de simbolização e expressão. O primeiro autor apresenta uma noção de espacialidade definida pela superposição entre local, nacional e mundial, que constituem feixes independentes, mas igualmente interdependentes, cujo relacionamento acontece de maneira transversal, de modo tal que o espaço — convertendo-se em lugar — deve ser visto a partir do prisma dos atravessamentos mútuos entre os feixes. Ou seja, o nível do mundial não é necessariamente totalizador, embora haja desigualdades em sua conjunção com os níveis local e nacional. Interessa observar que, no entrelaçamento de tais instâncias, o espaço converte-se em lugar que é, em si mesmo, o lugar da idiosincrasia, da diferencialidade. Sumariamente, o autor sugere que:

(...) local, nacional e mundial devem ser vistos no seu atravessamento. O lugar seria então o cruzamento de diferentes linhas de força no contexto de uma situação determinada. (...) situação definida objetivamente pelas forças sociais, portadoras de legitimidades desiguais, no seio da qual os homens atuam. Local, nacional e mundial se entrelaçam, portanto, de formas diversas, determinando o quadro social das especialidades em conjunto. Este quadro irá variar segundo os contextos e, sobretudo, em função da prevalência, ou não, de determinados pré-requisitos tecnológicos e econômicos — a modernidade-mundo não se reduz ao movimento de “modernização” das sociedades, e sim os acompanha. Com isso, quero dizer que o nacional e o local são penetrados pela mundialização. Pensá-los como unidades autônomas seria inconsistente. Porém, como a base material da modernidade-mundo é desigual, e a expansão da cultura deve obrigatoriamente levar em conta a diversidade dos povos, sua conjunção só pode ocorrer como diferencial. O lugar é o espaço da diferencialidade (ORTIZ, 2009, pp. 65-66).

Seguindo o rastro deixado por Ortiz, e a título de organização conceitual, poderemos enxergar o primeiro registro fonográfico de Jorge Ben, intitulado *Samba Esquema Novo*, sob égide da categoria *tática*, tal qual pontuada por Michel De Certeau (1994) na obra *A invenção*

*do cotidiano*. Este recurso conceitual, nos ajuda a entender como a trajetória de Jorge Ben se apresenta como ponto de cruzamento entre gêneros de música tão diversos quanto o samba-enredo, o samba-canção, o jongo, a bossa nova e o *rock*. A categoria aparece como reaproveitamento simbólico ou ressignificação de símbolos que, na aparência, podem denotar aceitação dos padrões hegemônicos, mas que na realidade representam outros valores: aí está o lugar da idiossincrasia, o ponto de intersecção do atravessamento entre local, nacional e mundial<sup>5</sup>.

Ao fazer análise estético-musical da faixa *Mas que nada*, presente no primeiro fonograma de Jorge Ben, Nascimento (2008) observa que há, ali, características típicas bossa nova, do samba, do *rock*, do *blues* e do *soul*. O pesquisador também dá relevo ao “sangue africano”, elucidado pelo uso sistemático modo menor, sobre o qual o cantor viria afirmar, no programa televisivo *Roda Viva* (1995): “A minha música é sempre triste porque sempre usei tom menor. Isso é uma coisa que aprendi desde cedo. O tom menor é melodioso, mas ele é muito triste. Aí você vai fazendo até achar uma solução”. A solução que ele encontra parece estar no ritmo do samba-enredo e a forte marca dançante que, segundo Nascimento (2008), também são constantes na obra do artista. A hibridação é, assim, uma recorrência na trajetória artística de Jorge Ben — certamente formada pelas memórias deste folclore aluvial, que conjuga, ininterruptamente, o antigo e o novo, o nacional e o mundial. Já em 1986, 23 anos após o lançamento do primeiro disco de Jorge Ben, o *New York Times* destaca que “desde o início dos anos 1960, o senhor Ben vem fazendo conexões entre música brasileira, caribenha, norte-americana e africana — adicionando o ímpeto do rock e dos ritmos afro-brasileiros à cadência sofisticada da bossa nova”<sup>6</sup>.

Nesse sentido, não seria errôneo afirmar que Jorge Ben aparece como personagem elucidativa da intensificação dos trânsitos entre nacional e internacional promovida pela industrialização do simbólico, entre o velho e o novo; com uma criação artística que se apresenta como tática, fazendo coexistir matrizes culturais vinculadas a diversas espacialidades, ressignificando-as, *traduzindo-as*, criando idiossincrasia (AMARAL, 2016).

---

<sup>5</sup> Interessante salientar a interface deste processo de atravessamento espacial com o processo de mundialização cultural, também analisado por Ortiz (1996). Neste sentido, a industrialização do simbólico, ao acelerar os fluxos informacionais — locais, nacionais e transnacionais — e gerar um mercado de bens simbólicos, aparece como um agente da mundialização, entendida como a conjunção idiossincrática dessa espacialidade multifacetada.

<sup>6</sup> Tradução livre para: “*Since the early 1960's, Mr. Ben has been making connections between Brazilian, Caribbean, North American and African music - adding the kick of rock and African-Brazilian rhythms to the sophisticated lilt of the bossa nova*”

É neste sentido que Ortiz (1999) e Certeau (1994) subsidiam a hipótese segundo a qual, a partir de insumos musicais já existentes e provindos de diversos feixes espaciais, o artista é capaz de criar uma diferencialidade capaz de inseri-lo no mercado à maneira de um artista singular.

É válido salientar, no entanto, que essa diferencialidade híbrida não é operada de forma harmoniosa. A despeito da hipótese contida em obras de frankfurtianos como Adorno e Horkheimer (1985), segundo a qual uma suposta univocidade social seria criada pelo avanço progressivo da racionalidade técnico-mercantil, diversos autores (ALVES, 2011; ULHÔA, 1997; NAPOLITANO, 2010a) — indo na direção inversa — apontam que o processo de industrialização do simbólico no Brasil acaba por fazer visível a música popular e construção da identidade nacional como espaços de conflitos profundos que perduram historicamente na nossa contemporaneidade, embora de forma “domesticada” (ORTIZ, 2006). Isto porque, no processo de modernização brasileiro, o avanço dos dispositivos sociotécnicos de produção e difusão de sons e imagens não logra estabelecer uma univocidade no mercado de bens simbólicos e, de forma alguma, representará a abolição do caractere político. É neste sentido que o domínio da técnica, de pretensão caráter neutro, se converte em um terreno de luta cujo traço heurístico, entre os anos 1950 e 1960, é o projeto ético-estético *bossanovista* — eivado por condicionantes espaciais, classistas e raciais — que acaba por erigir certas barreiras simbólicas aos indivíduos suburbanos que aspirassem a carreira musical. Outros emblemas das disputas que surgem na esteira desse processo de industrialização do simbólico parecem encontrar raízes, como buscamos mostrar ao longo desta tese, na mesma disputa entre as ideias apresentadas pelos artistas intitulados *bossanovistas* e aqueles que não se enquadravam em suas propostas. É o que ilustra a programação televisiva dedica à música que ganha corpo com programas como a *Jovem Guarda*, *O Fino da Bossa* e os festivais competitivos organizados pela Globo e pela Record; além da famigerada passeata contra a guitarra elétrica, ocorrida em 1967. Por isso, podemos falar, como sugere Napolitano (2010a), em um embate mercantil-ideológico: é informado simultaneamente pela racionalidade do mercado, mas simultaneamente pela batalha pela identidade de um povo<sup>7</sup> que se remaneja enquanto estrutura urbano-industrial e de serviços.

---

<sup>7</sup> Aproprio a concepção de povo tal como proposta por Rita Laura Segato (2012, p. 111-112): “Percebemos assim que os costumes de um povo são submetidos a escrutínio e deliberação permanente e, em consequência, modificam-se, pois a permanência desse povo não depende da repetição de suas práticas, nem da imutabilidade de suas ideias. Soltamos assim as amarras que sustentam a identidade, sem dispensá-la, mas referindo-a à noção de povo, enquanto vetor histórico, enquanto agente coletivo de um projeto histórico, que se percebe como

Neste contexto de embate, a intensificação do processo de industrialização do simbólico e a consequente expansão dos mercados de bens simbólicos acabam por evidenciar a força dos movimentos folcloristas, que potencializam o valor social atribuído a uma idealizada “pureza” e “autenticidade” nacional (ALVES, 2011; TINHORÃO, 1998). Ancorado ainda neste estatuto de pureza nacional, um grupo de artistas que fica conhecido a partir da sigla MPB insere o caractere de conscientização política, criando uma hierarquia de legitimidades dentro da música nacional, em que o nacional-popular é sinônimo de engajamento político e “brasilidade”, ou seja, deve operar uma crítica filosófica quanto à realidade do país, além de remeter-se ao folclore idealizado de um Brasil passado, frequentemente rural ou suburbano. Ambas as perspectivas apresentavam-se como contradiscursos ao caldo de cultura que seria considerado, por ambas, puramente massivo, comercial e colonizado — por isso “alienado” e “alienígena” (AMARAL, 2012).

Jorge Ben, com sua forma híbrida de criar, coloca-se em uma posição fronteira e emblemática neste embate, daí decorre sua dificuldade em classificá-lo<sup>8</sup> e, também, o fato de, ainda hoje, não haver uma univocidade no recebimento de sua obra. A análise de Augusto de Campos (2008), que usa o termo “intercomunicação”, é bem ilustrativa neste sentido:

(...) 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 a 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 passou do “Fino” para a “Jovem Guarda”, do samba-maracatu para o “samba-jovem”, e conseguiu ser (...) um dos maiores sucessos do programa de Roberto Carlos; por mais que o seu “iê-iê-iemanjá” desagrade aos puritanos da música nacional (...), a verdade é que Jorge Ben deglutiu o iê-iê-iê à sua maneira, sem trair-se a si próprio, e a prova é que o seu

---

proveniente de um passado comum e construindo um futuro também comum, através de uma trama interna que não dispensa o conflito de interesse e o antagonismo das sensibilidades éticas e posturas políticas, mas que compartilha uma história. Esta perspectiva nos conduz a substituir a expressão ‘*uma cultura*’ pela expressão ‘*um povo*’, sujeito vivo de uma história, em meio a articulações e intercâmbios que, mais que uma *interculturalidade*, desenham uma *inter-historicidade*. O que identifica este sujeito coletivo, esse povo, não é um patrimônio cultural estável, de conteúdos fixos, mas a auto percepção por parte de seus membros de compartilhar uma história comum, que vem de um passado e se dirige a um futuro, ainda que através de situações de dissenso interno e conflituosidade”

<sup>8</sup> Sobre esta dificuldade, Nascimento (2008) dá o seu parecer: “(...) 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” (NASCIMENTO, 2008, p. 51).

*Chorava todo mundo* já era um sucesso do “Fino” antes de ser “uma brasa” da Jovem Guarda (CAMPOS, 2008, p. 52).

Caetano Veloso, um dos cantores que admite ser epígono das criações de Ben, é enfático ao ressaltar que o artista, “por ter se apresentado uma vez no *Jovem Guarda*, se vira posto no índice do *Fino da Bossa*” (VELOSO, 2008, p. 191), corroborando que a síntese musical elaborada por Jorge Ben, bem como seu posicionamento no mercado da música nacional não é feito de forma harmoniosa ou sem rugas. Ele próprio endossará a versão de Caetano no documentário *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor*:

Eu tenho uma briga com a bossa nova, porque fui convidado pra fazer *O Fino da Bossa*. Mas aí eu recebi um convite do rei Roberto Carlos para participar da *Jovem Guarda*, que eu achei que ali era o meu lugar, onde eu cantei a primeira vez e me senti bem. Aí depois teve aquele problema, né? Nunca mais fiz outros programas a não ser a Jovem Guarda.

A digressão feita até aqui dá indícios sobre o lugar da trajetória de Jorge Ben na conformação do espaço social da música popular no país, em que a figura do cantor aparecia como espécie de *tradução* de proposições artísticas aparentemente dissonantes, como o samba-enredo, a bossa nova e o *rock*. Figurando esse cruzamento de gêneros, a discussão que se levantou acerca dos atravessamentos espaciais entre o “popular-nacional” e o “internacional popular” — subsidiada por Ortiz e Certeau — aponta para a interface que há entre o processo de industrialização do simbólico e a própria rearticulação da identidade nacional, agora inevitavelmente conectada ao folclore aluvial das cidades.

A despeito de Jorge Ben navegar por referentes simbólicos nacionais e mundializados, sua obra é considerada — por músicos, produtores, jornalistas, críticos e pesquisadores — como marcadamente autêntica; uma autenticidade imediatamente associada a noções como brasilidade e identidade nacional. Felipe Trotta (2011, p. 115), por exemplo, chama atenção para o fato de que “em sua música, a categoria samba é utilizada como demarcadora de um signo nacional, mas não elimina um diálogo musical intenso com a cultura internacional popular”. Já o produtor de seu primeiro disco faz questão de frisar: “tudo bem ‘brasileirão, tudo bem autêntico”. Diante dessa dubiedade, uma vez que o acesso a referentes simbólicos mundializados era frequentemente lido pelos indivíduos que disputavam legitimidade no espaço social da música brasileira como uma “estrangeirização”

da música nacional, formulamos uma pergunta inicial que mobilizou nossos primeiros esforços de pesquisa, a saber: quais são os elementos da trajetória artística do cantor que fazem com que a síntese musical apresentada logo em seu primeiro disco seja aceita como representante legítima da música nacional, enquanto outros artistas, malgrado apresentem propostas análogas, não obtêm tal aceite?<sup>9</sup> Como corolário a essa primeira questão, interessava-nos, em princípio, apreender as características da configuração sócio-histórica que guinda Jorge à condição de signo de autenticidade nacional.

Sem nos desvencilharmos desse ímpeto inicial, perseguimos a hipótese segundo a qual tal legitimação — sua “glória”, para traçarmos um paralelo com a obra de Nathalie Heinich (1996) sobre Van Gogh — fez-se mediante a paulatina formulação de um projeto poético-musical calcado na performatização da raça, o qual possibilitou que se inserisse exitosamente no mercado fonográfico como um artista negro. Note-se que apresentar-se como um artista e potencial ídolo negro, embora se ancore em determinada ideia biológica, é um ato enunciativo, discursivo, e, portanto, passível de ser abordado à maneira de uma “tradição inventada” (HOBBSAWM, 2017), ou seja, de forma desessencializada. Isso nos resta claro quando Jorge, ao buscar se profissionalizar como músico, adota deliberadamente o sobrenome Ben — de seu avô etíope. E vai se mostrando progressivamente mais evidente ao longo de sua trajetória, com referências textuais em suas canções — “é samba de preto velho” — e a adoção de certos elementos estéticos pouco ortodoxos para os padrões hegemônicos do período. Por fim, a forma com que sua gravadora e a imprensa manejavam, à época, termos como “negroide”, “crioulo”, “afro” e “macumbeiro” — como demarcadores de uma autenticidade com raízes em um alegado “primitivismo” — nos levou a percepção de que aquela inquietação inicial deveria ser inexoravelmente articulada à ideia de “raça”, vista como uma condicionante passível de ser (re)modelada e performatizada segundo interesses simbólico-artísticos e mesmo comerciais. Com efeito, o fato de que a raça fosse apresentada — especialmente pela gravadora e pelo próprio artista — como uma diferencialidade capaz de guindar um artista à condição de ídolo que representasse uma

---

<sup>9</sup> Essa pergunta foi um dos desdobramentos naturais de minha dissertação de mestrado (AMARAL, 2012), em que me debrucei sobre a trajetória de Roberto Carlos, o qual, a despeito do reconhecimento público de sua obra e de sua popularidade, sempre teve sua obra taxada — entre músicos, críticos e outros enquadradores da memória da música nacional — como popularesca, alienígena ou pastiche de música estrangeira. Outros, em graus variados, também são historicamente rechaçados por gerações de músicos, críticos e historiadores, tais quais Wilson Simonal e Benito Di Paula. E outros, no mesmo período em que Jorge Ben lograva boas vendas com seus discos, perdiam prestígio, à proporção que eram considerados “americanizados”, como João Gilberto e Tom Jobim (*cf.* ARAÚJO, 2010; ALONSO, 2011).

“autenticidade nacional” revela a existência de um potencial nicho de produção/consumo no mercado de bens simbólicos que se conformava naquela década o qual enxergava nessa variável um fator de legitimação.

Com isso, a pesquisa foi reformulada sem perder de vista o amplo problema inicial acerca da construção social do estatuto de autenticidade artística, mas agora com o objetivo de identificar as condições objetivas de possibilidade do êxito da obra musical de Jorge Ben, cujos traços estéticos calcam-se na performatização da raça, em um mercado de bens simbólicos ainda amplamente informado pelas proposições éticas-estéticas da bossa nova, a qual rechaçava certos elementos acionados por esse artista no afã de posicionar-se como um artista negro de origem suburbana, como a ênfase rítmico-percussiva. Diante desse novo objetivo, podemos sumarizar um novo **problema de pesquisa** a partir da seguinte indagação: quais são os elementos da trajetória de Jorge Ben que possibilitaram essa “transformação” de artista negro em ídolo de massa negro capaz de alcançar inéditos recordes de vendas em um mercado fonográfico marcadamente informado por um esquema histórico-racial<sup>10</sup> tecido por indivíduos brancos? Por que Jorge Ben, e não outros antecessores que também faziam da performatização da raça um projeto artístico, se torna o primeiro ídolo popular de massa negro do Brasil?

Para investigar a questão, creio ser imprescindível que elenquemos os caracteres de sua obra que, em um olhar superficial, poderiam soar como “extramusicais”. Isso porque, se admitimos que a raça, bem como a negritude, é uma proposição construída mediante certos imperativos objetivos, faz-se necessário compreender como Jorge Ben se forja e se apresenta como artista negro, no que tais elementos parecem fundamentais. Algo assim foi esboçado na obra *O livro do disco: A Tábua de Esmeralda* de Paulo da Costa e Silva (2014), na qual o autor faz uma digressão histórica pelas décadas de 1960 e 1970 para mostrar que a eclosão mundial do movimento negro amalgamado do lema “*black is beautiful*” e o fortalecimento do feminismo incidem de forma direta sobre a criação artística do cantor — “todas as peças começavam a se mover no tabuleiro”. Segundo ele,

(...) tudo isso tem relevância fundamental na compreensão dos núcleos poéticos contidos em *A Tábua de Esmeralda* [disco de 1974]. Um deles,

---

<sup>10</sup> Adentraremos e definiremos com mais exatidão este termo, tomado de empréstimo de Frantz Fanon (2008), no *Capítulo III* deste trabalho. De antemão, é importante salientarmos que se refere à tentativa de nominar o sistema de classificações e significados historicamente forjado a partir de uma concepção biologizante da categoria raça.

absolutamente definidor do artista Jorge Ben, é a luta contra o racismo via afirmação da negritude: a elaboração de uma mitologia povoada de heróis negros e de uma identidade coletiva que não mais respeita os limites nacionais. Esse núcleo (...), anunciado desde os primeiros trabalhos de Ben, aparece com nitidez acabada e grande concentração de beleza em pelo menos duas canções do álbum: na obra-prima “Zumbi” e em “Brother”, sintomaticamente composta na língua inglesa. De fato, entre as desigualdades legitimadas pela moldura do mundo moderno (no caso, pelo positivismo científico) nenhuma parecia mais inadmissível do que o racismo institucionalizado. Não à toa, foi uma das primeiras a ser questionada. (...) Jorge Ben passa a atuar no fio da navalha histórica. Torna-se um verdadeiro “para-raio”, nas palavras de Caetano Veloso, incorporando em sua figura e em sua música as descomunais forças geradas por uma sociedade em frenético movimento (SILVA, 2014, pp. 45-46).

A partir daí, pode-se propor definitivamente que estava em questão para o cantor sua individualização mormente enquanto artista negro: a afirmação da negritude aparece como uma de suas pautas temáticas, como referente musical e estético, elucidado pelo uso das escalas menores, das pentatônicas do *blues*, da primazia rítmica (NASCIMENTO, 2008), mas também pelas formas de apresentar-se, pelo estilo de seu cabelo e de sua roupa, pelas posturas corporais assumidas em apresentações ao vivo. Outras temáticas, como a malandragem, o futebol e o carnaval também indicam sua vinculação às regiões do subúrbio carioca, de população majoritariamente negro-mestiça. Ademais, as suas canções têm forte marca dançante e apelo coloquial. Não por acaso, durante a leitura de Nascimento (2008) e Oliveira (2012), as características mais exaustivamente utilizadas para descrever a forma de composição do cantor são: espontaneidade, displicência, indisciplina, inconstância, festividade.

Indícios dessas características são elucidados pelas próprias letras das canções, marcadas pelos desvios de métrica dos versos: uma característica que Nascimento (2008) chama de “tematização”, havendo primazia da narrativa sobre a melodia, mesmo que isto implique em encaixar uma quantidade de sílabas não comportada pela melodia. “Ouvindo Jorge Ben Jor cantar suas músicas, não raro, tenho a sensação de que determinados versos são maiores do que deveriam ser” (NASCIMENTO, 2008). O próprio cantor explica que, de fato, essa forma de compor é o seu apelo coloquial, a vontade de falar em cima da melodia: “Eu queria falar, como fosse um discurso, mas cantado. Eu sempre fiz isso”<sup>11</sup>. Por outro lado, seus refrãos costumam resolver esta questão, com métricas bem elaboradas, letras

---

<sup>11</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

pujantes e ritmo dançante: “Eu faço música alegre, né? As minhas músicas têm sempre final feliz”<sup>12</sup>.

Do ponto de vista sociológico, creio que há uma analogia entre o modo como o cantor atua na formulação de materialidades musicais, com forte marca dançante e apelo à irreverência coloquial, um projeto poético-musical calcado na performatização da raça e os embates que envolvem a conformação do espaço social da música brasileira e, por consequência, o próprio delineamento da identidade nacional. A hipótese aqui posta é de que o regime de valorização que guinda Jorge Ben a signo de autenticidade e de identidade nacional estabelece intrínseca relação com uma aproximação a raízes do “modalismo” que está na base do samba e do jongo. Perseguindo a trilha analítica legada por José Miguel Wisnik (1989), podemos afirmar que Ben parece “abandonar”, de certa maneira, algumas das conquistas técnicas da bossa nova — notadamente articulação entre a estética intimista e a complexidade harmônica — em prol do ritmo de seu “violão-tambor”, agora com dois ou três acordes tocados a partir do movimento expansivo do braço inteiro. Com isso, sua música desloca o foco da elaboração harmônica e da contenção corporal, típicas do tonalismo, e aproxima-se de matrizes diversas da música modal. Sumarizando as ideias de Wisnik, poderíamos dizer que a música modal — no interior da qual o autor insere a tradição percussiva do continente africano — é voltada para o ritmo e para a percussão, criando pulsações complexas em favor do engajamento corporal pressuposto por sua função ritual (ver *Tabela I*).

**TABELA I** – A física e a metafísica do som (baseado nas ideias de Wisnik, 1989)

<b>Tonalismo</b> (modernidade europeia, sécs. XV a XIX)	<b>Modalismo</b> (“tradições pré-modernas”)
Contenção (quaresma)	Expansividade (carnaval)
Autonomização da música (“arte pela arte”)	Função ritual (utilitarismo)
Alturas (harmonia)	Pulso (ritmo/percussão)
Controle corporal	Engajamento corporal
Silêncio e recalçamento do ruído (como forma de “espantar os demônios” da diversidade rítmica)	Presença do ruído (o som que não pode ser controlado e matematicamente incorporado ao ritmo e à harmonia)

<sup>12</sup> Documentário *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor*, 2008.

Tempo linear	Tempo circular (“sem fim”)
Matematização e calculabilidade do sistema tonal	Microtonalismo (nuances intervalares mínimas)

Basta presenciar um show de Jorge, para observar essa aproximação do cantor à estética modal elucidada pela obra de Wisnik. Há uma quebra da linearidade de início, meio e fim que caracteriza os registros fonográficos, em favor do tempo circular infundável conduzido pela percussão e pelo ritmo sincopado. Frequentemente, temos a sensação de que as músicas não têm fim, pois interpelam umas às outras e, por minutos a fio, levam ao engajamento corporal quase hipnótico. Os refrãos cantados em coro e de forma repetida aparecem como antífonas que solucionam a aparente desordenação métrica das demais estrofes. Em termos de canto, Ben faz uso de timbres guturais, *jodls*, ataques de garganta e glissandos, técnicas típicas do modalismo africano segundo Wisnik (1989, p. 40): “instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos”. Como na música modal, todos estes elementos são acionados para criar um envolvimento coletivo e integrado do canto, do instrumental e da dança.

Paulo da Costa e Silva (2014, p. 77) indica que o cantor consegue trazer, em sua música, toda sorte de “sujeiras” e “ruídos” sonoros inconcebíveis pela matriz “limpa” da bossa nova. Não deixa de ser curioso a utilização do termo “sujeira” — e seu homólogo “ruído”, também acionado por Wisnik (1989) para caracterizar a música modal — para definir a operacionalização de recursos sonoros recalcados pela bossa nova, pois, ao fazê-lo, o autor ratifica que a música brasileira de matriz *bossanovista* logra instaurar, ao menos durante certo intervalo de tempo, critérios de respeitabilidade baseados na contenção dos impulsos corporais, no monocromatismo, no dedilhado lírico e harmonicamente sofisticado, em torno dos quais passarão orbitar seus epígonos. Em outras palavras, a bossa nova é tomada aqui não apenas como um gênero musical, mas também como um sistema de “pureza” que é frequentemente maculado — “sujo” — por Jorge Ben e o modalismo de sua canção. A noção de sistema de “pureza” pode ser elaborada teoricamente a partir da obra clássica *Pureza e Perigo* de Mary Douglas (2014) segundo a qual a sujeira é uma condição simbólica que afronta uma ordenação e classificação sistemática de coisas anteriormente estabelecidas. Nas palavras dessa autora:

Se pudermos abstrair patogenicidade e higiene de nossa noção de sujeira, estamos diante da velha definição de sujeira como tópico inoportuno. Essa é uma abordagem muito sugestiva. Implica duas condições: um conjunto de relações ordenadas e uma contravenção desta ordem. Sujeira, então, não é nunca um acontecimento único, isolado. Onde há sujeira há sistema. Sujeira é um subproduto de uma ordenação e classificação sistemática de coisas, na medida em que a ordem implique rejeitar elementos inapropriados. (...) Esta ideia de sujeira leva-nos diretamente ao campo do simbolismo e promete uma ligação com sistemas mais obviamente simbólicos de pureza (DOUGLAS, 2014, p. 50).

Ao admitirmos a bossa nova como um sistema de pureza, queremos indicar a posição hegemônica deste gênero musical naquela disputa simbólica sobre a definição da identidade brasileira e sua interface com a cultura popular. Nesse sistema, a bossa nova é frequentemente apontada como a música brasileira moderna, sobretudo por articular-se ao ideário da modernidade europeia ancorado na agenda cartesiana da clareza geométrica, do rigor lógico e das certezas matemáticas. Em termos musicais, essa agenda modernizadora é precisamente a matematização da música — o tonalismo — e a rejeição do mundo da utilidade, onde encontravam-se as emoções, o corpo e a “vulgaridade” da experiência prática (TOULMIN, 1992). Daí resulta a noção de “limpeza” ou “pureza” associada à estética *bossanovista*. Ora, o que são o discurso que funda a bossa nova e a proposta de uma “linha evolutiva da música brasileira” (VELOSO, 2008) se não sistemas de classificação e, mais propriamente, sistemas simbólicos de pureza? A historiadora Santuza Cambraia Neves (2010) ratifica essa ideia ao apontar que “ser moderno”, no caso da bossa nova, era adotar a “estética do menos” e do “despojamento”, recalcando tudo aquilo que não se encaixava naquele sistema de ordenamento racional e adotando uma estética “*clean*”, limpa em inglês.

Seguindo a trilha metodológica deixada por Mary Douglas (2014, p. 197), só podemos investigar a “sujeira” da obra de Jorge Ben por intermédio da ordem, ou seja, em sua interface com a bossa nova enquanto instauradora de critérios de pureza, especialmente porque tão importante quanto as linhas rígidas e os conceitos claros que ordenam a ação humana são as suas fissuras e suas negações operadoras das mudanças. É sintomático, então, que a epígrafe deste texto — retirada do texto de apresentação do disco *Samba Esquema Novo* — faça referência à bossa nova como instauradora de um padrão estético hegemônico, moderno, mas paralelamente exalte a mudança decorrente do acesso ao “primitivismo”, sujo, da música nacional. Dessarte, em que pese a aproximação de Jorge Ben à bossa nova, ela vem acompanhada de sua negação, de sua mácula, mediante timbres guturais, notas sem

muita definição no violão, oscilações nos ataques vocais, gritos. Sua obra parece trazer à música brasileira uma série de elementos estéticos que pareciam relegados ao esquecimento após o recalçamento operado sobretudo pela estética *bossanovista*.

Parece-nos, então, que o músico é figuração — e caudatário — de um processo de “desrecalçamento sensual” (WISNIK, 2004, p. 157)<sup>13</sup> cuja característica fundamental é a retomada da dimensão modal da música, incluídos aí o apelo coloquial, a marca festivo-dançante de suas canções e a primazia dos elementos percussivos negados ou subjugados pela bossa nova. Não por acaso, os artigos jornalísticos que dissertam sobre a música de Ben utilizam frequentemente expressões que adjetivam seu aspecto rítmico, atribuindo ao cantor a “devolução” do ritmo à música brasileira. Em 1968, por exemplo, a revista *Veja* afirma que “Jorge Ben revolucionou a bossa-nova em 1963, quando devolveu ao movimento a *força rítmica* da música brasileira, escondida nas complicadas harmonias” (grifo nosso). Anos antes, Robert Celerier fazia uma análise semelhante no jornal *Correio da Manhã*, ao afirmar que o cantor trazia “sangue novo” à bossa nova, mas retomando as “raízes africanas” da música nacional:

(...) 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! A reação do público foi sensacional. A música de Jorge, pelo seu comunicativo *apelo rítmico*, provocava no público um efeito de *participação*. Foi justamente este domínio quase hipnótico do público, através de melodias simples, mas dinâmicas, que motivou comparações entre Jorge Ben e Ray Charles. (...) A força de Jorge não reside numa bela melodia ou numa letra bem achada, e sim na força da personalidade e na *exuberância do ritmo* do intérprete. Afinal, já está na hora de admitir que o *Jazz* ou outras formas musicais afro-americanas, pelo *aspecto essencialmente rítmico*, requerem novos critérios de valor (grifos nossos)<sup>14</sup>.

Em outra ocasião, ao tentar descrever como opera este “desrecalçamento sensual”, defendi que Jorge Ben conjuga o intimismo — considerado civilizado e “limpo” da bossa

---

<sup>13</sup> Giddens (2002, p. 155) também faz alusão a um “retorno do recalçado” que ganharia o mundo especialmente a partir dos anos 1960, como contrapartida à perda de sentido das práticas ocasionada pelo avanço da racionalização que rompe a eficácia da crença e das concepções religiosas enquanto pilares de segurança ontológica. Com isso, desencantamento e reencantamento — o segundo posto em novas e múltiplas formas de religião e espiritualidade — são processos paralelos. Em outros termos, o retorno do recalçado é consequência imediata do recalçamento.

<sup>14</sup> *Correio da Manhã*, 27 de dezembro de 1964

nova — à expansividade considerada “suja” em suas canções dançantes e festivas (AMARAL, 2016). O trânsito em polos aparentemente tão opostos operado pelo cantor coloca em xeque a concepção linear de tempo que orientou o projeto de modernidade universalizante cuja matriz encontra-se na Europa do século XIX, quando o industrialismo é tomado como condição *sine qua non* para o progresso<sup>15</sup>. Assim, a música de Jorge Ben pode ser tomada como heurística daquilo que Ortiz (2015) chamará de “quebra da flecha do tempo” para indicar a impossibilidade de realização da modernidade enquanto rede de sentido capaz de integrar esferas tão diversas quanto arte e política. Com isso, progresso tecnológico e econômico não pode ser imediatamente articulado, de forma causal, às artes que eventualmente aparecerão para elucidar as fissuras da modernidade. Esse fato pode ser elucidado pelos desvios de métrica, pelo vínculo com memórias suburbanas, pelo uso de dissonâncias, melismas e pela própria afirmação da negritude, nem sempre verbalizada, mas quase sempre performatizada.

Gilroy (2012) propõe, por exemplo, que as palavras prolongadas por melismas, complementadas pelos gritos e grunhidos típicos do modalismo africano, fazem parte de uma política que apesar de desvelar desejos e ações sociais qualitativamente novos de uma “comunidade racial”, apresenta-se como resistência em relação à situação de opressão encontrada no passado escravocrata. O prolongamento vocálico via melisma seria, de acordo com sua interpretação, uma tática indicativa do poder de resistência da população negra que, impossibilitada de bradar em favor de seus direitos frequentemente violados, utiliza-se de artifícios não-verbais como as danças, as encenações e o canto melismático para questionar a condição de opressão e subalternidade. Afinada com esse diapasão, sua análise indica que esse cantar é um dos elementos responsáveis por erigir um imaginário antimoderno, uma contracultura que reconstrói a própria genealogia do “Atlântico Negro” — uma esfera pública própria da população negra —, revelando as fissuras internas no conceito de modernidade.

Note-se, então, que tal afirmação identitária pode prescindir da verbalização, porque frequentemente ganha corpo mediante performatizações que Stuart Hall (2003) chamará de “políticas de representação”, cujos pilares encontram-se na (i) música, em detrimento ao logocentrismo e à escrita enquanto condições necessárias à expressividade; (ii) no estilo, ou seja, na matéria em si do acontecimento performático; (iii) e no corpo, tomado em si mesmo

---

<sup>15</sup> Cf. Ortiz (2015)

como “tela de representação”. Hall confere centralidade a tais políticas em sua análise da cultura popular negra, ao indicar que são frequentemente os únicos espaços performáticos que restam às populações diaspóricas. Afirmar que Jorge Ben “tornou-se mais ostensivamente negro”, como faz Silva (2014), e verificar que o cumprimento de seu cabelo cresceu progressivamente na virada dos anos 1960 para a década seguinte, não são meros detalhes. Ao contrário, constituem uma das principais chaves de entendimento de seu posicionamento nas disputas identitárias que se desenrolavam no campo da música brasileira àquela época.

Os caracteres “negros”, acionados e performatizados por Jorge Ben de forma progressiva em sua trajetória, entram, portanto, neste rol de elementos “antimodernos” (GILROY, 2012) por fazerem frente a uma modernidade calçada pela ideologia do embranquecimento que, pelo menos até a primeira metade do século XX, tomava a população negro-mestiça como componente incivilizada de nossa identidade em contraposição à população branca de origem europeia, o “elemento civilizador”. O embranquecimento poderia ser entendido, aqui, para além dos incentivos à imigração europeia, como a censura “modernizante” promovida aos elementos negros no período pós-abolicionista. As pesquisas de Florestan Fernandes (2008) são elucidativas desse fato, pois trazem à luz as “providências policiais” no sentido de dispersar e impedir a “revivescência” da cultura negra na cidade de São Paulo, sob pretexto de manutenção da ordem e da “moralidade dos costumes”.

Aquele mesmo sistema de pureza que privilegia o intimismo a contenção corporal da bossa nova porque esta se ajusta ao ideário modernizante europeu está posto na trama racializada que associa a branquitude à modernidade e ao progresso, enquanto busca limpar os elementos não brancos. Ou seja, a mesma modernidade que se apresenta como elemento limpo naquele caso toma a forma de modelos de “higiene moral” — higienistas — que buscam “limpar” aqueles elementos julgados como “perigosos”, “tendentes a uma natural criminalidade e às doenças contagiosas”, “desagradáveis”, “incômodos” e cujo comportamento não era aceito pelos que procuravam fazer do Brasil, especialmente suas principais cidades na virada do século XIX, Rio de Janeiro e São Paulo, um país à moda europeia (SANTOS, 2003). Nessas duas cidades, a limpeza era feita mediante a criminalização das práticas e agentes vistos como inadequados, como os sambas, batuques, os pretos veios e os ambulantes, frequentemente relacionados às infrações de

“vagabundagem”, “desordem”, “vadiagem” e “gatunagem”, discriminadas pelo código penal datado de 1890. Aliás, “a simples posse de um instrumento de percussão podia ser interpretada como indício de vagabundagem” (NETO, 2017, p. 70). Assim, a ideologia do embranquecimento verificada entre os membros da *intelligentsia* e do Estado no Brasil do final do século XIX e dos primeiros decênios do século XX contrapunha brancos e negros como análogos de uma suposta contraposição entre modernidade e tradição (SCHWARCZ, 1993).

Seguindo esta linha argumentativa, dizemos que Jorge Ben, partindo de um projeto poético-musical baseado em seu posicionamento no mercado de bens simbólicos como artista negro, é figuração do processo de “revivescência” de uma dimensão dançante-festiva, possibilitada pelo relevo à percussão e ao ritmo, que tensiona uma suposta “linha evolutiva” da música brasileira — termo utilizado por Caetano Veloso, denotando uma historicidade linear que se iniciaria com a bossa nova, passa pela MPB e pela Jovem Guarda, e chega à “tropicália”. Ao unir o “sujo” e o “limpo”, o “primitivo” e o “moderno” — como sugere o texto de apresentação de seu primeiro disco, escrito por Armando Pittigliani — Jorge Ben não apenas se apresenta como elucidativo de processos globais que questionarão a primazia da racionalidade como pilar da modernidade<sup>16</sup>, como também atua, tendo a variável raça como um catalisador, na retomada, na *tradução* e na formulação de tradições recalçadas que passarão a compor algumas das imagens mais fortes do que chamamos de “brasilidade”. Uma série de práticas que se tentou suplantar, tais como a religiosidade, a expansividade dos movimentos corporais, os instrumentos percussivos, as antífonas e, claro, as proposições identitárias, outrora associados à incivilidade e tomadas em função de sua incongruência com o ideário modernizador de matriz europeia, são ressignificadas na obra do cantor.

Por isso, a **hipótese** sobre a qual este texto deslizará é de que a primazia de Jorge Ben enquanto primeiro ídolo de massa negro do Brasil pode ser explicada, em grande medida, pela sua atuação enquanto um *tradutor*, ou seja, como uma voz que — em sua autoria musical — faz reverberar outras vozes, tão dissonantes quanto dissonantes, por meio

---

<sup>16</sup> Sobre este assunto, é válida a leitura da obra “Cosmopolis: the hidden agenda of modernity”, na qual seu autor, Stephen Toulmin (1990), argumenta que a geração do período pós-guerra, especialmente a partir da década de 1960, se reconecta com valores adormecidos — ou recalçados — durante o processo de modernização europeia. A modernização de matriz cartesiana, calcada no ordenamento racional da vida, viria a repudiar tudo aquilo que nela não se encaixava: a emoção, o corpo, o “encantamento”. Ou seja, tudo aquilo que “não podia ser controlado”. Segundo o Toulmin, a realidade apresentada pelas Guerras Mundiais, forjadas em nome da racionalidade moderna, fomenta naquela geração a necessidade de retomar os valores humanistas do renascimento. Daí o surgimento de um movimento negro de dimensões globais

da exteriorização corpórea de certas reminiscências lúdico-orais que conectam e fazem interpenetrarem-se a diversidade de condições de existência do popular urbano, as quais são, por sua vez, tributárias do processo de urbanização — entre 1960 e 1970, o Brasil se torna definitivamente um país urbano —, da consolidação de uma estrutura industrial e de serviços e, por conseguinte, da industrialização do simbólico. Isto significa, por exemplo, que a aproximação entre pontos de candomblé e as células rítmicas usadas nas músicas mais tocadas nos rádios e cinemas — como a bossa nova e o rock — só é passível de ser exteriorizada na materialidade estética que compõe a obra de Jorge Ben em razão das memórias incorporadas desde sua primeira infância, o que envolve o cotidiano de um indivíduo suburbano que ascende socialmente e chega à modernidade socioeconômica da Zona Sul, trazendo consigo as marcas dos deslocamentos, de suas assimetrias, de sua violência simbólica e de suas consequências econômicas, em um Brasil que se reconfigura. Assim, ao propormos que Jorge Ben é um *tradutor* — no título deste trabalho — buscamos, na verdade, dar conta da exteriorização afetiva, mediante um conjunto de circunstâncias objetivas, das disposições corpóreas interiorizadas em função de seu posicionamento na estratificação socioespacial, econômica e racial de uma cidade em franca metropolização. Pensá-lo como *tradutor* é, então, observar a porosidade que acaba por constitui-lo como um “nó” polifônico, mas também a inventividade — cujo processo de estruturação é congruente aos processos sociais que igualmente se encontram neste nó — que desenlaça os fios memoriais em conformidade com os imperativos que possibilitam ou impossibilitam a presentificação do passado.

Para investigar como foi possível que, a partir dessa *tradução* e questionando exatamente o sistema classificatório que parecia orientar as práticas artísticas e mercadológicas naquele período, Jorge Ben tenha conseguido se profissionalizar como músico, assinar contrato com uma grande gravadora e tornar-se um fenômeno de vendas no mercado fonográfico, a pesquisa adotou o seguinte protocolo metodológico.

## O MÉTODO

O método dessa pesquisa consiste em tomar Jorge Ben como um “processo psicossocial, com uma trajetória-corpo que vai se constituindo a partir de diversos feixes de processos” (ALVES, 2012, p. 41), em uma palavra: como o processo-Jorge. Seguindo a

trilha analítica percorrida por Elias (1995), sintetizamos esta pesquisa como um estudo de trajetória — uma sociobiografia — que busca investigar a incidência e o imbricamento dos processos de psicogênese e sociogênese no corpo-disposição de Jorge Ben.

A proposta teórico-metodológica da sociologia figuracional de Norbert Elias (1970; 1994a; 1995) é particularmente sobressaliente no sentido de oferecer estratégias que deem conta desse relacionamento entre subjetividade criadora e objetividade padronizadora. Ela é parte de um “ponto de inflexão” na sociologia, verificado nos anos 1970, quando a disciplina vive uma “crise de paradigmas”, abrindo espaço para abordagens antes rechaçadas por uma sociologia uniparadigmática cujos eixos teóricos e metodológicos eram galvanizados por autores como Parsons, Merton e Lazarsfeld<sup>17</sup>. É precisamente no novo contexto, com predominância de um movimento de síntese teórica que busca superar a fragmentação entre estrutura e agência, que ganha espaço a ideia eliasiana de tomar as interdependências sociofuncionais enquanto unidade de análise capaz de sintetizar aqueles que antes eram polos dissociados — sociedade e indivíduo.

Norbert Elias propõe a centralidade do indivíduo na compreensão do que é a sociedade, mas sempre observado como figuração das tramas reticulares de interdependências sociofuncionais que forma em relação a outrem. Daí o jogo de palavras que dá título a uma de suas obras magnas, *A sociedade dos indivíduos*, em que ele afirma que “a historicidade de cada indivíduo, o fenômeno do crescimento até a idade adulta, é a chave para a compreensão do que é a sociedade” (ELIAS, 1994a, p. 30). Assim, embora centrais para a análise sociológica, as biografias individuais devem ser observadas na proposta eliasiana como “figurações”<sup>18</sup>, conceito extensivamente utilizado pelo autor para fazer alusão às teias reticulares de valências mútuas entre os indivíduos, aqui entendidas como vetores de pressão recíproca e autorregulação. Na obra *Introdução à Sociologia*, ele sumariza o conceito a partir de três critérios: (i) os seres humanos são interdependentes, e apenas podem ser entendidos enquanto tais; suas vidas se desenrolam nas, e, em grande parte, são moldadas por figurações

---

<sup>17</sup> Alves (2010, p. 19) aponta para uma das possíveis causas deste momento de inflexão: “foi decorrente de mudanças culturais e de valores desenvolvidos pelos diversos movimentos sociais ocorridos na década de 1960”.

<sup>18</sup> Ao longo de sua produção, Norbert Elias faz uso dos termos “figuração” e “configuração” como homólogos de mesmo significado. Questiona, no entanto, a partir de certo momento, o uso do significante “configuração”, pois este passou a ser visto como redundante, uma vez que decorre da junção da palavra *figuration* — significando, em inglês, formações e padrões — com o prefixo *con* que, em latim, significa precisamente “com”. Se o seu objetivo era exatamente compreender as formações e padrões das interdependências humanas ao longo dos séculos — as *figurations* —, o uso do prefixo torna-se prescindível, instaurando o que Elias designa como *figurationanalyse* (LANDINI; PASSIANI, 2001. CHARTIER, 2001).

sociais que formam uns com os outros, como os casos da indústria de discos e de pessoas que se reúnem para tocar violão numa esquina do Rio de Janeiro; (ii) as figurações não são estáticas, passando sempre por mudanças, sejam efêmeras, sejam lentas e profundas; (iii) os processos que ocorrem nessas figurações possuem dinâmicas próprias, nas quais as ações individuais têm um papel, mas não podem ser reduzidas a essas ações (ELIAS, 1970).

Destarte, se o ser humano é observado pela sociologia eliasiana em termos das figurações sócio-históricas de que faz parte, ele se torna *per se* elucidativo da processualidade e do movimento circular formado pela estrutura de personalidade e pelas dinâmicas figuracionais que o conecta aos demais, de modo que — a despeito de seu papel ativo nos processos históricos — se tensiona ou se acomoda continuamente às regularidades e constrangimentos da vida em grupo. Em termos distintos, uma sociobiografia operada nos moldes eliasianos deve perseguir o entendimento das pessoas nas interpenetrações promovidas pela complexidade reticular de seus relacionamentos, entendendo as pessoas — em si mesmas — como (com)figurações. Nas palavras do autor:

A imagem do homem como “personalidade fechada” é substituída aqui pela de “personalidade aberta”, que possui um maior ou menor grau (mas nunca absoluto ou total) de autonomia face a de outras pessoas e que, na realidade, durante toda a vida é fundamentalmente orientada para outras pessoas e dependente delas. A rede de interdependências entre os seres humanos é o que os liga. Elas formam o nexo do que é aqui chamado configuração, ou seja, uma estrutura de pessoas mutuamente orientadas e dependentes. Uma vez que as pessoas são mais ou menos dependentes entre si, inicialmente por ação da natureza e mais tarde através da aprendizagem social, da educação, socialização e necessidades recíprocas socialmente geradas, elas existem, poderíamos arriscar nos arriscar a dizer, apenas como pluralidades, apenas como configurações. Este o motivo por que, conforme afirmado antes, não é particularmente frutífero conceber os homens à imagem do homem individual. Muito mais apropriado será conjecturar a imagem de numerosas pessoas interdependentes formando configurações (grupos ou sociedades de tipos diferentes) entre si (...). O conceito de configuração foi introduzido exatamente porque expressa mais clara e inequivocadamente o que chamamos de ‘sociedade’ que os atuais instrumentos conceituais da sociologia, não sendo nem uma abstração de atributos de indivíduos que existem sem uma sociedade, nem um ‘sistema’ ou ‘totalidade’ para além dos indivíduos, mas a rede de interdependência por eles formada. Certamente, é possível falar de um sistema social formado de indivíduos, mas as conotações associadas ao conceito de sistema social na sociologia moderna fazem com que pareça forçada essa expressão. Além do mais, o conceito de sistema é prejudicado pela ideia correlata de imutabilidade (ELIAS, 1994b, p. 249)

Em *Mozart, sociologia de um gênio*, Elias (1995) coloca em prática uma sociobiografia a partir deste viés figuracional: é a obra do músico Mozart entendida a partir do conflito de padrões entre a classe aristocrática de corte — o *establishment* — e os estratos burgueses — os *outsiders*. Interessa a Elias pensar essa personagem à maneira de um burguês a serviço da corte em um período em que o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para a produção artística de todas as origens sociais. Do mesmo modo, pensar em Jorge Ben como figuração significa, doravante, pensar nas formas com as quais a sua obra está orientada em relação a outras personagens. Se fôssemos retomar o tema da industrialização do simbólico e da montagem de uma sistemática de comunicação massiva adjacente a este processo, seria como pensar de que maneira a criação do músico interage com este novo padrão incipiente no Brasil — já tributário de atravessamentos simbólicos entre referentes locais, nacionais e transnacionais — e quais são os caracteres que ele adiciona a este padrão, de modo a reverberar sua criação sobre as criações artísticas subsequentes.

Neste sentido, assim como a vida de Mozart ganha status de trajetória paradigmática para a compreensão daquela figuração sócio-histórica que, marcadamente, confrontava os padrões artísticos da corte com aqueles provenientes de uma burguesia que progressivamente galgava novas posições econômicas e políticas, Jorge Ben aparece como um artista que transita entre novos padrões associados ao processo de modernização cultural brasileira, o qual se filia à insurgência de uma cultura mundializada, e padrões mais antigos de criação artística, tais quais o samba-enredo e o samba-canção.

Do ponto de vista teórico-analítico, diríamos que a biografia de um artista — seja de Mozart, seja de Jorge Ben — pode tornar-se heurística de uma figuração e dos processos de longa duração sócio-histórica por que passa essa trama de valências funcionais. Assim, a partir da biografia de uma única pessoa, Elias mostra ser possível construir uma narrativa histórica que elucida de que maneira os processos figuracionais se imbricam ao fluxo-fantasia individual no forjamento da idiossincrasia artística. Com isso, mais do que vislumbrar na historicidade individual a chave para compreensão da sociedade, o autor indica que esse procedimento teórico-analítico consegue esquivar-se de uma narrativa histórica estática, fundada em rupturas. Ao contrário, o esforço analítico empreendido constrói uma narrativa do processo, em que dois padrões de criação artística coexistem, e tem implicações diretas na trajetória biográfica da personagem estudada, motivo pelo qual não se pode classificar Mozart como músico de corte ou músico burguês. A criatividade

artística do músico é construída precisamente no limiar entre aqueles dois mundos: círculos da aristocracia de corte e pequena burguesia.

Se de um lado, o indivíduo Mozart é retomado como personagem paradigmática e elucidativa de uma determinada trama de interdependências sociofuncionais, assim como dos respectivos processos históricos atrelados a ela, por outro lado, a própria figuração sócio-histórica é frequentemente acionada para compreender a idiosincrasia criativa do artista: “O destino individual do artista, sua sina como ser humano e portanto como artista único, foi muito influenciado por sua situação social” (ELIAS, 1995, p. 18). Deste modo, ao passo que retoma o tema do fluxo-fantasia pessoal, aludindo à busca criativa da personagem por singularizar-se, o autor confere igual relevo às regularidades e resistências que confrontam o desejo criador no mundo material. É precisamente a tensão contida na dualidade compreendida pelos padrões musicais da aristocracia de corte e pelo desenvolvimento das possibilidades individuais de expressar sentimentos, que cria a idiosincrasia biográfica do artista.

Elias conclui então que o empreendimento artístico de Mozart logra êxito à medida que contemporiza a inventividade do fluxo-fantasia e o conhecimento das regularidades do material, satisfazendo as demandas tanto de uma instância como de outra. Assim, para a concepção de suas obras, tão importante quanto o reconhecimento entre aqueles que contratavam seus serviços, o que o levava a um ajuste fino em relação à tradição musical cortesã e clerical, era o autoquestionamento sobre o que efetivamente lhe agradava em particular, que o movia a uma aspirada e gradual autonomização.

Como empregado permanente de patronos filiados à nobreza cortesã — como o conde Colloredo, arcebispo de Salzburgo —, Mozart compunha *divertimenti*, marchas, sonatas de igreja, missas ou qualquer peça que se adequasse à moda do tempo, assemelhando-se aos padrões musicais mais prezados na escala de valores da sociedade de corte. De um lado, a semelhança em relação àqueles padrões — a insistência em ter o valor de sua obra reconhecida entre os membros do *establishment* — compreende uma necessidade objetiva, visto que os músicos de seu tempo dependiam do financiamento do patronato aristocrata para subsistência material e artística, mas é igualmente subsídio para a construção de sua estrutura de personalidade, conformando possibilidades e impossibilidades criativas. “Mozart (...) tinha em parte abraçado a tradição musical da corte entre seus ideais, como parte de sua própria personalidade”, observa Elias (1995, p. 21). Por

outro lado, o interesse por diferenciar-se é suficientemente grande para gerar conflitos e, enfim, determinar seu rompimento em relação ao seu patrono. Tornar-se um artista autônomo, apesar do risco que colocava em jogo “toda sua vida e a sua existência social” (ELIAS, 1995, p. 33), respondia à necessidade de dar sentido à sua própria existência, de dar vazão às fantasias musicais que inesperadamente ganhavam forma em sua mente. Com isso, o desejo de emancipar-se das diretrizes patronais e do pai que o educara para tornar-se um *homme du monde* de polidez cortesã ganha, enfim, tanta importância analítica quanto as regularidades do mundo material encontradas naquela figuração marcada pela relação conflituosa entre *outsiders* e *establishment*.

O Mozart de Elias talvez jamais tivesse alcançado a classificação *post mortem* de “gênio” caso decidisse — como seu pai — obedecer docilmente às ordens de seus patronos e utilizar a maior parte de sua energia em favor da tradição da música de corte. Colocar a sua autonomia artística em confronto com o arcebispo de Salzburgo e aquilo que ele representava — a estrutura de poder clerical-cortesã — teria sido fundamental para o seu guindamento a “artista singular” e para a construção da perenidade de sua obra. A análise Mariella Pitombo Vieira (2003) sobre o *Mozart* de Elias converge com a interpretação desenvolvida até aqui, segundo a qual o desejo por diferenciação em relação às contingências configuracionais é um elemento analítico primordial para a análise sociobiográfica.

O uso recorrente da ambivalência contida no par tensão/acomodação presta-se ao objetivo de reconstruir a figuração sócio-histórica enquanto trama reticular, na qual se cruzam vetores de controle e autocontrole plasmados na formação da estrutura de personalidade das figuras diversas ali postas. Aquelas pressões e coações não são vistas, então, como partes de um ente coletivo externo, mas como partes internas e constitutivas de estrutura de uma função psicológica denominada superego, terminologia tomada de empréstimo de Freud para evocar a “marca da sociedade no ser interno” (ELIAS, 1994b, p.135). O superego, ao aparecer como autocoerção, regula as pulsões do próprio indivíduo, mas também regula os demais. Nos termos do autor, “é a autorregulação do indivíduo em relação aos outros que estabelece limites à autorregulação destes” (ELIAS, 1994a, p. 52). Essa “modelagem” psíquica torna semiautomático o comportamento socialmente desejável — afinal, os padrões sociais convertem-se em questão de autocontrole interno — fazendo com que aquele modo de se comportar pareça ao indivíduo ter resultado de seu livre arbítrio.

Chegamos, pois, a uma justaposição entre a dinâmica da economia psíquica e pulsional dos seres humanos, que o autor chamará de psicogênese, e a construção da estrutura social de personalidade, a sociogênese. A segunda incide diretamente sobre a primeira, fazendo com que os esquemas de disposições e aprendizados que compõem a criatividade artística de um indivíduo — o seu fluxo-fantasia — só possam ser vistos como resultado do imbricamento entre ambos. Essa dinâmica de atravessamento e congruência é narrada em inúmeras passagens da sociobiografia de Mozart, frequentemente em termos da faculdade de improvisação do artista em relação aos padrões artísticos cortesãos. Elias dirá que “sua educação básica ajudou-o a adquirir a capacidade de improvisar musicalmente ao gosto da época, ou seja, da maneira exigida pelos padrões da classe dominante” (ELIAS, 1995, p. 41). Em outros termos, Mozart não rompe definitivamente com o modo tradicional de compor da aristocracia de corte. Ao contrário, desenvolve suas possibilidades individuais de expressar sentimentos — inclusive a faculdade de improvisação que deixará marcas nas formas de compor de seus epígonos — dentro de estrutura de padrões antigos nos quais crescera e em relação à qual o pai fora um importante mediador. Sintomaticamente, a capacidade de improvisado que caracteriza a busca criativa do *Mozart* eliasiano será também um traço exaltado na criatividade artística de Jorge Ben, em certo momento de sua trajetória. “O grande barato do Jorge é a liberdade. Ele não tem disciplina. Então temos de ir atrás dele”, escreveria o produtor musical Paulinho Tapajós no texto de apresentação do disco *Negro é lindo* (1971).

Ressalte-se, aqui, que as biografias individuais são tomadas por Elias como pontos de partida para compreensão da sociedade, no entanto nunca isoladamente, pois a unidade de análise da sociologia figuracional são precisamente os relacionamentos mútuos que o indivíduo estudado estabelece em relação aos demais. “Deve-se partir da estrutura da relação *entre* os indivíduos para compreender a ‘psique’ da pessoa singular” (ELIAS, 1994a, p. 39). Ou, conforme definirá ao analisar o reinado de Luís XIV na França:

(...) o valor de um homem não está naquilo que ele aparenta ser, quando considerado apenas em si, enquanto um indivíduo isolado e independente de suas relações com os outros. Esse valor só pode ser determinado quando o vemos como um homem entre homens, lidando com a resolução das tarefas impostas pela convivência com os outros (ELIAS, 2001, p. 216)

Ao admitir as longas cadeias de interdependências funcionais como categoria analítica — e força motriz do processo de forjamento da estrutura de personalidade —, ambos os sentidos de tais vetores de controle e autocontrole ganham valor empírico para a pesquisa sociológica. Assim, tão relevantes quanto os anseios, as paixões e sentimentos primordiais do indivíduo, agora postos em uma trama interna de autocontrole, são as possibilidades concretas de realizá-los que controlam as pulsões, ao serem sociogeneticamente convertidas em funções psicológicas como o superego. Em última instância, parece não haver uma fronteira nítida entre os conceitos de sociogênese e psicogênese, e a cunhagem apartada de ambos cumpre função especialmente didática e analítica. Para os nossos objetivos, interessa observar a sociobiografia, doravante, como uma estratégia teórico-metodológica que dá centralidade ao indivíduo como elemento heurístico sobre o qual incidem e em que se cruzam os processos de psicogênese e sociogênese.

Neste sentido, uma sociobiografia compreendida sob o viés figuracional deverá dar relevo ao caráter processual da figuração sobre a qual estamos falando. Em *Mozart*, a noção de processualidade é nitidamente ressaltada a partir do conflito entre o “*establishment*” aristocrático e os “*outsiders*” burgueses — elucidando um processo sócio-histórico de mudança de padrões artísticos e de autonomização do campo artístico. A ideia de indivíduo como ser sócio-histórico contida no autor indica que as sociobiografias empreendidas por intermédio de seu modelo teórico não apenas dão luz às “regularidades estruturais” das figurações sociais, como também imputam motilidade a esta realidade. O ser humano torna-se heurístico de uma realidade em movimento. Pensar em Jorge Ben como uma realidade que se movimenta é atentar-se para o fato de que, por exemplo, ele descentra<sup>19</sup> a perspectiva *bossanovista* acerca da música nacional, que agora se recria, mas se recria por dispersão, pela diversidade. Portanto, enquanto artista popular, ele parece ser heurístico do processo de longa duração sócio-histórica de instauração de uma nova episteme que ressignifica uma noção de beleza dissociada das condicionantes mundanas e postula a possibilidade de consecução do belo “maculado” por elementos externos, como a ênfase conferida à questão identitária. Diríamos que Jorge Ben figura o processo de desenvolvimento intercivilizatório

---

<sup>19</sup> Fazemos uso do termo “descentramento” à maneira de Hall (2003) que faz alusão ao relevo conferido pela cultura popular às diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas em oposição à “cegueira” que a cultura europeia demonstra, até dado momento histórico, a tais condições de existência. “Descentramento” refere-se, então, ao deslocamento dos modelos europeus de alta cultura — a episteme fáustica — em direção à emergência de sensibilidades periféricas resultadas de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural.

que conecta asfalto e morro, Europa, América e África, por meio da intensificação do processo de circulação cultural, ressignificando a noção mesma de beleza — e abandonando aquela episteme que aparta ética e estética — no sentido de reconhecer o artístico e o belo em pessoas antes relegadas à condição de não humanos e em situações frequentemente “maculadas” por elementos externos, como os condicionantes raciais, socioclassistas, históricos, técnico-econômicos. Em outros termos, sua trajetória parece sintetizar a inflexão da construção da música ocidental enquanto “pura essência” para uma música popular eivada por contingências socioeconômicas e que, portanto, abre as portas para a alteridade e novas possibilidades estéticas.

Por fim, uma última consideração para a qual devemos nos atentar, neste exercício de análise da proposta eliasiana, tem caráter epistemológico, na medida em que ela postula um fazer sociológico fundado sobre um “duplo movimento”: por um lado, olha-se para as biografias individuais para a compreensão das figurações sócio-históricas e, por outro lado, entende-se a figuração e os processos para compreender a biografia. As funções psíquicas são alimentadas e constituídas por elementos sociais e, de forma semelhante, os fenômenos sociais, por serem vistos como tramas sociofuncionais em contínua reticularidade, são eivados por e surgem de forma não planejada em função de um emaranhado de afetos, emoções, paixões, interesses e planos individuais (ELIAS, 1993, p. 140). Jorge Ben só pode ser compreendido, doravante, como uma totalidade bio-psico-social em que psicogênese e sociogênese encontram-se mutuamente imbricadas. Aliás, parece ser uma lei fundamental da psicogênese o fato de que processo de estruturação psíquico-afetiva, socialmente interdependente, e a própria inventividade do fluxo-fantasia, plasmam na história individual as próprias transformações da história social (ELIAS, 1994a).

Com isso, Elias inscreve-se em um espectro epistêmico, do qual faz também parte o sociólogo francês Pierre Bourdieu, no qual as características pessoais mediante as quais um indivíduo se difere em relação aos outros membros de sua sociedade são tomadas como resultados de memórias incorporadas em um longo processo de “escrita social” (ELIAS, 1994a, p. 150) e acionadas idiossincraticamente de acordo com os imperativos funcionais do cotidiano. A sociedade ganha, então, uma existência interna sob a forma de disposições para agir, dentre as quais podemos situar a criatividade e a invenção (CAETANO, 2011, p. 165). Essa dimensão interiorizada dos processos sociais extensivamente analisada por Elias na

obra *O processo civilizador* guarda homologias com o conceito de *habitus*, já evocado pelos escritos eliasianos, mas desenvolvido efetivamente por Pierre Bourdieu.

Segundo Bourdieu (2008), o *habitus* corresponde a uma síntese entre os processos sociais que internalizamos e os processos sociais que, do mesmo modo, externalizamos. Pensando em termos práticos, o *habitus* corresponderia, no caso de Jorge Ben, à relacionalidade entre a interiorização das melodias e ritmos que chegavam a seu ouvido por meio do rádio, das batucadas de sua mãe e das escolas de samba, e a externalização, por meio das criações artísticas, daquilo que fora internalizado e incorporado. A ideia de “interiorização da exterioridade” — e da estrutura inversa, “exteriorização da interioridade” — dá conta do fluxo contínuo entre estruturas incorporadas, como a linguagem e os valores, e subjetividades externalizadas, como a obra musical.

Note-se que o agente bourdieusiano se constrói a partir de um conhecimento adquirido por meio de incorporação, ou seja, mediante uma aprendizagem corpórea que se traduz em um esquema de disposições que conformam o próprio *habitus*. Ou seja, ele não opera por processos cognitivos e mentais, resultados de uma razão apriorística e meramente intencional, mas, antes, em função de um dispositivo corporal que extrapola o sentido de aprendizado para além dos domínios de uma educação formalista. O *habitus* corresponde, assim, ao ajustamento pré-lógico entre disposições e condições materiais de existência e atua como mecanismo gerador de práticas.

Com isso, tal qual faz Elias em *Mozart*, Bourdieu busca desvencilhar-se do “mito da individualidade criadora”, segundo o qual a criação artística seria uma expressão irreduzível do artista. Ele dirá que o artista é “uma posição em um sistema de relações entre posições que conferem sua particularidade a cada posição e às tomadas de posição implicada” (BOURDIEU, 1987, p. 190). Esse aspecto, todavia, não atenua a invenção ou a criatividade artística, apenas adverte que criatividade e invenção também são disposições; estas subordinadas ao imperativo estruturante das posições.

Destarte, por mais singular que nos pareça uma biografia — e o caso de Ben é emblemático, tendo em mente que adjetivos que evocam “autenticidade”, “espontaneidade” e “singularidade” são frequentemente apregoados a sua obra —, ela sempre se situará em uma dimensão não-reflexiva correspondente às estruturas objetivas que, interiorizadas e convertidas em um esquema gerador de práticas, reverberam sobre a criatividade, ou seja, sobre a exteriorização operada, por exemplo, pelo aprimoramento de células rítmicas e pela

retomada de ferramentas sonoras características do modalismo. Em termos distintos, as práticas artísticas, tomadas normalmente, como função de uma inspiração quase divina, devem ser observados aqui em função da trama relacional. Com isso, Bourdieu conclui que

As práticas mais deliberadas ou aquelas mais inspiradas levam sempre em conta objetivamente o sistema das possibilidades e das impossibilidades objetivas que define o futuro objetivo e coletivo de uma classe especificado por fatores secundários determinando um tipo particular de desvio em relação ao feixe de trajetórias característico da classe (BOURDIEU, 1987, p. 201)

Em Bourdieu, o *habitus* como princípio ativo de unificação das práticas e das representações é, então, a mediação fundamental entre estruturas objetivas e agente, como ele deixa claro ao elegê-lo como resposta precisa ao problema de pesquisa que norteia o artigo *L'illusion biographique*: “Como responder efetivamente, sem sair dos limites da sociologia, à velha interrogação empirista sobre a existência de um ‘eu’ irreduzível à rapsódia de sensações singulares?” (BOURDIEU, 1986, p. 70)<sup>20</sup>. Para operar tal mediação, o *habitus* operaria deslocaria o aprendizado para a dimensão corporal: as histórias se fazem corpo e este, por sua vez, se torna um depositário de memórias. Tais memórias, de origens e temporalidades diversas, entrelaçam-se e geram práticas diferenciadas que possibilitam o surgimento de artistas tão singulares quanto semelhantes em suas criações. Elias (1994a, p. 151) desenvolve um significado análogo para o conceito de *habitus* (social), ao apresentá-lo como o entrecruzamento de “camadas” de memórias filiadas aos diversos grupos sociais aos quais vincula-se o indivíduo. Essa concepção repõe aquela tensão — que também comporta acomodação —, mas no âmbito das práticas, exteriorizadas e objetivadas nas obras. Isso porque as formas de compor, de cantar e de apresentar-se em público de um músico popular como Jorge Ben, conquanto se tangenciem às práticas de outros artistas, porque participa com estes de figurações sociais como a nação, a televisão e a indústria de discos, são singulares porque resultado de uma forma singular de percorrer o espaço social, vinculando-se em maior ou menor grau a inúmeros grupos sociais. O delineamento desse percurso que posiciona o indivíduo no espaço social, indicando filiações ou desfiliações e perfilando as memórias incorporadas ao longo de sua vida, aparece na teoria bourdieusiana sob o conceito de trajetória.

---

<sup>20</sup> Tradução livre para: « *Comment répondre en effet, sans sortir des limites de la sociologie, à la vieille interrogation empiriste sur l'existence d'un moi irréductible à la rhapsodie des sensations singulières ?* »

Bourdieu diferencia a noção de trajetória em relação às biografias comuns, pois segundo ele as segundas não perguntam acerca das condições de existência do biografado, construindo espécie de crônica do êxito em que a “genialidade” e a “criatividade” se tornam dados axiomáticos desconectados da vida social (ALVES, 2012, p. 95). A trajetória, ao contrário, descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pela mesma personagem em estados sucessivos do campo social (BOURDIEU, 1996). Portanto, de acordo com a conceituação bourdieusiana, a trajetória aparece sempre definida como um movimento dentro de um campo de possibilidades e impossibilidades definido estruturalmente, mesmo que os movimentos individuais sejam ao acaso. A forma singular de cada trajetória forja o esquema disposicional que delinea as práticas dos agentes. Assim, ao afirmarmos que tomamos a trajetória-corpo Jorge Ben como objeto de conhecimento, estamos interessados justamente com os processos de incorporação de memórias a partir dos quais se forja sua criatividade artística, desnaturalizando os aspectos sociológicos inscritos nesse percurso.

Doravante, sintetiza-se a sociobiografia ora apresentada como uma reconstrução teórica da trajetória-corpo Jorge Ben, agora tomado — ele mesmo — como figuração, ou seja, pensado em como sua obra e por conseguinte sua criatividade artística estão sempre orientadas de forma reticular e mútua em relação a outras. Para tanto, adota-se uma angulação teórico-metodológica que deslizará sob o viés eliasiano da sociologia figuracional, agora articulando-a à noção bourdieusiana de trajetória enquanto processo social de construção do *habitus*, de modo a compreender, (i) de um lado, a incorporação da musicalidade e dos materiais simbólicos experimentados durante sua infância e adolescência, seja nos barracões de escola de samba frequentados pelo pai, seja nas “batucadas” promovidas por sua mãe ou na experiência como seminarista; (ii) e, por outro lado, a maneira com a qual aprendizados e competências específicas foram forjados e incorporados ao longo de sua trajetória e, posteriormente, no ambiente de expansão da indústria de bens simbólicos — especialmente da indústria fonográfica — essas disposições que compõem o *habitus* foram mobilizadas dentro de um processo criativo que elencou o cantor à condição de primeiro ídolo popular de massa negro do país.

Traçar o quadro teórico dessa figuração — e os processos atrelados a ela, tais como a metropolização do Rio de Janeiro e a montagem de uma sistemática de comunicação massiva no Brasil — implicou em necessariamente explorar minuciosamente o funcionamento das redes de interdependência que, organizando-se à maneira de vetores de

influência recíproca, se tornam significativas para o forjamento da criatividade artística de Jorge Ben. Assim, buscamos informações concretas a respeito de suas origens familiares, do funcionamento dos meios artísticos do Rio de Janeiro — cidade onde nasceu e viveu durante a maior de sua vida —, de sua inserção no ambiente artístico dos anos 1960, passando pelas experiências em rádios, boates, estúdios de gravação e emissoras televisivas. Em cada uma dessas situações, buscamos fontes capazes de nos informar acerca das relações concretas efetivamente estabelecidas por Jorge Ben com seus familiares, seus pares no meio musical, os críticos, os produtores, as gravadoras, o público e, enfim, todos os demais atores que nos pareceram relevantes para essa construção sociobiográfica.

De acordo com o protocolo de pesquisa supradelineado, para levar a cabo esta construção teórica da figuração que Jorge Ben é personagem paradigmática e que lhe possibilita individualizar-se exitosamente como ídolo de massa negro, **os seguintes procedimentos de inferência e *corpus* foram adotados:**

**I** – Inicialmente, realizou-se uma pesquisa a partir de **fontes históricas secundárias** a partir de um *corpus* bibliográfico composto por dissertações de mestrado, teses de doutoramento, livros e artigos que apresentam perspectivas historiográficas, biográficas, filosóficas, musicológicas e socioantropológicas. Destaco a importância da análise estético-musical feita por Alam D'Ávila do Nascimento (2008) intitulada *Para animar a festa: a música de Jorge Ben* e do trabalho historiográfico *Eu quero ver quando Zumbi chegar* de Alexandre Reis dos Santos (2014), que foram alguns dos pontos de partida deste trabalho de pesquisa.

A partir daí, desdobrou-se uma literatura sobre a música brasileira (TINHORÃO, 1998; CAMPOS, 2008; AGUIAR, 1994; OLIVEIRA, 2012; VELOSO, 2008; ALONSO, 2011; DELGADO, 2011; entre outros) e sobre a história da industrialização e da modernização brasileira (ORTIZ, 2006; OLIVEIRA, 2002; MIRA, 2001; entre outros).

Durante esta etapa da pesquisa, também nos debruçamos sobre referências bibliográficas que pudessem subsidiar o debate a respeito de como as interpenetrações civilizatórias — especialmente aquelas referentes à triangulação Europa / África / América — incidem sobre a constituição de personalidades artísticas, retomando o tema da afirmação da negritude como um dos núcleos temáticos centrais da obra de Jorge Ben. Seguindo essa direção, obras como *As religiões africanas no Brasil* (BASTIDE, 1971), *Personalidade*

*artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãozinho Trinta* (FARIAS, 2012), *Entre campos: nações, culturas e fascínio da raça* (GILROY, 2007), *Atlântico Negro* (GILROY, 2012), *Universalismo e diversidade* (ORTIZ, 2015) e *Pele negra, máscaras brancas* (FANON, 2008) foram algumas das portas de entrada para este eixo temático da pesquisa.

**II** – A construção teórica dessa figuração sócio-histórica também implicou em uma **análise documental a partir de fontes primárias**. Se em trabalhos como o de Elias (1995) e Todorov (2011), as cartas constituem fontes privilegiadas de informação sobre os eventos que constituem a trajetória estudada, possibilitando-os acessar especialmente a reflexividade da personagem em análise, aqui o *corpus* documental a partir do qual nossa análise ganha consistência foi constituído principalmente por revistas e jornais — suas matérias jornalísticas, entrevistas, fotos e publicidades, com atenção especial às falas de Jorge Ben. Esse *corpus* abrangeu material publicado a datar da década de 1940 até os dias atuais, com ênfase às décadas de 1950, 1960 e 1970, período mais profícuo do artista estudado. É importante destacar que essas revistas e jornais aparecem na pesquisa não como meras fontes históricas, mas como objetos de conhecimento, uma vez que são partes — juntamente com a televisão, a indústria fonográfica, o cinema e seus ídolos — do mesmo mercado de bens simbólicos que participa da trajetória de consolidação do cantor Jorge Ben como ídolo.

Este *corpus* documental se constituiu por alguns dos periódicos mais importantes do país nos decênios em questão, como a *Revista do Rádio*, a *Intervalo*, a *Manchete*, a *Fatos e Fotos*, o *Jornal do Brasil*, o *Jornal do Commercio*, *O Globo* e *O Cruzeiro*, mas também outras publicações que nos pareceram elucidativas da dinâmica histórica de longa duração que buscamos apreender. Esta etapa de pesquisa foi realizada notadamente na Biblioteca Nacional, na Biblioteca Central da Universidade de Brasília e no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira ([hemerotecadigital.bn.br](http://hemerotecadigital.bn.br)).

**III** – Por fim, também nos foi útil — com suporte de trabalhos acadêmicos na área da musicologia — uma análise do que chamamos de **documentos audiovisuais**, também tomados fontes históricas e como partes de nosso objeto empírico. Compuseram o *corpus* de documentos audiovisuais analisados, os DVDs de shows lançados por Jorge Ben Jor (a saber: *Acústico MTV*, de 2002, e *Energia*, de 2007), vídeos relativos às aparições do cantor na

televisão, documentários<sup>21</sup> e registros fotográficos. A obra musical de Jorge Ben Jor, em especial os seus 58 discos, também fez parte deste *corpus* à medida que ela permite observar as tomadas de posição da personagem em relação à indústria de bens simbólicos, que se fragmenta continuamente ao longo de sua carreira. Desse modo, a própria materialidade estético-musical foi tomada como objeto empírico para análise, de modo a verificar os trânsitos do cantor na figuração sócio-histórica que buscamos delinear teoricamente, especialmente no que tange ao relevo concedido à dimensão modal-percussiva<sup>22</sup> e à performatização da racialização, notórias em discos como *Negro é lindo* (1971) e *África Brasil* (1976).

Neste processo de análise, os textos de apresentação das gravadoras sobre Jorge Ben e os seus lançamentos em vinil, tomados como produtos de curadoria da indústria da música e como delineadores das estratégias de consumo musical nas décadas de 1960 e 1970, ganharam relevo especial, na medida em que mobilizavam com maestria as categorias êmicas próprias à figuração em estudo, como “modernidade”, “autenticidade”, “negritude” e “brasileiro”, tendo, por isso, poder de pautar a agenda musical daquele período. Tomadas como mediação e localizando-se, portanto, entre a obra e sua recepção, as gravadoras se mostraram copartícipes do regime específico de valorização que guinda Jorge Ben à posição de ídolo popular, transmutando e “traduzindo”<sup>23</sup> a materialidade estético-musical em palavras que fazem crescer ainda mais a espessura de sua obra. Sendo parte, então, daquela rede de admirações e rejeições que constituem aquela figuração sócio-histórica, elas são tomadas, aqui, como partes indissociáveis da obra.

Indo além, podemos dizer que a mediação operada pelas gravadoras — por meio das estratégias de divulgação materializadas pelos *releases* de apresentação dos discos — contribui para a produção das obras em si, uma vez que os procedimentos de curadoria, credenciamento e venda constituem parte integrante da proposição artística, fazendo da

---

<sup>21</sup> Destaco o documentário *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor* dirigido por Nico Prado, e produzido pela TV Cultura (2008); o áudio-documentário *Imbatível ao extremo*, produzido pela Rádio Batuta do Instituto Moreira Salles (2012); e a entrevista de Jorge Ben Jor ao programa *Roda Viva* veiculado pela também pela TV Cultura, em dezembro de 1995, e distribuída posteriormente em DVD. Nos três casos, há depoimentos de personagens que fundamentais para a construção da sociobiografia nos moldes que propusemos, incluindo falas do próprio Jorge.

<sup>22</sup> Cf. Wisnik (1989)

<sup>23</sup> A ideia de “tradução” é trabalhada na obra *A sociologia da arte* de Nathalie Heinich para caracterizar a tarefa dos “mediadores” que, ao operarem “transformações” ou “traduções” por meio de curadoria, credenciamento, descrição e crítica, estabelecem uma relação de simbiose vital com as obras: sua existência depende, mas igualmente subordina (d)a arte (HEINICH, 2008, p. 98).

música um “jogo a três”, entre artistas, mediadores e receptores (HEINICH, 2008, p. 98). Em seu estudo sobre a indústria fonográfica brasileira, Rita Morelli ratifica a importância dessa mediação ao verificar que ela intervém ativamente na produção de valor honorífico da obra, ou seja, “valor advindo da posição do autor da obra em relação aos demais autores de obras semelhantes existentes no mercado” (MORELLI, 2009, p. 165). A descrição e análise das obras em si, mostrando em que elas constroem ou desconstruem critérios tradicionais de valoração, e de que maneira elas contribuem na ativação de estruturas imaginárias como a identidade nacional, foi, por isso, conjugada, a uma compreensão acerca das condutas das gravadoras e das categorias êmicas mobilizadas para descrever, divulgar e vender aquela materialidade estética.

#### **A TESE**

Esta tese está estruturada em três capítulos, referentes às linhas de interdependência — figurações — que constituem a chave de compreensão do processo-Jorge até o seu ingresso no mercado de discos, em 1963.

O primeiro busca objetivar o processo mais tenro e embrionário de aprendizado, quando se constituiu uma estrutura de disposições e aprendizados práticos mediante a relação direta com a família, com a vizinhança e com o bairro de Madureira. Esse aspecto nos leva à objetivação da família e do encadeamento intergeracional dos membros da família, os pais, os avós. Essa primeira objetivação incide sobre a formação das memórias lúdico-musicais inscritas no corpo-Jorge, mas sempre em relação com as interdependências mais largas e fenômenos socioeconômicos gerais e amplos, que dizem respeito à formação de uma classe média negra nos subúrbio cariocas, à constituição da figura do músico popular no Brasil na primeira metade do século XX e seu relacionamento com o incipiente mercado de diversões urbanas no Rio de Janeiro, o qual envolve truncadas negociações com a tríade Estado/*intelligentsia*/mercado.

No segundo capítulo, perceberemos, na interface formada entre planos “microsociológico” (a própria biografia) e “macrossociológico”, a inscrição de classe nos pais de Jorge que lhe permitiu estudar em certas escolas, transitar por certos espaços da Zona Norte e da Zona Sul, visitar o Salgueiro, frequentar certos clubes recreativos, determinados

cinemas e ter um vitrola, um bom rádio e um aparelho de televisão. Nesse sentido, a mudança geográfica para o bairro do Rio Comprido se veste de grande simbolismo, ao apresentar a Jorge, novos imperativos objetivos mediante os quais será instado a rememorar os aprendizados embrionários dantes, mas também trará contato com novos saberes. Aqui, buscamos mostrar como os espaços urbanos, notadamente a estratificação entre Zona Norte e Zona Sul, incidem sobre a transformação das perspectivas, dos desejos e das estruturas de emoções dos moradores da cidade, incluso aí Jorge Ben. Observaremos, por exemplo, que o acesso a certos meios sociotécnicos de difusão de sons e imagens, facilitado em uma região como a formada pelo Rio Comprido/Tijuca, é capaz de introjetar novas memórias e reativar outras, em um processo de reestruturação do *habitus* dos artistas populares com nítidas reverberações sobre a geração de adolescentes de que faz parte Jorge. Esse mesmo posicionamento, logramos mostrar, também amplia os pontos tangenciais entre distintas classes sociossimbólicas, acentuando embates e heterogeneizando as saídas artísticas decorrentes daí.

O terceiro capítulo, enfim, buscará demonstrar de que forma a variável racial, em um contexto marcadamente assimétrico, cuja emblema é a bossa nova — que se convertia em um sistema autorreferente de matriz embranquecedora —, incide sobre a criatividade artística de Jorge. O objetivo deste capítulo foi identificar quais eram as sendas artísticas possíveis a um artista que se inseria e se posicionava no mercado de bens simbólicos como um artista negro e, enfim, desvelar quais são os significados que dão forma ao esquema histórico-racial que possibilita com que Jorge, agora Jorge Ben, logre êxito comercial como novo ídolo da música nacional. Neste sentido, buscamos mapear as circunstâncias em que a síntese musical de Jorge Ben — que definimos como uma *tradução* polifônica — e as possibilidades poético-musicais aí apontadas são sedimentadas e resolvidas a partir das memórias incorporadas na primeira e na segunda infância de Jorge — que envolvem os trânsitos entre os espaços da casa, da escola, do cinema e demais redes de sociabilidade, sobretudo no Rio Comprido e na Tijuca —, mas que são continuamente atualizadas em razão da progressiva profissionalização dos músicos jovens, da profissionalização das gravadoras e seu *staff*, que estabelecem novas racionalidades econômicas e formas de atração de investimentos, e a consolidação do eixo formado por rádio-disco-televisão ao longo dos anos 1960.

A título de organização, os nomes atribuídos aos capítulos e subcapítulos deste trabalho são citações *ipsis litteris* de falas e letras de músicas de Jorge Ben. Com isso, busquei conferir relevo, a um só tempo, *(i)* às memórias que, incorporadas, compõem o acervo de disposições que estão no cerne da paulatina formação do projeto poético-musical do artista; *(ii)* e à dimensão processual das linhas de interdependência, ou seja, das figurações em que toma parte o personagem. Em outras palavras, ao corpo-disposição de Jorge e, por consequência, ao processo-Jorge.

## Capítulo I

### **A cegonha me deixou em Madureira de presente para minha mãe Silvia Lenheira**

No carnaval de 1963, o estivador e feirante Augusto Lima de Menezes se dirigia entusiasmadamente em direção às proximidades da Igreja da Candelária, no centro da cidade do Rio de Janeiro, onde teria lugar o desfile das escolas de samba cariocas. Levava consigo o filho Jorge, jovem de dezoito anos que tomara gosto pelo samba por incentivo de Augusto que, anos antes, o presenteara com um pandeiro. China, como Augusto era conhecido entre os amigos da Tijuca, e seu filho tinham por hábito acompanhar os ensaios do Salgueiro e arriscavam-se a tocar tamborim, pandeiro e bumbo nos blocos carnavalescos que animavam a região central do cidade, em especial no riocompridense Cometas do Bispo cujo ponto alto era a respeitável bateria acompanhada por ricas melodias vocais que podiam ser prestigiadas no Morro da Liberdade<sup>24</sup>. Augusto, cujas ocupações profissionais eram a estiva, a pesca e a feira, defendia alguns “trocados” aos finais de semana como músico amador, tocando algum pandeiro e compondo sambas em um itinerário que ia do cais do Porto à sua casa no Rio Comprido, passando pelas gafieiras da Praça Tiradentes.

Era estivador, tinha barraca na feira... de peixe... safava bem. A única coisa que ele sabia mais ou menos tocar era o pandeiro, só. E ele gostava de cantar, muito baile, sabe como é... pessoal da estiva... tem baile todo fim de semana... meu pai só gravava música pra carnaval — lembra o filho Jorge, alguns anos mais tarde<sup>25</sup>.

Naquele carnaval de 1963, no entanto, ambos se juntavam à multidão que se estendia às margens da avenida Presidente Vargas para assistir e torcer pelos Acadêmicos do Salgueiro. O jovem Jorge acompanhava tudo admirado; olhos e ouvidos presos na coordenação ritmada das dezenas de surdos, cuícas e tamborins que conduziam o cortejo: “a primeira vez que eu vi um maestro de escola de samba, eu achei incrível, porque era uma porção de gente tocando juntinho. (...) Até então havia um só cara batucando, um só homem,

---

<sup>24</sup> *A Noite*, 16 de janeiro de 1964; *Diário Carioca*, 18 de janeiro de 1964.

<sup>25</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

um baterista, um cara só com pandeiro. E lá não... era um monte de gente. (...) Eu fiquei alucinado com aquilo”<sup>26</sup>.

Enquanto o jovem filho de Augusto se deixava levar pela catarse produzida pelo ritmo da percussão, o Salgueiro encenava na avenida o samba-enredo de Noel Rosa e Anescarzinho sobre Xica da Silva, personagem até então desconhecida do grande público e até mesmo do carnavalesco da escola, Fernando Pamplona, que, pelo menos em princípio, se opusera à escolha do tema: “E quem é essa mulher?”, teria respondido ele a Arlindo Rodrigues, também carnavalesco que sugerira o tema (PAMPLONA, 2013, p. 81-82). Fato é que a escola inovava ao levar para a avenida, pela primeira vez, a vida de uma mulher; uma mulher marginalizada ou totalmente apagada da história oficial e dos livros didáticos (SOVIK, 2013; FARIA, 2011). Xica fora uma escrava na Diamantina setecentista que, após ser alforriada pelo contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira, com quem se casa, passa a viver uma vida de luxos, com direito a uma liteira de que fazia uso para ir às missas e ao teatro. Na avenida, representada por Isabel Valença, com uma pesada peruca coberta de pérolas e uma ostensiva cauda com sete metros de comprimento, a personagem ganha ares de majestade e marca um percurso iniciado pela escola anos antes, com os enredos *Romaria à Bahia* de 1954, *Navio Negreiro* de 1957 e *Quilombo dos Palmares* de 1960. Tal caminho se caracteriza pelo relevo progressivamente maior conferido às identidades negras, conforme as concebemos hodiernamente, ao ponto de ser caracterizado pela pesquisadora Monique Augras (1998) como “efeito Salgueiro”, indicando as repercussões, nos anos seguintes, da inflexão operada pela escola a partir dos anos 1950 na contramão da mentalidade nacionalizadora e da agenda política cultural orientada pela homogeneização ufanista e laudatória típica do populismo estatal, mas que reverberava nos temas aludidos pelos sambas-enredos das escolas de samba (FARIA, 2011; FARIAS, 2011). Xica da Silva era, na avenida, o signo da remota possibilidade de mobilidade social das populações negras e mestiças no Brasil escravocrata, mas poderia facilmente, por analogia, encarnar os valores e aspirações das populações negras e mestiças que acompanhavam o desfile naquele 1963. Afinal, a escola cantava na avenida a possibilidade de trespassar o preconceito de cor e ascender socialmente: “com o poder do seu amor, (...) superou a barreira de cor”.

Assim, não chega a ser surpreendente que, ao nascer do sol, a avenida Presidente Vargas seguisse apinhada de rostos admirados com a inovação e a pompa de que se vestia o

---

<sup>26</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

Salgueiro: “Foi o primeiro samba do Salgueiro que me marcou”, diria Jorge<sup>27</sup>. É emblemático que, às vésperas do lançamento de seu primeiro disco — que aconteceria em junho daquele ano — o jovem Jorge, aspirante a ídolo da música popular, tenha elegido aquele samba-enredo como marco em sua formação musical: assumia, desde já, a influência do gênero musical forjado nas quadras das escolas de samba e mostrava identificação com os motivos cantados pelo Salgueiro.

Anos mais tarde, precisamente em 1976, aquela encenação carnavalesca serviria de inspiração para o cineasta Carlos José Diegues — Cacá Diegues —, que, tendo visto o desfile do Salgueiro das arquibancadas, rodou filme com mesmo argumento: a odisseia de Xica da Silva rumo à liberdade e à afirmação em uma sociedade escravocrata. A trilha sonora da película ficou a cargo do filho de Augusto, àquela altura consolidado como Jorge Ben, um dos maiores nomes da música nacional. O artista teria recebido o argumento do filme enviado pelo diretor e musicado quase *ipsis litteris* o que lera: “fui só ajeitando o meio-de-campo e saiu”<sup>28</sup>, conta Jorge, ratificando a impressão do contrabaixista Dadi: “Era o dia da viagem para uma temporada na Cidade do México, e o Cacá [Diegues], já com o filme pronto, dependia só da música-tema, que era o Jorge quem ia compor. Fomos à tarde para o estúdio: Jorge (voz e violão), Joãozinho (percussão) e eu (baixo). Gravamos assim. Acho que o Jorge compôs na hora” (DADI, 2014, p. 81).

A música *Xica da Silva* ocupa pouco mais de quatro minutos do *long-play África Brasil*, lançado naquele ano pela Philips, e não passa batida pela crítica musical — bastante elogiosa! — de Sérgio Cabral no jornal *O Globo*. Segundo o crítico, é como se o artista acentuasse o ritmo e fosse “encaixando” as palavras ao seu *bel prazer* para, por fim, formar as frases em um estilo de composição que tem “mais prosa do que versos”: “Ele dá a impressão de que seria capaz de musicar um relatório de fim de ano da Companhia Vale do Rio Doce, com ligeiras modificações apenas”<sup>29</sup>. A prosa meio improvisada do “roteiro musicado” dá lugar ao contraste lírico da antífona-refrão que repete o nome de Xica da Silva em tons de hino. O recurso ao improvisado das estrofes e à antífona do refrão, frequentemente acionado por Jorge naquele fonograma, é reproduzido pelo artista nos shows de divulgação que rodam o mundo, com exitosas temporadas na Europa, quando reserva parte de suas apresentações a reinvenções das músicas registradas em disco.

---

<sup>27</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>28</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>29</sup> *O Globo*, 24 de novembro de 1976

O músico Dadi, que viajou com o artista naquela ocasião, relata que aquela temporada fora inesquecível e atribui aos improvisos do cantor um dos pontos altos da turnê:

O show do Jorge no *Palais des Sports* foi de uma grandiosidade que me absorveu completamente. Jorge abriu o espetáculo com a música *Charles Junior*, que começa assim: “Eu me chamo Charles Junior / Eu também sou um anjo”. No começo da música, Jorge fazia, de improviso, um *rap* (isso em 1976!), em que ele começava dizendo: “Eu nasci de um ventre livre...”. Era um improviso que fazia quase todos os pelos dos nossos corpos se arrepiarem! Inesquecível — relembra o contrabaixista — Depois já no meu quarto, eu ainda estava pensando no concerto quando alguém bateu à porta. Quando abri, era meu mestre Jorge Ben Jor. Ele, sem falar nada, entrou, me abraçou, deitou a cabeça no meu ombro e chorou durante quase dois minutos. Eu só dizia que ele merecia aquela linda noite, que o show tinha sido emocionante... (DADI, 2014, p. 85-86).

Neste breve percurso de treze anos, vemos um jovem de dezoito anos fascinado pelo carnaval, pela percussão do samba-enredo do Salgueiro e pela descoberta de Xica da Silva nos cortejos que ganham a metrópole carioca àquela época do ano, se transfigurar em ídolo popular que logra sucesso ao individualizar-se mormente enquanto artista negro, uma posição demarcada pelo *modus operandi* estranho aos padrões estéticos hegemônicos de composição, instrumentação, canto e apresentação de seus contemporâneos; mas também verbalizada, quando alude, por exemplo, à Lei do Ventre Livre que, em 1871, assegurava alforria às crianças nascidas de mulheres escravizadas no Brasil Império. Assim narradas, as sinuosidades da existência individual de Jorge parecem ser reduzidas ao que Pierre Bourdieu (1986) chama de “narrativa de historiador ou de romancista”<sup>30</sup>, em seu célebre texto *L'illusion biographique*, ou seja, há uma forma de narrar uma vida, atribuindo ao que tem caráter caótico e nem sempre coerente, um sentido linear e organizado, em torno de um “projeto artístico”; como se, de algum modo, “desde sempre”, ou desde a primeira vez em que ouviu os sambas do Salgueiro, o artista tivesse orientado suas escolhas em nome desse destino final, consagrado como um artista popular negro no *Palais des Sports* em Paris. Esse reducionismo, a que Bourdieu dá o nome de “ilusão biográfica” ou “semicompreensão ilusória”, acaba por criar artificialmente uma relação racionalmente visada de “efeito” e “causa” entre temporalidades diversas, a partir da seleção e organização de acontecimentos não apenas em ordem cronológica, mas também em ordem lógica, forjando um sentido inexistente à trajetória olhada retrospectivamente.

---

<sup>30</sup> Tradução para : “(...)  *récit d'historicien ou de romancier*” (BOURDIEU, 1986, p. 69).

Naturalmente, o trabalho sociológico não pode desconsiderar as reverberações de um evento passado nas ações do presente e as eventuais relações causais entre eles. Ao nos filarmos, enfim, ao espectro epistêmico do qual fazem parte autores como Norbert Elias e Pierre Bourdieu, consideraremos que as características pessoais — mediante as quais um indivíduo se difere em relação aos outros membros de sua sociedade — são tomadas como resultados de memórias incorporadas em um longo processo de “escrita social” (ELIAS, 1994a, p. 150) e acionadas idiossincraticamente de acordo com os imperativos funcionais do cotidiano. Em outros termos, para evitarmos a construção de uma mera “crônica do êxito”, em que noções como genialidade, criatividade e projeto artístico se tornam dados axiomáticos desconectados da vida social e são suficientes para explicar não apenas superação de obstáculos e adversidades, mas igualmente sua sagração, situaremos as “saídas” e “entradas” artísticas de Jorge Ben no âmbito das possibilidades e impossibilidades objetivas enfrentadas e incorporadas pelo artista durante sua trajetória à maneira de um esquema de disposições para agir, um *habitus* (BOURDIEU, 1987).

De acordo com esse viés analítico, deveremos considerar que as aspirações profissionais foram, durante parte da infância e da adolescência, uma lacuna nos pensamentos de Jorge, filho de Augusto, e que, anos antes de impressionar-se com o Salgueiro na Presidente Vargas, desejava ser jogador de futebol: “num time importante; esperava, quem sabe, ser descoberto por algum olheiro, no futebol de praia ou nas peladas de rua”<sup>31</sup>. Antes da inflexão que o levou à música popular, o jovem trabalhara como despachante municipal<sup>32</sup> e, quando convocado pelo exército, no início da década 1960, passou a ter o violão presenteado pela mãe como mero “passatempo”: “a música estava em segundo plano e não era sequer considerada uma vocação. De música, gostava muito de ouvir e de dançar”, relembra o cantor em entrevista para o *Jornal do Brasil*<sup>33</sup>. Seguindo essa senda, é possível indagar: quando e por que a música popular se tornou uma possibilidade profissional para o menino Jorge? O que o levou a abandonar as aspirações de jogador de futebol dos tempos em que frequentava a “escolinha” do Clube de Regatas do Flamengo e fazia testes para ingressar no time juvenil e, igualmente, interromper a carreira militar que, para muitos jovens do subúrbio carioca, era subterfúgio para ascender socialmente? Por que não considerou o trabalho no porto, como o de seu pai, por quem nutria admiração à maneira

---

<sup>31</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970

<sup>32</sup> *Revista do Rádio*, 28 de setembro de 1963 e 1 de fevereiro de 1964

<sup>33</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970

de um herói, em um período em que a estiva abria uma das melhores perspectivas de emprego regular para os homens que compunham a população negro-mestiça do Rio de Janeiro (MOURA, 1995)? Ou ainda, por quais razões, quando o então músico amador Jorge, em 1962, resolveu — incentivado por um grupo de músicos profissionais que se apresentavam nas boates da Zona Sul carioca — levar suas incipientes composições aos palcos e estúdios de gravação, adotando o nome de seu avô materno, Ben, ele não o faz aos moldes da bossa nova hegemônica naqueles ambientes, mas, sim, a partir de um ritmo mais acelerado e percussivo que faz do estigma da raça uma determinante estilística, posteriormente classificada como *Samba Esquema Novo*? E, enfim, quais são as condições objetivas de possibilidade do êxito dessa estética calcada na performatização da racialização que (re)produz o mesmo discurso racializante do Salgueiro, mas agora posto no mercado transnacional de shows, discos e televisão?

Uma das possibilidades de respostas a essas indagações é a necessidade de objetivação da construção das memórias lúdico-musicais em meios aos trânsitos simbólicos que envolvem os espaços intersticiais entre a Zona Sul, a Zona Norte e a região central do Rio de Janeiro, sobretudo no que diz respeito à sedimentação da criatividade artística de Jorge Ben, entendido como uma trajetória-corpo formada, precisamente, a partir do cruzamento de “diversos feixes de processos” ali encontrados (ALVES, 2012, p. 41), entre os quais a gênese tortuosa do samba enquanto gênero musical e sua consolidação como símbolo nacional; a sistematização dos desfiles anuais das escolas de samba do Rio de Janeiro; a expansão do mercado de diversões carioca e especialmente do circuito noturno de boates e clubes para dançar e, por fim, a convergência de tais movimentos em direção à indústria fonográfica, ao rádio e à televisão.

Retomando termos eliasianos, diríamos que tal empreitada cumpre o papel de evidenciar o feixe de processos psicossociais presentes na formação da estrutura social de personalidade de Jorge, o que é possível mediante o recurso às categorias de psicogênese e sociogênese (ELIAS, 1994b). Enquanto a primeira refere-se ao processo de formação da estrutura de personalidade de um indivíduo, a segunda indica como se faz a construção da estrutura social de personalidade de determinados indivíduos, sendo ambas imbricadas e analisadas conjugadamente. Neste ponto, a sociologia eliasiana toca a noção de *habitus*, pois a sociogênese incide diretamente sobre a economia psíquica, emocional, pulsional e corporal dos seres humanos, fazendo com que os esquemas de disposições e aprendizados que

compõem a criatividade artística de um indivíduo só possam ser vistos como resultado do atravessamento entre ambos os processos. Assim, a conexão entre os fatos históricos deixa de obedecer a uma relação casual imediata, mas passa a ser vista em termos de memórias incorporadas como aprendizados e tornadas ações de causas eventualmente involuntárias.

Com isso, buscamos complexificar a ideia de racionalização do processo de criação artística, tal qual faz Michael Baxandall em sua *explicação histórica dos quadros*, ao propor que a intencionalidade não é um “estado de espírito” ou “psicológico” reconstruído, mas “uma relação entre o objeto e suas circunstâncias”. Em outros termos, é evocada diante do aparecimento de um problema experimentado pelo artista, mas cujas respostas podem ter sido dadas de modo inconsciente, como resultado das instituições a que aderiu ou, ainda, das disposições adquiridas ao longo de sua trajetória biográfica e que, conquanto possam eventualmente ter sido alvo de reflexão, passam à dimensão das capacidades ou habilidades corporais capazes de lidar com tarefas objetivas (BAXANDALL, 2006, p. 81). Essa noção de intencionalidade é resumida por Baxandall a partir da triangulação revelada entre um problema objetivo, uma situação que apresenta um conjunto de possibilidades culturalmente determinadas e uma resposta. Postos diante das respostas-obras de Jorge Ben, e recorrendo novamente à terminologia de Elias (2001), cabe perguntarmo-nos a respeito do binômio composto pelas figurações em que toma parte — considerado que as interdependências funcionais limitam ou possibilitam as ações individuais, conforme os vínculos de reciprocidade — e pelos problemas que enfrentava. Ora, se a obra é vista como solução a problemas que aparecem em determinadas situações, podemos, a partir de então, resumir o problema referente à psicogênese do processo-Jorge a partir da pergunta: que problemas tinham a criança-Jorge e o adolescente-Jorge e sob quais condições eles foram experimentados como tal? Por exemplo, quando Jorge, já contratado pela Philips para registrar seu primeiro *long-play*, viu-se “segurado” pela gravadora e impelido a recalcar a dimensão rítmica dos surdos e atabaques que gostaria de inserir em suas canções<sup>34</sup>, de que forma o cantor respondeu a tal obstáculo?

De antemão, é importante destacarmos, à maneira de Hall (2015) e Martín-Barbero (2004; 2009), que a cultura popular é um domínio estratégico no qual as populações estigmatizadas criam saídas ou entradas para galgar espaço nas disputas identitárias cuja hegemonia encontra-se no discurso homogeneizador do Estado nacional, que busca

---

<sup>34</sup> *Folha de São Paulo*, 9 de janeiro de 1978

violentemente unificar a polifonia de uma população em uma identidade cultural aparentemente capaz de representar seus membros, independentemente das candentes diferenças em termos de classe, gênero ou raça, como uma grande e única família nacional. É a partir do espaço heterogêneo da cultura popular — dentro da qual guindaremos a música à condição de destaque em razão de sua pujança e expressividade em termos de produção e afirmação de identidades — que tais populações apresentam respostas aos problemas cotidianos de suas famílias, comunidades e bairros, eivados por condicionantes socioclassistas, raciais, históricas, técnico-econômicas, estéticas e de gênero, fazendo ecoar, assim, as fissuras internas do discurso nacionalizante. As expressões culturais populares, doravante observadas como respostas a problemas objetivos dos indivíduos, gozam de uma certa “ressonância afirmativa” (HALL, 2003, p. 340) ou, para evidenciar a aproximação entre os dois autores mencionados:

O valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua memória histórica (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 113)

Note-se que, por definição, a cultura popular é um terreno onde múltiplos vetores de forças se encontram e colidem<sup>35</sup> o qual, não obstante apresentar uma dimensão contestadora estratégica, dificilmente seria compreendida em termos da razão dualista (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 109-176) que opõe alto e baixo, resistência e alienação, local e nacional ou, enfim, popular versus massivo, uma vez que, ainda que determinadas respostas soem como “cooptadas” e “inautênticas” — acusações já feitas a Jorge, em função de um suposto alinhamento ideológico à ditadura militar brasileira e seu discurso ufanista —, elas constituem figuras e repertórios estilísticos, orais e corporais aos quais a cultura popular recorre para desvelar as experiências de parte da população que, frequentemente, encontra nos espaços de mercantilização da cultura e do embate referente à definição da identidade nacional as únicas saídas performáticas para expor suas demandas, inclusas sobretudo as

---

<sup>35</sup> Cf. Neder (2010)

identitárias. Stuart Hall (2003, p. 348) concluirá, então, que a cultura popular é uma arena mítica na qual se constitui um “teatro de desejos populares” ou de “fantasias populares”.

Seguindo a trilha analítica percorrida até aqui, a partir da psicogênese do processo-Jorge, busca-se objetivar, neste capítulo, o processo mais tenro e embrionário de aprendizado, mediante o qual se constituiu uma estrutura de disposições e saberes práticos a partir da relação direta com sua família, sua vizinhança, seu bairro e as circunstâncias a que estavam submetidos. A que problemas e circunstâncias responde o que viria a ser o “teatro” de Jorge?

## **RIO BABILÔNIA**

Jorge Duílio Lima Menezes nasceu na data provável de 22 de março de 1945 no “bairro musical” de Madureira (RIBEIRO, 2003), na Zona Norte do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. Sua data de nascimento é o primeiro dentre tantos enigmas que a vida do menino Jorge nos apresenta: existem documentos e periódicos que atestem os anos de 1941, 1942 e 1944 para o seu nascimento<sup>36</sup>, embora tenhamos elegido — a título de organização cronológica — a data em que, hoje, o próprio artista celebra seu aniversário<sup>37</sup>. Também pouco se sabe sobre os seus primeiros seis, sete ou oito anos de vida, quando morava no pululante bairro do subúrbio carioca onde nascera. Por toda a vida, Jorge pouco falou sobre Madureira. A música autobiográfica *A cegonha me deixou em Madureira* — assinada pelo cantor e seu pai, Augusto, anos mais tarde — é uma das raras menções que faz ao bairro, retratando um lugar de feições tipicamente suburbanas no Rio de Janeiro dos anos 1940: erigido às margens da linha férrea que se ligava à região central da cidade, contava com uma economia centrada no comércio e no jogo do bicho e tinha no samba, sobretudo aquele forjado nas escolas de samba Portela e Império Serrano, talvez o principal epicentro da

---

<sup>36</sup> Em entrevista para a edição 763 da *Revista do Rádio*, em maio 1964, o cantor afirma: “Nasci no Rio, no dia 2 de dezembro de 1944”. Em julho de 1966, a edição 182 da *Intervalo* afirma que a data correta seria 22 de dezembro de 1941. Os dados dos proclamas de seu casamento com Domingas Teresinha, divulgados pelo *O Globo* em 4 de agosto de 1971, asseveram que à época ele tinha 29 anos de idade, tendo nascido, portanto, em 1941 ou 1942.

<sup>37</sup> “Jorge Ben Jor completa hoje, segundo suas contas, 70 anos de idade”, noticia o *Estado de São Paulo*, em 22 de março de 2015, atestando o ano de 1945 como o de seu nascimento.

solidariedade vicinal ali estabelecida, capaz de fazer os “filhos do bairro nascerem cantando”:

A cegonha me deixou em Madureira  
De presente para minha mãe Silvia Lenheira  
Madureira, ô, ô Madureira, ô, ô  
Me deixou numa santa casa barulhenta  
Que tremia toda quando o trem passava  
Olha o trem  
(...)  
Disseram também que eu cheguei sorrindo  
E cantando  
Em vez de chegar chorando  
Acharam estranho  
(...)  
Madureira, terra de bamba e de tradição  
De casas coloridas e meninas bonitas  
Do jogo do bicho, do comércio e do mistério  
Terra de samba da Portela e do Império  
(Jorge Menezes e Augusto Lima de Menezes)<sup>38</sup>

Em outras oportunidades, ele reiterará o bairro como um dos nascedouros do samba: “nasci na terra do samba, que não é Vila Isabel, mas Madureira. (...) Me lembro bem de minha infância. Era um menino pobre, não tinha luxo, mas tinha o amor dos meus pais. Tinha o que eles podiam me dar. Jogava muita bola, brincava no morro, dançava o carnaval”, contaria Jorge em entrevista à jornalista Daisy Cury na revista *Ele & Ela* de janeiro de 1976. Naturalmente, o filho de Augusto e Silva irá experimentar o bairro de maneira própria, mas suas breves memórias de infância, embora deixem lacunas para um sem número de inferências possíveis, são suficientes para passarmos a desvelar a realidade típica dos pelo menos 111.333 moradores de Madureira que, no início daquela década, era o bairro mais populoso da cidade, respondendo por aproximadamente 6,3% de seu total de habitantes<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> A música *A cegonha me deixou em Madureira* está registrada do disco *Alô alô, como vai?* lançado em 1980 pela gravadora Som Livre. Augusto Lima de Menezes é creditado como *Augusto de Agosto*.

<sup>39</sup> IBGE, *Censo Demográfico e Econômico de 1940*.

Aliás, um breve exercício de imaginação sociológica a partir da literatura existente sobre a capital brasileira naquele período (O'DONNEL, 2013; RIBEIRO, 2003; PAIVA, 2015; entre outros), nos possibilitaria verificar um *ethos* centrado em determinadas práticas musicais que assemelhava e aproximava a realidade de Jorge à dos demais bairros que compunham a chamada Zona Norte. Isso porque tais regiões são frequentemente narradas em termos que trespasam a dimensão espacial; são, sim, representadas como “zonas culturais e morais” (O'DONNEL, 2013; PARK, 1973) que, forjadas por um processo sócio-histórico cujos vetores fundamentais são o agenciamento técnico-científico do Estado, como elucidam as reformas urbanísticas operadas desde finais do século XIX notadamente pelos prefeitos Cândido Barata Ribeiro e Francisco Pereira Passos, e igualmente a heterogeneidade de práticas culturais que ganham o espaço urbano pelos braços e pernas de sua população, trazem consigo seus mitos, promovem encontros e trocas de experiências, e disseminam práticas endógenas de reconhecimento e construção de identidades, como os clubes — inclusos os dedicados à prática do futebol — e agremiações recreativas como as escolas de samba.

Por esse motivo, Jesus Martín-Barbero confere centralidade analítica à trama topológica dos bairros para a compreensão dos usos populares da cultura, na medida em que, ali, são produzidos seus sentidos. Segundo o semiólogo, já adicionando a variável referente à estratificação econômica,

(...) o bairro se constitui assim num mediador fundamental entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, proporcionando algumas referências básicas para a construção de um “nós”, de uma “socialidade” mais ampla que a familiar e mais densa e estável que a imposta pela sociedade. Diferentemente do que acostuma acontecer nos bairros residenciais das classes altas, onde as relações se estabelecem mais sobre a base de laços profissionais que de parentesco ou vizinhança, pertencer a um bairro significa para as classes populares a inserção num âmbito onde se é reconhecido em qualquer circunstância (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 147)

O menino Jorge nasce em um momento em que o Rio de Janeiro consolidava uma marcante estratificação socioespacial delineada pelas porções Sul e Norte da cidade — separadas espacial e simbolicamente pela região central — que abrigariam “estilos de vida” distintos, como evidenciará Benjamin Costallat em crônica para *O cruzeiro*, em janeiro de 1953, ao afirmar que as duas regiões constituem “dois mundos opostos do Rio”. Ao propor

tal separação, o cronista distinguia a Zona Sul como uma “civilização do apartamento”, à beira da praia, de *ethos* cosmopolita e uma intensa vida noturna; enquanto a Zona Norte seria lugar de “casa com quintal”, “vizinhança tagarela e prestativa”, “garotos brincando na calçada” e “reuniões cordiais na sala de visita”: “Zona Sul – Zona Norte, paraíso e purgatório do Rio. Sair do purgatório e ganhar o paraíso é aspiração de quase todos, mas há quem prefira, sinceramente, a vida simples e provinciana dos bairros e subúrbios do norte”, analisará.

Ao acionarmos a geografia estratificada ilustrada pelo cronista, não pretendemos adotar a postura essencialista, quase metafísica, contida no enunciado “a rua passa a criar seu tipo, a plasmar a moral dos seus habitantes, a inocular-lhes *misteriosamente* gostos, costumes, hábitos” da crônica *A Rua* de João do Rio, escrita anos antes para falar de uma misteriosa “alma” dos espaços urbanos capaz de delinear práticas e sentimentos individuais<sup>40</sup>. Ao contrário, trata-se de uma constatação de nível socioantropológico a respeito da relação entre a distribuição geográfica das cidades, a sociogênese de esquemas de disposições para agir e a psicogênese dos indivíduos, que forja algo como uma “geografia moral da cidade” (GUIMARÃES, 2011), um mapeamento das redes de significados em que se inserem os espaços — e bairros —, mas que são igualmente forjadas endogenamente a partir das experiências individuais e coletivas nesses espaços.

Um empreendimento exemplar é realizado por Georg Simmel (1979) ao questionar como a personalidade individual simultaneamente se acomoda e reage às forças externas que, na metrópole moderna, parecem se acirrar. Sua conclusão é chave de entendimento fundamental para compreendermos a diferenciação entre as feições metropolitanas da região compreendida pela Zona Sul e o Centro cariocas e os assentamentos urbanos de pequeno porte, como os bairros suburbanos, visto que propõe, como resultado da configuração urbana, o estabelecimento de sociabilidades distintas: os laços de reconhecimento nas primeiras são mais esparsos quando comparados aos segundos, dado estarem assentadas sobre a economia do dinheiro. A partir do momento em que o dinheiro é tomado como equivalente geral das trocas, ele torna-se o denominador comum dos relacionamentos nas cidades de grande porte, que deixam de ter fundo emocional. Todo valor é, na metrópole, reduzido a seu equivalente monetário. Se tal assertiva é verdadeira, seria também correto afirmar que as coisas são, neste contexto, destituídas de seu lado qualitativo e, doravante, as

---

<sup>40</sup> Gazeta de Notícias, 29 de outubro de 1905.

relações são niveladas em função do dinheiro. O diagnóstico simmeliano aponta, aqui, para a vida metropolitana como um *continuum* de operações matemáticas, despersonalizando a rede de relacionamentos que, em função disso, apresenta como característica fundamental o anonimato e o prosaísmo. Com a objetividade monetária mediando todas as relações e homogeneizando as personalidades — destituindo-as, no âmbito da vida social, de suas idiossincrasias —, os relacionamentos tornam-se impessoais, anônimos. Nas palavras do próprio autor, “no pagamento em dinheiro, a personalidade não se dá mais a si mesma, mas sim a algo totalmente abstrato de toda relação interna com o indivíduo” (SIMMEL, 2014, p. 29).

Assim, tal qual preconizam Karl Marx<sup>41</sup> e Max Weber (1999), a metrópole de Simmel também é, por excelência, sede da autoridade político-administrativa e do mercado, de modo que a população está incisivamente sujeita ao procedimento vertical do Estado, sob a forma de planos urbanísticos e normatizações que recalcam o livre uso do espaço urbano, e a produção urbana é sempre destinada ao mercado, a compradores anônimos, de forma absolutamente distinta do comércio das pequenas cidades, marcadas pelo “pequeno círculo” onde acontecem as trocas, em que produtor e consumidor se conhecem. Nesse sentido, as categorias de “atitude blasé” e “reserva” acionadas por Simmel para caracterizar a atitude de aversão, estranheza ou repulsão ao contato humano mais próximo nas metrópoles são confrontadas pela oposição diametral das cidades pequenas, caracterizadas pela pessoalidade, por relacionamentos “paroquiais” — parentesco, agremiações recreativas e religiosas — e pela liberdade com limites baseados nas próprias relações de reconhecimento estabelecidas. Há algo quase durkheimiano em sua análise, posto que ela nos permite distinguir cidades grandes e pequenas respectivamente em termos de uma solidariedade orgânica e de uma solidariedade mecânica (DURKHEIM, 2010) ou, na metáfora simmeliana, em termos de pessoas que reagem aos estímulos externos com a “cabeça” — uma referência à crescente intelectualização da vida — e pessoas que reagem aos mesmos estímulos com o “coração”, forjando relacionamentos “profundamente sentidos e emocionais”.

---

<sup>41</sup> Segundo Marx, “a divisão do trabalho no interior de uma nação gera, antes de mais nada, a separação entre trabalho industrial e comercial de um lado, e trabalho agrícola de outro: e, com isso, a separação entre a cidade e o campo”. A cidade é, portanto, sede da economia capitalista, na medida em que concentra as atividades industriais e comerciais (MARX, 2007)

A dinâmica ilustrada pela sociologia clássica oitocentista pode ser facilmente encontrada no Rio de Janeiro vivenciado pela criança Jorge, quando de seu nascimento, em 1945. Ele estava diante de uma cidade que se movia, se metropolizava e desvelava cotidianamente os efeitos das mudanças urbanas operadas desde fins do século XIX, quando a abolição legal da escravidão e a proclamação da república converteram definitivamente a cidade em uma arena de embates marcadamente entre o discurso civilizatório da Cidade-Estado que buscava disciplinar os usos do espaço urbano e a diversidade de práticas, sobretudo das populações pobres, que tomavam as ruas do centro da cidade para assegurar sua subsistência material. Fazendo uso da análise de Patrick Straumann (2001, p. 8-10) sobre a obra de Jean-Baptiste Debret, a “exigência da civilização ocidental” era posta diante da “realidade tropical” pintada pelas ilustrações do artista: um centro urbano mal pavimentado tomado por “ambulantes, vendedores de cestos, comerciantes de galinhas, carregadores de leite (...), carros de boi, entregadores, curandeiros”. Posto em vigência apenas dois anos após o fim da escravidão, o código penal de 1890, que coibia o crime de “vagabundagem” — atribuído a qualquer indivíduo sem profissão —, era frequentemente acionado para legitimar a perseguição policial àquele lumpesinato, ilustrado por Debret, que ocupava a região portuária da cidade, inclusos nisto os músicos amadores, estivadores, capoeiras e bicheiros. Do mesmo ano é datado o Código de Posturas Municipais que regulará os pormenores de atividades como casas de aluguel, o que levará o governo do prefeito Barata Ribeiro a uma grande “operação de limpeza” entre 1892 e 1893, demolindo os cortiços considerados anti-higiênicos no centro da cidade, como o famoso Cabeça-de-Porco localizado em uma região conhecida como Pequena África (NETO, 2017; CARVALHO, 1987). Em um contexto como esse, a modernização da cidade ganha sentido de assepsia e limpeza, como demonstra o trecho a seguir da obra *Uma história do samba*:

(...) os cortiços eram considerados a principal insígnia do atraso, a representação eloquente de um passado a ser combatido e um mal a ser extirpado, como um asqueroso tumor, em nome da pretendida assepsia dos novos tempos e dos ares renovadores do novo modelo civilizatório. Daí a “campanha cívica” pela derrubada do maior de todos eles, o Cabeça de Porco, composto por um labirinto de casebres, cocheiros, estábulos, pocilgas e galpões, situado à rua Barão de São Félix, no coração da Pequena África (NETO, 2017, p. 34).

Tal qual acontecia em São Paulo nos primeiros anos da República Velha (SANTOS, 2003; FERNANDES, 2008), o que se buscava com tais medidas era a uniformização da vida social, mas aos moldes do urbanismo planejado do barão Haussman que, enquanto prefeito de Paris, forjara nova urbe pautada pelo princípio da ordem e da civilidade tornando-se inspiração para estadistas brasileiros, como o prefeito do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906, Francisco Pereira Passos. Para tanto, era necessário criar uma nova narrativa baseada na arquitetura e modos de vida europeizados — sobretudo afrancesados —, operando um apagamento material e simbólico dos elementos que estivessem fora dos padrões socioculturais desejados, sobretudo os associados às parcelas populacionais formadas pelos chamados negros, mestiços, pretos, pardos, caboclos, nordestinos, caipiras e mulatos, amalgamados por Roberto Moura (1995) sob a categoria de “populares”. Isso em um contexto em que a cidade buscava se “modernizar”, alcançar o “progresso” por meio do embranquecimento e da europeização forjados à base de sequentes intervenções estatais, como o incentivo à imigração europeia e o planejamento urbano<sup>42</sup>. Para concretizar esse projeto de embranquecimento — formando uma cidade sobre bases raciais europeias — e limpar os elementos julgados como perigosos, imorais, incômodos e cujo comportamento não era aceito pelos que procuravam fazer do Rio de Janeiro uma metrópole europeia, Estado e mercado atuam ao menos em três frentes: (i) a já aludida repressão policial ancorada em aparelho jurídico que acaba por criminalizar as práticas vistas como inadequadas, como os batuques, o jogo do bicho e as capoeiras, frequentemente associadas a infrações como “vagabundagem”, “gatunagem”, “desordem” e “vadiagem”; (ii) a prioridade na contratação de pessoas brancas para as áreas consideradas mais dinâmicas da economia carioca, relegando a maioria negro-mestiça à formação de um pobre lumpesinato; (iii) e a implementação de um novo modelo urbanístico que privilegiava os bairros elegantes e

---

<sup>42</sup> A biografia do prefeito Francisco Pereira Passos escrita por Raymundo de Athayde (1944) dá conta de que as preferências europeias eram fato público e notório durante seu mandato, sendo alvo recorrente das caricaturas e crônicas apresentadas nos jornais e revistas da época. Da cultura inglesa, teria aderido aos trajes, à admiração pelos esportes, aos hábitos alimentares e às “decisões violentas”, “rústicas” e “enérgicas”. Da França, teria trazido o urbanismo “embelezado” parisiense e as subsequentes medidas de “higienização” do centro da cidade. De Portugal, teria importado casais de pardais para dar “ares europeus” à urbe carioca. Conquanto dê ao texto tom de ode, rechaçando as críticas ao político, o biógrafo ratifica o autoritarismo e a discricionariedade de Pereira Passos em sua obstinação pela europeização da cidade e seus hábitos em detrimento ao “vezo nacional”, como indicam as condições impostas pelo então engenheiro ao governo federal para que assumisse o cargo, que serão consolidadas em lei especial que lhe concede “plenos poderes” um dia antes de ser guindado ao posto.

expurgava suas manchas, como os cortiços, para os cimos dos morros adjacentes e os subúrbios que se formavam às margens da Estrada de Ferro Dom Pedro II.

Assim, ao passo em que se acirra o processo de urbanização planejada segundo aquela ideologia da higiene no Centro da cidade e nos bairros adjacentes, notadamente na região praiana compreendida por Copacabana, Ipanema e Leblon que a pesquisadora Júlia O'Donnel (2013) chamará de CIL — agora integrada à metrópole pelos bondes elétricos recém-inaugurados pela Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico —, a metrópole se expande heterogeneamente em direção às encostas dos morros e ao longo da Estrada de Ferro Dom Pedro II, a Central do Brasil. Assim, se de um lado, os traços do projeto urbanístico forjam na região central e na Zona Sul uma sociabilidade característica e identificável com as ideias da modernidade europeia, à maneira da metrópole simelliana, a heterogeneidade de usos do espaço urbano carioca se apresenta como caractere latente e como consequência inexorável daquela intervenção estatal, sobretudo a partir do povoamento de áreas não planejadas e da ocupação coletiva dos espaços públicos que forjam novos bairros, incluindo Madureira, de sociabilidade provinciana, aos moldes das cidades pequenas ilustradas por Simmel. Em termos weberianos (WEBER, 1999), diríamos que o processo de metropolização do Rio de Janeiro desvela um processo de “dominação não-legítima”, na medida em que apresenta como consequência o recrudescimento da organização autônoma dos habitantes que passariam a se mobilizar política, econômica e culturalmente em torno de *comunnes* para defender seus interesses e afirmarem suas identidades, emancipando-se, mesmo que parcialmente, do procedimento vertical do Estado sob égide da “legitimidade”.

É, portanto, a partir da contemporização entre os agenciamentos do Estado, do mercado e da população carioca que encontraremos a conformação dos subúrbios cariocas que comporão a chamada Zona Norte e a sua sociabilidade calcada em uma solidariedade vicinal orientada, entre outros referentes simbólicos, pela música (RIBEIRO, 2013)<sup>43</sup>. Não são raros os estudos que indicam que a política de modernização implantada na região que interliga o Centro aos bairros *cilenses*<sup>44</sup> via bonde, conquanto pareça lograr êxito em sua sanha demolidora elucidada pelo “bota-abaixo” de Pereira Passos que arrasou aproximadamente 1300 edificações para inaugurar alguns emblemas da modernidade

---

<sup>43</sup> Analisando o mesmo contexto, Oliveira (2011, p. 64) chega a postular uma “identidade suburbana” cujos atributos mais característicos estariam associados a “uma maior comunicação interpessoal, laços de solidariedade mais coesos na proximidade das relações de vizinhança e amizade”.

<sup>44</sup> Gentílico usado por Julia O'Donell (2013) para se referir à região praiana compreendida por Copacabana, Ipanema e Leblon a qual chamará de CIL.

carioca, como a Avenida Rio Branco e o cais do porto, não opera um apagamento de muitas das práticas que tinha como alvo, como os cordões e ranchos carnavalescos<sup>45</sup>. Nas palavras de Ana Paula Alves Ribeiro em sua dissertação de mestrado, *Samba são pés que passam fecundando o chão*:

As elites ignoravam a existência de uma “rede forte e informal de lealdade”, que unia as classes populares de vários bairros em momentos decisivos, assim como também pressupunham que estas mesmas classes não tinham potencial organizativo, simplesmente por destoar dos padrões associativos da época. Esse potencial organizativo era ignorado, pois foi construído fora da esfera do Estado, com a criação de ranchos, terreiros e cordões, apesar de aceito e incorporado posteriormente pelo mesmo Estado e pelas elites nas festas populares que predominam no Rio de Janeiro (RIBEIRO, 2003, p. 37)

O diagnóstico da pesquisadora é confirmado pela existência de uma multidão de “descontentes” — inclusos intelectuais da virada de século como João do Rio e Lima Barreto (SILVA, 2015) — por estarem sendo expulsos de suas residências, consideradas insalubres, ou por verem nas mudanças um despojamento das tradições da cidade. Os “pés” dos descontentes rendem-se às opções restritas de subirem as encostas dos morros, espriarem-se pelos subúrbios ou ocuparem moradias coletivas nos casarões que sobreviveram à “orquestra” das picaretas de Pereira Passos e, ali, reinventarem seu cotidiano. Adentramos, então, em um espectro de pesquisas que deslocam o acento posto nos efeitos da modernização industrial sobre a cidade no sentido de priorizar a diversidade dos usos na cidade.

## **A ZONA NORTE É COISA NOSTRA**

É justamente na tentativa de resgatar o complexo heterogêneo de práticas culturais que forjaram o cotidiano urbano brasileiro — sobretudo paulistano e carioca — no contexto ilustrado até aqui, que José Ramos Tinhorão (2013) consegue registrar um duplo movimento: na medida mesma em que o Rio de Janeiro cresce e se metropoliza, verifica-se também o

---

<sup>45</sup> Os estudos de Roberto Moura (1995) e Roberta Guimarães (2011) sobre a “Pequena África” são elucidativos acerca a revivescência de narrativas oferecidas como fissuras ao discurso modernizador estatal.

recrudescimento das demandas e necessidades de expressão e consumo do lazer e diversão dos segmentos populares, mormente dos operários e trabalhadores não qualificados que, ora desabrigados, põem-se em trânsito rumo aos novos bairros cariocas, afastados dos cinemas, dos elegantes cafés e dos demais simulacros da noite parisiense que ganhavam o Centro reconfigurado e os bairros *cilenses*. “Os sons que vêm da rua”, dos bares, das serenatas e dos salões do povo, que servem de subsídio empírico ao autor, ganham a malha urbana, semeando novas possibilidades culturais especialmente ao longo da Central do Brasil. A “cultura musical” forjada no Centro da cidade (CABRAL,2011a) ganha então essa imagem de “pés que fecundam o chão”, gerando frutos como o samba urbano que movimentará a economia simbólica dos subúrbios.

Resgatamos o termo “economia simbólica” aos moldes de Farias (2010) para aludir precisamente ao regime de práticas que coordenam e regulam a dinâmica na qual economia e cultura constituem matizes de uma mesma esfera pública capaz de transfigurar a invisibilidade das emoções, afetos, valores, saberes e afins em dados táteis e visíveis como a arte popular, a paisagem urbana, o futebol e a moda. Com efeito, os subúrbios cariocas frequentemente definidos em termos de seu posicionamento geográfico às margens das ferrovias, do predomínio das populações pobres e de sua dependência econômica em relação ao Centro, passam a ser observados, doravante, como *locus* de uma economia simbólica forjada pela revivescência — em constante movimento — de práticas culturais deslocadas no tempo e no espaço, mas igualmente capaz de engendrará-las.

Esse é o argumento central verificado nos trabalhos de Ana Paula Alves Ribeiro (2003) e Roberta Guimarães (2011)<sup>46</sup>. Ambas indicam que a atuação da prefeitura não meramente empurra tais práticas às regiões que comporão o subúrbio carioca, mas opera como um catalisador que mobiliza a heterotopia popular dantes em favor da constituição de “totalidades sociais” que delimitarão, nos bairros ferroviários, novas temporalidades, espacialidades e formas de vida, de modo a forjar identidades e pertencimentos, como se verificará a partir das celebrações festivas com ritmos percussivos e a formação de vínculos

---

<sup>46</sup> Roberta Guimarães busca reconstruir os nexos históricos entre as obras de urbanização e aterramentos levados a cabo pelo prefeito Pereira Passos, no início do século XX, e as mais recentes obras de revitalização da Zona Portuária no século XXI — o reencontro da Pequena África com Pereira Passos —, indicando que, em ambos os casos, podemos verificar uma relação de proporção direta entre as ações estatais que classificam os moradores daquela região como “perigosos” e/ou “invasores” e a intensificação de movimentos populares que reivindicam a área para si a partir do acionamento de uma autoidentidade relativamente unívoca que, frequentemente, desconsiderará a heterogeneidade de cosmologias e formas de habitar e, a partir desse movimento, criará mitos como o da Pequena África.

sociais a partir de cultos do candomblé e dos sindicatos portuários. É como se a partir do temor de uma sociabilidade urbana calcada no anonimato e na massificação cultural, as populações de trabalhadores industriais, comerciantes, funcionários públicos, estivadores, militares e “donas de casa”<sup>47</sup>, que antes habitavam o centro, idealizassem uma sociabilidade baseada nas relações de proximidade e vizinhança, substancializando “mitos de origem”, como o que Jorge reproduz sobre o bairro em que nasceu e viveu até os seis ou sete anos de idade: a “terra do samba”.

De fato, Ana Paula Alves Ribeiro (2003, p. 14-15) constatará a partir de suas incursões etno-históricas pelo bairro de Madureira que “boa parcela da sociabilidade, com suas redes de reciprocidade, solidariedade e os conflitos desse bairro se dão em torno da música”, motivo que a levará a tratá-lo sob o epônimo de “bairro musical” — categoria que poderia facilmente abrigar parte significativa dos bairros que se estendem do Centro à Zona Norte pela Central do Brasil, nos quais a triangulação entre tal solidariedade vicinal protagonizada pela música, o mercado de bens simbólicos e o suporte governamental dará origem ao samba como gênero musical, já sob a égide dos processos de hibridação (CANCLINI, 2013). Assim, enquanto observava o crescimento de um próspero comércio<sup>48</sup>, estimulado, segundo Oliveira (2018), pela necessidade de fontes de consumo mais próximas que prescindissem dos longos deslocamentos até o Centro ou a Zona Sul da cidade, Madureira passava a se destacar pelas novas formas de diversão urbana, que incluíam a conformação de novos espaços e práticas musicais que indicavam, em que pese o tensionamento operado pelos processos de hibridação cultural na longa duração sócio-histórica que envolve a metropolização do Rio de Janeiro, permanências intrinsecamente relacionadas a cosmologias de outros tempos e lugares. Aludindo a um sintagma usado por Néstor García Canclini (2013) para registrar o forjamento de idiosincrasias identitárias a partir dos entrecruzamentos simbólicos: estamos diante de gente que é brasileira por

---

<sup>47</sup> Considerada a população de Madureira apta para ingresso no mercado profissional — segundo a distribuição etária do *Censo de 1940*, a partir de 10 anos de idade —, 13,7% trabalhavam na indústria de transformação, 6,1% com “serviços e atividades sociais”, 5,74% no ramo de transportes e comunicações — inclusive os estivadores —, 4,06% eram militares, 2,98% funcionários públicos e 49,41% trabalhavam em atividades domésticas. Ressalte-se que a última categoria profissional era ocupada majoritariamente (84,98%) por mulheres, enquanto as demais eram sobretudo masculinas. 11,37% dessa população era inativa ou ocupavam posições não definidas pelas categorias do *Censo*. Outras categorias, como a dos empregados das indústrias extrativas, do comércio de imóveis e das profissões liberais não representam, isoladamente, 1% do típico bairro suburbano.

<sup>48</sup> Farias (1999) atesta a existência de 150.200 estabelecimentos comerciais no bairro à época. Segundo Fraga e Santos (2015), justamente em função de seu dinamismo econômico, Madureira construiu, durante a primeira metade do século XX, a imagem a imagem de “capital dos subúrbios”.

nacionalidade, portuguesa pela língua, quase sempre católica pela religião — parcela que representa 90,21% daquela população<sup>49</sup> —, mas, quanto à origem, pode ser baiana, maranhense, paulista, mineira, fluminense ou, ainda, estrangeira. “A origem dos primeiros habitantes do bairro está ligada, de forma irreversível, à produção cultural e musical desses moradores e de seus descendentes”, analisará Ana Paula Ribeiro (2003).

### **MEU PAI E MINHA MÃE SE CONHECERAM NA GAFIEIRA**

É mister observar, desde então, que a população de Madureira, à maneira de outros subúrbios cariocas, reestrutura redes de solidariedade que muito se assemelhavam àquelas verificadas entre as bases baianas e negras das imediações da região portuária, no Centro do Rio de Janeiro, que ficariam conhecidas como Pequena África — território histórico, em função do protagonismo ocupado na trama do tráfico escravagista; mas também território mítico, na medida em que postula certa univocidade a uma realidade social sabidamente heterogênea (FARIAS, 2010; GUIMARÃES, 2011). Dada essa constatação, é importante destacar que, não obstante seja inviável recuperar uma substância étnico-cultural única, os relatos históricos acerca daquela região dão conta de que os trabalhadores da região do porto forjam uma solidariedade afetiva calcada na simbiose entre trabalho, diversão, parentesco e religiosidade que frequentemente coloca em xeque a ideia de uma racionalidade técnica pura, inserindo no cotidiano laboral, emoções e paixões presenteístas acionadas mormente por situações festivas e/ou religiosas, como os ranchos e cordões carnavalescos, rodas de jongo, maltas de capoeiras, clubes de gafieira, jogos de futebol, irmandades católicas congregadas em torno de santos associados aos negros e reinvenções resilientes de práticas coletivas de origem africana.

A esse respeito, o que se quer não é fazer uma genealogia histórica que nos possibilite imputar uma relação direta entre práticas encontradas no continente africano durante o período escravocrata e aquelas encontradas na região da Pequena África, mas, sim, como

---

<sup>49</sup> O *Censo Demográfico e Econômico do IBGE de 1940* registra, ainda, para Madureira, um quantitativo de 5.480 pessoas espíritas, ou 4,92% do total da população do bairro, que provavelmente filiavam-se a religiões de matriz afro-brasileira, consideradas (i) a ausência de tal categoria no *Censo* àquela época e (ii) a bibliografia de caráter antropológico, de que Ribeiro (2003) é exemplar, que indica ser Madureira um importante *locus* para tais práticas religiosas.

propõe Edson Farias (2010, p. 103), percebê-las em sua dimensão mítica, ou seja, como capazes de engendrar novas práticas a partir das narrativas que aciona. A eficácia simbólica do mito dependerá, de acordo com Martín-Barbero (2009, p. 91), das demandas populares latentes por responder “interrogações” e “vazios não preenchidos” aos quais o racionalismo *per se* é incapaz de satisfazer. Quanto ao caso analisado, é válido lembrar que estamos falando de uma região composta substancialmente por uma população que carrega consigo a condição de *atopos*<sup>50</sup> do imigrante, seja ele baiano, mineiro, paulista, trazendo — ou não — memórias de uma escravidão recém finda, representações sobre o território, etnia e família de origem, e cujas aspirações em fixar residência, constituir novos laços familiares e ocupar novas posições sociais tornam a (re)criação de mitos de origem uma condição quase *sine qua non* para se estabelecer no novo território, na medida mesma em que recria, mesmo que sob forma de idílio, seus vínculos de origem, suas linhagens e, conseqüentemente, a identidade que a habilitará para a vida em sociedade. É sob essa necessidade e para responder a esse posicionamento “bastardo” que verificaremos o pulular de práticas baseadas nessa solidariedade afetiva da região portuária do Rio de Janeiro.

Ali, nos dirá Maria Clementina Pereira Cunha (2015), os trabalhadores pobres da cidade abrirão, nos intervalos entre as duras horas de trabalho, lugar para novos modos de cantar e dançar herdados do passado, mas também para reinventarem novas formas e significados festivos e musicais que, pelos trilhos da Central do Brasil, ganham o subúrbio. Entre esses trabalhadores, encontraremos aquele estivador e feirante, Augusto Lima de Menezes, que, já antes ser pai de Jorge, tomava o trem diariamente na estação Madureira rumo ao centro da cidade para uma estafante jornada laboral, mas nas temporalidades e espacialidades que entremeavam ou ladeavam a casa e o trabalho — as jornadas doméstica e profissional — tinha por *hobbie* a música, que compunha, tocava em seu pandeiro, cantava ou dançava nos clubes de gafieiras. Estes davam lugar a “bailes de gente pobre” — porque de preço módico — que tentavam emular formas de divertimento da classe média e, por isso, passam a ser pejorativamente chamados de gafieiras, neologismo que aludia às práticas consideradas “gafes” por aqueles que serviam de matriz à nova forma de divertimento (TINHORÃO, 2013, p. 206-216). Felipe Berocan Veiga (2014), em seu estudo sobre a dança

---

<sup>50</sup> Retomo o termo à maneira de Bourdieu (1998) que, ao prefaciá-la obra *A imigração ou os paradoxos da alteridade* de Abdelmoulem Sayad, chama atenção para a condição atópica do migrante, na medida em que este é frequentemente privado de um lugar apropriado no espaço social; nunca totalmente do lado do “Mesmo”, nunca totalmente do lado do “Outro”, na “fronteira entre o ser e o não-ser social” e, por isso, de identidade liminar.

social na região da Praça Tiradentes, chamará atenção para o fato de que as gafieiras, como as famosas Estudantina e Elite, eram ambientes frequentados quase exclusivamente por negros de classe baixa, empregadas domésticas e estivadores do cais do porto. Por esse motivo, concentravam-se no Centro da cidade, nas proximidades da estação Central do Brasil e da área portuária, o que facilitava a já aludida simbiose entre trabalho e divertimento.

Entre os anos 1930 e 1940, antes do auge do rádio, da indústria fonográfica e da televisão, as gafieiras motivaram uma profícua intensificação dos trânsitos musicais entre uma cultura de elite e uma cultura popular, tornando-se espaço de experimentação para musicistas em início de carreira, como Nelson Gonçalves, Jamelão, Pixinguinha e Elizete Cardoso, que buscavam se profissionalizar a partir da síntese entre distintas sonoridades brasileiras e internacionais, como o maxixe, o samba, o tango, a valsa, as polcas e o foxtrote. O critério para a escolha do repertório e conseqüentemente para a confirmação de seu êxito era que ensejasse o engajamento corporal coletivo, normalmente em pares, motivo pelo qual esses espaços e ocasiões se inscrevem no circuito de divertimentos urbanos, assim como os forrós analisados por Alves (2012, p. 106), como uma “possibilidade permanente de corte e namoro” durante danças que reclamam “o manejo de uma determinada competência, cujo êxito, notadamente por parte do cavalheiro, pode desembocar em um namoro duradouro ou mesmo fugaz”.

Em um 20 de janeiro<sup>51</sup>, provavelmente entre o final da década de 1930 e o início da década de 1940, Augusto de Menezes estivera na Gafieira Elite, talvez vislumbrando algum enlace amoroso, duradouro ou não: “sabe como é... pessoal da estiva tem baile todo fim de semana”, explicaria o próprio filho<sup>52</sup>. Não se sabe se era um final de semana, mas há a certeza de que era dia de São Sebastião para o catolicismo e do orixá Oxóssi para o candomblé, quando provavelmente ocorria uma das celebrações inventadas pelo estabelecimento para reestabelecer sua imagem — mal afamada como antro de malandros e prostitutas — a partir da associação entre diversão e moral religiosa (VEIGA, 2014). Ali, entre procissões, danças e bingos, conheceria sua futura esposa, Silvia Saint Ben<sup>53</sup>, com quem formaria a família Menezes, em Madureira.

---

<sup>51</sup> À revista *Veja* de 28 de janeiro de 1976, Augusto afirma ter conhecido sua esposa na Elite, em uma noite de São Sebastião.

<sup>52</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

<sup>53</sup> De acordo com os proclamas do casamento de Jorge, o nome de sua mãe seria Sebastiana Saint Ben Menezes.

O episódio é frequentemente narrado pelo filho Jorge em termos de algo como um determinismo que explicaria porque o “fruto” de uma fusão operada por uma ocasião festivo-musical não poderia tomar outros rumos que não a própria música: “sempre teve música em casa, meu pai e minha mãe se conheceram na Gafieira Elite, dançaram muito na Estudantina”<sup>54</sup>. A revista *Veja*, na edição de 28 de janeiro de 1976, não hesita em diagnosticar taxativamente que “a paixão pelo samba parece *correr nas veias* de toda família. China [apelido de Augusto] se orgulha de contar que conheceu a mulher na gafieira”. Não precisamos nos estender acerca dos equívocos que incorrem das explicações deterministas — que vão desde o forjamento de estereótipos à desconsideração dos processos de aprendizagem, passando pela constatação de que é insustentável, do ponto de vista acadêmico, que um indivíduo tenha propensão natural, geneticamente enraizada, para fazer algo tão artificial como a música ou qualquer outra realização de ordem cultural, como se existissem habilidades artísticas inatas. Na verdade, o campo acadêmico das neurociências — fazendo coro aos estudos psicogenéticos, sobretudo na segunda metade do século XX — já constatou que as diferenças verificadas no córtex somatossensorial entre músicos e não músicos não são decorrentes de “genes adequados”, mas constituem, sim, variáveis dependentes da aprendizagem e mais precisamente da experiência nos primeiros anos de vida, quando a estrutura cerebral goza de grande maleabilidade (KANDEL, 2009, p. 331-380).

Por isso, é importante que percebamos que a música desempenha um importante papel na sociabilidade doméstica da família de Augusto e Silvia, pois frequentemente guindada a amálgama entre os membros da família Menezes e transmitida às gerações seguintes à maneira de disposições para sublimar artisticamente as pulsões, se fôssemos recorrer a categorias psicanalíticas (FREUD, 1996). Assim, a ocasião em que os pais de Jorge se conhecem não pode ser meramente descartada nessa análise sociológica, pois revela, de forma mais ou menos segura, que a música — em especial os gêneros-dança das gafieiras — fez parte de suas experiências mais embrionárias, quando sua audição passará a se familiarizar com determinados estímulos sensoriais, sejam visuais, olfativos, táteis ou auditivos. Estes últimos são particularmente alvos de interesse de nossa investigação, pois constituirão parte significativa do material sonoro a partir do qual o agenciamento artístico de Jorge forjará um estilo de compor, de cantar e tocar seu violão.

---

<sup>54</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

Aderindo as sugestões de Marcos Napolitano (2002) e Elder Alves (2012), usamos o conceito de material sonoro para referirmo-nos à experiência musical do menino Jorge para além de seus índices exteriorizados ou objetivados como obra artística e amalgamarmos toda sorte de reminiscências lúdico-musicais incorporadas em um processo de recepção óptica e tátil — percebendo-as e experimentando-as, conforme definirá Benjamin (2012, p. 31) — que serão acionadas e organizadas posteriormente em suas composições, gravações e apresentações. A proposição de uma sociologia das percepções esboçada pelas obras desses três autores encontra lastro na neurobiologia, uma vez que tal campo de conhecimento nos possibilita verificar empiricamente a conexão entre sensibilização corpórea, sistema nervoso e memória, não apenas em adultos, mas também em indivíduos com menos de um ano de vida, como indicam os estudos de Nielson *et al.* (2015), Bauer e Mandler (1989), Cohen e Oakes (1993). A partir dos avanços das técnicas de imageamento cerebral para mensuração dos índices de atividade neuronal, foi possível a constatação, em termos bioquímicos, de que os estímulos sensoriais recebidos nos primeiros meses de vida produzem respostas elétricas em uma estrutura cerebral — notadamente no córtex somatossensorial — dotada de notável plasticidade durante esse estágio de desenvolvimento do organismo. A biologia da cognição de Maturana e Varela (2001) também oferece um panorama didático acerca das pesquisas neurocientíficas a respeito da relação entre experiência, plasticidade nervosa e aprendizagem, fazendo uma associação entre as estruturas ontogenéticas e as modificações operadas pelo seu acoplamento ao contexto das interações humanas. Tal contexto, por sua vez, perturba as superfícies sensoriais e motoras do organismo repercutindo sobre as redes neuronais que chegam ao cérebro, promovendo a aprendizagem:

(...) queremos chamar a atenção do leitor para a dimensão de *plasticidade estrutural* que a presença do sistema nervoso introduz no organismo. Isto é: sobre como a *história das interações de cada organismo resulta num caminho específico de mudanças estruturais* — que constitui uma história particular de transformações de uma estrutura inicial, na qual o sistema nervoso participa, ampliando o domínio de estados possíveis (MATURANA E VARELA, 2001, p. 141-142, grifo nosso).

A ontogenia de todo ser humano consiste, então, segundo esses autores, na competência de transformação a partir do acoplamento aos contextos de interações e respectivos estímulos. É essa adequação plástica do sistema nervoso a partir da experiência sensorio-motora, particularmente maior nos primeiros anos de vida, que aqui denominamos

incorporação. De acordo com essa perspectiva, os materiais sonoros são perturbações capazes de ensinar as conexões neuronais entre audição e o córtex somatossensorial, podendo, então, serem organizadas como memórias no hipocampo. Não deixa de ser curioso que, após convertidos em memórias, esses materiais sonoros são armazenados precisamente na mesma região do córtex cerebral correspondente à audição, ou seja, na mesma área onde a informação foi processada primariamente (NIELSON *et al.*, 2015; KANDEL, 2009). Esse dado é particularmente importante para os estudos sociológicos acerca dos processos de psicogênese e sociogênese porque ratifica que a intrinsecabilidade e inexorabilidade da relação entre percepção, memória e aprendizado.

Seguindo essa direção, propomos que as gafeiras frequentadas por Augusto e Silvia e os gêneros musicais forjados com objetivo de ensinar a dança se inscrevem no “vivido musical” da criança Jorge antes mesmo de sua “verbalização” (ADORNO, 2011, p. 59), quando sua escuta passava ainda ao largo da profissionalização. Era um “ouvinte emocional” ou, quando muito, um “bom ouvinte”, tipos ideais propostos por Theodor Adorno (2011) para se referir respectivamente às experiências musicais em que a escuta não tem outro objetivo que não acionar o enlevo — fazer chorar, fazer dançar, fazer arrepiar a partir da percepção sensorial do material sonoro — ou, no segundo caso, apreender a música, como se apreende a própria linguagem, dominando inconscientemente a lógica inerente àquele material, seus timbres, tonalidades e ritmos. David Bjorklund e Patrick Douglas Sellers II (2014), no texto *Memory Development in Evolutionary Perspective*, fazem referência à existência de um tipo de memória que chamam de “procedural”, “implícita” ou “não declarativa”, que subjaz à habituação, à sensibilização, ao condicionamento e às habilidades motoras e perceptuais, guardando nítida aproximação com os conceitos sociológicos de *habitus* (BOURDIEU, 1987) e *consciência prática* (GIDDENS, 2003), justamente porque possibilitam o agenciamento humano sem a necessidade de monitoração reflexiva sistemática. É nesse âmbito que os autores inserem o aprendizado das habilidades musicais.

A título de exemplificação, seguindo por esta senda, a incorporação da cuíca e do atabaque nas músicas de Jorge Ben, já em fins dos anos 1960, não poderia ser considerada mero acaso de uma “canja”<sup>55</sup> em uma boate de São Paulo, como frequentemente é narrada, mas, sim, uma forma de acesso ao material sonoro incorporado intersubjetivamente durante

---

<sup>55</sup> O termo se refere à prática informal de improvisos musicais entre amigos, prescindindo de ensaios, pagamento de cachês ou quaisquer outros artifícios que denotem a profissionalização da prática.

a primeira infância, como fica implícito na fala do artista, que associa a instrumentação às escolas de samba, as quais tinha o hábito de acompanhar junto ao pai: “Fritz [Escovão, músico do Trio Mocotó] faz o ritmo mesmo daquela cuíca de escola de samba... quiii cum cum cum quiii cum cuni cum. E tudo isto aí dá certinho. Como, eu não sei explicar”<sup>56</sup>. O uso da onomatopeia para se referir ao timbre da cuíca, neste caso, é emblemático para a epistemologia psicogenética na medida que ilustra a incorporação daquele material sonoro que doravante buscamos acessar, ou seja, material que não demanda formalização ou verbalização, mas é percebido pelo aparelho sensório-motor e incorporado à forma de um saber prático pré-lógico que pode ser, em determinadas circunstâncias, como uma “noitada” na Boate Jograal, em São Paulo, traduzido em novas possibilidades rítmico-melódicas.

Seguindo a direção que nos coloca em contato com o circuito de divertimentos arrolado a partir das populações suburbanas cariocas, podemos recorrer à obra de Lira Neto (2017) sobre as origens do samba, a título de acessarmos os demais materiais sonoros incorporados pela criança Jorge em função do espaço urbano que experimentava. Isso porque, mais uma vez recorrendo aos avanços das neurociências para explicar a conformação das memórias no organismo humano, há uma relação de proporção direta entre a dimensão espaço-temporal e o processamento de memórias pela área cerebral compreendida pela porção anterior do hipocampo. Ou seja, tanto maior será a apreensão de materiais sonoros à maneira de memórias capazes de incidir sobre o comportamento de um indivíduo, quanto maior sua proximidade espaço-temporal em relação a eles (NIELSON *et al.*, 2015)<sup>57</sup>. Na obra aludida, Lira Neto grafará o termo pequenas áfricas — iniciado em letras minúsculas e no plural — com intuito de se referir a outros lugares do espaço urbano carioca habitados por populações majoritariamente negro-mestiças que (re)criam também seus espaços comunitários de compartilhamento “de fé, alegria, religião e festa”, como ocorrerá em Madureira.

---

<sup>56</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

<sup>57</sup> Em que pese as limitações metodológicas elencadas pelos pesquisadores, a importância de estudos como estes estão na interdisciplinaridade possibilitadas entre as neurociências e as ciências sociais. Nielson *et al.* (2015), por meio de monitoramento de tempo/espaço de um grupo de indivíduos e posterior entrevista estimulada pela exibição de imagens captadas na circunscrição espaço-temporal experienciada pelos mesmos indivíduos, conseguiram indicar o recrudescimento da atividade sináptica na região anterior-esquerda do hipocampo na razão direta da proximidade com os eventos. A um só tempo, os pesquisadores resolvem empiricamente a questão referente ao local de processamento das memórias e sua relação com a dimensão espaço-temporal experimentada pelos indivíduos. Seguindo direção semelhante, Patricia Bauer e Jean Mandler (1989) indicam que, entre 12 e 24 meses de idade, os indivíduos demonstram um aproveitamento mais eficiente das funções de memória quando em situações familiares e significativas; em situações de tempo/espaço mais próximas, pode-se supor. Assim, nesse contexto, estão potencialmente aptas para o aprendizado mimético.

Ladeado a oeste pelo bairro Oswaldo Cruz e ao norte pelo Morro da Serrinha, o bairro se tornou *locus* de práticas culturais tributárias daquelas encontradas na região portuária, como o jongo e o samba, mas que são eventualmente transformadas e potencializadas como epicentro de novas identidades. Ali, a construção coletiva de espaços como as escolas de samba Império Serrano, Portela e Tradição, o jongo da Serrinha, as rodas de samba, os ranchos carnavalescos, os coretos alegóricos, as quermesses paroquiais e os clubes recreativos proporciona referências para a “construção de um ‘nós’ de uma ‘socialidade’ mais ampla que a familiar e mais densa e estável que a imposta pela sociedade” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 147), em que a população do bairro é reconhecida para além de suas identidades profissionais: sempre se é “filho de fulano”, “neto de beltrano”, “o rapaz que toca pandeiro no bloco de carnaval”, “a ‘tia’ baiana”, “o sicrano do jogo do bicho”, “o compositor do carnaval”, “o *plêiel* de *football*”. Emblemático, a este respeito, é o caso do músico Paulo Benjamin de Oliveira que, ao se redefinir material e simbolicamente a partir da criação da escola de samba Portela, passa ser conhecido como o “Paulo da Portela” em alusão à identidade que construía, via agenciamento artístico, nos limites dos bairros de Oswaldo Cruz e Madureira (FARIAS, 1999).

### **CADA UM COM SEU PECADO**

O bairro de Madureira nos coloca na pista da especificidade de produção simbólica das populações suburbanas cariocas, especialmente no tocante à sua expressividade estética, porque se apresenta como um bom exemplo da capacidade popular de produção cultural no espaço urbano, bem como do papel que o bairro e sua “musicalidade” pode desempenhar como lugar de instauração dessa criatividade. Diante disso, é de se imaginar que toda a primeira infância do menino Jorge tenha sido marcada por uma intensa sensibilização auditiva a estímulos sonoros, dos toques de cavaquinho, das serestas, das sessões de jongo, dos ruídos do pandeiro do pai, das rodas e das escolas de samba, das melodias cantaroladas por sua mãe e dos batuques da família materna. Suas lembranças invariavelmente equacionam os ensinamentos musicais informais que recebera tanto do pai quanto da mãe, porém sempre atribuindo valor maior ao primeiro fator da equação.

Habitou-se a ver seu pai, Augusto, sempre cercado por amigos que tocavam pandeiro e cavaquinho e junto aos quais cultivava o hábito de entoar serestas pelas ruas do bairro<sup>58</sup>. Com ele, teria aprendido a gostar das escolas de samba, como ele afirma em entrevista ao programa *Roda Viva*: “O meu pai me levou pela primeira vez no Salgueiro para ver, eu gostei, era uma coisa diferente”. Conquanto regularmente empregado, em um momento histórico em que a estiva apresentava algumas das melhores perspectivas econômicas para a população masculina suburbana, Augusto nunca deixaria a música, seja como uma de suas principais fontes de lazer ou, eventualmente, como uma habilidade profissional que lhe permitiria galgar relativa ascensão social, tal qual acontecera e aconteceria com outros nomes de Madureira e suas adjacências, como Paulo da Portela, Ataulfo Alves e Mano Elói. A biografia deste último, aliás, ilustra a dinâmica de metropolização da então capital brasileira e sintetiza a rica relação entre a experiência dos trabalhadores da estiva com a música e especialmente com o universo do samba:

Estivador desde a juventude, ele chegou ao Rio de Janeiro em 1903, quase menino, e tornou-se vendedor de balas em pleno Campo de Santana, enfrentando o risco das “canoas” e da presença intimidante da polícia. Morou e circulou nos morros da Favela e de Santo Antônio, antes de ser empurrado pelas reformas urbanas na direção das estações suburbanas da Central do Brasil. Envolveu-se diretamente (...) no movimento sindical (...). Seu principal legado às gerações, entretanto, estava em outro lugar: mais que pela atuação sindical, é lembrado porque, além de outras agremiações, ajudou a fundar a Portela e a Prazer da Serrinha — hoje, Império Serrano — no início da década de 1930, quando se tornou mais conhecido como compositor (CUNHA, 2015, l. 2049, paginação irregular, edição Kindle)

Não era incomum, então, que os trabalhadores da estiva que habitavam o bairro de Madureira tivessem alguma intimidade com a música e com instrumentos musicais, justamente pela necessidade de promover, através deles, ocasiões de diversão e encontro entre familiares e vizinhos, em saraus e serestas que podiam eventualmente contar com músicos já trilhando o caminho da profissionalização<sup>59</sup>. Neste cenário, podemos imaginar que Augusto tivera trajetória biográfica análoga à de Mano Elói, porque dividida entre o

---

<sup>58</sup> O Globo, 15 de janeiro de 1978

<sup>59</sup> A esse respeito, é inevitável a reminiscência à escola de samba Império Serrano, cujos principais fundadores tinham profissão regular no cais do porto e eram, em sua maioria, filiados ao Sindicato dos Arrumadores — herdeiro da antiga Resistência —, como Molequinho, João Gradim, Fuleiro, Mano Décio, Hugo Mocorongo e o já aludido Mano Elói (VALENÇA; VALENÇA, 2017).

pequeno comércio da feira, o trabalho na estiva que exercia desde muito jovem e as músicas que compunha e tocava, de quando em quando, para tentar ganhar algum dinheiro, como fizera o “amigo” Ataulfo Alves, — “meu pai era amigo do Ataulfo Alves e tinha disco do Ataulfo”, revelaria o filho sobre uma amizade que florescera nas rodas de samba no bairro do Rio Comprido, para onde se mudariam anos depois<sup>60</sup>. Augusto reunia-se com os amigos da estiva para tocar sambas, sob os olhos e ouvidos atentos do filho Jorge que, embora tenha lembranças enfumaçadas pela passagem do tempo, recorda-se das incursões de seu pai pela música, sobretudo em tempos de carnaval. Augusto teria três composições registradas em disco, segundo as lembranças do filho: “meu pai foi compositor, teve gravadas três músicas de carnaval, com parceiros”<sup>61</sup>. O único registro encontrado durante nosso esforço de pesquisa, contudo, foi a canção *Cada um com seu pecado*, sobre a qual Jorge fala em entrevista concedida à *Veja*:

A única coisa que ele sabia mais ou menos era o pandeiro, só. (...) Meu pai só gravava para carnaval... mas isso não me lembro direito... era garoto. Eu me lembro de uma música do meu pai, de carnaval, não sei que ano foi. Foi Gilberto Alves que gravou... é dele e de outro camarada, da estiva também. Sei que é: “trabalho tanto...” (cantarola), é “Cada um com seu pecado”<sup>62</sup>. O outro compositor é Armando não sei o quê (*Veja*, 27 de maio de 1970).

À época do lançamento de *Cada um com seu pecado*, Jorge, com pouco mais de dois anos de idade, dava seus primeiros passos — literalmente — e ensaiava suas primeiras palavras. Adentrando o campo especulativo quanto aos fatores que atuaram no processo de incorporação de materiais sonoros por aquele menino, podemos vislumbrá-lo em casa ou nas ruas do bairro sempre eivado pela música do pai e dos amigos do bairro, ainda que mal soubesse falar ou andar. Circulava em suas redes de sociabilidade gente como o parceiro de estiva e de composição do pai, Armando Antônio do Santos, a quem se refere na entrevista à *Veja* como “Armando não sei o quê”, que chegou a ocupar no início dos anos 1950 a posição de presidente da Portela. Note-se, então, que a música que chegava àquela criança

---

<sup>60</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>61</sup> Entrevista concedida em ocasião de show realizado no Esporte Clube Pinheiros, em fevereiro de 2018, e disponibilizada pela página da instituição na internet.

<sup>62</sup> Jorge se refere à música *Cada um com seu pecado* composta por seu pai, então creditado como Augusto Lima, e pelo “camarada da estiva” Armando Santos, e gravada em 19 de setembro de 1947 pelo cantor Gilberto Alves, então contratado da Rádio Tupi. O registro fonográfico foi lançado pela gravadora RCA Victor em disco de 78 rpm, em dezembro de 1947, com vista às celebrações do carnaval no ano seguinte.

por meio do pai ganha ares de novas oportunidades profissionais para a família no âmbito da crescente indústria de diversões da cidade e talvez Augusto, a partir da gravação da música *Cada um com seu pecado*, em 1947, tenha alimentado uma tênue esperança de alcançar alguma ascensão social para além de seu trabalho regular no cais do porto e no comércio de peixe; é provável que percebesse a chance de inserção social oferecida pelo mercado do disco, que, ao menos desde 1917 — ano considerado o marco da gravação do primeiro samba da história, *Pelo Telefone*, cuja autoria é disputada por Donga e Sinhô —, absorvia sistematicamente, orientado pelo apelo nacionalista, a produção musical dos artistas populares, o que era particularmente notado no apoio de tal mercado, aliado ao Estado, aos concursos com finalidade de escolher os sambas e as marchinhas que agitariam a folia carnavalesca da cidade, esticando o calendário das festividades para meses antes e depois de sua culminância, sobretudo nos subúrbios (NETO, 2017; FARIAS, 2012; MOURA, 1995). Uma vitória em tais concursos poderia assegurar prêmios que chegavam a cinco contos de réis<sup>63</sup> aos compositores, além de significar maior projeção para suas músicas, garantindo boa vendagem de discos e arrecadação de direitos (CABRAL, 2009).

As aspirações artísticas do pai de Jorge, se de fato existiam — como nos leva a crer o profícuo relacionamento com outros músicos, compositores e dirigentes de escola de samba, assim como as gravações aludidas e o futuro envolvimento com blocos carnavalescos —, elucidavam o magnetismo gerado pela figura do artista popular em um bairro como Madureira; figura por sua vez tributária dos processos de ascensão do direito de autoria individual, ainda que frequentemente estivéssemos diante de composições coletivas com origem anônima, e de profissionalização desses artistas. Como veremos mais adiante, a dinâmica transatlântica das rotas e intercâmbios culturais negro-mestiços no Brasil é marcada pela dubiedade que integra tal população — majoritariamente alocada nas favelas e subúrbios cariocas — ao mercado de entretenimento, mas o faz mediante à racialização e à recriação de estereótipos, como mostram os trabalhos de Martha Abreu (2017), Roger Bastide (1971) e Edson Farias (1999). Este último, assim sumariza a popularização desses artistas, a partir das concessões e hibridações agenciadas por suas obras: “a preocupação é devotada em satisfazer a expectativa da clientela ávida por exotismos” (FARIAS, 1999, p. 210).

---

<sup>63</sup> Este foi o prêmio pago a Ataulfo Alves e ao parceiro Wilson Batista em 1941 no concurso promovido pelo governo federal, no período do Estado Novo de Getúlio Vargas (CABRAL, 2009). Em números atualizados, o valor corresponderia a mais de meio milhão de reais.

Por ora, é importante que levemos em conta que, na equação que comporta a ambivalência formada entre integração social e reprodução de estereótipos para atender à demanda por “exotismos”, há uma outra importante variável interveniente: a agência desses artistas no sentido de assegurarem, por meio da iconoclastia, sua mobilidade social. Isso porque o seu agenciamento artístico subverte e reconfigura hierarquias socioclassistas tradicionais, reposicionando-os em termos de prestígio no contexto do bairro, mas igualmente no circuito ampliado de entretenimento na cidade que se metropoliza, com a ampliação do rádio e da indústria fonográfica. Em outros termos: pode-se ser pobre, suburbano, mas, com alguma habilidade musical, é possível trespassar qualquer barreira de nível econômico e/ou simbólico. Tal sincronismo é aludido por canção que Jorge gravaria nos anos 1980, dando-nos pista acerca das matrizes de sua personalidade artística, tributária, então, da conformação desses agentes: “minha música suburbana, urbana, com raízes africanas e oriental, com ligeiro toque universal”<sup>64</sup>.

### **TERRA DE BAMBA**

Fazendo uso da análise de Roberto da Matta (1997, p. 177) sobre o carnaval carioca e os malandros que o simbolizam, porém estendendo o escopo temporal de sua análise, que limita a dinâmica subversiva da cultura popular ao rito carnavalesco, diríamos que o artista popular do bairro nos possibilitava, naquele instante, “ver o mundo de cabeça para baixo”, pois criava um novo rol de heróis de origem suburbana — os “malandros” ou “capadócios” — delimitado pelo manejo de competências lúdico-artísticas como o canto, a dança, a alegria, a brincadeira, a criatividade para a escrita de letras que traduzam a realidade popular, demonstrando o “poder dos fracos” de mobilização para criar um mundo em cuja hierarquia social podem inserir-se no topo.

No mais das vezes, esses artistas populares tinham em conta seus múltiplos talentos e deles faziam uso para atrair olhos e ouvidos da vizinhança, afirmando sua superioridade ante as suas sociabilidades próximas por meio de seu agenciamento artístico. Mesmo entre aqueles que não tinham pretensões de galgar maior reconhecimento popular na trama urbana cada vez mais impessoalizada da cidade, os saberes musicais — frequentemente aprendidos

---

<sup>64</sup> A canção em questão é *Irene Cara Mia*, terceira faixa do álbum *Sonsual*, lançado em 1984.

informal e mimeticamente no bojo do bairro — podiam mobilizar uma rede de admirações nas favelas e subúrbios em favor desses indivíduos, seja pelas ruas, em serenatas cujo objetivo era conectar os pretensos artistas a possíveis parceiras amorosas, seja em festas caseiras que gravitavam em torno da música: “esses cantores de festinhas familiares (...) ainda estavam socialmente em um degrau acima do verdadeiro mestiço anônimo realmente representativo das grandes camadas mais pobres da população” (TINHORÃO, 2013, p. 24-25).

A título de ilustração, com objetivo de ratificar a autoridade social dessas figuras suburbanas, creio que é válido acessarmos dois personagens ficcionais que sintetizam a dinâmica de conformação desses heróis populares no Rio de Janeiro daquele período: Cassi Jones do autor Lima Barreto (2012)<sup>65</sup> — que ganha vida na obra *Clara dos Anjos* —, e o *Orfeu da Conceição* da obra homônima de Vinícius de Moraes (2013). O primeiro é famoso nos subúrbios não apenas por suas atividades ilícitas estampadas em capa de jornal, mas também pela forma “indecente” e “lasciva” com que cantava e tocava seu “misterioso violão” em festas de família, “revirando os olhos” para seduzir sobretudo as mulheres. A performance corporal do “modinhoso”, contrastante com sua “beleza insignificante” e com as poucas habilidades musicais, o tornava célebre na região, ao mesmo tempo em que fomentava a repulsa das famílias que educavam suas filhas segundo preceitos morais caros ao período retratado, em uma vida reclusa, com pouca ou nenhuma informação sobre o mundo exterior e fadadas à castidade de cunho monástico esperada das mulheres solteiras. Afinal, o violão do rapaz — associado à sua performance, salienta Lima Barreto — era visto como uma espécie de “elixir ou talismã do amor” que o teria assegurado “perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas”. Suas habilidades de capadócio, exibidas na festa de aniversário de Clara, foram suficientes para seduzi-la e fustigá-la à curiosidade quanto aos seus outros possíveis atributos.

---

<sup>65</sup> Ressalte-se a importância de um autor como Lima Barreto, preocupado com o descortinamento dos cenários suburbanos, em que a pobreza é uma importante força niveladora: “refúgio dos infelizes”, dirá, ressaltando o “abandono em que os poderes públicos” os deixam. O escritor mostrará que, longe da verticalidade homogeneizadora dos planejamentos urbanos, a trama suburbana é tecida nas esquinas, nos bares, nas estações de trem, entre serestas, trabalho e toda sorte de tática que assegure o mínimo de bálsamo que aquele posicionamento socioespacial possibilita. É nessa triangulação que se abre espaço para a cultura popular e para as aspirações individuais postas na música, no futebol e outras manifestações. Uma contraposição diametral em face dos ambientes ocupados predominantemente pelas elites cariocas nos textos de Machado de Assis, por exemplo, em que a música popular é sempre representada por gêneros de origem europeia, como as polcas e a valsa. A valsa, no romance “Ressurreição”, foi retratada como “a única dança em que há poesia (...); tem todo o abandono da imaginação”.

Já Orfeu gozava de maior legitimidade no “morro carioca” que serve de cenário para o enredo da peça teatral de Vinícius de Moraes, sem ensejar maiores repulsas em sua comunidade. Ao contrário, a admiração despertada por suas competências musicais, aprendidas “da posição à harmonia” com o pai, Apolo, é uma das motivações para o conflito fatal entre Eurídice e Mira, seduzidas, como outras mulheres do morro, pela beleza de seu canto e pela importância simbólica de que goza o protagonista naquela trama de sociabilidade, em um período em que o carnaval e o desfile das escolas de samba despontavam como alguns dos maiores atrativos turísticos da cidade. Exemplar acerca da construção do herói é a percepção de que, conquanto a cidade — o inferno de Hades na reconstrução carioca do mito grego — o trate com indiferença, em sua comunidade, é conhecido, admirado e idealizado como “voz do morro”, fato de que aparentemente faz uso para atrair os olhares femininos: “o feitiço entra nelas com sua música”, “com essa viola”, diz a mãe do protagonista quando este lhe revela a paixão por Eurídice. Na versão cinematográfica, *Orfeu Negro* de Marcel Camus, lançada três anos após a estreia da peça teatral, o mito é reatualizado pelo destaque conferido às crianças do morro que acreditam que Orfeu é capaz de “fazer o sol nascer” ao tocar seu violão. A cena final do filme é, talvez, a maior expressão do mito, porque indica sua capacidade de renovação por meio da repetição intergeracional do ritual que relaciona a música popular do violão que Orfeu passa às mãos do menino Zeca e seus possíveis poderes mágicos, a partir da mediação do universo lúdico-onírico infantil. De acordo com Mircea Eliade, na obra *Mito e Realidade*, é precisamente a reprodução intergeracional dos rituais que asseguram o valor apodíctico do mito, impondo a “certeza de que algo existe de uma maneira absoluta” (ELIADE, 2011, p. 125). Por isso, a sacralização do mito do artista popular na obra em questão é consolidada quando Zeca — o “novo Orfeu” — reproduz, de forma imitativa, os ensinamentos do herói ao violão e conquista a admiração do amigo, Benedito, ao “fazer o sol nascer” no morro.

Em comum, a arte de ambas as personagens gerava reação entusiasmada do público dos subúrbios e favelas, e não faltaria gente para aplaudir a vibração das cordas de seus violões por considerarem a simbiose entre os musicistas e seus instrumentos uma competência de que poucos eram portadores e por isso aqueles seriam merecedores de destaque, no rito carnavalesco ou na cotidianidade musical do bairro. Alguns aspectos, em especial, merecem atenção na definição acerca da personalidade artística cristalizada por Cassi e Orfeu. Em primeiro lugar, os atributos mágicos a eles atribuídos, à maneira do líder

carismático weberiano (WEBER, 1994), como se portassem um “dom” — uma vocação inata — e, eventualmente, uma missão a ser cumprida, como elucida a fala de Apolo sobre o filho: “toca muito o meu filho, até parece não um homem, mas voz da natureza”; ou a comparação que sua mãe faz entre sua “música” e um “feitiço” capaz de atrair o olhar de qualquer mulher do morro, equiparável ao magnetismo de Cassi, narrado na entrada triunfal que faz na festa de aniversário de Clara dos Anjos: “Entrou. Houve um estremeamento que percorreu os convivas, como um choque elétrico. Todas as moças, das mais diferentes cores, (...) logo o admiraram. (...) codilharam: ‘É ele! é ele!’”. Ressalte-se que o carisma não se confunde propriamente com habilidades musicais formais, porque tais artistas quase sempre “adivinham” mais do que empregavam noções teóricas, dada a recorrência dos encontros assentados sobre a música que possibilitavam a transmissão e o aprendizado mimético de saberes básicos sobre os instrumentos. No caso de Cassi, o violão chegava a ser tocado “indigentemente”, de forma “monótona”, mas sua performance corporal, seu “jogo de olhar”, causava boa impressão nas damas. Ou seja, o carisma desses artistas é variável dependente da devoção afetiva de seu público, por sua vez tributária da crença em suas faculdades mágicas e na extraordinariedade de seus talentos artísticos.

Desse primeiro aspecto, decorre a extensão do carisma para os instrumentos musicais de ambos. Enquanto o violão de Orfeu é a “vida da cidade”, capaz de fazer recuar algozes como “Cérbero”, de “fazer o sol nascer”, de persuadir e “conversar” com as mulheres; o de Cassi é coberto por “mistérios”, justamente porque é visto como um “talismã” e “cúmplice” de suas conquistas amorosas. Supunha-se que “ele tirava do violão sons mágicos”. A quase agência conferida pelos autores aos instrumentos musicais — estes em relação quase simbiótica com os artistas — cumpre o papel de ratificar a centralidade da música na sociabilidade dos subúrbios e favelas cariocas na primeira metade do século XX, visto que, como mencionado, o manejo mesmo que primário de um instrumento musical poderia instaurar uma assimetria nos relacionamentos em favor de quem o portasse. Figuras míticas como o violão de Orfeu e Cassi, em razão da crença a respeito de suas faculdades mágicas — em termos práticos, de seu potencial aglutinador —, cumprem o papel de difundir minimamente a prática de instrumentos musicais entre suas redes de sociabilidade, de modo que tornar-se-á cada vez mais frequente que, em sua simplicidade de nascimento, origem e condição econômica, os homens suburbanos acreditem ser músicos de certa ordem, o que poderá inseri-los no mercado de entretenimento amplo da cidade. A título de exemplificação,

isso teria ocorrido, segundo análise de Tinhorão, com o artista Eduardo das Neves, cujo destaque logrado entre seus pares na entrada do século XX teria se dado justamente em função do material sonoro “obrigatoriamente” incorporado durante sua experiência de pauperismo, que lhe conferia as habilidades musicais requeridas dos palhaços daquele período: “vindo os palhaços invariavelmente das camadas mais baixas do povo, a sua adesão ao gosto boêmio das serenatas e do violão podia ser julgada obrigatória” (TINHORÃO, 2013, p. 168). Essa familiaridade com a música e os instrumentos musicais é frequentemente acionada como um dos fatores determinantes para que se tornasse um dos primeiros músicos com registro de seu trabalho pela indústria fonográfica brasileira, cantando lundus e modinhas para a Casa Edison, abrindo portas aos seus epígonos (ABREU, 2017; CUNHA, 2015).

Ora, como o carisma de artistas populares, como Cassi e Orfeu, ganha escopo, se consolida a ponto de repercutir sobre a sociabilidade suburbana, principalmente no que tange à irradiação de epígonos de suas habilidades? Chegamos, aqui, a um terceiro traço a respeito dos contornos que caracterizam os artistas ilustrados por ambos: a informalidade mediante a qual é assegurada a perpetuação intergeracional de seus saberes musicais e, conseqüentemente, a construção do caráter apodíctico dessas personagens. As redes familiares e vicinais constituem o principal espaço de aprendizagem musical, prescindindo da formalidade de conservatórios e escolas, como elucida a linhagem de artistas que conecta o início e o fim de *Orfeu Negro*: Apolo – Orfeu – Zeca. “Foi você quem ensinou ele...”, afirma Clio ao esposo Apolo quando veem o despertar da vocação artística do protagonista, o que será confirmado mais tarde quando o próprio Orfeu presta tributo ao seu progenitor: “homem tão bom quanto músico, ele que me ensinou tudo o que eu aprendi, da posição à harmonia”.

Talvez por isso, seja frequente encontrarmos alguma instrumentalização da biologia para explicar a origem da criatividade artística dos músicos de origem suburbana: o discurso “sangue do teu sangue” — expressão usada pela mãe de Orfeu para propor uma relação de causalidade entre as habilidades artísticas de pai e filho — encontra análogos proferidos na realidade empírica por cantores populares que vão de Blecaute, ilustre figura do samba carioca durante os anos 1940 e 1950, a Jorge Ben. O primeiro, quando inquirido pela *Revista do Rádio* sobre sua preferência em relação aos gêneros musicais rock e samba, aponta o samba como parte de sua natureza, característica inata: “é claro que prefiro o samba. Nasci

com o seu micróbio no corpo”<sup>66</sup>. O segundo, como vimos, é frequentemente associado a uma música que “corre nas veias” e o próprio cantor acionará o discurso acerca da hereditariedade sanguíneo-musical, quando explica a adoção do sobrenome Ben, em homenagem ao avô materno: “dele herdei o *sangue* e, quem sabe?, um pouco das coisas e dos costumes etíopes”<sup>67</sup>. Mais tarde, ele novamente recorre à explicação biológica, quando explica que, em suas músicas, “existe a nostalgia do *sangue* negro”<sup>68</sup>.

Se por um lado, rechaçamos qualquer conclusão de cunho determinista, por outro, o discurso acerca das linhagens artísticas por onde transcorrem e se perpetuam as obras e as imagens em si dessas personagens sinaliza a existência de ritualidades cotidianas imprescindíveis para a continuidade desses agenciamentos artísticos. É mediante a elas que ocorre algo como uma santificação secular dos artistas, agora partes de um rol de heróis suburbanos, a partir da instauração de um “lugar próprio” — um Mesmo — onde são gerenciados os sentidos compartilhados dos subúrbios e, por conseguinte, as relações com a exterioridade, dinâmica que Michel de Certeau (1994) chamará de “estratégia”: ritualidades que (re)inventam o cotidiano e criam uma base territorial e simbólica que pode ser manejada em favor da criação artística.

Referimo-nos precisamente à recorrência de encontros nas festas de família, serestas, rodas samba ou jongo, carnavais, coretos, bares, botequins e, mesmo, nas conversações pelas travessas, esquinas e estações de trem, capazes de acionar significados, dentre os quais se encontram aqueles que delineiam a relação assimétrica entre o artista popular e seus devotos, assegurando a sagração do primeiro. Para figurar conceitualmente essas ocasiões, Jesús Martín-Barbero (2009) equipara-as a “gramáticas de ação” — das quais fazem parte os olhares, as danças, as concentrações em torno dos instrumentos musicais, a comida, a bebida, as conversações diluídas em meio ao aglutinado de pessoas e mesmo as insinuações sexuais — que regulam a relação entre produtores e consumidores artísticos, criando e renovando sentidos. Por isso, se encontra nessas ritualidades a interposição entre cotidianidade e rememoração de mitos populares como aqueles ilustrados por Cassi e Orfeu. Elas ativam “ciclos” intergeracionais, conectando o tempo presente ao tempo do mito, como aquele que afirma ser Madureira a “terra do samba”, forjando redes de admiração que gravitam em torno

---

<sup>66</sup> Revista do Rádio, 2 de março de 1957

<sup>67</sup> Revista do Rádio, 1 de fevereiro de 1964

<sup>68</sup> Revista do Rádio, 2 de maio de 1964

de gente como trovadores, “modinhosos”, instrumentistas, cantores e, em outros contextos da vida suburbana, agentes do jogo do bicho e jogadores de futebol.

### **ELE SOBE E DESCE O MORRO COM CADÊNCIA E PRECISÃO**

Relembre-se que, se há algo de endógeno na conformação dessa economia simbólica suburbana, como verificado na formação das escolas de samba e dos clubes, ela também é constituída por fatores alheios como o recrudescimento dos meios de comunicação massivos, da indústria fonográfica e do circuito de divertimentos urbanos que trespassam as circunscrições paroquiais. Autores como Muniz Sodré (1998) e Lira Neto (2017) — mantidas as distintas naturezas desses empreendimentos de pesquisa — indicam que a individuação artística lograda pelos novos heróis populares é tributária precisamente do relacionamento entre aquelas ritualidades cotidianas em que um Augusto de Menezes pode fazer uso de seu pandeiro para galgar novos posicionamentos na hierarquia do bairro e o mercado de entretenimento. Mais precisamente, essas personalidades artísticas são formadas mediante um processo de interação dinâmica entre sistemas semióticos distintos (SODRÉ, 1998, p. 23). De um lado, a música se une a danças, mitos, lendas e objetos para instaurar rituais coletivos de matriz religiosa e/ou festiva que fomentam o fortalecimento dos vínculos sociais entre os indivíduos que compõem a população negra do Rio de Janeiro; do outro, o acirramento da “consciência individualizada” representa a conversão da música na “arte da individualidade solitária”, guindando aqueles artistas que melhor manejam os códigos simbólicos da lógica de produção capitalista — o que, veremos, significa o recalçamento dos elementos percussivos e do engajamento corporal — à condição de vedetes.

Nesse interstício, está o imbróglio referente à autoria daquele que é considerado o primeiro samba da história a receber registro fonográfico, *Pelo Telefone*, em 1917. Donga e Sinhô reivindicavam a autoria e mutuamente se acusavam pelo plágio da música que, em termos estilísticos, passa ao largo do que hoje conhecemos por samba. Segundo o próprio Donga, vitorioso na disputa, tratava-se de um “tango-samba” ou um “tango brasileiro”, variante do maxixe que, por sua vez, fundia células rítmicas e padrões melódicos do lundu,

da habanera e da polca<sup>69</sup>. Um sucesso no circuito de música dançante que ganhava a noite carioca nos primeiros decênios do século de XX. O que há de novo em *Pelo Telefone* é precisamente o procedimento e a estratégia de divulgação e circulação no mercado de bens simbólicos, no que Donga e Sinhô são emblemáticos: representam o fim gradativo da produção artesanal típica das festas ou reuniões familiares na região da Pequena África e o início de uma lógica profissional do mercado de composições, cujo epicentro é figura do artista popular, compositor individual, em que pese a matriz coletiva de parte significativa das composições. A distinção feita entre artesanato e arte feita por Richard Sennett (2013) é figurativa quanto a esse processo. Se o primeiro remete a práticas anônimas, coletivas e contínuas, esta parece objetivar a criação de algo como um *hic et nunc*, uma singularidade, “arte de artista”<sup>70</sup>. Nas palavras de Muniz Sodré:

A comercialização do samba e a profissionalização do músico negro se faziam, evidentemente, no interior de um modo de produção, cujos imperativos ideológicos fazem do *indivíduo* um objeto privilegiado, procurando abolir seus laços com o campo social como um todo integrado. *Compositor* se define como aquele que organiza sons segundo um projeto de produção individualizado. Em princípio, o músico negro teria de individualizar-se, abrir mão de seus fundamentos coletivistas (ou comunalistas), para poder ser captado como força de trabalho musical (SODRÉ, 1998, p. 39-40)

Donga, Sinhô e outros artistas populares que alcançam algum sucesso naquele incipiente mercado, como João da Baiana, Pixinguinha, Cartola e Hilário Jovino, figuram então uma dinâmica de longa duração histórica que envolve a ascensão da autoria individual e, sobretudo, a consolidação da imagem do artista popular profissionalizado. Sinhô, por exemplo, passa a carimbar as partituras comercializadas a partir de 1918 para dar garantias de sua autenticidade e manter, assim, controle sobre os direitos autorais, tornando-se “um perito na arte da autopromoção” (NETO, 2017, p. 100). Aaulfo Alves, o “amigo de Augusto”, é outro emblema do processo a que nos referimos: foi, em 1942, um dos

---

<sup>69</sup> Sobre as controvérsias que envolvem a gravação e a autoria de *Pelo Telefone*, é válido acessar a obra *Uma história do samba: volume I (As origens)* de Lira Neto (2017).

<sup>70</sup> Essa categoria, “arte de artista”, é usada por Norbert Elias (1995) precisamente em contraposição à “arte de artesão”, indicando a possibilidade de individualização do artista, livre das ingerências dos patrões que contratam os antigos artesãos. O artista submete suas criações ao crivo de um mercado de consumidores, os quais reconhecem nelas a fantasia pessoal do criador.

fundadores da União Brasileira de Compositores (UBC), cujo objetivo era arrecadar, administrar e distribuir os direitos autorais dos profissionais da música (CABRAL, 2009).

Confirma-se, então, que um dos traços determinantes da individuação do artista popular suburbano — acrescido aos outros três já aludidos — é o agenciamento artístico, ou seja, a competência mesma de, percebendo-se enquanto tal, construir a sua subjetividade no âmbito da arte popular urbana que se institucionaliza e se legitima mormente a partir das aspirações nacionalistas que ganham a política brasileira após a Primeira Guerra Mundial e do êxito modernista em forjar, pela atuação de intelectuais e artistas, uma espécie de estatuto social da “autenticidade” figurado pelas classes populares. Incluem-se aí o contingente imigratório composto por nordestinos que chegavam à capital brasileira com vistas a incrementar sua existência material<sup>71</sup> e a população negro-mestiça, frequentemente idealizada em termos de uma suposta “pureza”, assegurada pelo relativo hermetismo das comunidades de ares provincianos e de suas práticas artísticas de cunho lúdico-religioso, que as protegeria contra a mácula da lógica mercadológica (ALVES, 2011; ULHÔA, 1997; SODRÉ, 1998). Nas palavras de Edson Farias (1999, p. 208), são agentes culturais, na medida em que “se definem e são classificados como portadores (individuais) da competência de realizar atividades artísticas”. Mas o fazem — e são reconhecidos — mediante recorrente afirmação identitária, que aciona as condições sociais de inserção de tais artistas, como nos deixa entrever a fala de Orfeu, quando desce à cidade para buscar Eurídice: “Não sou daqui, sou do morro. Sou o músico do morro. No morro sou conhecido. Sou a vida do morro” (MORAES, 2013, p. 59). A mesma identificação com os subúrbios identificada em incursão de Cassi Jones pelo centro da cidade, quando se vê em meio àquele dualismo formado pela indiferença metropolitana e o reconhecimento suburbano: “No subúrbio, tinha os seus ódios e os seus amores; no subúrbio tinha seus companheiros, e a sua fama de violeiro percorria todo ele, e, em qualquer parte, era apontado; no subúrbio, enfim, ele tinha personalidade, era bem Cassi Jones de Azevedo”.

Há algo de ambivalente no posicionamento desses artistas e, por isso, a literatura acadêmica tanto se debruça sobre conceitos como “dupla consciência” (GILROY, 2012),

---

<sup>71</sup> Sobre essas personagens, especialmente em relação à experiência migratória de que é tributária sua criatividade artística, é válida a leitura de *Vida do Viajante: a saga de Luiz Gonzaga* (DREYFUS, 1996) e *Baião: a sociologia de um gênero* (ALVES, 2012). Especialmente neste, o autor se dedica a apontar como a consolidação do gênero musical baião, sempre apontado como um “autêntico gênero nordestino”, só foi possível mediante o trânsito simbólico entre aquela região e o contexto do mercado de diversões urbano carioca possibilitado pela experiência migratória de seus artífices.

“*personae liminares*” (CANCLINI, 2013), “mediações” (MARTÍN-BARBERO, 2009) ao estudá-los. Isso porque, ao passo em que frequentemente acionam, por meio da expressividade artística, o discurso do pertencimento — ao subúrbio, à raça negra, às classes populares —, buscam galgar novos espaços no mercado de diversões, no qual o carnaval urbano passa a gozar do prestígio de símbolo nacional, as emissoras de rádio se tornam agentes capazes de pautar a agenda musical entre produtores e consumidores, a indústria fonográfica se expande e, aliado à iniciativa empresarial, o poder público passa a investir esforços em favor do ímpeto de integração e homogeneização da cultura nacional, no que a atenção do governo de Getúlio Vargas aos meios de comunicação massivos é emblemática.

Assim, a figura dos artistas populares se torna heurística do movimento mesmo de industrialização do simbólico, em que o desenvolvimento dos meios sociotécnicos de produção e difusão de sons e imagens, aliado aos processos de urbanização e industrialização, passa a gerar mercados específicos de bens culturais, responsáveis por instaurar significados e memórias como aquelas que dão origem ao samba urbano como símbolo nacional e a uma “mitologia moderna”, um novo Olimpo cujos deuses são precisamente os artistas populares, dotados, segundo Edgar Morin (2011, p. 99-113), de uma dimensão humana que gera a identificação do público e uma dimensão sobre-humana divina, que faz com que esses ídolos se tornem projeções da felicidade privada. Encontram-se precisamente no vértice de convergência entre a lógica da produção cultural mercadológica e as demandas simbólicas das classes populares, isto porque conservam matrizes culturais associadas a um imaginário popular, ora urbano, ora suburbano, ora rural, no entanto acomodam-nas às restrições técnicas, estéticas e morais daquele mercado. Em outros termos, encarnam os aspectos míticos intangíveis dos quais se alimenta o mercado de bens simbólicos, calcado pela lógica do consumo, mas mantêm o prosaico tangível de sua humanidade pela vida privada que levam<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Na dissertação *A simplicidade de um rei* (AMARAL, 2012), analiso mais detidamente a relação entre a mitificação dos artistas populares e o consumo de massa, indicando que aqueles incorporam modelos de conduta baseados no hedonismo, na felicidade privada e no bem-estar que, em última instância, conjugam-se no próprio fenômeno do consumo massivo de símbolos.

## UM PAÍS TROPICAL ABENÇOADO POR DEUS

Basta acessar o “mundo do samba” (FARIAS, 1999), cujos contornos vão ganhando nitidez na primeira metade do século XX, para percebermos a ambiguidade dessa posição. Se é verdade que o samba é guindado a símbolo nacional e muitos artistas suburbanos, antes relegados a malandros ou capadócios — assumindo, aqui, o significado pejorativo que eventualmente ganhavam estes termos —, veem-se na posição de *bambas*, figuras centrais naquele universo, é igualmente verdadeiro que tais práticas e personagens permanecem intrinsecamente vinculadas aos contextos locais de morros e subúrbios, porque dali extraem seu potencial de subjetivação artística. Por isso, Roberto Da Matta (1997) não hesita em classificar esse mundo do samba, especificamente dos carnavais e da malandragem, como “intersticial”, pois ordenado segundo uma multiplicidade de eixos que incidem sobre o canto, a dança e a brincadeira; eixos estes manejados pelos malandros, capazes de “servir aos dois lados”: “o malandro não cabe nem dentro da ordem nem fora dela: vive nos seus *interstícios*, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (DAMATTA, 1997, p. 177, grifo nosso).

Paradigmáticas quanto a esse posicionamento intersticial, são as mudanças operadas pelos sambistas para que o gênero ganhasse o crescente mercado de entretenimento do Rio de Janeiro. Paulo da Portela esforçava-se por “polir” o samba para que este se adequasse aos gostos de plateias frequentemente formadas por membros (brancos) das elites políticas e econômicas da cidade. Por isso, propunha que os integrantes do conjunto Oswaldo Cruz — protótipo do que se tornaria a escola de samba Portela — vestissem-se “adequadamente”, cobrindo pés e pescoços, buscando promover intercâmbio entre técnicas do samba e dos cassinos. Em termos eliasianos, inseria o samba em um processo civilizador cujo cerne encontra-se no autocontrole, na contenção do corpo, dos impulsos e emoções espontâneas, com incidência direta sobre a instrumentação, as danças e composições do mundo do samba (FARIAS, 1999).

Na indústria fonográfica, o samba passa por algo como um recalçamento de sua sonoridade percussiva, em parte explicado pelas limitações técnicas impostas pelo método mecânico de gravação, mais adequado ao registro de instrumentos de sopro. Perde também a sua recursividade, antes conduzida pela percussão e pelo ritmo sincopado, em favor da linearidade de início, meio e fim que caracteriza as gravações em disco (WISNIK, 1989).

“Chegada a era da reprodutibilidade técnica, o tipo de música nascida nos terreiros das tias baianas perdia seu caráter de improviso e submetia-se às primeiras normatizações fonográficas” (NETO, 2017, p. 89). Na dimensão corporal, esse recalçamento implica em mudanças nas formas de dançar, na moderação e no ajuste dos meneios de acordo com as circunstâncias, conforme apontarão os desfiles das escolas de samba — com apoio da díade Estado/mercado —, em contraposição à “livre circulação das intensidades de sentido da cultura negra” dos cordões que, sob a acusação de grotescos e incivilizados, haviam sido banidos das ruas pelas autoridades policiais e sanitárias no início do século XX (SODRÉ, 1998, p. 36-37).

A esse respeito, Nei Lopes (2011) argumenta que o percurso histórico que liga cucumbis-cordões-ranchos-blocos-escolas pode indicar um processo de “desafricanização” das manifestações, porque as frequentes negociações entre o poder público e os artistas populares negros e mestiços, em nome da aceitação e legitimação pública destes, representariam, em verdade, uma domesticação dos corpos e da criatividade artística em favor de “significações mais integradas na sociedade branca” (SODRÉ, 1998, p. 37). Explique-se. Se de um lado a plataforma nacionalista compartilhada pela tríade Estado/mercado/*intelligentsia* sobretudo a partir da década de 1930 resgata e legitima as práticas populares, notadamente o samba, no sentido de “inventar”<sup>73</sup> uma identidade nacional e integrar o mercado consumidor em torno de tal universo simbólico, de outro, o faz mediante ao recalçamento e à idealização dessas mesmas práticas.

Exemplar acerca dessa dinâmica é o Sodade do Cordão, idealizado por Heitor Villalobos em 1940 com objetivo de, segundo o próprio maestro, “animar o espírito nacionalista

---

<sup>73</sup> A utilização do termo “invenção” para tratar do Estado-nação e suas materializações por meio de símbolos e imagens oficiais como fenômeno relativamente recente é cara ao historiador Eric Hobsbawm (2017), segundo o qual as tradições inventadas cumprem função simbólica de gerar convenções e rotina com fim de possibilitar a transmissão de costumes e, assim, organizar uma sociedade em constante transformação. O processo de invenção de tradições faz referência, portanto, à formalização, pela repetição, de símbolos e rituais a partir do acesso a um passado real ou forjado e é potencializado pelos meios de comunicação de massa, como o rádio. O historiador chama atenção para o fato de que, nessa operação, as práticas tradicionais existentes — como aquelas associadas ao que conhecemos por “folclore” — podem ser modificadas de modo a servirem aos novos propósitos nacionais, como o “patriotismo”, a “lealdade”, o “dever”. Aí encontraríamos não somente aqueles que são oficialmente listados como “símbolos nacionais” — a bandeira, o hino —, mas também as práticas culturais, como a música, as festividades, as danças. Pode-se pensar a ideia de “tradições inventadas” em associação com as “comunidades imaginadas” analisadas por Benedict Anderson (2008) e as “imagens” (do Brasil) observadas por Renato Ortiz (2013). Em todos os três casos, o que se quer é criticar a naturalização e substancialização da ideia de nação — e outros *aprioris* sociais —, abrindo espaço para uma agenda de pesquisa que nos possibilite adentrar nos meandros do processo histórico de sua construção juntamente a seus símbolos, levando em consideração as disputas e confrontos entre projetos, interesses, demandas e visões de mundo díspares, às vezes passíveis de contemporização, outras vezes absolutamente incompatíveis.

do nosso povo, que vem sendo dirigido de maneira patriótica pelo Estado Novo” (NETO, 2017, p.12-13). Assim, os cordões de mascarados que, na virada do século, ganhavam livremente as ruas recebem uma versão reeditada, idealizada, “domesticada” e, agora, patrocinada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) da ditadura recém-instaurada por Getúlio Vargas. O seu idealizador viria a celebrar o êxito do cortejo que se materializara no dia 5 de fevereiro daquele ano, dizendo que alcançara o seu objetivo ao mostrar que “o Carnaval não é uma festa de loucos, mas uma das mais sadias manifestações populares”<sup>74</sup>. A fala é ilustrativa acerca da dubiedade com que tais manifestações eram absorvidas pelo mercado de entretenimento da cidade: antes da curadoria das classes intelectual e política, eram tomadas como “festas de loucos”, à margem da civilização; após a lapidação operada pela pesquisa folclorista e pelo Estado, tornar-se-iam sadias, genuínas expressões da cultura brasileira.

Em que pese a participação crucial do governo e da *intelligentsia* nacional — representada aqui por Heitor Villa-Lobos —, lá estavam os artistas populares e sua potência criadora. Lira Neto (2017) indica que Zé Espinguela, tocador de pandeiro e carnavalesco de longa data, tendo sido um dos fundadores da escola de samba Estação Primeira Mangueira, fora contratado por Villa-Lobos para capitanear as alas de percussionistas do Sodade do Cordão, selecionados entre músicos do subúrbio, e a confecção de fantasias e adereços alusivos aos antigos cordões. O maestro, que à época ocupava o cargo de diretor do Departamento de Música da Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal, também faria frutíferos contatos com outros músicos populares urbanos que gozavam, então, de prestígio nos subúrbios e no mercado de entretenimento da cidade, como Donga — o mesmo do samba *Pelo Telefone* —, João da Baiana, Pixinguinha e Cartola. Todos, já tomando parte na mitologia de artistas populares que se consolidava e ganhava força na medida mesma em que o mercado de bens simbólicos se expandia na cidade, participaram de registros sonoros organizados por Villa-Lobos cujo objetivo seria inventariar, para preservar, as matrizes mais “autênticas” da memória musical brasileira.

Refiro-me especificamente à coleção de discos *Brazilian Native Music*, gravada entre 7 e 8 de agosto de 1940 pelo maestro inglês erradicado nos Estados Unidos Leopold Stokowski e por Villa-Lobos, com objetivo de registrar algo como a cultura popular “autêntica” brasileira. Para tanto, adotou os critérios do “exotismo” e do “pitoresco” para a

---

<sup>74</sup> *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 12 de fev. de 1941.

seleção do repertório que foi gravado ao vivo, a bordo do transatlântico Uruguai, ancorado no porto do Rio de Janeiro, por um selecionado de artistas que incluía, além dos já mencionados, a dupla de música sertaneja Jararaca e Ratinho, o compositor Patrício Teixeira — autor do método prático de violão que mais tarde seria utilizado por Jorge Ben, quando de seus primeiros contatos com o instrumento — e um coral recrutado entre os brincantes da escola de samba Mangueira (NETO, 2017).

Chama atenção de que a vinda de Stokowski a bordo do Uruguai tenha sido patrocinada pelo governo dos Estados Unidos, indicando a participação de agentes políticos nacionais e estrangeiros como catalisadores de contatos simbólicos transnacionais e sua incidência sobre os embates que envolvem o forjamento de uma identidade nacional. Também é significativo que o registro fonográfico tenha sido lançado apenas no mercado estadunidense pela Columbia Records, subsidiária da Sony, indicando, desde já, que as *majors* do mercado mundial de música têm papel decisivo na conformação de determinadas práticas de consumo cultural. Em relação a isso, há uma nítida afinidade eletiva entre os interesses nacionalistas do Estado Novo e o ímpeto homogeneizador das megaindústrias fonográficas mundiais que, amalgamam e traduzem — sob a batuta de agentes como Stokowski — os diferentes modos de fazer música no Brasil em categorias unívocas como “música brasileira” ou, como anunciado pela contracapa do registro *Brazilian Native Music* (STOKOWSKI, 1942): “aqui neste álbum da Columbia Records você tem a *música autêntica do Brasil*... Tocada primorosamente por músicos nativos... Seleccionada e gravada sob a supervisão pessoal de Leopold Stokowski” (grifo nosso)<sup>75</sup>. Afinidade, esta, certamente favorecida pelo contexto de alinhamento progressivo do Brasil aos Estados Unidos no contexto de Segunda Guerra Mundial e de aproximação entre ambos os países em razão da política de boa vizinhança encorajada pelo presidente do rico país norte-americano, Theodore Roosevelt, que incluía acordos econômicos estratégicos vantajosos aos estadunidenses — que já previam os prejuízos decorrentes de uma queda na taxa de exportações à Europa — e a ampliação da circulação de bens culturais entre os países do continente.

Com essa breve digressão que nos põe em contato com as modificações processadas nas e pelas expressões populares urbanas e suburbanas, quero chamar atenção, desde já, para

---

<sup>75</sup> A esse respeito, vale acessar a tese de Nicolau Netto (2012), *O discurso da diversidade*, em que estuda a conformação da categoria-amálgama “*world music*”.

a rugosa e permeável interface que conecta os artistas populares ao mercado de entretenimento nacional e internacional e à esfera política e que possibilitará a conversão de suas subjetividades artísticas em expressões artísticas como o samba urbano e os cortejos carnavalescos promovidos pelas escolas e outras agremiações recreativas. Mais tarde, isso nos ajudará a compreender tanto as incursões de Jorge Ben pelos Estados Unidos, Inglaterra e Portugal financiadas pelo Ministério das Relações Exteriores brasileiro<sup>76</sup> quanto as estratégias de gravação e divulgação de seus discos planejadas pela gravadora Philips, sempre manejando categorias como “primitivo”, “autêntico”, “brasileirão”<sup>77</sup>. Isso porque, em que pese as distintas dimensões em termos de volume e escopo, tais acontecimentos, na trajetória artística do cantor, guardam nítidas conexões com o percurso de outros músicos populares de sucesso que o antecederam, como os grupos Oito Batutas, na década de 1920, e Brasiliana, na década de 1950. Jorge seria, sob essa óptica, o pináculo de um processo de “internacionalização da canção brasileira” (PAIVA, 2015, p. 36) que se inicia anos antes e dos quais os grupos mencionados são elucidativos; sua experiência foi, em certo sentido, a dos Oito Batutas e do Brasiliana.

O primeiro, formado por, entre outros, Donga e Pixinguinha, se insere no mercado como uma orquestra especializada no repertório conhecido então como “música folclórica”, divulgando o que seria a “ancestralidade” da música nacional, em sua pureza. Eram vistos, mormente por intelectuais e políticos, como autênticos representantes da música nacional, participando de eventos patrocinados pelo governo de Getúlio Vargas com intuito de “divulgar a arte do país” pelo mundo.

O segundo revelou ao mundo o músico, compositor e coreógrafo José Prates, cujo mérito maior estaria em resgatar temas musicais de matriz afro-religiosa de autoria indefinida e retrabalhá-los em arranjos orquestrais que se aproximavam da música erudita, como mostra o disco *Tam... Tam...!*, de 1958<sup>78</sup>. Assim como os Oito Batutas, o Brasiliana ganharia o mundo em extensas excursões cujo objetivo era divulgar a música brasileira, quase três décadas após seu precursor. Em seus espetáculos — que conjugavam dramaturgia, dança e música, como as célebres companhias de teatro de revista que faziam sucesso na noite carioca —, apresentavam números como o *Cafezal*, *Samba no Morro Carioca*,

---

<sup>76</sup> *Intervalo*, 7 de março de 1965; *Jornal da Música*, janeiro de 1978

<sup>77</sup> Cf. BEN (1963), *Samba Esquema Novo*

<sup>78</sup> Cf. *Capítulo III*, análise comparativa entre as músicas *Nanã Imborô*, registrada por Prates em 1958, e *Mas que nada*, gravada por Jorge em 1963.

*Macumba de Exu, Funeral de um Rei Nagô, Cenas Carnavalescas, Frevo, Navio Negroiro, Dança do Xangô e Candomblé* (LIMA, 1995; MATHEWS, 2019).

Ambos os exemplos ilustrados performatizavam, portanto, sob o registro do exotismo e do folclore, como evidencia o primeiro nome do grupo Brasiliana, Teatro Folclórico Brasileiro, atribuído por seus fundadores, o polonês Miecio Askanasy, e os brasileiros Solano Trindade e Haroldo Costa. O último foi, certamente não por mera coincidência, o protagonista da primeira encenação da peça *Orfeu da Conceição*. Creio que o uso do termo performance, tomado nos moldes interacionistas (GOFFMAN, 2007), é o que mais se adequa aos espetáculos organizados pelos dois grupos, uma vez que ressalta a acentuação dos traços expressivos — das máscaras, dir-nos-á Strauss (1999) — com intuito de gerar influência sobre a plateia. A “arte nacional” divulgada pelos grupos, em que pese a matriz popular, é justamente submetida a um processo de estereotipização e parodiamento — elucidada pelos cenários, indumentária e a expressividade em si —, como se fosse possível acessar uma essência imaculada das expressões culturais populares, longe das influências mercadológicas que ganhavam terreno no rádio e nas gravadoras de discos. É o que mostra Carlos Eduardo de Paiva (2015, p. 77):

Muito embora, como já salientamos, a música brasileira possua sua cota internacional, ela adentrava no mercado mundial sob o signo de uma brasilidade exótica, é neste contexto que artistas como os Oito Batutas, Carmem Miranda, Sérgio Mendes e Jorge Ben conseguiram um relativo sucesso internacional, já que esses artistas apresentavam o que se convencionou chamar de música brasileira (principalmente o samba) ao mundo

Para tanto, conferem relevo àquilo considerado folclórico, mas conectam esses matizes populares da cultura nacional com o mercado transnacional de símbolos — como deixa entrever a apropriação que os Oito Batutas fazem da estética do *jazz* estadunidense, com o qual entram em contato em sua passagem por Paris, e o trânsito promovido pelo Brasiliana entre o canto operístico e os rituais religiosos e laborais de matriz, mesmo que idealizada, afro-brasileira (ABREU, 2017).

Vejam, por exemplo, que um dos mais aclamados números do Brasiliana ao longo dos anos 1950 e 1960 era intitulado *Cafezal*, uma apresentação de dança, coreografada por José Prates, cujo mote era o trabalho de colheita do café, feita historicamente no Brasil por mão de obra escravizada e, após a abolição formal daquele regime de trabalho, pelos libertos

e sua descendência. Na performance, há um nítido relevo da força muscular dos dançarinos, recrutados em escolas de samba, terreiros de candomblé, favelas e subúrbios, que abrigavam — sabemos — descendentes diretos das personagens ilustradas pela dança. Ali, conectados com as potenciais memórias da escravidão<sup>79</sup> que carregam consigo, emulam a atividade cafeeira com o movimento dos braços, como relata Nelson Lima (1995, p. 28): “os bailarinos entram em cena com um movimento de braços que permanece continuado ao longo da coreografia, os braços estão semiflexionados e os antebraços vão subindo e descendo com as mãos fechadas simultaneamente, imitando o movimento de peneirar o café”. A noção de folclore estaria posta, na visão dos idealizadores e pesquisadores vinculados ao grupo, no *modus vivendi* das populações negras e seu passado de escravidão no país, indicando o ponto de encontro entre um grupo que parecia buscar algo como a substancialização de uma identidade nacional a partir da recriação do passado escravocrata — agora associado aos novos signos de uma república que se reordena sob égide da unificação da cultura nacional — e outro que acionava memórias desse mesmo passado por meio das performances artísticas, contudo fazendo destas uma mediação para afirmar-se e instaurar uma nova ordem de significados que possibilite o rearranjo de hierarquias raciais, em que pese construídas dentro de estruturas normativas fornecidas por outrem.

Há, assim, pelo menos desde as décadas 1910/1920, um processo em curso de ressignificação da cultura popular articulado à própria industrialização do simbólico, que legitima e guinda, com notórias participações da *intelligentsia* e do Estado, determinadas práticas culturais à condição de símbolos nacionais. Observávamos, em meio a ruídos e disputas em torno da questão nacional, uma inflexão histórica que delimitava as buscas por uma identidade cultural a partir da pesquisa folclórica, do resgate do passado — mesmo que frequentemente idealizado ou forjado — e da valorização do que seria considerado autenticamente brasileiro, em uma estratégia de traços pedagógicos que podemos denominar nacionalismo cultural. Não por acaso, Carlos Guilherme Mota (2014) classificará este momento da produção intelectual brasileira como um “redescobrimento do Brasil”. Renato

---

<sup>79</sup> Grada Kilomba (2019) usa o termo análogo “memórias da plantação” — fazendo alusão ao termo em inglês *plantation* usado para descrever o sistema de exploração colonial utilizado entre os séculos XV e XIX, notadamente nas colônias europeias nas Américas, que consistia na articulação entre grandes latifúndios, monocultura, trabalho escravo e exportação para a metrópole. Segundo esta autora, a combinação dessas duas palavras, “memórias” e “plantação” se presta a apontar as continuidades históricas entre o passado escravocrata e o presente tal qual ele se apresenta às populações negras, frequentemente “aprimadas” na posição de Outro, subordinado e exótico. Ao nosso ver, é exatamente isso que parece expressar a encenação de *Cafezal*.

Ortiz (2013) corroborará a importância desse período, afirmando que autores como Gilberto Freyre operam uma “mudança de sinais, do negativo para o positivo” no tangente à questão racial, à mestiçagem e à cultura popular.

A título de organização, é possível elencar alguns fenômenos que parecem sintetizar as buscas por uma identidade nacional, a saber:

(a) o movimento modernista no segundo decênio do século, com a incorporação da fala cotidiana, dos ritmos afro-brasileiros e as figuras do povo à sua versão de cultura brasileira, agora sintetizada pelo elo entre a tradição colonial popular (folclore) e as vanguardas modernas internacionais. Em última instância, o que propunham os intelectuais modernistas, com alguma variação entre um e outro, era que a modernização nacional far-se-ia mediante um sistemático olhar ao passado — identificado como tradicional, rural, familiar e atrasado — e sua combinação com a modernidade urbana, racional, individualista, científica e industrializada. Daí o fato que o *Manifesto Antropofágico* de Oswald Andrade conclamasse os artistas brasileiros a “deglutirem” a técnica cosmopolita, de modo a absorver de todo lugar o que quer que se adaptasse à tradição popular em favor de uma arte brasileira moderna. Algo também manifestado por Mário de Andrade para quem “ser nacional” significaria articular o nacional e o universal — o popular encontrado em pesquisas de natureza folclorista e o erudito de tradição escrita (ULHÔA, 1997; ORTIZ, 2006);

(b) a obra de Gilberto Freyre, a partir da ressignificação da questão racial, incorporando positivamente a mestiçagem ao ideário nacional e negando, portanto, os prognósticos pessimistas que davam o tom das teorias raciológicas biologizantes de matriz europeia as quais alcançaram posição hegemônica nos embates intelectuais do país desde o século anterior. Assim, conquanto mantenha um viés determinista em relação às aptidões culturais de negros e indígenas, perpetuando estereótipos raciais, Freyre passa a conferir algum protagonismo às manifestações culturais dessas populações como partes inexoráveis da nacionalidade brasileira, sistematizando uma “imagem” de Brasil — para nos apegarmos à terminologia utilizada por Ortiz (2013)<sup>80</sup> — que insere definitivamente as populações

---

<sup>80</sup> No texto *Imagens do Brasil*, Renato Ortiz lança olhar sobre alguns intérpretes brasileiros, indicando que, quase sempre, partem de uma mesma suposição: “o” brasileiro. O uso artigo definido no singular indica a busca quase obsessiva de tais intérpretes por uma essência brasileira, por identidade totalizadora apta a sumarizar a nação. Partindo-se desse pressuposto — de que é possível captar uma essência nacional —, Sérgio Buarque de Holanda dirá que o brasileiro é “aventureiro”, “inclinado à desordem” e “cordial”; Fernando Azevedo privilegia a “afetividade”, a “irracionalidade”, a “imaginação”, a “tolerância”. Há inúmeros exemplos outros em nosso pensamento social que acabam por substancializar a ideia de nação. Ortiz (2013), indo em outra direção, afirma que a identidade não é um dado passível de ser elucidado ou descoberto, por tratar-se de representações do que

negras e mestiças, e os corolários simbólicos samba, carnaval e futebol, no panteão de símbolos nacionais. É isso que busca demonstrar Hermano Vianna, ao resgatar o artigo *Acerca da valorização do preto*, escrito por Gilberto Freyre e publicado no *Diário de Pernambuco* em setembro de 1926:

(...) passei uma noite que quase ficou de manhã a ouvir Pixinguinha, um mulato, tocar em flauta coisas suas de carnaval, com Donga, outro mulato, no violão, e o preto bem preto Patrício [Teixeira] a cantar. Grande noite cariocamente brasileira. Ouvindo os três elementos sentimos o grande Brasil que cresce meio tapado pelo Brasil oficial e postiço e ridículo a quererem ser helenos (...) e caboclos interessados (...) parecer europeus e norte-americanos; e todos bestamente a ver as coisas do Brasil (...) através do *pince-nez* de bacharéis afrancesados (FREYRE, 1979, p. 330 *apud* VIANNA, 2012, p. 27).

Isso, claro, não é suficiente para imunizá-lo das críticas quanto à imagem de uma trama sociorracial harmônica que omite a perpetuação da assimetria e da violência no relacionamento entre populações brancas e não brancas, mas é útil para revelar os pontos tangenciais entre a intelectualidade e o Estado brasileiro, os quais se interpenetram no sentido de modelar uma identidade nacional (MARTINS, 1987; FREYRE, 2006);

(c) a consolidação de um Estado centralizador e autoritário com a Revolução de 1930, em cuja esfera cultural e estética se torna um elemento central da propaganda política governamental, atuando como elemento catalisador na formação de uma versão de brasilidade apta a contemporizar diferentes setores da sociedade brasileira e, assim, unificá-los pedagogicamente na atitude de respeito ao considerado genuinamente nacional. Neste sentido, a cultura popular passa a ser refuncionalizada para criar uma imagem de Brasil autóctone, harmônico e cordial a ser difundida pelas letras e ritmos das canções de rádio — a exemplo do samba —, pelas imagens de cinema e pelos livros e ensaios de interpretação sobre o país, em sua devida articulação com os rituais cívicos que tinham lugar nas escolas e nas festividades oficiais. Empiricamente, a aliança entre autoritarismo e nacionalismo pode ser verificada, como demonstra Boris Fausto (2013), na atração de artistas e intelectuais convidados a ocupar cargos públicos ou escrever em publicações estatais. Aqui, é válido ressaltar novamente a afinidade entre o ideal integracionista-ufanista governamental e as proposições modernistas/freyreanas acerca de uma identidade nacional-mestiça capaz de

---

seria o país e seus habitantes; portanto, “imagens” que resultam de embates de que frequentemente participam a intelectualidade.

pacificar, ou melhor, silenciar os frequentes conflitos que se desenrolavam há tempos entre brancos e não brancos e que, doravante, se “resolveriam” em torno de símbolos disciplinados pelo Estado como o samba e o carnaval (DUTRA, 2013; PAIVA, 2015);

(d) a introdução de novas tecnologias comunicacionais, especialmente o rádio na década de 1930 — que ganha regulamentação na primeira etapa do governo de Getúlio Vargas<sup>81</sup> —, contribuindo para a massificação das relações culturais e acentuando a intercomunicação e embates entre as mais diversas matrizes culturais. Lembremo-nos que alguns dos valores mais caros ao governo de Getúlio Vargas — notadamente o nacionalismo — foram amplamente promovidos por meio de jornais, revistas, músicas populares (às vezes encomendadas pelo regime) e noticiários radiofônicos ou cinematográficos. As tecnologias informacionais passam a ser observadas em termos de possibilidade de equacionar uma identidade nacional e um mercado consumidor (FAUSTO, 2013; CALABRE, 2004). Anos mais tarde, o cronista Rubem Braga diagnostica que “o rádio, com sua força tremenda, tende a unificar a linguagem nacional a um ponto impossível de imaginar antes. A língua oficial falada no Brasil em todos os círculos sociais e em todos os estados é, afinal de contas, a da Rádio Nacional”<sup>82</sup>.

A triangulação entre a economia, política e proposições identitárias aqui encontrada é ponto pacífico na literatura sobre o tema<sup>83</sup>, sendo amalgamada sob o título de “mistério do samba” por Hermano Vianna em seu estudo sobre a “transformação” do samba em símbolo nacional. Aqui, o autor indica que essa inflexão não pode ser tomada como uma ruptura repentina, mas como a culminância de uma tradição secular de contatos entre vários grupos na tentativa de inventar uma identidade e uma tradição brasileiras, de que alguns dos exemplos trabalhados neste capítulo são ilustrativos, mas são também condições de possibilidade para o acirramento desse processo. Fazendo eco a essa constatação, encontramos a obra de José Miguel Wisnik (2004) que intenciona compreender precisamente o ponto de convergência entre os interesses desses grupos e mais precisamente entre dois fenômenos encontrados na cultura brasileira sobretudo na primeira metade do século XX: a

---

<sup>81</sup> Referimo-nos especificamente aos decretos 20.047/1931 e 21.111/1932, primeiros marcos regulatórios brasileiros a respeito do rádio e da televisão — quando esta viesse a existir —, determinando que ambos eram de “interesse nacional”. Mais ainda, davam exclusividade à União para as competências de concessão e controle dos serviços de rádio e comunicação. Ou seja, ambos indicam que, em seu relacionamento com o Estado, os novos meios massivos de comunicação seriam tratados a partir de conceitos como interesse nacional, bem público e propósitos educacionais.

<sup>82</sup> *Manchete*, 7 de julho de 1956.

<sup>83</sup> Cf. Vianna (2012), Wisnik (2004), Neto (2017) e Cunha (2015)

folclorização da música erudita e a eruditização do popular. Para figurar essa convergência, o autor recorre à casa de Tia Ciata, lugar mítico de origem do samba, já que frequentado por figuras como João da Baiana, Donga, Sinhô e Hilário Jovino, sempre lembrados como artífices do gênero; mas também conhecida pelos contatos e hibridações culturais promovidas pelas situações festivas propiciadas pela anfitriã.

Situada nas imediações da Praça Onze — na região da Pequena África Carioca —, a casa era ponto de encontro frequente das comunidades da Saúde, Cidade Nova e Gamboa. Isso porque, a anfitriã Hilária Batista de Almeida — conhecida como Tia Ciata ou Assiata de Oxum — tinha o hábito de promover duradouras festividades que conjugavam a multivocidade dos choros, polcas e lundus que animava o baile na sala de visitas, à vista de quem passasse pela rua, dos sambas que animavam a festa no quintal, e das batucadas rituais no terreiro de candomblé. Os ambientes eram separados por tênues biombos que asseguravam avanços e recuos por entre os cômodos, promovendo a mistura entre os seus frequentadores. Na parte mais exposta da casa, a sala de visitas, uma emulação de músicas e danças consideradas “respeitáveis” pelas elites cariocas; na zona intersticial do quintal, os sambas que davam protagonismo aos artistas populares daquela região da cidade; mais ao fundo, em ambiente mais reservado, portanto, a presença do elemento religioso do candomblé.

Em um tempo em que as reuniões de pessoas negras eram alvo de vigília das instituições policiais, pois consideradas criminosas e — de acordo com aquele ideário civilizatório que reorganiza o centro da cidade — elementos a serem higienizados, Ciata gozava de alguma legitimidade entre as autoridades locais em função da posição profissional do marido, funcionário público ligado à polícia<sup>84</sup>. Com efeito, as festas de Tia Ciata transfiguram-na em uma importante liderança comunitária, justamente pelo êxito em criar um espaço de afirmação das populações negras, com suas músicas, danças, reuniões, rituais e brincadeiras longes das batidas policiais; mas também espaço de diálogo com as elites econômicas, intelectuais e políticas brancas que passam a frequentar a casa, com interesse pelos “feitiços africanos” e pelo “exotismo” daquelas formas artísticas.

Em que pesem os questionamentos acerca da fidedignidade dos relatos acerca da arquitetura da casa, que levam em consideração as dimensões acanhadas do imóvel de pouco

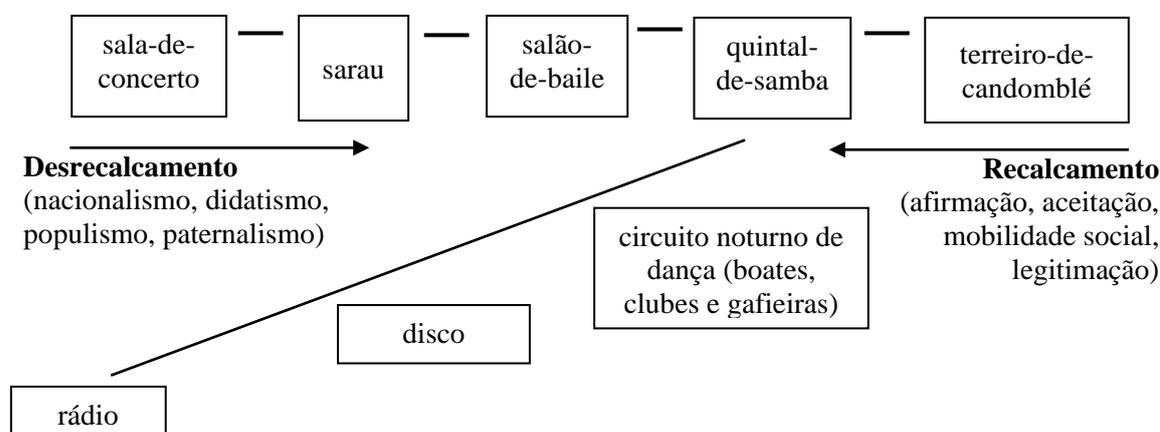
---

<sup>84</sup> Segundo Sodré (1998), João Batista da Silva, esposo de Ciata, se tornaria chefe de gabinete do chefe de polícia no governo de Wenceslau Brás, presidente do Brasil entre 1914 e 1918.

mais de dois metros de largura e a consequente impossibilidade de uma hierarquia tão rígida entre os cômodos durante as festividades (CUNHA, 2015), é válido pensar, à maneira de Wisnik (2004) e Sodré (1998), que as casas das tias baianas — como eram conhecidas as imigrantes baianas às quais é atribuída a transposição do samba de roda do Recôncavo para a capital brasileira — oferecem uma dimensão simbólica que nos possibilita perceber os processos de desrecalcamento sensual do circuito de música de concerto e de recalcamento da lógica utilitário-ritualística da música de terreiro como vetores de mesma direção, porém com sentidos opostos, encontrando-se no embrionário mercado de diversões urbanas no Rio de Janeiro, em que se formará o “mundo do samba” (ver *Figura I*).

As populações negras e mestiças procediam por avanços entre os cômodos da casa rumo ao espaço público, recalcando os “excessos” corporais e sonoros de suas manifestações artísticas para galgar legitimação social, criando, então, um lugar estratégico de resistência às marginalizações sofridas sobretudo a partir da perseguição policial às suas práticas culturais. Mas “branco também ia lá se divertir”, como lembra João da Baiana (*Cor, profissões em mobilidade / O negro e o rádio de São Paulo apud MOURA, 1995, p. 83*). Sem dominar os códigos corporais do samba e quase sempre ignorantes das tradições religiosas que tomavam lugar nos terreiros interditados aos neófitos, os brancos a que se refere João da Baiana — entre agentes do Estado, intelectuais, representantes da arte erudita ou simplesmente gente ávida por “exotismos” — frequentemente se mantinham na circunscrição da sala de visitas, onde o baile se aproximava mais dos rituais estéticos burgueses de contemplação do sarau e da música de concerto, porém já subvertido, pelos aspectos endógenos da festa, em sua corporalidade, ritualidade e sociabilidade.

**Figura I – Convergência entre recalcamento e desrecalcamento sensual e incipiência do mercado de diversões urbanas, adaptado de Wisnik (2004)**



Note-se que os vetores que se encontram no quintal-de-samba e, dali, se difundem transversalmente no mercado de diversões das casas especializadas de dança, do disco e do rádio, operam segundo lógicas distintas. O primeiro movimento, de desrecalcamento da música de concerto, refere-se sobretudo ao nacionalismo musical que já aludimos a partir dos exemplos de agentes da política e da *intelligentsia* como Getúlio Vargas, Heitor Villa-Lobos, Miecio Askanasy e os intelectuais modernistas. Ainda que sob égide de interesses eventualmente distintos, esses agentes tinham em comum o objetivo de urdir uma totalização estética que quer unir a diversidade social da vida urbana a partir do acesso a raízes de um povo imaginado que deveriam ser traduzidas, eventualmente disciplinadas de acordo com os cânones do “bom gosto” — resultante da aliança entre a tradição erudita e o popular folclórico, de matriz rural — e posteriormente “ensinadas” e “vendidas” como nacionais e populares. As expressões artísticas encontradas na casa de Tia Ciata, sob a perspectiva desses grupos, serviriam de base às suas pesquisas folclóricas, entretanto deveriam ser estilizadas para que fossem protegidas das influências, consideradas espúrias, da música do rádio e do universo simbólico difuso da vida urbana. Wisnik (2004, p. 161) observará que há nesse movimento de entrada através dos biombos semióticos da casa, portanto, uma tentativa de dominação, na medida mesma em que os agentes da música erudita e os intelectuais, com suporte estatal, buscam se tornar os porta-vozes últimos da cultura nacional popular, operando algo como uma expropriação simbólica em relação aos artistas populares que lhes servem como insumos e mão de obra (PAULA, 2017, p. 85).

Por esse motivo, desde então, as expressões emergentes a partir do contato entre esses intelectuais e os artistas populares serão frequentemente divulgadas — e eventualmente manejadas pelo governo — em termos de sua função pedagógica e cívica, como elucidam algumas notícias referentes às apresentações do Brasiliana. “O show (...) não é somente divertido e belo, mas também, como disse a crítica, altamente *educativo e cultural*”, diz nota, na edição do dia 24 de março de 1950 do *Correio da Manhã*, sobre o prolongamento da temporada no Teatro Ginástico. Uma publicação de São Paulo, alguns meses antes, dá à apresentação do grupo um tom de “revelação”, feita pelo polonês Askanasy, da “grandiosidade”, da “beleza” e da “pureza” de “nosso folclore”: “para quem assiste pela primeira vez é uma *revelação* e um *verdadeiro acontecimento artístico*”<sup>85</sup>. É também

---

<sup>85</sup> Correio Paulistano, 6 de janeiro de 1950

elucidativo que José Prates, protagonista da *Brasiliana*, tenha se tornado, após o fim da companhia, professor de dança na Austrália, justamente ensinando as mesmas danças populares as quais ajudou galvanizar como tipicamente brasileiras nos espetáculos dos anos 1950 e 1960, como a gafeira (MATHEWS, 2019).

O segundo vetor da metáfora explorada por Muniz Sodré e José Miguel Wisnik é, no entanto, mais revelador aos fins deste capítulo, pois nos põe em contato com a janela de oportunidades onde estarão inseridos os artistas populares que viemos observando até aqui. Ele representa a própria emergência da cultura popular urbana negra, cujas matrizes encontram-se no polo utilitário e religioso da arte, a partir do deslocamento instaurado pelo próprio recalçamento estético, que se estende da produção ao consumo artístico, levando à contenção dos movimentos corporais, à primazia da dimensão melódico-harmônica em detrimento do ritmo e da percussão, a mudanças estruturais nas formas de compor, de modo a linearizar as antes circulares melodias e inserir a calculabilidade tonal nos cantos eventualmente microtonais. Wisnik, que trata a casa de Tia Ciata como um microcosmo metafórico dos embates culturais que se desenrolavam no Brasil da primeira metade do século, assim sumariza a simultaneidade de ambos os vetores:

(...) o processo tem mão dupla, e a alteridade das culturas projeta-se numa espécie de jogo de espelhos confrontados, regido certamente ainda pela dinâmica do favor, pois enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base europeia, os políticos e intelectuais brancos vão ao candomblé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade “nacional” que os legitima (WISNIK, 2004, p.55).

O eixo transversal que escoia a cultura popular em direção ao nascente mercado de diversões, a partir do quintal de samba, já nasce, portanto, sob a insígnia da hibridação. Ou seja, se antes, afirmamos que a cultura popular instaura um lugar próprio típico das estratégias, desde o qual as populações suburbanas irão gerenciar sua vivência simbólica, devemos acrescentar que a transversalidade que doravante analisamos é típica das “táticas”, pois subverte a normatividade pré-estabelecida em favor de um “movimento browniano de microrresistências”<sup>86</sup> tributário do contato entre as partes. No esquema conceitual de Michel

---

<sup>86</sup> O autor toma de empréstimo da física o termo “movimento browniano”, o qual faz referência ao movimento aleatório de partículas suspensas num fluido, resultante da sua colisão com átomos rápidos ou moléculas em

de Certeau (1994, pp. 97-102), a tática aparece como “reaproveitamento simbólico” ou “ressignificação de símbolos” que, conquanto transpareça aceitação de valores hegemônicos, pode representar outros valores — mais tarde, veremos como as táticas estão postas nos conflitos raciais, a partir da categoria de “política da transfiguração” proposta por Paul Gilroy (2012, p. 96-97), justamente porque dão relevo à dimensão dramática e performativa das expressões artísticas, em detrimento do verbal e textual que podem transparecer valores diferentes.

Propomos adotar, então, ambas as categorias — estratégias e táticas — como tipos ideais, de modo a evitar a cisão que seus significados podem sugerir, criando uma intersecção entre elas para figurar o surgimento do mercado de diversões na cidade do Rio de Janeiro. A categoria de tática é particularmente importante para compreendermos o posicionamento dos artistas populares na medida em que sugere a relação de transversalidade entre matrizes culturais distintas — notadamente entre os feixes local, nacional e mundial; entre cultura de bairro e cultura midiática — sem conferir competência totalizadora a estes últimos, a despeito da assimetria latente ao relacionamento. Com isso, o agenciamento dos artistas populares ao adentrarem a esfera mercadológica passa a ser visto não em termos de cooptação ou de algo como uma passividade, mas sim, tal qual propõe Sodré (1998, p. 12) ao analisar as hibridações<sup>87</sup> que modificaram os costumes das populações negras durante o período escravocrata brasileiro, como “táticas de preservação e de continuidade”. Buscando os nexos históricos entre as hibridações de tempos oitocentistas analisadas por Sodré e as hibridações encontradas no mercado de diversões urbanas, acrescentaríamos que o agenciamento artístico entre os setores populares pode se tornar uma importante tática de mobilidade social, ou, como nos dirá Certeau (1994, p. 86-90), uma engenhosidade para “fazer a posição mais fraca parecer mais forte”. Em outros termos, as táticas são procedimentos próprios do artista popular que consistem em fazer proveito das “sobras”, os “restos descartáveis” da produção, em benefício próprio. Os termos em aspas são

---

tal fluido. Em probabilística, o termo descreve os pontos de confluência — colisão — entre os processos e variáveis observados.

<sup>87</sup> É importante ressaltar que Muniz Sodré faz uso dos termos “crioulização” e “mestiçamento”, pondo ênfase nas fusões raciais e étnicas. Aqui, aderimos às sugestões de Canclini (2013) e adotamos o termo de hibridação, mais adequado para designar, por exemplo, fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre músicas locais e transnacionais, fenômenos que fazem parte do escopo deste trabalho, em que pese a crítica possível acerca da reificação desses matizes, uma vez que fenômenos como o carnaval e o samba cariocas já surgem “híbridos”, dada a impossibilidade de verificar uma cisão incisiva entre tradição e modernidade, ou entre modalidades espaciais distintas.

precisamente aqueles de que faz uso Michel de Certeau ao definir uma prática que denomina “*la perruque*” — traduzido em português para “sucata” —, fazendo referência à subversão dos trabalhadores que fazem uso do tempo e do material de trabalho em benefício próprio: uma carta de amor escrita durante a jornada laboral, a apropriação privada de uma sobra dos insumos da fábrica para decorar a própria casa. Com isso, o autor quer contemporizar as práticas da cultura popular e a economia contemporânea — como propomos neste trabalho —, de modo a evitar a substancialização e o confinamento da primeira no passado, impedindo sua reificação como alteridade à modernidade.

O posicionamento de intelectuais modernistas como Mário de Andrade, que criticam as modulações operadas pelos artistas populares em suas obras para que estas se adequem aos dispositivos técnicos que possibilitam sua difusão, reitera o conflito latente posto nas táticas e, portanto, sua dimensão contestadora. No artigo *Chiquinha Gonzaga*, publicado originalmente em 1940, ele desfere críticas ferrenhas às canções de rádio, aos sambas e às marchinhas carnavalescas precisamente em função da “urbanização” das canções, mostrando desaprovação em relação ao popular urbano que se desenvolve a partir de então. O autor sugere que as mudanças na música popular a partir do contato com a cidade buscam “favorecer apenas os instintos e sensualidades mais reles do público urbano”, situando os gêneros urbanos no âmbito da categoria pejorativa “popularesco”, diametralmente oposta à cultura erudita, esta sim capaz de conduzir a música popular de forma progressiva (ANDRADE, 1963, p. 331). Outra ilustração de como operam as táticas no âmbito da cultura popular está nas muitas crônicas do jornalista Jota Efegê (2007) entre as décadas de 1950 e 1960, quando, a um só tempo, critica o que chama de “africanismo”<sup>88</sup> da primeira geração de sambistas — entre os quais, ele insere Sinhô, João da Baiana, Pixinguinha e Donga —, porque alheio ao ambiente urbano em que viviam; e aborda com nostalgia a obra desses mesmos artistas, sob a insígnia de “samba puro, sem mistura”, ao criticar o apagamento de tradições populares por conta de sua “comercialização”<sup>89</sup>.

Na mesma direção, poderíamos observar as adaptações rítmicas pelas quais passa o samba carioca para responder a uma necessidade imediata e utilitarista entre as décadas de 1920 e 1930, a saber, sua possibilidade de entrada definitiva no mercado e no calendário de festividades da cidade, pois o acento rítmico do surdo de marcação no segundo tempo do

---

<sup>88</sup> *Revista da Música Popular*, n. 3, dezembro de 1954

<sup>89</sup> *O Jornal*, 20 de janeiro de 1963

compasso, sempre binário e preenchido pela polirritmia de cuícas e tamborins, se adequava aos pioneiros desfiles organizados pelo grupo carnavalesco *Deixa Falar*, sob o comando de Ismael Silva, assegurando que a ala percussiva pudesse ser ouvida de longe por todos que acompanhavam o cortejo. Não é errôneo, nesse sentido, afirmar que coube aos percussionistas do grupo surgido no bairro do Estácio — em seu permanente contato com outras “embaixadas”, como eram chamadas as agremiações que dariam origem às escolas de samba — a invenção de uma nova forma de fazer música, a partir da percepção das chances de inserção social oferecidas pelo mercado de diversões. Como também coube a eles a produção dos instrumentos ora adequados aos cortejos que se popularizavam a partir de então. É essa invenção a tática.

#### **MEU PAI ERA UM GRANDE ESTIVADOR E MINHA MÃE NÃO TRABALHAVA**

A partir desse movimento *browniano* de colisões em função da cultura popular e de sua interface em relação aos registros do folclórico, do erudito e do mercado de diversões em que se desenrola um sem número de transversalidades — termo que uso como sinônimo para hibridações —, pode-se explicar, ao menos parcialmente, como se forma a criatividade artística dos artistas populares e até mesmo as aspirações profissionais vinculadas ao espaço social que se forma a partir desses múltiplos embates. Pierre Bourdieu é um autor particularmente importante nesse íterim pois analisa ambos os processos. De um lado, conecta as práticas artísticas e intelectuais às condições sociais ou posicionais que as possibilitam ou as impossibilitam (BOURDIEU, 1987). De outro, também chama atenção para o fato de que mesmo as aspirações e escolhas profissionais podem ser fomentadas ou restringidas em função de determinações sociais, que envolvem o tipo de vida cotidiana, o local de moradia, o gênero, aspectos geracionais etc.

Embora atenha-se somente ao terreno da educação formal de nível superior na França, o estudo *Los herederos: los estudiantes y la cultura* é ilustrativo acerca da origem social das escolhas, ou melhor, da “escolha dos escolhidos” para utilizar um termo caro a esse texto (BOURDIEU, 2013b, p. 11-45)<sup>90</sup>. Por isso, proponho retomar o tema bourdieusiano dos “herdeiros” de seus clássicos estudos sobre a reprodução social das

---

<sup>90</sup> Tradução livre para “*elección de los elegidos*” (Bourdieu, 2013b).

desigualdades para abordar não apenas o ensino acadêmico, mas igualmente os processos de educação informal que estão nas raízes da origem da figura do artista popular<sup>91</sup>. Na obra em questão, o autor situa as escolhas individuais no âmbito de uma luta de classes, agora vistas como ordens simbólicas que definem a nomeação da posição social na distribuição de recursos, em termos de capital econômico e capital cultural. Essa posição social acaba por definir um *habitus*, uma espécie de operador prático incorporado que determina sistematicamente as preferências de cada agente para engendrar práticas específicas, incluindo aquelas referentes às escolhas acadêmicas por um curso universitário ou outro. Dessa forma, o autor consegue mostrar como as práticas e os gostos estão vinculados e posicionados hierarquicamente no espaço social, não em termos de uma leitura determinista ou fatalista da realidade. Tampouco postula um reducionismo materialista. Trabalha, sim, a partir das categorias de expectativas e restrições de escolhas diretamente vinculadas ao bojo familiar, ao posicionamento na estratificação socioeconômica, ao espaço geográfico e à educação escolar.

É notória, em sua análise, a relação entre a ocupação profissional dos pais e o acesso ao ensino superior por seus filhos. A pesquisa indica, em termos estatísticos, uma significativa distinção entre as famílias de origem rural, o proletariado urbano e os profissionais liberais, demonstrando menores possibilidades objetivas de acesso às instituições de ensino superior daquelas famílias quando comparadas a estas. Ainda mais candente em seu estudo é a diferenciação por gênero, a qual indica que os homens têm ligeira vantagem sobre as mulheres no tocante às possibilidades de ingresso nas instituições de nível superior. A mesma análise mostra que, mesmo entre as classes médias e altas, em que tende a diminuir, essa diferenciação é acentuada se considerados os cursos escolhidos: é mais provável que as mulheres estejam inclinadas às letras e demais cursos preparatórios para a docência, enquanto os homens aos cursos científicos, indicando a influência dos modelos tradicionais de divisão do trabalho sobre as escolhas.

Note-se que, ao situar as escolhas no âmbito do *habitus*, Bourdieu admite que elas podem ser tomadas aquém da consciência e do discurso, motivo pelo qual o fato de Jorge Ben admitir que a música nunca fora tomada propriamente como uma vocação ou uma possibilidade profissional quando de sua infância e adolescência não é propriamente

---

<sup>91</sup> Como o próprio Bourdieu (2013a) faz na obra *A distinção* ao analisar as origens sociais do gosto e sua interface em relação ao consumo cultural.

contrário à sua escolha posterior. Isso porque os processos de construção do bairro e de ascensão dos artistas populares suburbanos, bem como os espaços de sociabilidade descritos até aqui estão inscritos em seu corpo à maneira de um esquema prático para agir que o possibilita sentir, também de forma prática, o que lhe convém ou não, ou seja, quais são os trajetos profissionais e acadêmicos que podem lograr êxito ou não.

Um bom exemplo encontra-se no fato de que o rol de novos olímpianos (MORIN, 2011), habitado por gente como Donga, Sinhô, Cartola, Pixinguinha, João da Baiana, Mano Elói, Armando Antônio dos Santos e muitos outros, confere pouco ou nenhum espaço às mulheres, em que pese o protagonismo destas na cotidianidade dos bairros. Martín-Barbero (2009, p. 275-276) indica que a dúbia liderança comunitária frequentemente exercida por mulheres como Tia Ciata se constrói mediante uma percepção do cotidiano organizada pela maternidade, reiterando um posicionamento vinculado às dimensões doméstica e afetiva da vida. Não é um acaso, então, que as tias baianas que se instalam na região central do Rio de Janeiro sejam sempre associadas às suas respectivas casas, espaços de encontro em que seriam recriadas redes de sociabilidade primordiais em cujo centro afetivo-emocional encontravam-se as anfitriãs. Isso explica por que a imagem de uma mulher portando um violão ou qualquer outro instrumento musical, nas primeiras décadas do século XX, é uma raridade e ainda hoje é visto com estranheza por parcela significativa da população.

Em seu estudo sobre o violão na música brasileira, Marcia Taborda (2011) reitera esse diagnóstico ao mostrar que o instrumento era associado ao espaço público devido à sua portabilidade, e, por esse motivo, interditado às mulheres, socializadas sob valores como o pudor e o recato. Assim, enquanto o violão ganhava a audição pública, sobretudo nos subúrbios, pelas mãos de capadócios, capoeiras, boêmios e malandros, às mulheres estaria reservada a privacidade do aprendizado doméstico do piano, como frisa o depoimento do músico Tom Jobim ao historiador Paulo César Araújo (2006, p. 32): “Eu queria deixar o piano lá de casa para minha irmã estudar, porque achava que aquilo era coisa de moça”. Isso, obviamente, entre as famílias mais abastadas que podiam comprar o caro instrumento. Nos subúrbios, era mais comum que os instrumentos musicais fossem simplesmente interditados às mulheres para evitar os comentários jocosos. Afrontar tal interdição seria um desafio justamente por significar lançar-se além dos domínios domésticos. Por isso, enquanto a música executada por instrumentistas homens é narrada como um importante elemento de sustentação das festas na casa de Tia Ciata, podendo alçá-los ao reconhecimento público, a

anfitriã é recorrentemente lembrada cercada pelas panelas que se esforçava para manter requentadas para alimentar os “convidados” (MOURA, 1995, p. 100). Ainda que se juntasse a participar do samba no quintal, ali seu protagonismo era arrefecido pela presença dos músicos, como indica o trecho abaixo:

(...) apesar da influência destas mulheres no campo político e religioso, raras indicações são encontradas referentes à presença delas no cenário musical. Apesar do explícito reconhecimento da importância das Tias Baianas na literatura e do alto status que a mulher negra tinha no meio afro-brasileiro, quando o assunto é a prática musical as mulheres deixam a cena. Há certo consenso, um imaginário construído do samba carioca no início do século XX que coloca as Tias Baianas como as responsáveis por gerar a estrutura propícia para o rito, protegendo, abrigando, mantendo a comida e a bebida, enquanto que o fazer musical é assumido pelos homens. Quando a roda se forma, as mulheres são mencionadas na dança e, quando muito, constituindo o coro e as palmas. Revelam-se, então, inúmeras personalidades masculinas (...). Quando mencionadas, as mulheres geralmente estão situadas em pano-de-fundo ou nota-de-rodapé, uma informação secundária que aparece casualmente ao discutir outros aspectos. (GOMES, 2010, p. 972-973)

Gomes (2010) mostra que, mesmo no caso de galgarem posições outras como a de compositoras ou instrumentistas, as tias baianas dificilmente lograriam reconhecimento público enquanto tais, sendo quase sempre relegadas à dimensão do não dito quando se trata da construção do samba enquanto gênero musical popular. Diante de um contexto como esse, era improvável que alguma mulher dos subúrbios se lançasse aos espaços profissionais dedicados aos divertimentos urbanos, sobretudo como instrumentista<sup>92</sup>. A conclusão daí

---

<sup>92</sup> A seção *As jovens senhoritas*, que ocupa algo como 2% da obra de Marcia Taborda sobre o violão na música nacional (2011, p. 154-157), indica o que poderiam ser exceções. São os casos de Nair de Teffé, Olga Pragner Coelho, Stefana de Macedo, Jesy Barbosa e Olga Bergamini de Sá. No entanto, é válido registrar que todos os exemplos citados pela pesquisadora se filiam à música erudita ou aos recitais realizados em salões palacianos, mantendo íntima relações — às vezes, familiares — com as elites políticas e intelectuais cariocas. Mesmo no caso do piano, instrumento acolhido pela socialização das mulheres em famílias mais abastadas, o alto índice de premiações e diplomações de alunas nas principais escolas de música nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que ultrapassavam às dos alunos, contrastava com os diversos obstáculos enfrentados por essas mulheres de formação erudita para ingressassem nos espaços públicos da música profissional e, mais ainda, alcançarem sucesso, como indica o estudo de Dalila Vasconcellos de Carvalho (2014) sobre as musicistas Helza Camêu e Joanídia Sodré. Estas, na seara da música erudita, embora ganhassem o espaço público como maestrinas e compositoras, convivem com críticas que contemporizam a análise de sua destreza técnica e a sua “decência”, posta no comedimento dos movimentos corporais, como estabeleciam as convenções sociais sobre o gênero feminino na década de 1930. O crítico João Itiberê Cunha chega a negar, em seus textos para o *Correio da Manhã*, o título de maestrina a Joanídia Sodré, por soar muito “pretencioso” a uma mulher, sugerindo a adoção da alcunha “professora”, esta sim adequada à musicista, para que esta não recaíssem em um “feminismo sectário e antipático” (CARVALHO, 2014, p. 50). O desconforto da exposição pública, em contraposição aos valores pudicos inculcados pela socialização feminina, teria sido o motivo para que Helza Camêu desistisse da carreira de concertista, recolhendo-se à reserva de suas atividades como compositora. Não restaria dúvidas,

decorrente é que as possibilidades objetivas de que um indivíduo suburbano de sexo masculino lograsse êxito no crescente mercado de diversões carioca eram significativamente superiores quando comparadas às dos indivíduos de sexo feminino na mesma situação socioespacial. O *Censo Demográfico e Econômico de 1940* realizado pelo IBGE nos deixa entrever essa distinção: em Madureira, a categoria profissional compreendida por “atividades domésticas, atividades escolares” era ocupada majoritariamente por mulheres (84,98%), enquanto na categoria “serviços, atividades sociais”, em que possivelmente encontraremos os artistas populares, 71,45% são homens. Se considerarmos que as atividades artísticas podem estar inseridas na categoria “inativas, atividades não compreendidas nos demais ramos, condições ou atividades mal definidas ou não declaradas”, ainda assim encontraríamos superioridade numérica dos homens: 62,2% contra 37,8% de mulheres.

Quando considerada apenas a população de mulheres do bairro, vemos que 83,57% se dedicam a atividades domésticas ou escolares, enquanto a maioria dos homens concentra-se nas indústrias de transformação (24,26%), nas atividades domésticas ou escolares (14,92%), no setor de transportes e comunicações (11,5%), no comércio de mercadorias (10,27%), em serviços ou atividades sociais (8,75%) e no militarismo (8,11%), como mostra a *Tabela II*.

**TABELA II – Possibilidades profissionais em Madureira segundo o sexo, em 1940**

ATIVIDADE PRINCIPAL	POPULAÇÃO CONSIDERADA <sup>93</sup>		HOMENS		MULHERES	
		%		%		%
<b>Total</b>	80 978	%	40 288	%	40 690	%
<b>Agricultura, pecuária, silvicultura</b>	299	0,37	292	0,72	7	0,02
<b>Indústrias extrativas</b>	204	0,26	202	0,5	2	0
<b>Indústrias de transformação</b>	11 097	13,7	9 774	24,26	1 323	3,25
<b>Comércio de mercadorias</b>	4 336	5,35	4 138	10,27	198	0,5
<b>Comércio de imóveis e valores imobiliários, crédito, seguros e capitalização</b>	212	0,26	200	0,5	12	0,03

então, acerca dos obstáculos adicionais às candidatas aos postos considerados masculinos, como a regência de orquestras — que poderíamos, por indução, interpretar à maneira de uma figuração de todo e qualquer espaço público, como indica nossa análise.

<sup>93</sup> Considerada apenas a população apta para ingresso no mercado profissional, segundo a distribuição etária do censo demográfico daquele ano, a partir de 10 anos de idade.

<b>Transportes e comunicações</b>	4 649	5,74	4 594	11,5	55	0,13
<b>Administração pública, justiça, ensino público</b>	2 415	2,98	2307	5,72	108	0,26
<b>Defesa nacional, segurança pública</b>	3 292	4,06	3 268	8,11	24	0,06
<b>Profissões liberais, culto, ensino particular, administração privada</b>	317	0,4	249	0,62	68	0,17
<b>Serviços, atividades sociais</b>	4 935	6,1	3 526	8,75	1 409	3,46
<b>Atividades domésticas, atividades escolares</b>	40 013	49,41	6 010	14,92	34 003	83,57
<b>Condições inativas, atividades não compreendidas nos demais ramos, condições ou atividades mal definidas ou não declaradas</b>	9 209	11,37	5 728	14,22	3 481	8,55

Fonte: IBGE, *Censo Demográfico e Econômico de 1940*.

Diante de tais dados, é mister salientar que o fato de os artistas populares se encontrarem em um estrato diminuto da distribuição profissional de Madureira não nega as nossas conclusões até aqui. Ao contrário, reiteram a extraordinariedade característica dos líderes carismáticos, conforme vimos a partir dos exemplos ficcionais de Orfeu e Cassi Jones.

Com efeito, se até aqui nos ocupamos de explicar o posicionamento dos artistas populares no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX e apontar para a ascendência de que gozavam nos contextos suburbanos é porque nos parecem capazes de incidir, conforme aponta Farias (1999, p. 208) a partir da análise da trajetória artística de Paulo da Portela, “sobre a formação das personalidades no Rio de Janeiro, daquele instante”. Em outros termos, queremos propor que o caráter apodíctico dessas personagens faz parte daquelas determinações sociais que incidem sobre as escolhas sobre as quais nos fala Bourdieu. Não faltam teorizações sobre essa característica dos mitos — a competência de apresentarem-se como modelos exemplares, fomentando práticas que, sem eles, não existiriam ou ganhariam outras formas — conforme aponta a célebre obra de Mircea Eliade (2011, p. 124-125) sobre o tema:

Embora pareçam destinados a paralisar a iniciativa humana, por se apresentarem como modelos intangíveis, os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo. O mito garante ao homem que o que ele se prepara para fazer *já foi feito*, e ajuda-o a eliminar as dúvidas que poderia conceber quanto ao resultado de seu empreendimento. (...) Basta, simplesmente,

repetir o ritual cosmogônico, e o território desconhecido (= o “Caos”) se transforma em “Cosmo”, torna-se uma *imago mundi*, uma “habitação” ritualmente legitimada. A existência de um modelo exemplar não entrava o processo criador. O modelo mítico presta-se a aplicações ilimitadas.

A figura da “abertura” também é explorada por Edson Farias (1999, p. 211) quando, ao tratar da mediação realizada pelos artistas populares entre os subúrbios e o segmento do entretenimento da cultura urbana, propõe analogia com Exu, orixá que intermedeia as dimensões visível e invisível na mitologia na jeje-iorubana, servindo como mensageiro e “nó” poroso entre ambos. Não por acaso, ele é tratado, nos cultos afro-brasileiros, como a entidade que abre os caminhos, já que nele são depositadas a fé e as preces que serão levadas aos demais orixás; ele abre caminhos em direção a *orun*, o mundo das divindades. Da mesma forma, os artistas populares são classificados como mitos na medida em que se tornam o centro da prestação de tributos de seus admiradores e, ao conectar os pagadores com uma outra realidade possível — acima da pobreza e da desgraça —, ensejam o aceno de um futuro rico e grandioso. Seguindo essa direção, esses indivíduos liminares nos possibilitam atualizar a metáfora do Olimpo Moderno — explorada por Edgar Morin — para a Encruzilhada, local mítico que possibilita a prestação de tributos a Exu e, portanto, sua ratificação “enquanto grande mensageiro e intérprete, um viajante de todos os caminhos, que ‘anda por quanto mundo existe’ e ‘troca língua’ como quer” (LOPES, 2011, p. 273); mas também que, ao possibilitar o contato entre o *aiye* — o mundo material, terreno — e *orun*, veste-se de potente significação transgressora enquanto campo de possibilidades onde as opções dialogam, se atravessam e eivam-se mutuamente a partir da personalidade comunicativa, libertária e traquina de Exu.

#### **DE MEU PAI APRENDI A MALANDRAGEM**

Em princípio, os pais de Jorge não desejavam que os filhos se tornassem artistas: “no início não queriam que eu trabalhasse profissionalmente com a música”<sup>94</sup>, conta. Em outra ocasião, diria que “meu pai e minha mãe não gostavam. Naquele tempo músico era

---

<sup>94</sup> Entrevista concedida em ocasião de show realizado no Esporte Clube Pinheiros, em fevereiro de 2018, e disponibilizada pela página da instituição na internet.

considerado um marginal”<sup>95</sup>. Imaginavam-lhes, provavelmente, em caminhos profissionais vinculados à educação formal que lutaram para lhes proporcionar, no que certamente não se diferenciavam de grande parte dos pais daquela época: “meu pai queria que eu fosse advogado. Minha mãe gostava de música, mas queria que eu fosse médico pediatra”<sup>96</sup>. Alguns fatos da biografia de Jorge dão conta da preocupação dos pais com o rendimento escolar dos filhos, como o seu ingresso no Seminário São José, onde provavelmente engrossava o contingente de alunos que não tinha qualquer pretensão de ser padre, mas faziam proveito do capital escolar e simbólico proporcionado pela instituição, que, como outras escolas católicas, era signo de prestígio e distinção no Rio de Janeiro daquele momento (CHAVES, 2012). Uma reportagem publicada pela revista *Manchete* em 1959 mostra que tal fato era relativamente recorrente, ao noticiar que entre 1950 e 1959 — justamente no decênio em que Jorge viria a ser matriculado no seminário —, houvera um baixo índice de ordenamentos de padres, concluindo que “é preciso ver que a maioria dos garotos apenas aproveita o ensino de ótima qualidade do Seminário de São José, sem ordenar-se”<sup>97</sup>. Outro fato que indica o esforço de Augusto e Silvia para que o filho ocupasse posições profissionais que demandassem algum tipo de qualificação acadêmica é que de fato mostravam-se presentes no cotidiano escolar. Em certa ocasião, Augusto vira o filho sentado na última fileira de carteiras da sala de aula — “era um colégio da Tijuca: Azevedo Sodré ou Pereira Passos, não me lembro” — e inquiriu o corpo diretivo da escola por que ele não estava em melhor lugar. É válido ressaltar que o hábito de mapear as carteiras da sala de aula, supostamente de acordo com o rendimento acadêmico dos discentes, era uma das faces da persistência do preconceito racial verificada no ambiente escolar daquele período, que reservava à população negra a parte mais afastada dos professores e da lousa. Jorge se lembra que o pai “perguntou se (...) era mau aluno; eu não era. Meu pai então se zangou e falou que se eu não estivesse, no dia seguinte, na primeira fila, ele ia lá e quebrava tudo. (...) No dia seguinte, eu estava lá na primeira fila”<sup>98</sup>.

Essas aspirações dos pais eram confrontadas e enfumaçadas, no entanto, pelo contexto dos bairros em que a família morou o qual apresentava, por meio dos heróis suburbanos, outras perspectivas não necessariamente filiadas à educação formal da escola.

---

<sup>95</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

<sup>96</sup> *Folha de São Paulo, Ilustrada*, 8 de dezembro de 1997.

<sup>97</sup> *Manchete*, 25 de julho 1959

<sup>98</sup> *O Pasquim*, n. 11, 25 de setembro de 1969. Jorge narra a ocasião para exemplificar de que modo o racismo afetara-lhe, ao ser questionado sobre o assunto pelos entrevistadores.

Mais ainda, podemos propor, como veremos mais adiante, que os ambientes escolares frequentados por Jorge potencializam sobremaneira as aspirações artísticas incorporadas no ambiente doméstico mormente a partir da figura paterna.

Se para Augusto, artistas populares como o já mencionado Ataulfo Alves, com quem desenvolveria amizade no bairro do Rio Comprido, e os amigos da estiva que alcançaram algum sucesso com as canções compostas nos interlúdios da jornada de trabalho eram projeções de sucesso a serem perseguidas, para o menino Jorge o próprio pai incorporava aquele modelo de herói popular que abre caminhos e engendra a narrativa de superação das adversidades pelo trabalho e pela arte. Embora Jorge não faça referência direta ao termo “herói”, podemos supô-lo pelo relevo e pelas palavras que confere ao pai — inclusive quando comparado à mãe. À *Veja*<sup>99</sup>, ele lembra da figura paterna como “muito trabalhadora” e afirma: “eu tenho muito orgulho do meu pai”. Sobre a mãe, Silvia, Jorge se limita a dizer, na mesma entrevista, que “não trabalhava”, embora saibamos ser ela a responsável pelas inúmeras atividades domésticas na casa da família. Em outras ocasiões, o tom de louvação em relação ao pai é reproduzido: “De meu pai aprendi a malandragem e o lado filosófico. Meu pai foi um *grande* estivador” (grifo nosso), narrará em 2009 à *Trip*<sup>100</sup>, publicação em que se mantém omissa sobre a profissão da mãe. Quando perguntado “o que seus pais faziam”, o cantor se limita a falar do pai.

É importante, então, fazermos uma consideração a respeito da biografia que Jorge constrói sobre si nas entrevistas utilizadas como insumo para esta pesquisa. Em que pese as entrevistas do cantor sejam intituladas, aqui, como materiais empíricos, elas não estão imunes a questionamentos a respeito de sua fidedignidade. Até que ponto o que está sendo descrito é real? Existe uma mistura entre o que aconteceu e o que poderia ter sido de acordo com os desejos do artista? O que as falas deixam entrever para além de seu sentido literal? Ou ainda, o que quer dizer o diferente tratamento conferido por Jorge ao pai e à mãe em suas entrevistas? Para responder tais questões, podemos retomar o conceito de “autoficção” acionado por Klinger (2006), mas efetivamente forjado pelo romancista Sergue Doubrovisky, no intuito de evitar a cisão entre a veracidade suposta dos relatos autobiográficos e o princípio de invenção dos romances. O autor ocupa-se em mostrar que, ao falar sobre si, os indivíduos (re)produzem mitos sobre sua vida, performatizam, criam

---

<sup>99</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

<sup>100</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

versões — vejamos, por exemplo, o fato de Jorge contar que seu pai teve três músicas de carnaval gravadas, embora tudo indique que tenha havido somente uma gravação, justamente aquela de que se lembra do nome, do coautor e de parte da letra; ou de dizer, em certa ocasião, que sua mãe se chama Benzabela, sem que haja qualquer outro registro, inclusive nos proclamas de seu casamento, a respeito deste nome. Em última instância, os relatos autobiográficos são frequentemente romances sobre a própria vida, mas que atualizam as lembranças e os esquecimentos sob a forma de memórias, selecionadas, organizadas e correlacionadas, mas em função do presente, ou seja, dos imperativos que pressionam o indivíduo em determinadas circunstâncias, como o êxito logrado no mercado fonográfico, as recorrentes aparições nas publicações dedicadas a celebridades e as apresentações televisivas.

Isso não significa que devemos desconsiderar o valor documental e empírico dos relatos de Jorge, mas, sim, que saibamos perceber e objetivar o que está sendo construído por meio deles, isto é, os próprios mitos e seus efeitos, levando em consideração sua posição de grande visibilidade quando os enuncia. Qual é a imagem que o artista constrói de seus genitores e o que ela pode nos dizer sobre a formação de sua subjetividade? O que significa o burilamento que confere ao seu contexto familiar?

Ora, só podemos propor que Augusto incorporava, no ambiente familiar, a figura do herói popular em função da autoficção biográfica criada por Jorge e de seus efeitos posteriores. Há afinidade eletiva entre a biografia do pai e as aspirações posteriores do filho a jogador de futebol e músico, pois Augusto já tentara as duas carreiras, tendo arriscado, além das já conhecidas carreiras como estivador, feirante e músico, o ofício de futebolista nos clubes Madureira e Canto do Rio, sem nunca trespassar a barreira do amadorismo. Da mesma forma, as (poucas) palavras dedicadas à ocupação da mãe reiteram — ainda que sejamos informados sobre suas habilidades ao violão<sup>101</sup> — aquele sistema de possibilidades e interdições ilustrado pelo processo de construção dos gêneros masculino e feminino<sup>102</sup> que asseverava a casa como lugar do segundo, enquanto ao primeiro tudo seria autorizado, como mostra a diversidade profissional incorporada por Augusto. Por isso, na equação que comporta os ensinamentos musicais recebidos pelo pai e pela mãe, o primeiro fator da

---

<sup>101</sup> Em nossa pesquisa, a referência ao fato aparece em uma única publicação, na entrevista concedida à jornalista Daisy Cury para a revista *Ele & Ela* de janeiro de 1976, quando Jorge afirma que “ela [Silvia] tocava violão e meu pai era sambista”.

<sup>102</sup> Cf. *Tabela II*

equação parece ter maior valor para o cantor, uma vez que figura perspectivas outras que não seriam encontradas na mãe. Nas palavras de Dalila Vasconcellos Carvalho (2014, p. 60), “as convenções de gênero estruturam o campo musical delimitando fronteiras objetivas, corporais e simbólicas”.

**FIGURA II – Jorge Ben e os pais, Augusto e Silvia**



Fonte: Revista do Rádio, 13 de novembro de 1965. *Biblioteca Nacional*.

## EU CANTO JONGO, EU JOGO CAXAMBU

A mãe, a dona de casa Silvia Saint Ben Lima<sup>103</sup> — ou Silvia Lenheira como viria a ser reconhecida publicamente, após a gravação da canção homônima composta pelo filho —, fez parte, sim, e é elencada por Jorge como importante referência musical em seu aprendizado, ainda que ressalvada a estratificação de gênero e suas implicações sobre a formação das personalidades artísticas suburbanas. Na “casa cor de rosa” de “chão vermelho” e “teto branco”<sup>104</sup> onde passou a infância, Jorge tinha contato com ritmos percussivos executados pela família materna, de origem etíope: “eu ouvi muita música etíope através da minha mãe, com batuques dos parentes. Eu era menino, criança, e ouvia o som, eles falavam numa língua que eu não entendia e um batuque, isso foi misturando tudo”<sup>105</sup>. É provável que os batuques em questão fossem o jongo ou caxambu, gênero de dança e música que tinha como base, na cidade do Rio de Janeiro, o bairro de Madureira, mais precisamente a região limítrofe do morro da Serrinha, que abrigava parcela significativa do contingente populacional que migrara, nas primeiras décadas do século, da região do Vale do Rio Paraíba para a capital brasileira. Conforme chamam atenção Hebe Mattos e Martha Abreu (2007), “batuque” foi um termo genérico amplamente difundido por viajantes brancos no Brasil e pelos códigos de repressão estatais, durante o século XIX, para se referir a qualquer “reunião de pretos” em torno de ritmos percussivos. Não havia, em termos gerais, preocupação em saber como os praticantes definiam suas danças e músicas, o que acabou por propagar o termo batuque para se referir a práticas que hoje poderiam ser identificadas como jongo ou caxambu.

A fala de Jorge pode subsidiar a hipótese segundo a qual teria conhecido o gênero ainda criança; hipótese que ganha força quando tomamos conhecimento da interdição da participação ativa às crianças e aos jovens, o que justificaria sua dificuldade em nominar de forma específica as práticas da família, ainda que seja capaz de reconhecer a importância

---

<sup>103</sup> De acordo com os proclamas de seu casamento, o nome de sua mãe seria Sebastiana Saint Ben Meneses, conforme transcrito pelo *O Globo* em 4 de agosto de 1971.

<sup>104</sup> A descrição da casa é feita por Jorge Ben na letra da música *Silvia Lenheira*, registrada primeiramente pelo cantor Wilson Simonal, no disco *Alegria, Alegria Vol. 3*, em 1969 e, posteriormente, pelo próprio compositor em gravação de 1972, mas lançada apenas em 2009 no álbum *Salve Jorge* em formato *compact disc*.

<sup>105</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

daquele material sonoro como parte de seu vivido musical (RIBEIRO, 2003). O próprio Jorge admite, na mesma entrevista, que teria recebido influências do gênero pouco conhecido na música *Moça Bonita*, registrada no disco 23, dando pistas de que teria aprendido seus meneios no contexto do bairro e da família: “o jongo... realmente... é só no Rio de Janeiro, na *Serrinha*, que eles ainda cultuam. Passa de *pai pra filho*. São batidas nobres, ritmos nobres brasileiros” (grifo nosso). De fato, os refrãos cantados em coro no formato de antífona, que aparecerão em muitas composições do cantor, guardam fortes semelhanças com a estética do jongo, bem como suas troças prosódicas, que cifram os significados das palavras e subvertem a natureza dos fonemas.

Para compreendermos a natureza da experiência musical que o menino Jorge incorporou no contato com sua família materna, como provavelmente é o caso do jongo, é necessário que façamos uma breve digressão histórica que nos possibilite objetivar o significado da repetida enunciação acerca de seu enraizamento genealógico na Etiópia — exercício que aprofundaremos no *Capítulo III*. A esse respeito, não se pode desconsiderar o simbolismo do país, conhecido mormente por resistir aos ímpetus colonialistas italianos no fim do século XIX, em uma disputa que durou entre 1895 e 1896 e assegurou a soberania da nação africana frente a um contexto no qual os demais territórios do continente eram fragmentados e loteados por impérios europeus. Alexandre Marques (2010) e Iris Germano (2010) indicam que, por esse motivo, a Etiópia se torna, para uma parcela da população negra do continente americano, um símbolo de resistência, autodeterminação e ancestralidade, com efeitos significativos nas práticas políticas e artísticas desse contingente de pessoas. Merece destaque, por exemplo, o surgimento de uma consciência pan-africana e de uma nova identidade do “ser negro”, ou “*New Negro*”, forjadas nos contextos estadunidense e caribenho, mas com fortes influências sobre movimentos sociais negros e sua militância ética e estética em outras partes do mundo, inclusive no Brasil, como exemplificará, entre outros fenômenos, o processo de reafrikanização dos blocos de carnaval baianos, especialmente a partir dos anos 1970: “os pretos se tornam mais pretos (...), se interessam mais pelas coisas da África e da negritude” (RISÉRIO, 2007, p. 13). A Etiópia é acionada, nesses casos, como um significante icônico de um passado africano genérico e ideal a ser reivindicado por esses grupos e a partir do qual se construirão suas identidades e memórias.

Ser descendente de etíopes é, então, um dado que não pode ser essencializado como se gozasse de propriedades ontológicas capazes de fazer aquela criança — de “sangue negro”, como ressaltará já adulto — desenvolver determinadas características e aptidões. Da mesma forma, as categorias raça e negro devem ser pensadas como histórica, política e socialmente construídas sobretudo para organizar hierarquias de ordem cultural e econômica, e igualmente como sua contrapartida a partir dos movimentos de resistência ao racismo, como teremos a oportunidade de observar mais adiante neste trabalho. Assim, o exercício de objetivação dos relatos de Jorge nos leva a crer que ele estiliza tal condicionante familiar, notadamente a contar da aurora de sua carreira no mercado de música, de modo a conferir relevo à face “africana” de sua identidade, associando-se àquela narrativa idílica sobre a terra de origem. Jorge chega, por exemplo, a propagar que sua mãe — e não o seu avô — é etíope: “Minha mãe é da Etiópia, mas não sou parente de nobres nem príncipes. Isso é onda”, diz, fazendo alusão à letra da música *Criola*. A versão é confrontada por outros relatos, em que ele confirma que o avô teria chegado ao Brasil no fim do século XIX, e a mãe teria nascido em uma pequena cidade do norte paulista. É interessante notar o uso da expressão “é onda”, que denota uma narrativa deliberadamente forjada em favor de uma ancestralidade grandiosa. É em função dessa narrativa que Carlos Eduardo de Paiva (2015) acredita ser possível aproximar a experiência de subjetivação de artistas como Tim Maia, Toni Tornado e o próprio Jorge Ben — postulando algo como uma *soul music* brasileira —, em que pese a multivocidade estética e política de suas obras.

Assim, Jorge *escolhe* reverenciar e valorizar a ancestralidade “africana”, ora fazendo referência direta ao avô e seu país de origem, ora estendendo a reverência a outras nações e etnias, com veremos em suas músicas. Note-se que as aspas postas no gentílico se prestam a mostrar que a referência e reverência ao país do avô, Ben, frequentemente adota forma de metonímia para se referir ao continente africano de forma genérica, como fica claro na música *Criola*, gravada em 1969, quando ele se refere à mãe como filha de nobres *africanos* que, por um descuido geográfico, nasceu no Brasil” (grifo nosso). Ao *metonimizar* o país, Jorge une a história de um território que não tomou parte no tráfico de escravos que trouxe mais de 5 milhões de pessoas para o Brasil a centenas de etnias<sup>106</sup> que forçosamente

---

<sup>106</sup> Dados detalhados podem ser encontrados em Eltis e Richardson (2010) e Smallwood e Elliot (1998). O trabalho dos segundos encontra, na região de origem da maioria dos escravos que trabalhavam nas fazendas do Brasil, mais de 600 grupos étnicos filiados igualmente a uma grande diversidade de grupos linguísticos, entre os quais ganha destaque o bantu, encontrado na África Central.

participaram da diáspora africana, de modo a reabilitar o continente em termos de nobreza e grandiosidade.

Vejamos o exemplo do jongo. A prática não tem origem propriamente etíope, como se poderia eventualmente supor a partir das falas de Jorge. Ao que tudo indica, o gênero estaria inscrito no que Martha Abreu chama de “canções escravas” por guardar forte associação com a experiência da escravidão no Brasil, sobretudo aquela praticada durante a ascensão da economia cafeeira, durante o século XIX. Na literatura sobre o tema<sup>107</sup>, é frequente o relato de que o jongo encontraria origem na faixa territorial que margeava a bacia do rio Paraíba, entremeando as fronteiras do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, justamente no período de produção máxima da rubiácea naquela região, entre 1836 e 1886. Ali, sobretudo na porção medial da região, os escravos envolvidos no cultivo do café — a maioria de origem bantu, grupo linguístico que habita as porções central e meridional do continente africano —, se reuniam, sob os olhos vigilantes de senhores e capatazes, para a praticar o jongo nos sábados à noite e nos dias santos. Também conhecida por caxambu — nome do tambor de som grave feito a partir de troncos de uma árvore chamada mulungu —, a prática comportava diversão, mas simultaneamente aspectos religiosos e políticos, como indicam os termos e expressões de origem africana que interpelavam o português durante o canto: o canto em português chamava-se *visaria*; o canto que fazia uso de línguas africanas chamava-se *quinzumba*<sup>108</sup>. Navegando entre *quinzumbas* e *visarias*, os habilidosos jongueiros, conseguiam dissimular, sob o nariz dos capatazes e senhores, as reclamações sobre o cativo; uma expressão empírica do que Michel de Certeau define como *faire la perruque*.

O famoso estudo de Stanley Stein (1961) sobre a cafeicultura no município de Vassouras, na porção fluminense do Vale do Rio Paraíba, indica ainda que os cantos de caráter improvisado do jongo, os chamados pontos, eram entoados durante o pesado trabalho no cafezal, imprimindo ritmo às enxadas, de forma semelhante aos *field hollers*, os cantos de trabalho praticados entre os cativos responsáveis pelo cultivo do algodão no sul dos Estados Unidos. Talvez com isso, por associar-se ao ritmo de trabalho, as reuniões para a prática de jongo gradativamente ganhavam licença dos fazendeiros que, em princípio,

---

<sup>107</sup> Cf. Lara e Pacheco (2007); Stein (1961); Abreu (2017); Valença e Valença(2017).

<sup>108</sup> A diferença entre *quinzumbas* e *visarias* é assinalada pelo trabalho de pesquisa de Stein (1961). Na obra de Valença e Valença (2017) sobre o jongo praticado na Serrinha, no entanto, a *visaria* nos é apresentada como o jongo “feito para distrair e alegrar a roda” e estaria em oposição à *gurumenta*, um “desafio de jongueiros”.

tentaram restringir, por lei, as oportunidades de diversão para os escravos. Os fazendeiros passaram a admitir os jongos em dias de festa, vendo no divertimento dos cativos a possibilidade de ampliar a produtividade de seus empreendimentos (STEIN, 1961, p. 245). Hebe Mattos (2013) acrescenta ainda que, especialmente na segunda metade do século XIX, a “generosidade dos senhores” — aqui ilustrada pelas concessões à prática do jongo — pode ser vista como uma estratégia para assegurar alguma “ascendência moral” sobre os escravos em um contexto rondado pela “desordem” e pela “indisciplina” que vinham como corolários do fim definitivo do tráfico humano e das pretensões abolicionistas.

Nessas ocasiões, o estilo vocal declamatório do jongo, com sua entonação ondulante e melismática, era acompanhado por dois ou mais tambores e pelo coro de participantes que, organizados em círculo em torno de uma fogueira, repetiam ou respondiam os pontos cantados pelo solista. Este escolhia um par no círculo dançante, com uma umbigada, movimento em que os dois dançarinos encostam o ventre. Todos passam, então, a cantar o jongo entoado pelo solista, enquanto batem palma junto aos tambores para ditar o ritmo da dança do par que se desenvolve no centro (há variações em que não se verifica par solista ou em que vários casais dançam ao mesmo tempo). O ciclo se repete até que todos tenham dançado, quando outro jongueiro assume a função de solista, após se aproximar dos tambores, pôr a mão sobre o caxambu e silenciá-lo temporariamente.

Martha Abreu (2017) acrescenta à perspectiva acima, segundo a qual os jongos eram práticas de diversão limitadas aos escravos e uma concessão dos senhores, o fato de que eram assistidos com interesse por estes e seus convidados em dias de festa. Tornavam-se, assim, uma das principais atrações da região para viajantes, visitantes e vizinhos, quando adquirida a autorização dos senhores para que fossem realizados. É o que confirma a entrevista concedida pela ex-escrava Maria Teresa, em 1973, a Antônio José do Espírito Santo. Considerada uma das responsáveis por implantar o jongo no bairro de Madureira após a experiência de escravidão na região do Vale do Rio Paraíba, além ser frequentemente vinculada à fundação da escola de samba Império Serrano, Maria Teresa — ou “Vovó Teresa” — confirma que, muitas vezes, a expressão cultural dos cativos era apropriada pelos senhores única e exclusivamente como forma de entretenimento para espectadores brancos:

(...) O jongo representa pra mim a mesma coisa que é: negócio da gente africana. O jongo era festa dos cativos. Era caxambu, viola (...). O jongo era a festa dos pretos. Se era dos ‘preto velho’? Não. Era festa dos pretos. Pros brancos ‘vê’ a gente dançar. Era um terreiro grande, tocava o caxambu

e os brancos vinham e a gente cantava pra eles ‘vê’ a gente cantar e dançar. Era só pra eles ‘vê’. Que a gente era escravo, ‘tava’ na fazenda. O que é que ia fazer? E se não dançasse, ó...! Era sábado e domingo. Às vezes, fazia nas ‘festa’ de São João<sup>109</sup>.

Sistematizando a experiência de prática do jongo durante os últimos decênios do século XIX, Martha Abreu (2017) mostra que a manifestação construiria sua gramática de ação justamente a partir da contemporização dos interesses do (i) fazendeiro, entre os quais se inserem a construção da imagem pública de “bom” senhor e o abrandamento aparente da barbárie da escravidão, (ii) dos convidados que passarão a constituir, eventualmente, um público consumidor da prática e (iii) dos escravos, que poderiam exibir suas habilidades em forma de divertimentos, enquanto poderiam, acionando as táticas das metáforas e das *quinzumbas*, comunicar e protestar contra a violência do cativo. Destarte, a forma adquirida pelo jongo é tributária da experiência de inumeráveis grupos étnicos que galvanizam um formato de música e dança a partir dos saberes trazidos da origem, mas adequado à situação do cativo, especialmente no tocante ao contato com os senhores e com o público que se conforma a partir da popularização da prática. Vejamos que, não obstante frequentemente possuírem as mesmas origens étnicas dos escravizados no Brasil, a população de escravos dos Estados Unidos desenvolve outras expressões artísticas, ajustadas à severa repressão ao uso de instrumentos percussivos naquele país. Por isso, o jongo é tratado por Martha Abreu sob a insígnia de “canção escrava” e não de “canção africana”.

Em 1895, a abolição legal da escravatura no Brasil completava sete anos, sem lograr êxito, no entanto, em instaurar uma mudança substancial nas relações entre brancos e negros. Em última instância, a cor de pele, embora não tivesse a significação classificatória imediata de antes, seguirá como demarcador dos estratos socioeconômicos que se constituíam na recém-instaurada sociedade de classes. Nesse cenário histórico, o avô de Jorge aporta na pequena cidade paulista de Queluz, precisamente na fronteira que separa os três estados que abrigam o Vale do Rio Paraíba. Fugia dos conflitos instaurados pela invasão italiana na Etiópia. “Contam que veio para cá sem querer, que estava em um navio que saiu lá do Mediterrâneo e ia pra outro lugar, e aí parou no Brasil”<sup>110</sup>, narra Jorge. Estabelece-se, a partir de então, como agricultor naquela região cuja prosperidade econômica das décadas

---

<sup>109</sup> Entrevista concedida a Antônio José do Espírito Santo, em 1973, e registrada em K7. A transcrição dos áudios gravados durante a entrevista foi disponibilizada pela página [geledes.org.br](http://geledes.org.br).

<sup>110</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

anteriores esteve atrelada ao sucesso do empreendimento cafeeiro movimentado por mão de obra escrava. É provável que a condição atópica gerada pela experiência da migração o tenha levado a associar-se àqueles que, libertos, permaneciam levando a vida plantando e colhendo café, ainda que a produção já demonstrasse sinais de exaustão, provocando um êxodo em direção ao oeste paulista e à capital federal.

Note-se então que, embora observado o caráter absolutamente idiossincrático de sua chegada ao Brasil, uma vez que o conflito ítalo-etíope não estabeleceu propriamente um fluxo migratório nessa direção<sup>111</sup>, Ben acaba por estabelecer íntimo contato com a realidade escravista. Concorre para isso o já aludido fato a respeito da persistência do preconceito racial após a abolição do regime escravocrata. Conforme conclui Florestan Fernandes (2008), o preconceito de cor não deixa de existir, porém é ressignificado de acordo com o novo contexto histórico: se na sociedade escravista, ele é um demarcador visível de castas, indicando a posição social ocupada pelo indivíduo — com o branco imediatamente associado à nobreza e o negro visto como sinônimo de incivilidade —, na sociedade capitalista-competitiva em formação, o preconceito racial atua de modo a impedir a entrada dos negros nas classes superiores, de maioria branca. Assim, a permanência do preconceito racial como efeito negativo do processo de mudança promovido pela abolição faz com que as classes sociais em formação se apresentem como simulacros das castas forjadas durante o regime escravista em função da classificação da sociedade em tons e semitons: casta e classe se imbricam na perpetuação da segregação. Em resumo, fazendo uso da análise de Fernando Henrique Cardoso (2013, p. 289-290) sobre a obra de Florestan: “as diferenças raciais continuam a expressar inferioridade social, mantendo-se os preconceitos e as discriminações, embora com novas funções sociais de os afastar ou prejudicar na concorrência econômica, social e cultural”.

As memórias de infância de João Baptista de Mello e Souza, publicadas no livro *Meninos de Queluz*, corroboram essa tese de Florestan Fernandes a partir de um acontecimento com a menina Lalá, aluna de sua mãe que classifica as colegas de turma por tons de pele e nacionalidade — no que é censurada pela professora em seguida. De toda

---

<sup>111</sup> Em 1940, ele é provavelmente um dos 13 estrangeiros com “nacionalidade referida a país sujeito à soberania italiana” registrados pelo *Censo Demográfico e Econômico do IBGE* na cidade do Rio de Janeiro. É válido ressaltar que, à época da realização do *Censo*, a Itália, capitaneada por Benito Mussolini, ocupava a Etiópia. Por isso, é provável que o avô de Jorge fosse considerado, quanto à nacionalidade, submetido à Itália.

sorte, a escola narrada pelo autor nos serve como uma metáfora da Queluz de início de século, segregada em “compartimentos estanques”:

A jovem Lalá entrou, passou em revista a sala de aula, e inteirou-se das circunstâncias. Havia três tipos de meninas: as brancas, as *escurinhas* e as italianinhas.

— Quem mandou vocês sentarem nas carteiras? — perguntou às colegas.

— Ninguém... Nós fomos chegando e sentando por aí, explicaram-lhe.

— Pois não está direito! A professora não vai gostar. Onde se viu essa misturada de meninas *brancas* com *negrinhas* e *ruivelas*? Nada disso! Nada disso! Vamos! Tudo quanto é *negrinha* passe para o fundo da sala! Andem depressa! Nós, as *brasileiras brancas*, ficamos na frente! Estas duas filas de carteiras são nossas, ouviram? A *italianada* para o meio! Vamos! Que é que estão esperando, suas palermas? “Andate via! Per la Madonna!” E ninguém reclame, hein? Quem reclamar toma uns tapas no recreio.

(...) Em dois minutos as *raças* e *nacionalidades* estavam *separadas*, como em compartimentos estanques (SOUZA, 1949, p. 25-26, grifos nossos)

Com isso, é de se imaginar que aquele recém-chegado da Etiópia, embora sob regime do trabalho livre, tenha compartilhado a dura realidade da lavoura cafeeira justamente ao lado dos libertos de maioria bantu. Como mostra Hebe Mattos (2013, p 77), na região do Vale do Rio Paraíba das últimas décadas do século XIX, “a maneira culturalmente esperada de um migrante integrar-se numa nova área não era pedindo emprego ou acolhida a um potentado local, mas travando relações duradouras com os que ali viviam, baseados em relações costumeiras”. A autora ocupa-se com a mobilidade espacial do contingente de trabalhadores livres formado por ex-escravos e eventualmente por imigrantes de origem europeia, mas cabe perceber que, ao desembarcar em Queluz, Ben — o avô de Jorge — insere-se nessas complexas tramas familiares e comunitárias em que as relações horizontais tinham primazia sobre uma improvável solidariedade vertical com grandes fazendeiros, mormente no caso dos lavradores que não haviam nascido na região. Nessa experiência de contato, é de se imaginar que Ben tenha cultivado ou ao menos tenha entrado em contato com os jongos e outras práticas culturais da região, em uma espécie de negociação cultural que se tornara comum entre os indivíduos de origem africana, desde a experiência escravocrata brasileira: algo como um “denominador comum” que pendia aos povos de origem bantu da costa atlântica africana, mormente em termos de língua, religiosidade e ritos cotidianos (SLENES, 2007; RIOS, 2005).

Diferente de outras cidades vizinhas, que logravam urbanizar-se em decorrência da produção de café, Queluz permanecia como um ambiente predominantemente rural e as perspectivas de mudança eram quase nulas na entrada do século XX, quando o cultivo do gênero indicava um vertiginoso declínio. Acrescente-se, ainda, que a cidade era de acesso relativamente difícil quando comparada às outras que compunham o Vale do Rio Paraíba e seu histórico de ocupação fora marcado por conflitos com indígenas da etnia Puri, considerados últimos baluartes dos antigos habitantes da região (MÜLLER, 1969). Ali, o agricultor Ben se tornaria, no ano de 1911<sup>112</sup>, pai de Silvia, que passaria parte da infância em uma paisagem que denotava estagnação e flertava com a morbidez ensejada pela crise justamente no setor que assegurava a subsistência de parcela significativa da população, como deixa entrever os relatos de Monteiro Lobato, que vivera naquela região:

Ali tudo foi, nada é. Não se conjugam verbos no presente. Tudo é pretérito. Um tanto de cidades moribundas arrastam viver decrépito, gasto em chorar na mesquinhez de hoje as saudosas grandezas dantes. (...) Avultam em número, nas ruas centrais, casas sem janelas, só portas, três e quatro: antigos armazéns hoje fechados, porque o comércio desertou também. (...) Por ela passou o Café, como um Átila. Toda seiva foi bebida e, sob forma de grão, ensacada e mandada para fora (LOBATO, 2019, l. 60-126, paginação irregular, *edição Kindle*)

Chama atenção nos relatos desolados sobre as cidades a que Lobato chama “mortas” o fato de que a região teria mantido os hábitos rurais que asseguraram a prosperidade de outrora, chegando a tratar os habitantes remanescentes a partir do adjetivo pejorativo “mesmeiros”: “todos os dias fazem as mesmas coisas, dormem o mesmo sono, sonham os mesmos sonhos, comem as mesmas comidas, comentam os mesmos assuntos”. É bastante crível, então, que as práticas tributárias da economia cafeeira oitocentista, como o jongo, fossem perpetuadas pelos habitantes da cidade, compondo uma sólida tradição oral, também inscrita naqueles que deixariam a cidade, difundindo-a no tempo e no espaço — como elucidará o processo de patrimonialização do jongo pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), anos depois, em 2005.

Não se sabe quando, mas a família materna de Jorge — sob a liderança do patriarca etíope, Ben — comporá o fluxo migratório que, buscando novas oportunidades de emprego, educação e mobilidade social, se põe em direção ao Rio de Janeiro. Aqui, deslocaremos

---

<sup>112</sup> Em entrevista à *Veja*, em maio de 1970, Jorge diz: “Meu pai acho que é de 1920... Minha mãe é de 1911”

nossa unidade de análise propriamente daquela família, para colocá-la nos grupos e seus fluxos, elucidativos acerca da antinomia formada entre província e capital. Na perspectiva materialista de Paul Singer (1975), as raízes do fenômeno da migração interna estão no rearranjo das atividades econômicas, com tendência histórica à formação de aglomerações em torno dos núcleos industriais. Em outros termos, são as desigualdades regionais, no que tange à industrialização e à montagem de uma sistemática de serviços, que definem os fluxos migratórios internos: “progresso cigano”, dirá Monteiro Lobato. Assim, à medida que o esgotamento do solo, a baixa dos preços do café e a estagnação econômica compõem fatores de expulsão significativos na cidade de Queluz; o Rio de Janeiro, como capital do país, apresentava inúmeros fatores de atração, sobretudo no tocante às oportunidades econômicas, como indica Stein (1961, p. 337):

A contígua e progressista Capital da República oferecia muitas oportunidades aos empregados domésticos, com salários melhores que os das fazendas. A expansão industrial, tanto das indústrias antigas como das novas que se criavam, constituía também poderoso atrativo para os trabalhadores itinerantes.

A estrada de ferro Dom Pedro II — já aludida anteriormente — também aqui servirá como um catalisador dos fluxos migratórios, uma vez que constituía a principal conexão entre a região do Vale do Rio Paraíba e o Rio de Janeiro. Chegando na capital, esse contingente se instala primordialmente em Madureira, notadamente no Morro da Serrinha<sup>113</sup>. Ana Paula Alves Ribeiro (2003, p. 65) identificará um grande influxo de jongueiros na região na entrada dos anos 1920, muitos originários do antes próspero vale cafeeiro: “uma questão relevante é que quase todos os primeiros moradores da Serrinha vieram de Minas Gerais, Norte Fluminense ou Vale do Paraíba, conheciam o jongo, gostavam de cantar e participar da dança”. Diagnóstico corroborado em outros relatos sobre a ocupação da Serrinha, como o livro *Serra, Serrinha, Serrano - o império do samba*, de Rachel e Suetônio Valença (2017), que indica um ritmo de povoamento crescente nas primeiras décadas do século passado, com gente vinda do centro da cidade, mas também “aqueles que chegavam à Serrinha vindos de regiões cafeeira do interior fluminense, do vale do Paraíba e da Zona da Mata de Minas Gerais, e que buscavam trabalho na capital da recente República”. Levas de imigrantes

---

<sup>113</sup> Outro reduto frequentemente mencionado do jongo é a Mangueira, onde, segundo Sérgio Cabral, “a cantoria e a dança do jongo faziam parte da rotina de seus moradores” (CABRAL, 2011a, l. 805, paginação irregular. Edição Kindle).

forçados a deixar o campo para reforçar o crescente contingente de mão de obra assalariada que assegurava o desenvolvimento industrial do Rio de Janeiro.

Não é por acaso que o jongo se torna, ao lado do samba, um dos pilares da sociabilidade em Madureira — mantida a ressalva de que, enquanto naquele frequentemente eram investidos significados religiosos e ares familiares, o que tornava sua prática um tanto hermética, este ganhava, de forma mais visível, o mercado musical do lazer urbano e do entretenimento radiofônico e fonográfico. É como se, na metáfora da casa de Tia Ciata, enquanto o samba animava a sincrética badalação do quintal, o jongo permanecesse no fundo da casa, no terreiro, sendo presidido por “pais e mães de santo, jongueiros religiosos, que dedicavam seus jongs a um determinado santo, ou só davam jongs em dias de santos que fossem especiais para determinada família” (RIBEIRO, 2003, p. 65). As restrições etárias da prática provavelmente impediram que o menino Jorge participasse mais ativamente das celebrações do jongo. Por isso talvez se lembre dos “bataques” acompanhados por línguas que não entendia muito bem, provavelmente se referindo às *quinzumbas* e demais troças que os jongueiros trocavam entre si.

#### FIGURAS III e IV. Tambores de jongo



Fonte: Dossiê, Jongo no Sudeste, 2005. IPHAN. Foto: Thiago Aquino.



Fonte: Dossiê, Jongo no Sudeste, 2005. IPHAN. Foto: Rita Gama.

De toda forma, em que pesem as esparsas evidências empíricas, podemos imaginar que, por meio da família materna, passou a ter acesso àquelas práticas cultivadas a partir da experiência migratória do avô e da mãe: os trânsitos simbólico-musicais e de pessoas que envolviam os espaços urbanos e rurais — significativos na primeira metade do século, considerada a progressiva urbanização — constituem uma das principais condições de possibilidade mediante a qual parte das memórias lúdico-orais ganha repercussão na economia simbólica das cidades. É isso que constatará o dossiê do IPHAN sobre o jongo: “Na Serrinha foram consagrados os jongos da tradição oral do Vale do Paraíba e dos morros do Rio de Janeiro, com acréscimos atribuídos a autores individualizados” (p. 37). Assim, além do pandeiro do pai, Jorge passava a se familiarizar com os sons percussivos de caxambus, candongueiros, guaiás e angomas-puítas — instrumento assemelhado à cuíca (ver *Figuras III e IV*, acima).

As experiências de interação com sua família materna parecem ter sido decisivas, então, para sua mais tenra educação musical: incorporou os sons e ecos dos instrumentos, assim como a funcionalização dos cantos e batidas que estruturavam as danças coletivas. Talvez tenha assistido à confecção artesanal de tambores a partir de troncos de árvores e peles de animais, como era comum entre os jongueiros, e o processo de afinação nas fogueiras. Por meio da mãe e do avô — e talvez de outros familiares —, pode ter acessado não apenas práticas e vocábulos que ele eventualmente associará à Etiópia, mas também aqueles de origem bantu que devem ter chegado à família a partir das experiências vividas no trânsito Queluz-Madureira. Note-se que, em suas letras, não há qualquer referência direta ao país de origem do avô, mas há referências específicas aos povos atlânticos africanos, de maioria bantu, como Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Quiloa e Rebolo, mencionados na música *África Brasil* — também conhecida como *Zumbi*. O menino Jorge tinha então contato *in loco* com “fontes empíricas” de mundos que se estendiam desde o leste africano, passavam pela experiência da diáspora forçada de inumeráveis povos do oeste africano, pelos cafezais e pelas memórias da escravidão do Vale do Rio Paraíba, e chegavam a um Rio de Janeiro que se metropolizava — era, nesse sentido, uma mediação histórica. Veremos, nos capítulos que dão continuidade a este trabalho, que a criatividade artística de Jorge operará precisamente a partir da combinação e de tradução daqueles materiais sonoros, inclusos aí a instrumentação, mas também temas melódicos que serão rememorados e atualizados em novas formas rítmicas.

### **TERRA DE SAMBA DA PORTELA E DO IMPÉRIO**

Se o jongo tem lugar decisivo na economia simbólica da porção norte do bairro de Madureira, ele compartilhará as ocasiões musicais, a partir de 1947, com a escola de samba Império Serrano, fundada naquele ano pela elite dos estivadores do cais do Rio. Àquela altura, a contrerrânea e futura rival Portela contabilizava sete títulos consecutivos nos desfiles anuais promovidos pela União Geral das Escolas de Samba (UGES) na Praça Onze. Com apoio ainda tímido do Estado, as festividades carnavalescas até então dominadas pela Portela deixam entrever um *modus operandi* próprio dos subúrbios para assegurar a robustez de suas práticas, sobretudo no tocante à atuação das escolas de samba. Trata-se, além da atuação dos

artistas populares, da conjunção entre a mobilização dos comerciantes e profissionais moradores do bairro; a atuação do jogo do bicho que, tornado ilegal um ano antes, encontra nas áreas afastadas do centro uma base de atuação segura, pois distante da repressão policial; e a aproximação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que, naquele ano, pouco antes de ser novamente posto na clandestinidade, elegera a maior bancada na Câmara de Vereadores do município, com apoio da UGES, além de contar com cadeira no Senado Federal, conquistada dois anos antes com Luís Carlos Prestes.

Assim, o carnaval tornar-se-á uma festa sobre a qual a quase totalidade da população de Madureira, inclusos os seus agentes econômicos, investirá esforços. Comerciantes e bicheiros atuavam como mecenas dos empreendimentos carnavalescos porque a festa, além de lhes conferir prestígio e distinção, atuava na intensificação dos fluxos de transeuntes e potenciais consumidores e, inevitavelmente, na divulgação de seus negócios. A ocasião também era propícia para que as famílias acrescentassem uma “receita extra” aos orçamentos domésticos a partir de pequenos comércios temporários. Por isso, em fevereiro de 1949, a publicação *Subúrbios em Revista* indica que o empreendimento carnavalesco, em que pese a progressiva entrada do Estado e da lógica do entretenimento massivo, era uma criação em larga medida autônoma dos setores populares, noticiando: “Os coretos [carnavalescos] suburbanos, milhares de cruzeiros gastos sem menor estímulo da prefeitura”. Profissionais como mestres de obras, marceneiros, pintores, costureiras e quaisquer outras classes laborais que pudessem contribuir para o cortejo seriam inevitavelmente acionados no período de festas, como elucida a popularização de cursos de corte e costura no bairro (FRAGA; SANTOS, 2015). “Enquanto no centro da cidade, a ornamentação corre por conta da prefeitura, nos bairros ela é feita graças aos esforços dos moradores e do comércio local. O mais famoso deles todos é o de Madureira”, constatará a *Subúrbios em Revista*<sup>114</sup>.

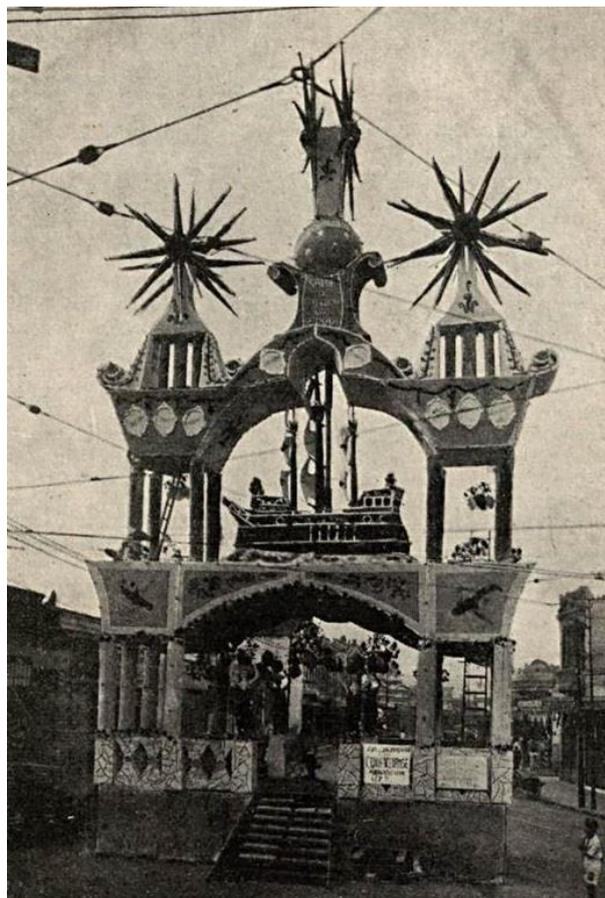
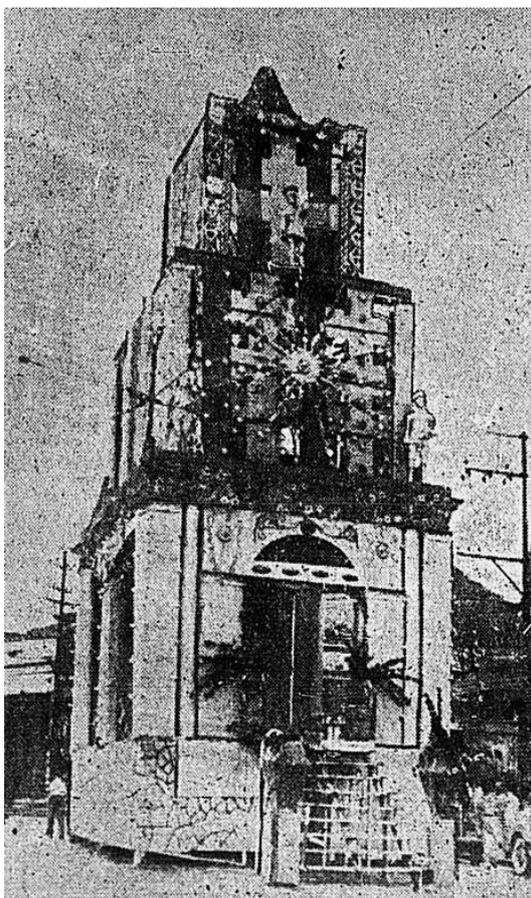
Nesse sentido, são emblemáticas figuras como José Gomes, que se individualiza como cenógrafo a partir da confecção de monumentais coretos carnavalescos no bairro — assemelhados aos carros alegóricos que se habituara a fazer para os ranchos — cujos objetivos eram despertar o enlevo coletivo a partir da criação de espaços de reunião para brincar e dançar nas festas e divulgar o carnaval do bairro com vistas à dinamização do comércio local. Em torno dos coretos, além das grandes Império Serrano e Portela, desfilavam pequenas escolas como Império da Colina, Prazer da Serrinha e Unidos Para

---

<sup>114</sup> *Subúrbios em Revista*, março de 1949.

Sempre. Não por acaso, as alegorias de rua são alvos de repetidas reportagens sobre o carnaval no bairro, exatamente porque a imprensa reconhece aquela população como portadora de saberes específicos associados à feitura da festa: a ornamentação demonstraria “um gosto carnavalesco impressionante”<sup>115</sup> dos moradores.

#### FIGURAS V e VI. Coretos carnavalescos em Madureira



Fontes: *Correio da Manhã*, 27 de fevereiro de 1949.  
*Revista Suburbana*, mar./abr. de 1933. *Biblioteca Nacional*.

A partir de 1947, a hegemonia da Portela entre as escolas de samba, até então indiscutível, sofrerá duros ataques da recém-fundada Império Serrano. Enquanto a veterana, com mais de duas décadas de vida, vinha logrando êxito ao atrair os olhares dos comerciantes locais e dos políticos do PCB, com apoio estratégico ao partido nas eleições municipais, a nova escola, com suporte institucional e financeiro dos agentes de direita ligados ao governo de Gaspar Dutra — como o prefeito Hildebrando de Araújo Góis — e do Sindicato da Resistência do Cais do Porto, que contava com gente como Mano Elói, galga rápida

<sup>115</sup> *Correio da Manhã*, 27 de fevereiro de 1949.

ascensão, arrematando o título de melhor escola durante cinco anos consecutivos. As sucessivas vitórias do Império Serrano instauram uma rivalidade que oporá as duas maiores agremiações recreativas de Madureira. A disputa para legitimar a superioridade de uma das escolas e suas tradições no contexto do bairro é catalisada, naturalmente, pelos embates políticos que levam à fundação da Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES) para satisfazer os ímpetus anticomunistas da prefeitura e do jornal *A Manhã* que viam na aliança entre a UGES, a *Tribuna Popular* e o agora clandestino PCB um núcleo de atuação comunista nos subúrbios. A partir de então, a rivalidade carnavalesca já experimentada em Madureira em 1940, quando as escolas Rainha das Pretas e União de Madureira protagonizaram um duelo físico, é recrudescida e passa a se desenvolver nesses dois polos: Portela/UGES e Império Serrano/FBES.

Sérgio Cabral descreverá o conflito em termos belicosos e políticos:

Madureira, o bairro principal de uma região em que se situam Osvaldo Cruz (Portela) e Vaz Lobo (Império Serrano), passou a viver um clima de guerra. Um encontro de portelenses com imperianos resultava discussões acaloradas e manifestações pesadas de violência. Para agravar a incompatibilidade da Portela (e da Estação Primeira) com a Federação Brasileira das Escolas de Samba, Irênio Delgado foi eleito presidente da entidade para o biênio 1949-1950. Diante disso, a Portela e a Estação Primeira desligaram-se da Federação e promoveram a ressurreição da União Geral das Escolas de Samba, com a nova filiação das duas grandes escolas. E pagaram um preço muito alto pela decisão tomada, pois em 1949, a prefeitura reconheceu como oficial (e o único a contar com a ajuda do dinheiro público) o desfile das escolas de samba filiadas à Federação. Com a divisão das concorrentes, o Império Serrano venceu os desfiles de 1948, 1949, 1950 e 1951, enquanto, no outro desfile a Estação Primeira [de Mangueira] ganhou em 1949 e 1950 e a Portela em 1951 (CABRAL, 2011a, l. 2512-257, paginação irregular, *edição Kindle*)

A primeira infância de Jorge coincide com o ápice dessa disputa entre ambas as escolas — o que não diminui a potencial influência de outras escolas do bairro, como a Prazer da Serrinha, e de outras localidades, notadamente da Mangueira e da Salgueiro, na formação de sua personalidade artística. O apanhado dos vencedores, durante os quatorze anos que se estendem entre 1945 e 1958 (*Tabela III*), mostra que não houve um ano sequer em que as duas escolas de Madureira deixaram de disputar o título com significativas chances de vitória, o que definitivamente implicava na dinamização da economia simbólica do bairro. É possível verificar ainda que, em 1951, ambas se sagraram vencedoras, pela UGES e pela FBES. Por isso, quando Jorge menciona suas brincadeiras pelos morros e ruas

do bairro, durante o carnaval, não estamos diante de um dado com pouca relevância. Pode-se imaginar que tal rivalidade fosse inescapável a qualquer habitante do bairro e capaz de engendrar práticas culturais que ganharão a forma em desfiles progressivamente mais feéricos, aptos a urdir complexas redes de interdependências funcionais a partir das quais se formatam novas personalidades, vocações e profissões, bem como disposições para o fazer artístico, agora fadado a lograr a simpatia do público e dos jurados para garantir bons resultados na competição: “pretendemos apresentar um carnaval que satisfaça ao carioca” dirá Aniceto de Menezes e Silva Júnior, um dos fundadores do Império Serrano<sup>116</sup>.

**TABELA III – Escolas campeãs e vice-campeãs nos carnavais do Rio de Janeiro, UGES/AESCRJ e FBES (1945-1958)**

ANO <sup>117</sup>	UGES/AESCRJ <sup>118</sup>		FBES <sup>119</sup>	
	CAMPEÃ	VICE-CAMPEÃ	CAMPEÃ	VICE-CAMPEÃ
1945	Portela	Mangureira	---	---
1946	Portela	Mangureira	---	---
1947	Portela	Mangureira	---	---
1948	Império Serrano	Unidos da Tijuca	---	---
1949	Mangureira	Portela	Império Serrano	Azul e Branco
1950	Mangureira	Portela	Império Serrano	Aprendizes de Lucas
1951	Portela	Os Três Mosqueteiros	Império Serrano	Aprendizes de Lucas
1952	---	---	---	---
1953	Portela	Império Serrano	---	---
1954	Mangureira	Império Serrano	---	---
1955	Império Serrano	Mangureira	---	---
1956	Império Serrano	Portela	---	---
1957	Portela	Império Serrano	---	---
1958	Portela	Império Serrano	---	---

<sup>116</sup> A *Manhã*, 29 de janeiro de 1948.

<sup>117</sup> Devido às negociações que envolvem o processo de fusão entre UGES e FBES, não houve disputa entre as escolas no ano de 1952.

<sup>118</sup> A União Geral das Escolas de Samba (UGES) tem existência definida até 1952, quando se funde à Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES), dando origem à Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro (AESCRJ), que realiza seu primeiro desfile em 1953.

<sup>119</sup> A Federação Brasileira das Escolas de Samba (FBES) só realiza desfiles entre 1949 e 1951. Durante esse período, Portela e Império Serrano não competem entre si.

Longe de suplantar as diversões suburbanas, em nome de possíveis brigas, a rivalidade logo converte a “guerra surda” em “declarada e geral”, para usarmos termos de Rachel e Suetônio Valença (2017). Assim, estão dadas as condições de possibilidades para a visibilização progressivamente maior dos artistas de carnaval e para a institucionalização estética dos desfiles. Na esteira da competitividade figurada por Portela e Império Serrano no bairro de Madureira, sem no entanto desconsiderar a existência de outros processos e variáveis convergentes, verifica-se a conformação de artistas como cenógrafos, compositores, percussionistas, assistentes, figurinistas e coreógrafos que asseguram proporções telúricas ao carnaval, como se verificará nas soluções encontradas para ganhar a predileção — e ao mesmo tempo diferenciar-se — do público, tais quais as fantasias de luxo que vestirão as personagens em destaque nos desfiles, a preocupação com a disciplina e a evolução das alas, o refinamento das comissões de frente e a ampliação das seções percussivas<sup>120</sup>.

Não é exagero atribuir a extraordinária produtividade musical em Madureira, entre outras coisas, como o jongo da Serrinha, a esta situação — à rivalidade entre a Portela e o Império Serrano que disputavam hegemonia no carnaval carioca e, conseqüentemente, à complexificação funcional das atividades vinculadas às festividades. A figuração aqui exposta constituía condição para o número relativamente grande de artistas populares que, àquela época, tentavam a sorte no mundo do samba. Por isso, o bairro se torna em um dos maiores redutos de bambas do Rio de Janeiro: apresentava saídas múltiplas à inventividade artística e estimulava a competição entre os postos profissionais que se constituíam a partir da formação das agremiações (RIBEIRO, 2003, p. 10).

Diante de um contexto como este, poder-se-ia indagar por que, tendo sido criado em “terra de samba”, admitindo como principais referências os artistas populares que compunham inclusive o ciclo de amizades familiares, brincando o carnaval no mais profícuo momento da rivalidade entre Madureira e Império Serrano no bairro de Madureira e ladeado pelo jongo do Morro da Serrinha, Jorge não se tornou um propriamente um sambista? Utilizando uma expressão de Tárk de Souza, por que se tornou o “filho do morro que não fazia o samba da Escola”<sup>121</sup>? Ou ainda, usando as palavras do próprio artista, por que, posto

---

<sup>120</sup> A esse respeito, a análise de Edson Farias (2012) corrobora que o ofício do carnavalesco, que entra em cena na década de 1960, é tributário da prioridade conferida à busca de soluções estéticas aptas a diferenciar uma escola de samba em relação às demais no pleito competitivo figuradas pela concorrência entre Portela e Império Serrano desde a década de 1940.

<sup>121</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

que “sabe fazer”<sup>122</sup> samba e tendo sido “garoto de bloco carnaval, tocando tamborim, pandeiro e bumbo”<sup>123</sup>, não se classifica e não é classificado como sambista?

As pistas para responder tais questões encontram-se primordialmente (i) na aprendizagem possibilitada pelo rádio e pelo disco, pensado não somente como aparatos tecnológicos de difusão massiva de sons, mas como espaço topológico que possibilitava a transmissão de saberes e o trânsito entre referentes simbólicos deslocados no tempo e no espaço, com suas respectivas reverberações sobre os critérios de sensibilidade de determinados segmentos sociais — era possível, enfim, ouvir um Little Richard, um Luiz Gonzaga e um João Gilberto sucessivamente, sem levantar-se do sofá; e (ii) na experiência de deslocamento, quando estava para completar sete ou oito anos de idade, de Madureira para o Rio Comprido, onde entraria em contato definitivo com o *rock* que animava os encontros entre jovens no Bar do Divino e se aproximaria dos boêmios bairros da Zona Sul carioca, notadamente de Copacabana.

---

<sup>122</sup> Em entrevista para a *Trip*, em 2009, ele afirma: “Eu faço samba muito bom. Não sou um sambista, mas eu faço, sei fazer muito bem”.

<sup>123</sup> Para a edição 295 do *Jornal do Brasil*, publicado em 23 de março de 1970, Jorge diz: “Fui garoto de carnaval (eu sou carnavalesco), tocando tamborim, pandeiro e bumbo. Agora estou aprendendo a tocar uma flautinha e, como todo mundo sabe, também toco apito muito bem”.

## Capítulo II

### De Madureira me levaram para o Rio Comprido, Tijuca

Embora de origem geográfica e social humilde, como ele mesmo ressalta em inúmeras ocasiões — “eu era e sou ainda um rapaz pobre”<sup>124</sup>, “nem sequer boas roupas eu possuía”<sup>125</sup> —, Jorge não poderia ser inserido no contingente populacional alheio ao processo de modernização socioeconômica brasileira. Por modernização socioeconômica compreendo a conjunção de fenômenos como o recrudescimento da industrialização, a diversificação das atividades econômicas, a expansão do operariado urbano e das camadas médias, a consolidação e expansão do crescimento urbano, o advento da burocracia estatal e, por fim, o desenvolvimento do setor de serviços. Na contrapartida desse processo, mas posta nos modos de simbolização e expressão, estão a ampliação do mercado de bens culturais, em função do adensamento demográfico nas cidades e do incremento da matrícula escolar em vários níveis, a introdução de novas tecnologias comunicacionais — notadamente o rádio — que contribuem para a massificação e intensificação dos trânsitos simbólicos, e a profissionalização das funções no ascendente mercado, como indica a inserção das categorias ocupacionais “músicos”, “artistas de cinema, teatro e circo”, “locutores e artistas de rádio”, “operadores rádio e rádio-técnicos” no *Censo Demográfico de 1950*.

Jorge morava na capital brasileira, quando aproximadamente 64% da população nacional habitava zonas rurais. No Rio de Janeiro, esse número não chegava a 4%, um indicativo numérico de que aquele menino crescia no epicentro da modernidade brasileira. Sua educação formal, em que merecem destaque os anos passados no Seminário São José, é contemporânea de um momento sócio-histórico em que o analfabetismo atingia 57,34% dos brasileiros a partir de cinco anos de idade. Novamente, pode-se propor que Jorge foi beneficiado pelo contexto urbano, dado que o sistema escolar público no Rio de Janeiro já conseguia abrigar parcela significativa da população e os níveis de analfabetismo, conquanto

---

<sup>124</sup> *Revista do Rádio*, 2 de maio de 1964

<sup>125</sup> *Revista do Rádio*, 25 de julho de 1964

altos, eram substancialmente menores quando postos em perspectiva comparativa com o escopo nacional, chegando a 20,11% na entrada dos anos 1950<sup>126</sup>.

O início dessa década coincide com a mudança da família de Jorge para o bairro do Rio Comprido, ponto de passagem — e de encontro — entre o Centro, a Zona Norte e a Zona Sul. “Sintomaticamente um bairro de passagem entre as Zonas Norte e Sul do Rio”, dirá o *Jornal do Commercio*<sup>127</sup>. Conquanto a localidade não gozasse mais do prestígio que tivera em outros tempos<sup>128</sup>, o deslocamento em direção a um bairro mais próximo da região central e do litoral indicava certamente alguma mobilidade social, uma forma de participar mais ativamente do processo de modernização brasileiro. A nova morada era vislumbrada, então, como uma oportunidade de ascensão social, mormente a intergeracional possibilitada pela educação escolar, e de acesso a um setor de serviços em pleno desenvolvimento.

Naquela geografia moral, o Rio Comprido e a adjacente Tijuca ocupavam posição intersticial revelada pelo sarcasmo do compositor e cronista Aldir Blanc, morador do bairro e contemporâneo de Jorge: “considerado semi-ipamenense pelos suburbanos e tido como meio suburbano pelos ipamanenses, o Tijucano passa momentos difíceis num bairro impreciso” (BLANC, 2016). O outrora bucólico e elitista bairro chegava aos anos 1950 com nova face, impressa parcialmente pelas reformas urbanísticas da primeira metade do século que canalizaram o rio que corta a região, asfaltaram e alargaram ruas e avenidas, possibilitando a efetiva ocupação da região, ainda que mantendo a dubiedade compreendida pelos significados acionados pelo imaginário popular desde o início do século: urbanizada, mas campestre; antiga, mas nova; endinheirada, mas sem hábitos refinados. Enfim, o limiar entre o urbano e o suburbano.

Vejamos que já no início do século, João do Rio afirma que “a gente de Haddock Lobo [rua limítrofe entre o Rio Comprido e a Tijuca] tem dinheiro, mas raramente vai ao [Teatro] Lírico. Os moradores da Tijuca aplaudem Sarah Bernhardt como um prodígio”<sup>129</sup>, buscando ilustrar a paradoxal equação entre o acúmulo de capital (econômico) e o pouco

---

<sup>126</sup> Dados revelados pelo IBGE, no *Censo Demográfico e Econômico* de 1950. Os dados sobre analfabetismo se referem à variável “Não sabem ler e escrever” mensurada entre as pessoas de 5 anos e mais.

<sup>127</sup> *Jornal do Commercio*, 4 de novembro de 1973.

<sup>128</sup> No livro *Helena*, Machado de Assis narra o Rio Comprido do século XIX como um cenário bucólico e nobre tomado por chácaras de posse da aristocracia carioca. A pesquisa de Saulo Siqueira (2013) reitera essa narrativa ao mostrar que o bairro era ocupado sobretudo por territórios jesuítas e chácaras de ingleses donos de indústrias e portugueses que compunham a burocracia estatal. Ainda segundo o pesquisador, era considerada uma localização estratégica por guardar certa proximidade com o Centro, mas com os ares bucólicos do campo que assegurariam a qualidade de vida buscada em períodos de veraneio.

<sup>129</sup> *Gazeta de Notícias*, 29 de outubro de 1905.

gosto pela polidez da cultura artística erudita, confrontada, no texto, por uma famosa atriz historicamente associada à estética melodramática de esbanjamento dos elementos expressivos, normalmente associada às classes populares. A contraposição simbólica à Tijuca e ao Rio Comprido estaria em Botafogo, em que os moradores teriam, segundo o escritor, padrões de gosto vinculados às belas-artes e seriam assíduos frequentadores do Lírco, mesmo sem serem necessariamente endinheirados.

Outro texto que mostra a posição intersticial da região compreendida pela Tijuca é do famoso cronista Benjamin Costallat, já na década de 1920, aqui comentado por Julia O'Donnell:

Costallat narra uma Tijuca que nasce conforme a “cidade vai morrendo”. Com “casas sólidas e primitivas”, famílias com passado e cousas que têm alma, este bairro aparece sob o tom do saudosismo e da melancolia, numa clara oposição ao caos da região central e à modernidade, tão veloz quanto superficial, observada na zona praiana. Na Tijuca, “um piano velho, emudecido, recorda as suas sonoridades mortas. Um banco de jardim, carcomido aos pedaços relembra gerações de namorados que por ele desfilaram em beijos”. A vida é simples e o ambiente austero (O'DONNELL, 2012, p. 134-135).

Seguindo essa senda, Saulo Siqueira (2013) verifica que a imagem de bairro “elegante” e logradouro de “veraneio” em função da paisagem bucólica coexiste com o acirramento da ocupação do bairro que transborda pelas encostas dos morros São Carlos e Liberdade e diversifica o perfil demográfico dos moradores. As famílias herdeiras das casas “antigas” e “luxuosas” narradas por Pedro Nava (2012) passam a conviver progressivamente com o contingente populacional que compunha a classe média carioca, formada por militares, trabalhadores da indústria e do setor de serviços, entre os quais comerciantes e estivadores que buscavam se aproximar das oportunidades concentradas no Centro e suas imediações: empregos, bens culturais, escolas. Entre os trabalhadores do cais do porto, por exemplo, morar às margens do local de trabalho, ainda que em condições precárias, poderia significar uma importante vantagem comparativa na disputa profissional que lhes asseguraria proventos para a subsistência material (OLIVEIRA, 2017).

Na esteira do adensamento habitacional e da diversificação funcional na região, e retroalimentando esse processo, são verificadas a estruturação de um mercado de entretenimentos que inclui a profusão de clubes de lazer como o Ginástico e Desportivo, o Ponte's, o Minerva, o Vila da Feira, e o Tijuca Tênis Clube, e de cinemas, notadamente às

margens da Praça Sáenz Peña; o desenvolvimento de uma intensa atividade fabril, em torno da qual se desenrolam diferentes alternativas de diversão patrocinadas e ofertadas por esses setores, mormente pela indústria cervejeira, como atrações circenses, apresentações musicais e danças; e a construção de um importante complexo educacional formado por algumas das mais célebres escolas da cidade naquele instante (MELO; KARLS, 2018; OLIVEIRA, 2018).

### **EU NÃO IA SER UM BOM PADRE**

Há motivos para crer que a mudança da família Menezes para o Rio Comprido estava atrelada, em parte, à escolaridade dos quatro filhos, em especial do caçula Jorge, que atingia idade escolar no início da década de 1950. Isso porque, o episódio não implica em mobilidade profissional para Augusto ou para Silvia, embora conferisse ao primeiro alguma vantagem comparativa no mercado de trabalho conformado pela estiva, de natureza iminentemente sazonal: “muitos desses trabalhadores buscavam locais de residência o mais próximo possível da zona portuária” (OLIVEIRA, 2017, p. 60). Por outro lado, aproxima-os de uma região cujo atrativo encontrava-se nas feições residenciais de alto valor no mercado imobiliário e nas oportunidades escolares, como mostra anúncio da Imobiliária Arcoverde, em 1955: “Um bairro 100% residencial e nas imediações destes grandes colégios: Colégio Paulo Freitas, Instituto La-Fayette, Colégio Rossio, Colégio Maria Rhyth, Seminário São José”<sup>130</sup>. Acrescentemos a essa paisagem repleta de instituições escolares o fácil acesso tanto aos subúrbios como à Zona Sul, a oferta de linhas de ônibus e bondes, o comércio da região central e a adjacência do maciço que se constitui pela Floresta da Tijuca. Morar no Rio Comprido atendida às expectativas educativas que Augusto e Silvia depositavam em boas escolas e no acesso a outros bens culturais como suportes à formação e ao futuro de seus filhos.

Este fato é claramente evidenciado pela decisão de não manter Jorge matriculado em escolas públicas municipais como a Azevedo Sodré — onde conheceria Tim Maia — e a busca por uma vaga no prestigiado Seminário São José. A esse respeito, é imperioso ressaltar novamente a situação privilegiada dos alunos da rede de ensino do Rio de Janeiro, dado que

---

<sup>130</sup> *O Jornal*, 7 de julho de 1955.

o sistema público de educação da cidade fora inserido nas ações de governo que buscavam conjugar, à remodelação urbana operada desde o início do século, medidas de “disciplinamento social” adequadas àquele ideário civilizatório. Ou seja, os investimentos postos no plano arquitetônico-urbanístico também chegariam às escolas cariocas na primeira metade do século XX, notadamente localizadas no Centro e suas imediações — o que justificará os índices de analfabetismo abaixo da média nacional, ainda que ressalvadas as recorrentes deficiências materiais das instituições. Por outro lado, o paradigma disciplinar com ênfase na homogeneização ufanista e laudatória em face dos símbolos pátrios e no controle corporal encetado por regras de conduta que estabeleciam vestuário, posturas e hábitos de higiene “civilizados”, coexistia, especialmente a partir da década de 1920, com o movimento antiformalista da Escola Nova — personificado por Anísio Teixeira, à frente da Diretoria Geral de Instrução Pública (DGIP) do município do Rio de Janeiro entre 1931 e 1935. Sob esse aspecto, a escola Azevedo Sodré, fundada em 1925 em espaço doado pelo prefeito de mesmo nome, figura o embate entre culturas escolares distintas que punham em posições diametralmente opostas a codificação instrumental dos corpos discentes a partir de discursos normatizadores e o incentivo a iniciativas e projetos particulares, como as atividades artísticas e a autonomia política (TAVARES, 2013).

O fato é que é muito provável que a experiência de Jorge na Azevedo Sodré e demais escolas municipais em que estudou, durante os anos 1950, tenha se dividido entre momentos como o “culto da bandeira e o amor à pátria” (TAVARES, 2013, p. 5) e festejos que poderiam abrir espaço para que os alunos formassem grupos de música, portassem instrumentos e dessem vazão aos seus dotes artísticos, como demonstra a fala de Jorge, em entrevista ao *Roda Viva*, sobre a ocasião em que conheceu o cantor Tim Maia, também discente na escola:

Eu conheci Tim Maia tocando já, cantando em inglês nas festas da escola. Nas festas juninas que tinha no Rio, na escola, ele tinha o grupo dele, que tocava nas festas. Era maravilhoso de ver. Eles já tocavam rock, tudo em inglês. E eu gostava. Todo mundo gostava.

Some-se à narrativa do antigo aluno da escola, a reportagem publicada no dia 14 de outubro de 1955 pelo jornal *A Noite* que, embora denuncie os problemas de iluminação e fornecimento de água no prédio, é elogiosa quanto à “devoção” das professoras e especialmente da diretora “com o espírito voltado para arte”, segundo a publicação. A notícia

deixa entrever a influência do modelo *escolanovista* naquela geração de professoras que, possivelmente, fora tangenciada pelas mudanças operadas, duas décadas antes, por Anísio Teixeira quando gestor da educação pública da então capital. Quando no cargo, o gestor preocupava-se em forjar algo como uma “nova cultura pedagógica”, investindo esforços, em nome desse propósito, na formação de professores e na publicação de *Guias de Orientação Didática* que elaborariam uma forma de ensino marcada, entre outras coisas, pelo respeito às aptidões individuais, pelo uso de métodos ativos e pela oferta de atividades extra sala de aula (LOBO *et al.*, 1994; DALLABRIDA, 2014). Ao nosso ver, e aderindo ao diagnóstico de Dallabrida, que percebe a circulação das prescrições *escolanovistas* nos anos 1950, não resta dúvida que a escola Azevedo Sodré descrita pelo *A Noite*, sob a batuta dessa geração de professoras, engajara-se — ao menos parcialmente — com essa forma de ensino, promovendo o “gosto pelas artes”, clubes literários para “incentivar o amor à poesia”, rádios experimentais e espaços para apresentações como aquela relatada por Jorge sobre o colega Tim. Segundo o periódico, na escola,

(...) existe a Rádio Sociedade Escolar que funciona no recreio, com microfones de papelão feitos pelos discípulos, para dar a perfeita ilusão de uma verdadeira estação transmissora. Os alunos fazem discursos, recitam, cantam e os que conhecem música e tocam algum instrumento dão ali suas audições, diante de uma plateia pródiga em aplausos. (...) A escola ressentia-se da falta de uma professora de música, principalmente na época em que precisa preparar suas tradicionais festas. Tudo ali é produto do esforço do corpo docente, que é dos mais devotados<sup>131</sup>.

Estar em um contexto escolar como este, certamente colocou Jorge em contato com novas formas de sociabilidade infanto-juvenil em cujas expressões artísticas representavam um importante capital simbólico na luta por reconhecimento entre os estudantes, porque confrontadas com o repertório de condutas que tendia a homogeneizá-los em termos comportamentais — o que poderia explicar parcialmente as letras de teor ufanista que viria a eventualmente compor, guardando reminiscências com a moral cívica propaladas nas instituições escolares. Sair em grupo, ter uma sociabilidade de banda, divertir-se, conhecer os sucessos radiofônicos mais recentes, assistir os programas de televisão que veem os demais são marcas daquela sociabilidade infanto-juvenil que passarão a jogar um importante papel na vida de Jorge, sobretudo a partir de exemplos como os colegas Tim Maia e Roberto

---

<sup>131</sup> *A Noite*, 14 de outubro de 1955.

Carlos — este segundo, estudando em uma escola vizinha — que ensaiavam algum sucesso entre seus grupos de amigos, durante festas, quermesses paroquiais e rodas de violão que, diferente dos sambas de Madureira, tinham como repertório o *rock* estadunidense que chegava ao Brasil naquela época. Não é um acaso, então, que os primeiros ímpetos de Jorge para compor sejam encontrados exatamente no contexto escolar: “eu já fazia música desde a escola, escrevia letras”<sup>132</sup>. Em outra ocasião, ele afirma que “na escola, eu sempre escrevi muito. Modéstia à parte, eu sempre fui bom. Escrevia grandes redações, escrevia coisas que eu gostava. E aí depois eu passei a cantarolar essas coisas todas”<sup>133</sup>.

Com isso, não se verifica propriamente um divórcio entre a cultura escolar e a cultura juvenil, como se poderia supor a distinção que alimentava as pretensões dos pais de Jorge ao matricularem-no em boas escolas entre uma lógica do livro e outra áudio-imagética do rádio e do cinema. Não há, por óbvio, um casamento sem restrições, mas se deve considerar a relação simbiótica entre os espaços de letramento formal e a consolidação da modalidade canção no país — corroborada pela legitimação artística desta na mesma medida em que decrescem os índices de analfabetismo entre os anos 1920 e 1960<sup>134</sup>. Basta observar a importância do mercado editorial de livros e revistas na divulgação das letras das canções desde o início do século e na popularização de métodos práticos para aprendizagem de violão que, como veremos, ocupa papel fundamental na formação da geração de músicos de que Jorge faz parte (TABORDA, 2011). É igualmente importante perceber como o ambiente escolar poderia favorecer a individuação dos adolescentes em formação como artistas, especialmente em um contexto político de relativa abertura democrática — o fim da ditadura do Estado Novo, de Getúlio Vargas, data de 1945, exatamente ano de nascimento de Jorge.

Como dito, em que pese o contexto relativamente favorável da educação pública carioca quando comparado ao nacional, os pais de Jorge esforçaram-se por matricular o filho no prestigiado Seminário São José, cuja mensalidade chegava a mil cruzeiros mensais. À época, a perspectiva compartilhada entre as famílias do alunado era de que os estabelecimentos de ensino católicos “garantiriam reputação social, honra e senso de família,

---

<sup>132</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

<sup>133</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>134</sup> Descréscimo de aproximadamente 39% entre 1920 e 1960, entre a população com 15 anos ou mais. Note-se que, conquanto os números absolutos denotem um aumento de analfabetos, em termos relativos — considerado o aumento da população geral —, a queda é significativa: em 1920, a taxa era de 65%; em 1960, chega a 39,7%, sendo o primeiro registro censitário que aponta para a alfabetização de mais de metade da população. IBGE, *Censos Demográficos de 1920, 1940, 1950 e 1960*.

predicados essenciais para as famílias católicas pertencentes a uma sociedade que na década de 1950 encontrava-se em franca modernização” (CHAVES, 2012, p. 2). Isso devido à tradição secular da atuação da igreja na educação de grupos dirigentes que ocupavam posições dominantes no interior da divisão do trabalho no Brasil. No caso dos que efetivamente se tornassem padres — que não compunham a integralidade do corpo discente do Seminário —, o sacerdócio era visto como uma insígnia de distinção. Nas palavras de Jorge: “(...) tinha uma aura... Quando você voltava pro povo, você sentia”<sup>135</sup>.

Naturalmente, a matrícula em uma instituição como essa impunha barreiras, sendo a primeira e provavelmente mais notória, a monetária. Para vencê-la, os esforços de Augusto e Silvia foram postos em assegurar uma bolsa de estudos quando Jorge chegasse à adolescência, considerando que o Seminário admitia alunos a partir de treze anos de idade. Como ele mesmo se lembra, “esses quase três anos que passei no seminário foram uma bolsa de estudo que meu pai arrumou pra mim. Tinha saído do primário, fiz ginásio e aí arrumei a bolsa, foi a melhor coisa”<sup>136</sup>. De fato, reportagem da revista *Manchete* acusa, em 1958, um número substantivo de alunos pobres que vivem “do auxílio de paróquias e da Obra de Vocações Sacerdotais”<sup>137</sup>. A segunda barreira seria de ordem institucional, já que os candidatos à matrícula poderiam ser submetidos a análise minuciosa e testes de personalidade que verificariam se tinham, ou não, vocação para o sacerdócio. Neste caso, pode-se propor que Jorge tenha se beneficiado do tensionamento, pelos processos de urbanização e de conformação de uma cultura juvenil assentada sobre pilares do consumo e do hedonismo, das tradicionais noções de hierarquia e autoridade, o que acabava por mitigar o crivo aplicado ao ingresso de novos seminaristas. Isso também explicaria os muitos alunos desertores ou dispensados, pontualmente porque não tinham qualquer pretensão de ser padre, caso do próprio Jorge, “cordialmente dispensado por falta de vocação” segundo *O Globo*<sup>138</sup>.

Apesar do rigor disciplinar relatado por Jorge<sup>139</sup>, o Seminário já adotava novos pressupostos pedagógicos, influenciados pelos burburinhos urbanos, pela intensificação da radiodifusão e mesmo pelo gosto dos jovens — tal qual se observava na reverberação das prescrições *escolanovistas* nas escolas municipais. Os alunos dividiam “suas aulas entre

---

<sup>135</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

<sup>136</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

<sup>137</sup> *Manchete*, 25 de outubro 1958

<sup>138</sup> *O Globo*, Segundo Caderno, 5 de agosto 1989.

<sup>139</sup> Em entrevista à revista *Trip*, na edição publicada em 10 de novembro de 2009, Jorge afirma sobre o seminário: “era rigoroso total (...), falava-se baixo, sem palavrão, cumprindo ordens”.

brincadeiras esportivas, aulas de música popular e clássica, assistindo (e comentando) a filmes sérios entre outros passatempos”<sup>140</sup>. Em uma foto publicada na edição 552 da revista *Manchete*, em 17 de novembro de 1962 (*Figura VII*), é possível ver os alunos do seminário jogando futebol enquanto são acompanhados pelos olhos atentos de três padres. A legenda da imagem informa que “o futebol é a principal atividade esportiva dos futuros padres, entre os quais há verdadeiros êmulos de Pelé e Garrincha”. Já o texto da reportagem faz-nos inferir a respeito da relativa permeabilidade que havia entre o espaço do seminário — ocupado, em grande medida, por pátios recreativos e campos de futebol — e a cultura popular urbana infanto-juvenil dos esportes, da música, dos clubes e do rádio:

Naquele *prédio cinzento, austero e simétrico*, ao longo dos corredores sombrios e polidos, sente-se o ruído do próprio silêncio. Mas *nos diversos pátios de recreio e vários campos de futebol, o mesmo não acontece*. Nas horas de folga, a alegria e o bulício de mais de 500 pessoas joviais acolhem os visitantes. No parque de esportes, as turmas ficam separadas e classificadas pela idade, em várias categorias: "menores", "médios", "intermediários" e "padres". Essa mesma divisão prevalece nos quatro andares do edifício da Avenida Paulo de Frontin. Os padres que o dirigem, *seculares*, mostram-se profundamente preocupados com o aprimoramento cultural dos estudantes, a fim de que, mais tarde, como sacerdotes, possam melhor enfrentar os problemas do mundo. (...) Do amplo dormitório coletivo, que ocupa a maior parte do terceiro andar, se avistam os vários campos de futebol e a longa fila negra dos alunos mais graduados encaminhando-se para as salas de aula. São 7h30m da manhã. O padre-prefeito explica as atividades da casa. Durante metade do dia, padres e seminaristas procuram *guardar silêncio, ainda que sem rigor extremo*. Mas às três e meia da tarde, há uma espécie de *explosão coletiva*. São quase quinhentas pessoas a conversar e a *correr em busca dos campos de futebol*. Nessa hora, vimos os jovens seminaristas *abandonarem subitamente o ar meditativo para calçarem em tempo recorde as suas chuteiras e trocarem as batinas pelos calções e camisas*. Alguns padres empenhavam-se em obter um bom lugar para assistir ao encontro entre Fluminense X Santos, em versões locais evidentemente. Muitas gargalhadas explodiam. Mesmo assim, *podia-se ouvir o som de um violão*. Seguindo os acordes de um *samba bossa nova*, chegamos à cantina, privativa dos padres. Um sacerdote moreno, um rosto triangular de nordestino, dedilhava o instrumento. Um grande coro reunira-se, alguns "ritmistas" batucavam sobre as mesas. O nordestino pilheriou:

— Este é o nosso cassino. Tem música, mesas de bilhar, tabuleiros de gamão e até uns tragos de leite na geladeira (grifos nossos).

---

<sup>140</sup> *Manchete*, 25 de outubro de 1958

É de se imaginar que, se Jorge não foi estimulado em suas aspirações a jogador de futebol ou a músico, certamente não fora propriamente cerceado em sua experiência como seminarista, pois esta frequentemente se afastava dos ares monásticos de que se vestiam as tradicionais instituições católicas e flertava com experiências lúdicas com as quais o aluno se familiarizara desde a primeira infância. Um indício acerca dos efeitos práticos dessa experiência ambivalente, além do já aludido fato de sua desvinculação definitiva da instituição por “falta de vocação”, é a constatação de que a educação no seminário não fora capaz de afastá-lo de práticas que mantinha desde os tempos de Madureira, como o engajamento progressivamente maior nas brincadeiras carnavalescas, que agora tinham lugar no bloco carnavalesco riocompridense Cometas do Bispo, em que o pai fazia as vezes de compositor e pandeirista, ou na quadra da escola de samba Salgueiro, em morro adjacente ao bairro. “Já [fui de escola de samba]. Acadêmicos do Salgueiro. Lá no bairro, tinha um blocozinho, fundado até pelo meu pai. ‘Cometas do Bispo’. Tem até hoje. Eu também saía nele. (...) Tocava surdo”<sup>141</sup>.

Também não o afastou da prática cada vez mais assídua do futebol, já encarado como possibilidade profissional, como mostra seu ingresso na escola esportiva mantida pelo Clube de Regatas do Flamengo e os seguidos testes que lhe assegurariam uma vaga de ponta direita no time juvenil do clube.

Morando no Rio Comprido, praticava futebol na praia e nas “peladas de rua”, também na expectativa de ser contratado por “um time importante”<sup>142</sup>. É válido ressaltar que, naquele período, a profissionalização dos clubes de futebol — tal qual acontecia nos ambientes radiofônico e fonográfico — era levada a cabo e os jogadores exerciam magnetismo semelhante ao dos artistas populares, sobretudo entre os jovens suburbanos daquela geração que, arrebatada pela Copa do Mundo de 1950 sediada no Brasil, buscava ascender em termos de dinheiro e prestígio (XAVIER, 2009). “A carreira musical ou a de jogador de futebol torna-se de fato um dos poucos meios de ascensão social para uma legião de jovens oriundos dos baixos estratos da população”, constata Paulo César Araújo, ao verificar que tanto Jorge Ben quanto Erasmo Carlos tentaram ambas as carreiras, antes de se consolidarem na primeira (2009, p. 58). Para Almir Albuquerque, jogador do Vasco da Gama contemporâneo de Jorge, mas imigrante com origem nordestina, o futebol era considerado uma ponte para atrair

---

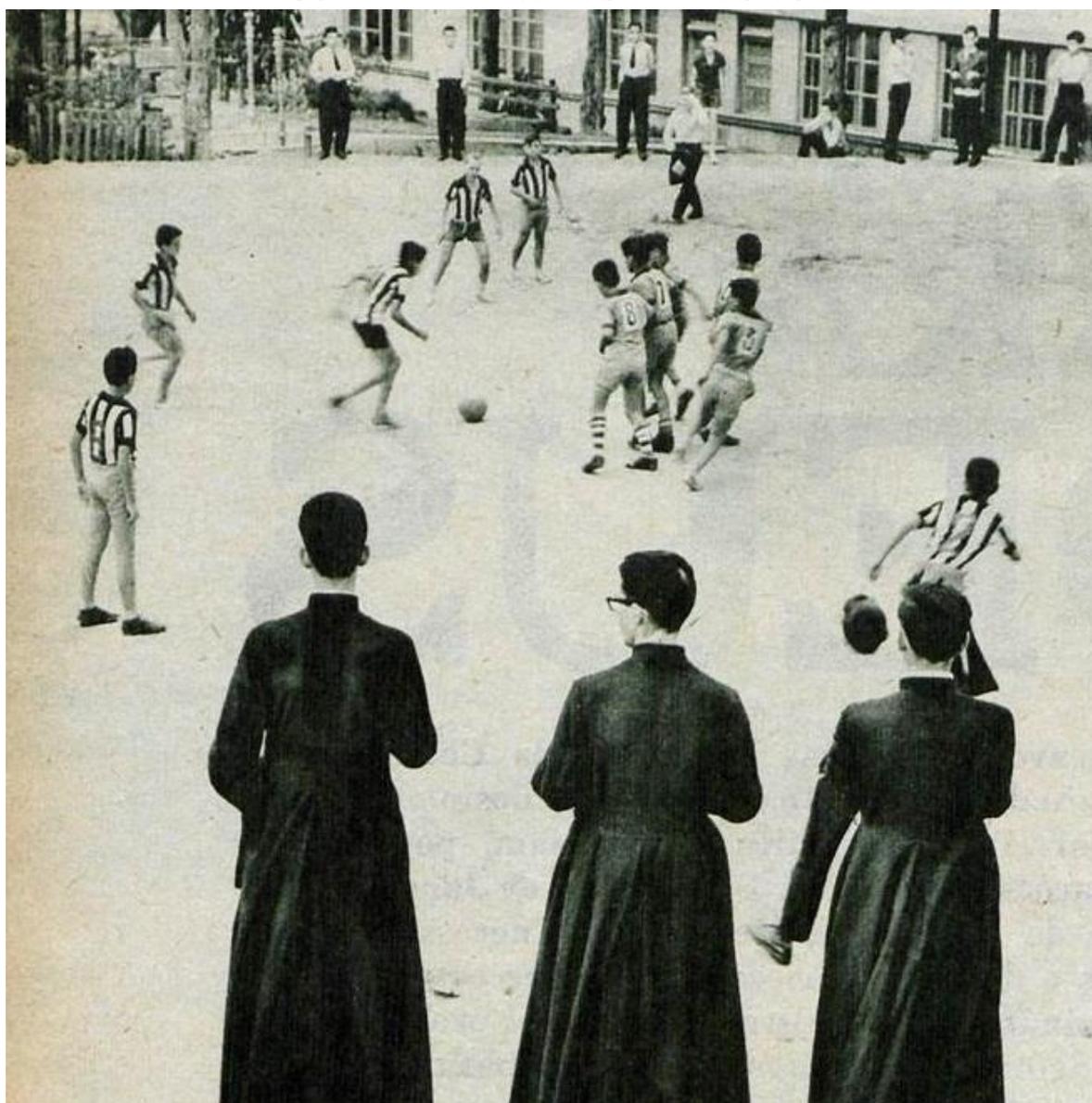
<sup>141</sup> *O Pasquim*, 25 de setembro a 1 de outubro.

<sup>142</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970.

“dinheiro, mulheres, nomes nos jornais” na capital do país, o que de fato teria acontecido, pois a opção profissional lhe teria possibilitado ser tratado “com a maior distinção”: “os caras diziam que nós éramos gente boa, tinham mesmo grande admiração por nós” (ALBUQUERQUE, 1973, p. 48).

Já consagrado como cantor e compositor, em 1989, Jorge admite que “nas férias saía feito um anjo, mas me juntava à turma dos ‘Cometas’. Quando voltava tinham que fazer minha cabeça novamente. Eu não ia ser um bom padre”<sup>143</sup>.

**FIGURA VII – Futebol no Seminário São José**



Fonte: Revista Manchete, 17 de novembro de 1962. *Biblioteca Nacional*.

<sup>143</sup> *O Globo*, 5 de agosto de 1989.

Gostaríamos de propor, a partir dessas constatações, que, mais do que não cercar suas possíveis aspirações como artista ou atleta, o Seminário ocupa posição nevrálgica em sua formação musical, consideradas as repetidas reminiscências nas entrevistas de Jorge que apontam aquela instituição de ensino como o lugar onde primeira e unicamente teve acesso à educação formal de música — embora ainda desvencilhada do violão e da guitarra que adotaria mais tarde como protagonistas na orquestração de suas canções. Conquanto gozasse de alguma familiaridade com os instrumentos de percussão que ouvia e manejava desde a mais tenra idade e passasse a atuar ativamente como instrumentista, tocando pandeiro, tamborim, bumbo e apito no mesmo bloco carnavalesco em que o pai tocava, foi no seminário que começou a estudar canto no coral gregoriano e harmonia nas aulas de órgão. É provável que, também ali, tivera a oportunidade de apresentar-se sistematicamente em público, cantando no coral, fosse em missas ou festividades católicas, como a celebração do Domingo de Ramos que reunira quase duzentas mil pessoas no estádio Maracanã em 1958 com participação do coro formado pelos alunos do Seminário<sup>144</sup>.

As experiências incorporadas e possibilitadas pelo tempo em que passou no seminário certamente foram capazes de catalisar uma miríade de sentimentos que colocavam a música como um horizonte profissional, mesmo que ainda não fosse verbalmente aviltado; introduziram noções básicas de harmonia necessárias ao manuseio dos instrumentos de teclas — ou seja, os seus primeiros acordes —, ensinaram-no usar a voz de forma tonal e colocaram-no em contato com conhecimentos sobre o medievo, o latim e a alquimia que tornar-se-iam novos insumos para a construção dos textos que futuramente iria musicar, aprimorando, então, suas potencialidades poéticas.

Algumas falas de Jorge denotam a influência decisiva desses aprendizados. “Peguei gosto pelo canto quando entrei em um grupo de coro de igreja e participando de blocos de carnaval de rua no Rio de Janeiro”, conta ele em suas redes sociais, na *internet*, já em 2019<sup>145</sup>. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, anos antes, ele confirmava que “tinha aulas de canto, de teclado, órgão, já sabia isso tudo. Porque se cantava muito no coral gregoriano. Isso tudo misturou com o que eu ouvia fora, quando eu passava as férias”<sup>146</sup>. À revista *Trip*,

---

<sup>144</sup> *Careta*, 30 de março de 1958.

<sup>145</sup> *Instagram*, 31 de outubro de 2019.

<sup>146</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

ele reconhece a importância da instituição, mormente no processo de leitura e escrita. Em suas palavras:

Na minha adolescência já lia coisas difíceis, lia e decorava textos em latim. Sabia São Tomás de Aquino, a *Suma Teológica*, coisas que aprendi no seminário. (...) Aprendi latim por causa de São Tomás de Aquino. Ele tem uns textos lindos, a *Suma Teológica*... Saber que um santo como ele era um alquimista famoso... É demais. (...) Você tinha acesso aos livros para rezar, pra cantar no coro gregoriano, aquelas coisas bonitas. Eu rezava missa em latim. Fui coroinha também.

As evidências empíricas indicam, assim, que o adolescente Jorge se favorecera de sua condição de seminarista para acessar conhecimentos de acesso muito restrito, mesmo entre as elites intelectualizadas cariocas: “estou falando de uma filosofia que é muito difícil, estou falando dos alquimistas, estou falando da tábua de esmeraldas, estou falando de agricultura celeste (...). Eu estou falando de coisas que pouca gente sabe”<sup>147</sup>, admite o cantor, sugerindo que o domínio desse conteúdo simbólico, diferente daquele a que normalmente têm acesso as populações suburbanas, representa um deslocamento, uma “clivagem” fundamental na direção de sua individuação enquanto artista — enquanto um “tipo especial”, se fôssemos acessar as discussões de Fanon (2008, p. 39) sobre a relação entre linguagem e raça, quando analisa o caso dos negros antilhanos que retornam à terra de origem após incursão para estudos na França.

Não por acaso, Paulo da Costa e Silva (2014) dedica parte significativa de sua obra sobre o disco *A Tábua de Esmeralda* — lançado por Jorge Ben em 1974, com nome alusivo ao texto fundador da alquimia, escrito por Hermes Trimegisto — em mostrar a relação entre o contato com a liturgia católica no seminário e a atração pela cultura medieval explicitada naquele fonograma com citações a Nicolas Flamel, São Tomás de Aquino, Paracelso e outras figuras da Alta Idade Média. Relação que teria sido potencializada pelo contato com a coleção de livros sobre alquimia na casa do avô — não sabemos se paterno ou materno — que teria uma coleção de livros sobre a alquimia e o hermetismo que estariam nas bases do movimento Rosa Cruz: “quando era garoto, lia alguns livros de meu avô, que era rosa cruz, e comecei a admirar a maneira deles verem o mundo, a perseverança no trabalho”<sup>148</sup>. De

---

<sup>147</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>148</sup> *Ele & Ela*, janeiro de 1976. Em outra entrevista, ao *Jornal de Música*, em 1978, ele reitera sua atração pela alquimia e o contato com a biblioteca do avô: “Uma coisa que sempre me fascinou foram os vitrais de igreja.

acordo com a argumentação de Silva (2014), alguns dos recursos estilísticos usados por Jorge em sua forma de cantar, sobre os quais nos debruçaremos mais detidamente à frente, evidenciam nexos notórios com o canto gregoriano, como o uso do modalismo menor e o recurso impudico ao canto melismático — características frequentemente associadas com gêneros afro-estadunidenses como o *blues* e o *funk*<sup>149</sup>. “Tive uma escola de dois anos no seminário, e lá se cantava tudo em menor. A influência ficou. Era tudo suavezinho... ‘Mas que nada’, ‘Chove Chuva’, é tudo menor”, explica Jorge à revista *Rolling Stone*, em junho de 2007.

Por ora, devemos identificar que as instituições escolares — sejam aquelas filiadas à rede pública do município, seja o Seminário — indicam algo como uma inflexão ao menos em três sentidos na trajetória biográfica de Jorge. Primeiramente, (i) ampliam seus conhecimentos formais sobre música e escrita tornando-o apto a sistematizar, mesmo que rudimentarmente, os materiais sonoros incorporados até então, incluindo o vivido musical de sua infância em Madureira, das músicas de carnaval e dos sucessos radiofônicos que faziam sucesso entre as crianças e os jovens tijuicanos ao longo daquela década. Processo que será acirrado, mais tarde, pelo contato com os métodos práticos impressos para a aprendizagem do violão e com o grupo de adolescentes com que estabelece contato na Tijuca no fim da década de 1950 e no início dos anos 1960.

Daí decorre a inferência de que, (ii) considerada a incorporação de novos saberes vinculados notadamente às suas potencialidades poéticas, melódicas, harmônicas e performáticas, a experiência escolar que o colocou em contato com apresentações musicais de grupos de adolescentes, concursos de poesias, canto coral e instrumentos musicais como o órgão faz parte — e pode ser considerada protagonista — de uma descoberta lenta e gradual acerca dos horizontes profissionais possibilitados pela música. Se é verdade que, desde que nascera, a relação com os bens culturais foi percebida como um importante lugar de negociação com os significados sociais, o que fica evidenciado pela proeminência da figura mítica do artista popular nos subúrbios cariocas, as circunstâncias de aprendizagem na escola que impeliam a certa inventividade artística eram condições objetivas para que exteriorizasse respostas criativas, como indica a disposição adquirida para a escrita diletante nesse interregno.

---

Certa vez, lendo sobre aquilo, encontrei referências aos alquimistas. Fiquei curioso, e tendo o que encontrei sobre o assunto — uns livros velhos de meu avô, que era rosa cruz — li com interesse”.

<sup>149</sup> Cf. Nascimento (2008)

Por fim, (iii) a experiência no Seminário lhe possibilitou acumular capital simbólico à maneira de saberes restritos — como o latim e a alquimia — e do prestígio conferido pela instituição religiosa que certamente lhe favoreceram na comunicação com outras classes sociossimbólicas, como mostrarão suas primeiras incursões entre espaços e ocasiões fomentados por músicos de formação erudita e pertencentes aos extratos mais altos da estratificação econômica carioca, como o famoso Beco das Garrafas em Copacabana e a “turma da bossa nova” que, segundo descrição de Nelson Motta (2011, p. 38), era muito fechada, formada apenas por “garotos brancos de classe média que se achavam donos da bossa e desprezavam tudo que passava longe da praia de Copacabana”. Veremos que as barreiras simbólicas verificadas por esse autor, quando se ocupa de biografar o contemporâneo e conterrâneo de Jorge, Tim Maia, não são facilmente transponíveis, justamente porque a hegemonia cultural dos *bossanovistas* na Zona Sul mantinha-se às custas de certas exigências em termos de competências e habilidades que regulavam as disputas para entrar ou sair do grupo e reiteravam a estratificação socioespacial e racial da urbe carioca, como mostra o trabalho de Carlos Eduardo de Paiva (2015, p. 28):

(...) o *ethos* classe mediano e intelectualizado dos cantores da bossa nova acabava criando barreiras distintivas para a aceitação daqueles jovens compositores no grupo, a falta de uma formação musical e formal não permitia que os jovens cantores da Tijuca conseguissem adentrar em um campo altamente intelectualizado que se formava na zona sul carioca. Além disso, as origens suburbanas e interioranas dos rapazes criavam um *habitus* e um padrão de formação musical inspirados no rock internacional que dificilmente se adaptaria ao clima bossanovístico.

Por esse motivo, é de se imaginar que a filiação a uma instituição dedicada ao enraizamento da cultura humanista no Ocidente, como era o caso dos seminários católicos, tenha sido um importante demarcador simbólico o qual possibilitou que Jorge galgasse relativo sucesso em espaços como o Beco das Garrafas, onde entraria em contato — mantidos os embates classistas e raciais — com profissionais do mercado fonográfico. Jorge iria relatar sua dificuldade para se consolidar entre os músicos de Copacabana justamente em termos comparativos em relação a alguns dos artífices e divulgadores da bossa nova, que ganhava repercussão pelo burilamento harmônico, melódico e rítmico operado pela voz e pelo violão de João Gilberto: “eu tocava entre eles, todo mundo lendo música, tocando bem,

e eu não sabia o que tava tocando, não sabia ler música”<sup>150</sup>. Naquele mundo que se abria com restrições, Jorge era visto com estranheza. “Não era compreendido nem aceito pelas panelas e grupinhos”<sup>151</sup>, diria ele mais tarde, precisamente em um contexto ainda eivado pelas disputas mercantil-ideológicas protagonizadas pelos programas televisivos *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa*, já tendo incorporado o ingrediente conflituoso das entradas galgadas a partir do contato com a “turma da Zona Sul”. Segundo o produtor de seu primeiro disco na Philips, Armando Pittigliani, “o Jorge veio do nada, ninguém conhecia o Jorge”. As palavras de André Midani, executivo responsável por sua volta àquela gravadora no fim dos anos sessenta, após alguns anos de sua demissão, introduz a variável racial nesse truncado relacionamento: Jorge era “um *negão* que saía nem se sabe de onde”<sup>152</sup>.

Doravante, tal qual é possível reiterar, a partir do acionamento dessas falas, os embates simbólicos que faziam com que parte dos jovens que tentavam a sorte como artistas na noite de Copacabana “voltassem à Tijuca e aos três acordes do *rock*” (MOTTA, 2011, p. 38), também é verificável que o patamar razoável atingido na posse de recursos educacionais — a “aura” de seminarista, se fôssemos usar o termo usado por Jorge — joga papel central no estabelecimento de relações pessoais propícias ao acesso do mercado de entretenimento deslocando-o a uma posição sociossimbólica tão fronteira quanto o bairro em que agora vivia. Lembre-se que a noção de capital simbólico que tomamos de empréstimo de Pierre Bourdieu para fazer referência simultaneamente aos saberes incorporados e ao prestígio evocado pela matrícula no Seminário encontra índices exteriorizados nas formas de falar, de vestir-se e de portar-se que jogam papel decisivo na comunicação de Jorge com os grupos de que tentaria fazer parte. Algo análogo à comunicação entre os negros e brancos nas Antilhas, sobre a qual se debruça Frantz Fanon (2008) em seu *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Segundo sua análise, esse contato é mais intenso quando os primeiros adotam a língua francesa de seus colonizadores, embora isso não resulte em legitimidade e aceitação em relação aos segundos. Ao contrário, passam a ocupar a dúbia posição entre ambos os grupos, sendo considerados “quase-brancos” por seus pares e, por isso, indignos de confiança; mas simultaneamente rejeitados como “crioulos” pelos brancos de origem francesa. Dessa análise, é importante reter o fato de que a linguagem, não obstante não assegure imediatamente a mobilidade social, pode ser tomada como meio fundamental de

---

<sup>150</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

<sup>151</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970.

<sup>152</sup> Documentário *Imbatível ao extremo*, 2012.

inserção ou exclusão em determinadas figurações sociais e, por esse motivo, passa a ser vista por Jorge como possibilidade de ascensão, mesmo que “cambaleante”.

Assim, o valor aurático que Jorge confere ao contato com a cultura europeia por meio de sua experiência no seminário parece não ser muito diferente daquele conferido aos negros antilhanos que conheceram a metrópole francesa, vistos, segundo Fanon, como “semideuses” quando de seu retorno às Antilhas para serem “consagrados” como “aqueles que sabem”. Com essa comparação, fazemos coro ao diagnóstico do autor martiniquense segundo o qual “existe na posse da linguagem uma extraordinária potência (...). Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será” (FANON, 2008, p. 34).

A título de comparação, se acessarmos a trajetória de outros artistas negros suburbanos, veremos com frequência uma significativa dificuldade em estabelecer relações com os profissionais do rádio e do disco que lhes assegurassem uma chance de trabalho, com barreiras simbólicas que passavam por determinantes econômicas, raciais, linguísticas e socioespaciais. O cantor Evaldo Braga, por exemplo, estivera exposto a precariedades habitacionais e educacionais que Jorge não chegou a enfrentar ou enfrentou de forma branda principalmente em função da mobilidade possibilitada pela mudança ao Rio Comprido. Braga fora interno do Serviço de Atendimento ao Menor (SAM) e da escola XV de Novembro, que acolhiam adolescentes órfãos e eventualmente infratores, e recebera educação de caráter repressivo; morara no subúrbio com pouco ou nenhum acesso ao mercado de entretenimento que se desenvolvia na Zona Sul e no Centro; e enfrentara o julgo sistemático sobre sua cor de pele. Para chamar a atenção de emissoras de rádio, vira-se impelido a abandonar o mercado de trabalho formal para morar na rua e trabalhar como engraxate nas imediações da Mayrink Veiga, uma das maiores emissoras de radiodifusão brasileiras entre as décadas de 1950 e 1960. Apenas assim, conseguiria estabelecer algum relacionamento com diretores, radialistas e programadores que, pouco a pouco, habituavam-se a ouvi-lo cantando enquanto lustrava seus sapatos: “há indícios de que a experiência de Evaldo como engraxate não passou de dois ou três meses. Tempo suficiente para o articulado e falante rapaz fazer amizades que lhe trouxessem oportunidades” (SILVA JUNIOR, 2017, p. 62).

Nesse sentido, observando comparativamente, o seminário talvez tenha sido para Jorge uma das chaves simbólicas para transpor o julgo da estranheza e, simultaneamente,

convertê-la em um projeto artístico que denotaria precisamente sua incompatibilidade com a lógica cultural do agrupamento em que estava inscrito.

### **QUANDO SE APOSENTOU, FEZ PARTE DO BON-VIVANT**

A mobilidade social ilustrada pelo deslocamento a um bairro valorizado como o Rio Comprido indica o relativo prestígio de que gozava o ofício de estivador de Augusto no contexto carioca, sobretudo nos subúrbios. Note-se que a estiva constitui a classe profissional que primeiro assegurou aos homens negros do Rio de Janeiro, ainda durante o período escravocrata, o acesso aos estratos médios-baixos da estratificação socioeconômica na cidade, como mostra Nei Lopes (2011), que atribui o dado ao fato histórico de que o trabalho no porto poderia render ao escravo de ganho até sete vezes mais que a diária exigida por seu proprietário, o que possibilitava a compra da alforria em um relativamente curto espaço de tempo. Ademais, a negociação autônoma de tarefas entre os trabalhadores de modo a assegurar maior produtividade e conseqüentemente lucratividade fomentava a autogestão das turmas de trabalho, que frequentemente ultrapassava a jornada laboral (CRUZ, 2000). Some-se a isso a posição basilar ocupada pela mão de obra portuária em uma economia nacional de matriz agroexportadora, o que lhes conferia poder de barganha frente ao Estado e ao mercado. Assim se explica, parcialmente, a histórica e pioneira mobilização política dessa classe de trabalhadores que está na origem dos primeiros movimentos sindicais do Brasil e de agremiações recreativas como o rancho carnavalesco Recreio das Flores e a escola de samba Império Serrano<sup>153</sup>.

Fazendo coro ao trabalho de Sidney Chalhoub (2012), pode-se concluir que a classe dos estivadores tivera papel protagonista nas lutas que levariam à configuração de relações sociais de tipo burguês-capitalista na cidade do Rio de Janeiro, pois ressignificava a competitividade característica daquela figuração em termos de uma subsistência material e simbólica na qual as redes de solidariedade e ajuda mútua entre familiares, amigos e vizinhos

---

<sup>153</sup> Em junho de 1904, o escritor João do Rio escreve crônica para a *Gazeta de Notícias* em descreve os trabalhadores da estiva em termos de algo como uma consciência de classe, afirmando que estes “fizeram com o próprio esforço uma classe, impuseram-na”. Fazia referência à recente greve daquele grupo que reivindicava melhores pagamentos e diminuição das horas de trabalho — que podiam acumular-se, até então, em jornadas de até dez horas diárias.

se tornavam quase imprescindíveis, mesmo que permeadas pelas rivalidades nacionais e raciais. Assim, tanto conseguiam atuar de forma decisiva nas discussões sobre o ritmo, a organização e a remuneração do trabalho, como criavam espaços que poderiam lhes inserir em relações ampliadas de reconhecimento, longe dos estigmas racializantes que os amalgamavam em epítetos como “negrada”, “pretos” e “libertos”. Nesse sentido, identificaremos, pelo menos desde a metade do século XIX, um processo de longa duração sócio-histórica de luta por reconhecimento que assegura algum respeito e estima social aos estivadores, para recorrer à perspectiva de Axel Honneth (2009), com significativos ganhos até a entrada da quinta década do século seguinte e notórias reverberações sobre sua existência material na medida em que impõe às atenções públicas as propriedades e capacidades representadas por esses trabalhadores de modo coletivo.

Não se quer, com essa digressão, superestimar os ganhos monetários ou simbólicos do trabalho na estiva, mas mostrar a inscrição de classe nos pais de Jorge, que lhes permitiu transitar por outros espaços da urbe carioca, matricular os filhos em escolas prestigiadas, frequentar os clubes recreativos da Tijuca, as *boîtes* de Copacabana, os jogos de futebol no Maracanã e os cinemas da Praça Sáenz Peña. Ou seja, o acesso ao processo de formação da primeira classe média baixa negra urbana na ordem capitalista brasileira desvela o potencial consumidor daquela família que se inseria no processo de modernização nacional. Jorge, por exemplo, lembra que Augusto

(...) tinha um Ford bigode, um caminhão e o orgulho dele era domingo levar o pessoal pro futebol e pra piquenique. Trabalhou de estivador e quando se aposentou fez parte do bom-vivant da zona sul, morava em Copacabana, ia à praia pescar.<sup>154</sup>

A profissão do pai não pode ser menosprezada, então, porque certamente garante algum prestígio e o estabelecimento de relações sociais que aproximavam Jorge de oportunidades frequentemente interdidas aos mais pobres, como mostra a aproximação ao mercado de entretenimento de feições cosmopolitas do centro da cidade; além de conferir certa estabilidade financeira à família, inserindo-a definitivamente no processo de consolidação de uma sociedade de consumo no Brasil. A fala acima ilustra, em certa medida, as implicações da histórica mobilização política dos estivadores no cotidiano de

---

<sup>154</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

trabalhadores como Augusto, já que este pôde usufruir da aposentadoria tributária de iniciativas pioneiras no tocante à questão previdenciária no Brasil — o Instituto de Aposentadoria e Pensões da Estiva (IAPE), criado em 1938, e seu substituto, o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Empregados em Transportes e Cargas (IAPETEC), fundado em 1945<sup>155</sup>. Isso lhe possibilitou aderir a um estilo de vida “*bon vivant*”, ou seja, algo como um hedonismo proporcionado pela comodidade material e pelo acesso ao consumo que acabará por recair sobre os filhos, já que parte da juventude de Jorge é marcada por aproximações estratégicas em relação ao mercado de entretenimento erigido na Zona Sul.

Em termos práticos, isso significará o engendramento ou a repetição frequente de práticas como as idas ao estádio para acompanhar jogos de futebol, mas interpeladas, também com certa recorrência, pela subversiva prática popular da *perruque* para assegurar melhores lugares — tática também usada posteriormente para garantir entradas nos cinemas da praça Sáenz Peña:

Eu morava ali perto, dali todo mundo vai a pé pro Maracanã. Bons tempos, eu era garoto, meu pai me dava um troco, a gente ia de geral, bonitinho, de sapatinho e calça curta. Aí, da geral a gente pulava pras cadeiras [ri], aí, como tava bonitinho, ninguém falava nada. Era do lado da escola onde fiz o primário, na Tijuca. Uma fase legal<sup>156</sup>.

Deve-se ter em vista que a verificada mobilidade — espacial, econômica e simbólica — não implica, então, em inserir Jorge entre as classes médias altas cariocas, mas que sua socialização é caudatária da posição fronteiriça daí decorrente: se aproximava de instituições escolares tradicionais e ingressava definitivamente no universo diversificado do consumo e do entretenimento erigido no Centro e na Zona Sul, mas enfrentava problemas característicos da Zona Norte, como a violência urbana que o leva a qualificar o Rio Comprido de sua adolescência como uma “desgraça”: “eu saía do colégio, do lado tinha um salão de bilhar, que tinha apelido de faroeste. Saía do colégio, tinha tiro pra todo lado, trocando tiro, pá, pá, pó...”<sup>157</sup>. Convivia com a aristocracia rural e seus herdeiros que outrora dominaram o Vale do Rio Paraíba, de onde migrara a mãe e o avô agricultor, masurgia recorrer a táticas como a *perruque* para acessar os mesmos espaços, como mostra o relato sobre as idas ao estádio.

---

<sup>155</sup> A esse respeito, conferir a dissertação de mestrado em história *Na vanguarda do seguro social brasileiro* de Guilherme Santos Cabral de Oliveira (2017).

<sup>156</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

<sup>157</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

Por fim, estar em uma condição de moradia eventualmente degradante no Rio Comprido — como usualmente acontecia entre as famílias dos estivadores (OLIVEIRA, 2017) — não o impedia de criar estratégias de consumo relacionadas a transporte, lazer, moda e alimentação cada vez mais próximas das camadas médias e altas da sociedade carioca.

Aqui, é válido mencionarmos mais uma incongruência da biografia de Jorge, já que as descrições acerca da violência com a qual convivia parecem aproximá-lo do Catumbi, bairro adjacente ao Rio Comprido conhecido pelo histórico de criminalidade. Embora as referências que relacionem Jorge ao Catumbi sejam escassas e nunca apareçam narradas em primeira pessoa<sup>158</sup>, elas podem indicar — como no caso das incongruências acerca de sua ancestralidade etíope — alguma romantização que, em vez de rechaçar o levantamento empírico sobre seu cotidiano no Rio Comprido e a aproximação com a Tijuca e com a Zona Sul, reitera o desejo por mobilidade socioespacial e pelo acesso ao consumo possibilitado pela inserção nesses bairros.

Note-se que estamos falando de um momento emblemático na história econômica nacional, os anos 1950, marcado exatamente por uma vertiginosa mudança nos modos de vida da população urbana estimulada pelo modelo planejado de substituição das importações de bens de consumo. Segundo Lucia Lippi Oliveira (2002), esse processo verifica um especial recrudescimento a partir de 1953, com a instituição de um novo sistema cambial que sobretaxava os produtos estrangeiros, e é catalisado quando do início do mandato do presidente Juscelino Kubitschek, em 1956, que estimula a entrada de empresas multinacionais no país. A diversificação da produção daí decorrente chega à população que pode comprá-la — especialmente aos segmentos médios da estratificação socioeconômica — sob a forma do conforto, da comodidade, de novos hábitos e comportamentos individuais que comporão, a partir de então, uma condição elementar de existência da cultura urbana, sobretudo da geração nascida na década anterior e que crescia estimulada por automóveis,

---

<sup>158</sup> A maior parte das referências ao Catumbi encontradas durante nossa pesquisa datam já do início deste século. Em 14 de novembro de 2003, *O Fluminense* afirma que o cantor é “carioca de Madureira e criado no Catumbi” (grifo nosso). Mesma estrutura textual, aliás, usada pelo *Jornal do Brasil* em 15 de outubro 2004. No *corpus* documental da pesquisa, a única referência ao bairro encontrada entre os anos 1960 e 1970 é a edição de 7 de fevereiro de 1965 do *Correio da Manhã* que afirma que “Jorge Ben, conhecido no Catumbi, como ‘Babolina’, apelido que ganhou em criança, não perde um ensaio do bloco ‘Vai quem quer’ na quadra do Minerva” (grifo nosso). Todas as demais publicações que fazem alusão ao bairro de moradia do artista durante sua infância mencionam o Rio Comprido e nada falam sobre o Catumbi. A mesma situação é válida para as falas em primeira pessoa enunciadas por Jorge.

toca-discos, roupas importadas, cinemas, revistas, gibis, instrumentos musicais, cartazes, rádios e publicidades.

### **NÃO OUÇO AGNALDO TIMÓTEO, MAS MINHA MÃE GOSTA**

Em um contexto como esse, da mesma forma com que as redes familiares e vicinais asseguravam a perpetuação dos saberes musicais e do caráter apodíctico dos artistas populares — no que os ficcionais Cassi Jones e Orfeu nos serviram de exemplo —, as novas formas de consumo cultural, percebidas com mais ênfase a partir dos anos 1950 com o cinema, o rádio e o disco, ensejam novos regimes de percepção sensorial e, por conseguinte, passam a reverberar sobre a própria ontogenia humana. Daí decorre o fato de que a mudança de Madureira ao Rio Comprido deva ser analisada com atenção, já que a formação da subjetividade da geração mais jovem da família de Jorge está atrelada a um novo tipo de mobilidade espacial cujas motivações parecem abrir possibilidades não autorizadas às gerações anteriores. Se é verdade que a mobilidade espacial constitui, desde o século XIX, um dos principais instrumentos de ascensão social a amplas camadas da população, como mostra Hebe Mattos (2013) no estudo *Das cores do silêncio*, agora ela se faz mormente em função de fatores de atração — como o acesso ao consumo — e não necessariamente de fatores de expulsão. Diferentes do avô, que migra em razão de uma situação de guerra na Etiópia, e da mãe, cuja mudança ao Rio esteve atrelada ao fluxo de pessoas que escapavam da situação de pauperismo decorrente do declínio da economia cafeeira no Vale do Rio Paraíba, Jorge e os irmãos experimentam uma mudança que acontece antes em função da nova situação que encontrarão no bairro de destino, e não como fuga do bairro de origem. Em termos de formação de subjetividades artísticas, esse é um dado inescapável, na medida em que põe Jorge diante de novos materiais sonoros tributários do mercado de bens simbólicos que pulula nas imediações do Rio Comprido e da Tijuca.

Em outra ocasião (AMARAL, 2012), busquei mostrar a intrínseca relação entre o processo de industrialização do simbólico e a configuração de um *habitus* do músico popular, porque catalisa o cruzamento de gêneros vinculados a diferentes espacialidades e temporalidades — como o *rock* e o samba — e possibilita novas formas de registro sonoro e de escuta, incidindo diretamente sobre as formas de criar música. No referido estudo,

percebemos de que maneira os dispositivos técnicos de registro e difusão de sons e imagens incidem, inicialmente, sobre o desempenho vocal dos cantores e, em seguida, sobre as formas de apresentar-se, em termos imagéticos.

É na esteira desse relacionamento que verificamos uma tendência às interpretações forçosamente dramáticas de vozes empostadas que assegurarão o sucesso de Francisco Alves, Cauby Peixoto, Nelson Gonçalves e outros “reis da voz” e “rainhas do rádio” (AGUIAR, 2013; HUPFER, 2009), cujas formas de cantar se adequavam idealmente ao autofone mecânico, uma espécie de cone de bronze a partir do qual as ondas sonoras do canto faziam vibrar uma agulha. Esta, por sua vez imprimia sulcos proporcionais à intensidade das ondas na matriz dos discos de cera que precederiam os vinis. Note-se que os cantores que quisessem lograr algum êxito nesse mercado de discos — e conseqüentemente no rádio — precisavam adequar sua forma de cantar e desenvolver técnicas vocais quase operísticas para não comprometer o resultado do trabalho. Seguindo essa direção, a chegada do microfone elétrico no Brasil — já usado nos Estados Unidos em gravações de cantores de *jazz* como Bing Crosby — atua como catalisador de uma mudança nos modos de cantar e na orquestração das canções populares, porque possibilitava canto e arranjos mais minimalistas, prescindindo de grandes recursos vocais ou orquestrais (ZAN, 2001; VELOSO, 2008).

As técnicas de gravação incorporadas pela indústria fonográfica especialmente a partir da década de 1930 estão, portanto, na base de novas disposições para cantar e orquestrar que possibilitam o sucesso de cantores como Mário Reis, Dick Farney e Orlando Silva. Os três artistas ilustram o processo de inserção gradual de “vozes pequenas” no campo da música popular nacional, afastadas das interpretações assaz melodramáticas de cantores que se educaram cantando nos rudimentares autofones e mais adequadas às novas formas, agora elétricas, de registro de voz. Acerca desse processo, Lira Neto (2017, p. 170) observa que, para não comprometer o resultado final das gravações, “cantores de voz potente como Vicente Celestino eram aconselhados pelos técnicos de som a cantar de costas voltadas pelo microfone elétrico — e a uma distância recomendável de alguns metros do aparelho”. É emblemático, então, que, durante esse processo, Mário Reis causasse ainda algum estranhamento nos ouvintes com sua voz anasalada e minimalista<sup>159</sup>, que Dick Farney tenha

---

<sup>159</sup> Lira Neto (2017) indica que a aparição de Mário Reis no mercado fonográfico se fez mediante o estranhamento gerado pelo canto ritmado que acentuava cada sílaba da canção, pela clareza melódica e pela precisão milimétrica com que ajustava letra e música, o que o fez, de alguma maneira, precursor das inovações

recebido inúmeras críticas por interpretar sambas de forma “americanizada”, ou seja, influenciado por cantores estadunidenses de *jazz* já familiarizados com as possibilidades técnicas do microfone elétrico<sup>160</sup>, e que Orlando Silva seja lembrado por João Gilberto, que viria alcançar sucesso no fim da década de 1950 com sua bossa nova, como precursor de sua forma de cantar quase falada<sup>161</sup>. Este último seria considerado, a partir de 1959, quando logra boas vendas com o disco *Chega de Saudade*, artífice da bossa nova, um pretense gênero musical cujo nome já fora utilizado para caracterizar a forma de cantar de Dick Farney e outros cantores que prescindiam dos vibratos e da empostação vocal que caracterizam o *bel canto*.

Aqui, é válido destacarmos o valor semântico do termo bossa cujo significado usual — associado a propensões e disposições para se fazer algo — adequa-se idealmente ao conceito bourdieusiano de *habitus*. Este nos possibilita perceber que as novas formas de cantar e de orquestrar a canção popular não constituem propriamente um novo gênero, mas uma nova disposição para cantar e tocar estruturada pela reconfiguração do mercado de bens simbólicos, mas simultaneamente estruturante, pois engendra processualidade a essa mesma configuração, ou seja, enseja uma progressiva inflexão geracional na medida mesma em que fornece novas memórias filiadas àquelas formas de produção artística.

Ao inserir-se o *habitus* do músico popular em um processo de longa duração sócio-histórica o qual põe em contato memórias antigas que remontam os primórdios dos registros fonográficos no Brasil e as novas memórias associadas ao ideário *bossanovista* que rejeita

---

estéticas da bossa nova. De acordo com Marcia Tabora (2011, p. 159), Mário Reis valeu-se “das vantagens oferecidas pelo sistema de gravação elétrica, lançou um estilo próprio de interpretação, mais espontâneo e coloquial, representando uma alternativa à influência do *bel canto* que reinava até então”.

<sup>160</sup> A esse respeito, a revista *Manchete* noticia, em outubro de 1953, que Farney estaria sendo taxado de “antinacionalista” e “sofisticado” pela forma “americanizada” de cantar samba. Já àquela época, a publicação demonstra alguma resignação diante da “influência norte-americana (boa ou má)”, elogiando, com ressalvas, a guinada operada pelo cantor.

<sup>161</sup> Em inúmeras ocasiões, João Gilberto demonstra admiração pelo cantor Orlando Silva, sendo recorrentemente elogioso quanto à performance vocal do ídolo: “Ele foi o maior cantor do mundo em sua época. Sabia falar as frases com naturalidade e não exagerava em nenhum ponto da música” (*Veja*, 12 de maio de 1971). No auge do sucesso de *Chega de saudade*, em 1960, o artista nega o posto de artífice de um novo gênero — uma bossa nova — e, para tanto, faz alusão novamente a Orlando Silva que, segundo ele, já estaria em oposição à geração do *bel canto* representada por Silvio Caldas ao usar a voz com naturalidade, sem os alongamentos melismáticos característicos dos “antigos” cantores do rádio: “O canto terá, por isso, necessidade de saber quanto e como deve alongar ou encurtar um agudo, um grave, de modo a transmitir, com perfeição, a mensagem emocional. Baseado nessa maneira de ver a música, a voz, é que digo que Sílvio Caldas não me toca. Não o considero um bom cantor, sinceramente. (...) Já o Orlando Silva (ah!, o Orlando antigo), que naturalidade! Que expressão! Que filigrana!” (*O Cruzeiro*, 10 de setembro de 1960). Não deixa de ser significativo que, na mesma publicação, Silvio Caldas também perceba essa diferença geracional, ao inserir João Gilberto na “escola de Mário Reis”, conhecido por suas interpretações pequenas e anasaladas.

as tradições comprometidas com o excesso, toma-se João Gilberto como heurístico de uma quebra geracional operada durante décadas — em função tanto da aludida questão técnica quanto da popularização do rádio e do violão como instrumento musical nacional — com significativas reverberações sobre a criação artística durante as décadas de 1950 e 1960. Em um contexto como esse, adolescentes como Jorge e seus contemporâneos — Roberto Carlos, Tim Maia, Erasmo Carlos, entre outros — cresceram acostumados com um tipo de canto, de arranjo e de instrumentação certamente diferente daquele com que seus pais demonstravam familiaridade. Isso não significa que não conhecessem, tampouco que não tenham se deixado influenciar pelas vozes grandiosas com que tinham contato durante os rituais familiares de escuta dos programas de rádio, mas que experimentavam uma nova sensibilidade que, em muitos aspectos, se choca e rompe com a sensibilidade dos adultos.

Um exemplo disso é a particular percepção que Jorge desenvolve em relação ao canto popular radiofônico: em entrevista ao *Pasquim*, em 1969, ele ironiza ao dizer que jamais compraria um disco de Agnaldo Timóteo, embora sua mãe gostasse dele<sup>162</sup>. O leve deboche estético contido na associação entre Timóteo e a geração de sua mãe indica uma cisão definitiva entre os pioneiros do rádio brasileiro, que alcançaram sucesso entre as décadas de 1940 e 1950 tendo como base de seu repertório o bolero e o samba-canção — ambos considerados expoentes da música romântica no país<sup>163</sup> —, e aqueles adolescentes que invariavelmente, ao se enveredarem pelo mercado fonográfico como artistas profissionais na década de 1960, acionam a marca indelével que a bossa nova teria deixado em sua formação musical. A mesma cisão, aliás, verificada no discurso que fundamenta o projeto artístico de João Gilberto, que sempre enfatiza, ao falar sobre sua inventividade artística, as diferenças intergrupais:

Eu estava então muito descontente com aqueles vibratos dos cantores — Mariiiiina moreeeena Mariiiiina você se pintoouu — e achava que não era nada disso. Acabei me desligando também do conjunto e passei a trabalhar sozinho. Uma das músicas que despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi “Rosa Morena”, do Caymmi. Sentia que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. Encurtando o som das frases, a letra cabia certa dentro dos compassos e ficava flutuando. Eu podia mexer com toda a estrutura da música sem alterar nada. Outra coisa com que eu não concordava eram as mudanças que os cantores faziam em algumas

---

<sup>162</sup> *O Pasquim*, 25 de setembro a 1 de outubro de 1969.

<sup>163</sup> Cf. Severiano (2009)

palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas para criar um balanço maior. Eu acho que as palavras devem ser pronunciadas da forma mais natural possível, como se estivesse conversando<sup>164</sup>.

Nesse sentido, a noção de geração aqui adotada não responde unicamente a gradações etárias absolutas — embora estas constituam, por óbvio, um importante demarcador geracional —, mas sobretudo, como propõe Sirinelli (1987), às experiências comuns e memórias compartilhadas. Por isso, é importante que nos atentemos à maneira com a qual os dispositivos técnicos de difusão de sons e imagens incidem sobre o encadeamento intergeracional de que fazem parte os indivíduos e mediante o qual se constitui a estrutura psíquico-afetiva destes a partir da introjeção de novas memórias.

#### **EM ONDAS MÉDIAS, EM ONDAS CURTAS E FREQUÊNCIA MODULADA**

Na segunda metade dos anos 1950, a geração com menos de vinte anos — de que Jorge faz parte — pode ser considerada a primeira a ter conhecido, desde que nasceu, o panorama midiático conformado pelo rádio. Isso porque, conquanto as primeiras transmissões radiofônicas no país datem da segunda década do século<sup>165</sup>, quando os pais de Jorge já eram nascidos, e os primeiros registros fonográficos feitos pela Casa Edison sejam ainda anteriores (GONÇALVES, 2011), é sobretudo a partir dos anos 1940 que o rádio ganha um escopo que nos possibilita verificar a incipiência da incorporação de uma lógica massiva, ressalvados o caráter localista da produção e os altos preços dos transmissores que impedem sua popularização efetiva (ORTIZ, 2006).

Convergem para essa constatação *(i)* as legislações que, no início da década anterior, autorizam e regulamentam a veiculação de propagandas pelas emissoras, inserindo, definitivamente, a lógica de mercado na produção radiofônica; *(ii)* a inauguração e a estatização da Rádio Nacional que, engajada na promoção dos valores nacionalistas do Estado Novo e, portanto, alvo de investimentos e políticas do governo de Getúlio Vargas, se tornava uma das cinco emissoras mais potentes do mundo, abrangendo todo o território nacional, apesar da centralização de suas produções na capital da república; *(iii)* a Lei 385

---

<sup>164</sup> *Veja*, 12 de maio de 1971.

<sup>165</sup> A primeira transmissão radiofônica do Brasil acontece em 1922 e a primeira emissora de rádio, a Rádio Sociedade, é fundada em 1923.

de 1937, também estadonovista, que obrigava a inclusão de obras de autores brasileiros em todas as programações musicais veiculadas pelos meios de comunicação; (iv) o Decreto-Lei 8.356 de 1945 que põe fim à censura varguista, possibilitando o incremento e a diversificação dos conteúdos difundidos; (v) a contratação, mormente a partir de 1930, de artistas para performatizar ao vivo em substituição à mera transmissão de discos; (vi) e, por fim, a incipiência de novas formas de relacionamento entre os artistas do rádio e seus admiradores que, em última instância, figura o protótipo do fenômeno do ídolo popular de massa, que se consolidará mais tarde, exatamente com a geração de Jorge<sup>166</sup>.

Exemplares a esse respeito são os dados referentes à quantidade de aparelhos radiorreceptores domiciliares que indicam um significativo recrudescimento do processo de industrialização do simbólico entre 1940 e 1960 (*Tabela IV*), especialmente se considerarmos os perímetros urbanos e suburbanos que verificam um crescimento acima de 700% no período se considerarmos os números absolutos, e acima de 250% se pensarmos de forma proporcional ao aumento do número de domicílios. Outro dado que nos ajuda a compreender a expansão desse veículo no período frequentemente demarcado como “era de ouro do rádio” diz respeito à inauguração de novas empresas de radiodifusão: das 391 contabilizadas pelo IBGE em 1953, 316 (80,8%) haviam iniciado suas atividades nos últimos treze anos — no intervalo compreendido entre 1941 e 1953<sup>167</sup>. Também é válido constatar que a programação das emissoras privilegiava sobremaneira a música, chegando a reservar mais de metade das horas transmitidas a apresentações ao vivo de seus artistas e transmissões de discos, com notória ênfase na “música ligeira e popular” em detrimento à “música de classe”<sup>168</sup>.

No contexto analisado, correspondente exatamente à infância e à adolescência de Jorge, estar no ambiente urbano da capital federal, bem como inscrever-se em uma situação de classe favorável ao consumo, é variável determinante para ingressar naquela geração cuja identidade se constrói mediante as ondas de rádio, as imagens cinematográficas, os textos e imagens das revistas e histórias em quadrinhos. A ambivalência posta na relação entre capital

---

<sup>166</sup> Em relação aos processos aludidos, recomenda-se a leitura das obras *A TV no Brasil do século XX* de Othon Jambeiro (2002), *Almanaque do Rádio Nacional* de Ronaldo Conde Aguiar (2007), *A era do rádio* de Lia Calabre (2004), *As Rainhas do Rádio* de Maria Luisa Rinaldi Hupfer (2009) e *MPB na Era do Rádio* de Sérgio Cabral (2011b).

<sup>167</sup> IBGE, *Serviço de Estatística da Educação e Cultura*, 1953.

<sup>168</sup> 53,37% da programação (em termos de horas transmitidas) eram dedicadas à música. Desse tempo, a “música de classe” respondia a 11,03% enquanto a “música ligeira e popular” representava 89,97%. IBGE, *Serviço de Estatística da Educação e Cultura*, 1953.

e província, já analisada em outros trabalhos (ORTIZ, 2006; AMARAL, 2012), é ainda mais notória quando pomos os dados apresentados na *Tabela IV* em perspectiva comparativa com os referentes ao Rio de Janeiro no mesmo período: se em 1940, apenas 17,16% da população urbana e suburbana do país tem acesso sistemático às difusões radiofônicas, na capital, o número chega a 51,1%.

**TABELA IV – Domicílios com rádio, Brasil, 1940 versus 1960**

	1940			1960		
	Domicílios visitados	Domicílios com aparelhos radiorreceptores		Domicílios visitados	Domicílios com aparelhos radiorreceptores	
Total de domicílios	9 098 791	522 143	5,74%	13 497 823	4 776 300	35,4%
Quadros urbano e suburbano	2 842 056	487 640	17,16%	6 350 126	3 912 238	61,6%
Quadro rural	6 256 735	34 503	0,55%	7 146 697	864 062	12,1%

Fontes: IBGE, *Censos Demográficos de 1940 e 1960*.

Com isso, pode-se propor que o rádio e o disco não foram apenas os dois principais vetores de profusão das criações posteriores de Jorge, tampouco eram sujeitos à escuta passiva daquele jovem ouvinte; constituíam também os meios pelos quais Jorge desenvolveu e aprimorou sua verve artístico-musical, em um intenso e criativo processo de aprendizado favorecido por suas condições de moradia e consumo as quais lhe possibilitaram ter acesso a um rádio, uma vitrola e, claro, frequentar os cinemas da Tijuca<sup>169</sup>. Em outros termos, sua sensibilidade é diferente da verificada entre os sambistas que se habituara a ouvir nas escolas (de samba) e entre os amigos do pai, porque a maneira com que a cultura popular se oferece também mudou. Se antes, a figura de superação das adversidades e de abertura à mobilidade social incorporada pelos artistas populares estava atrelada a heróis construídos mediante as ritualidades cotidianas vicinais e familiares — no que Augusto é emblemático, como vimos no *Capítulo I* —, doravante ela poderá ser encontrada também no mercado do rádio e do disco. A oralidade que asseverava a dimensão mítica dos artistas populares cede lugar à cultura do som e da imagem, esta segunda propalada mormente pelos cinemas e pelo mercado editorial de revistas, jornais e livros, possibilitando a conformação de novos ídolos populares, agora com maior alcance, sobretudo nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e

<sup>169</sup> Cf. *Capítulo III*, sobre o importante polo de diversões que se constitui no bairro, o qual será alcunhado de “segunda Cinelândia carioca”, em função de profusão de salas de cinema às margens da praça Saens Peña.

Minas Gerais, que concentravam a maior parte das emissoras de rádio do país<sup>170</sup> e publicações dedicadas à canção popular e a celebridades do entretenimento<sup>171</sup>.

Um exercício de comparação entre Catullo da Paixão Cearense e João Gilberto, violonistas que são recorrentemente narrados, ressalvadas as notórias distinções em seus projetos artísticos, como mediadores culturais entre a cotidianidade popular e o mercado musical, nos possibilita ver exatamente essa mudança referente ao local de apoteose dos artistas populares. Catullo, mais idealmente acoplado à imagem que delineamos no capítulo inicial desse trabalho, teve sua fama construída mediante redes de relacionamento informais ensejadas pelas festas e concertos promovidos pelas elites intelectuais e políticas cariocas nas duas primeiras décadas do século passado. Seu mérito teria sido traduzir o mundo sonoro longínquo do sertão nordestino em canções que agradassem os ouvidos habituados à música erudita de base europeia que circulavam pelos salões republicanos na capital brasileira. De acordo com essa interpretação, ele foi um pioneiro que abriu caminhos na direção da valorização de uma estética sertanejo-nordestina e da legitimação do violão como instrumento respeitável entre os altos círculos da *intelligentsia* e da política nacional; como se acionasse um movimento que possibilitasse a transubstanciação dos mal afamados capadócijs em respeitados trovadores (TABORDA, 2011). A revista *Realidade* de abril de 1966 confirma esse diagnóstico ao afirmar que “era o começo do século e o violão não passava de instrumentos de boêmios, mas Catulo conseguiu fazê-lo entrar em festas nas casas de pessoas importantes do Rio. Na verdade, ele é que era aceito, o violão não”. Chama atenção o fato de que, para tanto, o artista faz uso de espaços que prescindiam das ainda inexistentes — ou incipientes — tecnologias de registro e difusão sonora, o que limitava o escopo de alcance de sua obra: “foi a emergência, progressiva, das instâncias de lazer urbano e do mercado musical que facultou a ascensão de outros ‘Catulos’, principalmente no final da década de 20”, nos dirá Elder Alves (2012, p. 146).

---

<sup>170</sup> Segundo dados do IBGE, em 1953, os três estados lideravam a corrida da radiodifusão, concentrando 57,8% das empresas que atuavam no setor.

<sup>171</sup> Sobre este tema, é válido registrar o nascimento da *Revista do Rádio*, em 1948, com colunas dedicadas à música estadunidense, ao cinema, ao teatro, às Rainhas do Rádio, aos artistas brasileiros que lograram algum sucesso fora do país, como Carmem Miranda e Dick Farney, e outros ídolos populares. A mudança de perfil de outros periódicos, como a revista *Fatos & Fotos*, fundada em 1962, também é um emblema da expansão do mercado editorial brasileiro, especialmente no tocante ao desenho dos novos ídolos populares. Se nos dois primeiros anos, os temas abordados pela *Fatos & Fotos* são a política (principalmente a transição do governo JK para Jânio Quadros e, então, para João Goulart), o futebol, o comportamento (especialmente o mundo da moda), cinema e celebridades internacionais, nos anos seguintes, a partir de 1964, vemos o aumento do espaço ocupado pela propaganda, pelas celebridades nacionais e por páginas coloridas.

João Gilberto, por sua vez, em que pese também figure uma abertura — às vezes pequenas e ao violão com instrumento de acompanhamento da canção popular —, é tributário daquela cultura do som propalada por emissoras de rádio e discos e dela decorre, em parte, os ares míticos investidos em sua obra. É o que elucidam as frequentes alusões ao fonograma *Chega de Saudade* como cristalização da mudança estética operada pelo artista, o que possibilitou que sua obra não apenas alcançasse, mas gozasse de alguma ascendência sobre outros músicos e segmentos sociais. O biógrafo de Roberto Carlos, Paulo César Araújo (2006, p. 66), aponta João Gilberto justamente à maneira de um herói que teria aberto novos caminhos para a música brasileira: “João estava ali para provar que, definitivamente, não era mais essencial a um candidato a cantor ter a voz de cantor de ópera”.

Os dados numéricos acerca da quantidade de aparelhos radiorreceptores e de emissoras no intervalo de tempo compreendido pelas décadas de 1940 e 1950, quando associados ao processo histórico que conecta Catullo e João Gilberto, explicam, a um só tempo, o estranhamento gerado pelo novo fenômeno e as condições sociotécnicas de possibilidade para as novas criações artísticas com reverberações conseguintes sobre o surgimento de um novo rol de olímpicos na música popular. O crítico Alziro Zabor põe-se exatamente nesse interregno, em 1948, ao condenar, na primeira edição da *Revista do Rádio*, os epítetos surgidos no ambiente radiofônico para enaltecer os novos ídolos:

Não é possível que, em 1948, o nosso rádio continue a inventar sumidades que não resistam a exame sério. Porque já não se explica, em hipótese alguma, a adjetivação excessiva para artistas. Em vez de ser um bem, isso é um mal. Torna o público exigente e impiedoso. Convida-o a dissecar as celebridades forjadas à força de epítetos mais ou menos inconseqüentes. (...) Sim, é um gerador de vaidades o rádio sem freios. Porque essa desvairada projeção de artistas secundários cria-lhes ridículos complexos de superioridades. Aquele permanente tonitroar de “notável”, “maravilhoso” e “incomparável” acaba aniquilando-lhes o senso das proporções. Torna-os enfatuados, dogmáticos, inabordáveis e irredutíveis. Oblitera-lhes por inteiro a visão dos valores reais da vida artística. Sim, amigos. O rádio faz mal a essa gente. Vamos moderar os adjetivos. Vamos equilibrar a propaganda dos “tais”<sup>172</sup>

Ironicamente, a crítica em questão aparece exatamente em um tipo de publicação especializada surgida na esteira da expansão do rádio — a imprensa de celebridades<sup>173</sup> —,

---

<sup>172</sup> *Revista do Rádio*, fevereiro de 1948.

<sup>173</sup> Maria Celeste Mira (2001) verifica que as precursoras dessa imprensa são as revistas especializadas em cinema, antes mesmo do pináculo radiofônico no Brasil, mas constata um significativo recrudescimento desse

que faz parte de uma complexa rede urdida a partir da articulação entre indústria fonográfica, publicidade, imprensa especializada e indústria cinematográfica, em que os artistas do rádio, “as sumidades forjadas por epítetos artificiosos”, constituem elo fundamental. Há, por exemplo, as cantoras que recebem o epíteto de “Rainhas do Rádio” em concursos promovidos pela Rádio Nacional e, com isso, promovem uma espécie de conexão multimidiática, impulsionando a vendagem de periódicos como a *Radiolândia* e a *Revista do Rádio*, as atividades da indústria fonográfica e os anúncios publicitários que poderiam ser de cosméticos, maquiagem, água sanitária ou sardinha enlatada (HUPFER, 2009). Na mesma direção, encontraríamos Francisco Alves — que recebeu o cognome “Rei da Voz” — e Orlando Silva, o “Cantor das Multidões” que se tornaria ídolo de João Gilberto. Todos figuram, em diferentes graus e de diferentes formas, um mercado de bens simbólicos que se reorganiza como massivo e, por isso, se tornam algo como mitos-modelos de realização privada, tornando-se proeminentes naquela coleção de memórias que constituirão o *habitus* de novos artistas (MORIN, 2011, p. 172).

Não nos estranha, então, o fato de Jorge conferir relevo acentuado aos artistas que alcançaram sucesso fonográfico e radiofônico na década de 1950 em seu processo de aprendizagem musical. Em casa, por meio da caixa de madeira falante que era aspiração material irrealizada e irrealizável para a maior parte dos brasileiros, conheceu a sanfona melódica de Luiz Gonzaga, o violão *bossanovista* de João Gilberto e o ímpeto do rock estadunidense de Little Richards, Elvis Presley e Ronnie Self: “Tinha referência de música através da música que ouvia em casa. Meu pai (...) tinha disco do Ataulfo. Eu gostava do baião, do rei do baião, Luiz Gonzaga. Essas coisas todas. Rock do Little Richard”<sup>174</sup>. Sobre João Gilberto, Jorge é incisivo quanto à influência que recebera, apesar das opiniões em contrário de parte da crítica musical que analisaria seus primeiros lançamentos a partir de certo afastamento entre ambos<sup>175</sup>: “Também fui influenciado pelo João Gilberto, meu ídolo. Achava bacana o estilo dele tocar violão. Eu dizia para os amigos: surgiu um cara aí muito bacana e tal. E a gente ficava esperando para ouvi-lo no rádio”<sup>176</sup>. A partir dessas falas,

---

segmento editorial entre os anos 1950 e 1960, quando o incipiente mercado de bens simbólicos dá lugar progressivamente a uma indústria cultural consolidada, motivo pelo qual publicações como a *Revista do Rádio* e outras que compõem o nicho de consumo referente aos novos ídolos de massa passam a representar uma importante parcela do mercado.

<sup>174</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>175</sup> Cf. *Capítulo III e IV*.

<sup>176</sup> *Ele & Ela*, janeiro de 1976.

corroboramos a hipótese aqui trabalhada de que as intensas inovações tecnológicas de que fazem parte o rádio, o disco, o cinema e posteriormente a televisão modificaram a percepção que Jorge e outros jovens de sua geração tinham acerca da realidade e o modo como concebiam o mundo, o que pode tê-los afetado precisamente no ponto nevrálgico acerca de suas aspirações profissionais, além de terem vicejado novas formas de exercício da escuta e, como corolário, desencadeado fluxos de fantasia e emoções fomentados pelas ondas sonoras.

Em outras palavras, a identidade de Jorge se define não apenas a partir dos livros que lia na escola em um processo de educação formal ou dos padrões familiares de comportamento, mas também, e talvez principalmente, dos discos a que tinha acesso, dos filmes que escolhia ver nos cinemas, das histórias em quadrinho que preenchiam seu imaginário com super-heróis e dos programas de rádio que escutava — “a gente ficava esperando para ouvi-lo [João Gilberto] no rádio. Só tocava na Tamoio depois das 10 da noite, e a gente ficava esperando para curtir o som dele”. A verificação do recrudescimento do processo de industrialização do simbólico leva, então, ao redesenho da figura dos artistas populares — cujos contornos definimos no *Capítulo I* deste trabalho — a partir dos procedimentos de difusão e audição ensejados pelo rádio e pelo disco. A título de recapitulação, referimo-nos à maneira com que esse processo incidirá sobre (i) o carisma atribuído aos ídolos, (ii) o magnetismo gerado pelos instrumentos musicais portados por estes, (iii) a perpetuação de saberes musicais e a consequente cristalização de novos gêneros musicais e (iv) o próprio agenciamento artístico daí decorrente.

### **TODO MUNDO QUERIA TOCAR COMO JOÃO GILBERTO**

Quanto ao primeiro aspecto, é válido ressaltar a articulação entre indústria fonográfica, publicidade, imprensa especializada e indústria cinematográfica na constituição do valor aurático dos novos ídolos e suas obras. Neste sentido, o estudo antropológico operado por Rita Morelli acerca da indústria fonográfica (2009) é emblemático ao desvelar a mediação operada pelos departamentos de imprensa das grandes gravadoras, pelos produtores musicais e pela imprensa especializada no sentido de promover a imagem pública dos artistas e amplificar as vendas. Isso não significa que as obras em si sejam incapazes de construir e desconstruir critérios de valoração capazes de elencar seus criadores à

condição de portadores de uma personalidade idiossincrática e extraordinária, como acontece nas cotidianidades paroquiais de Cassi Jones e Orfeu, porém que passam a ser conjugadas às condutas de gravadoras, editoras e empresas de radiodifusão que mobilizam categorias êmicas — como “bossa nova”, “autenticidade”, “música popular” e “juventude” — para descrever, divulgar e vender tais materialidades estéticas. Lembremos que o “primeiro samba gravado da história”, *Pelo Telefone*, não chegava ao instaurar um novo gênero, sendo caracterizado por vários pesquisadores como um maxixe ou um samba *amaxixado*; mas organizava, graças a uma espécie de negociação que envolvia artistas, imprensa, gravadores e até mesmo Estado, uma miríade de procedimentos de produção e consumo de música em torno de uma categoria que antes tivera significado nebuloso (VIANNA, 2012; CABRAL, 2011b; TROTTA, 2011; NETO, 2017). A partir de então, o termo samba não apenas designará procedimentos de características semelhantes, mas informará as práticas futuras neste mercado, galvanizando um gênero síntese da música nacional nos moldes expostos por Martin-Barbero (2009, p. 188-189), ou seja, como categoria que dá nome a um certo funcionamento diferencial e diferenciador das narrativas, no entanto atravessando igualmente as dimensões de produção e de consumo. Algo assim também acontecerá com a bossa nova.

Aderindo às sugestões de Rita Morelli, é possível reafirmar a importância de emissoras como a Tamoio, de parte do *staff* da gravadora Odeon e de publicações como a *Revista do Rádio* na produção do “valor honorífico” de um ídolo popular como João Gilberto e no posicionamento ascendente de sua obra em relação às demais obras semelhantes existentes no mercado de bens simbólicos nacional e internacional, especialmente no tocante aos consumidores e, resalte-se, produtores jovens (MORELLI, 2009, p. 165). Em outros termos, a construção de seu carisma como artífice de um novo gênero e, por conseguinte, o alcance de seu êxito, inclusive entre jovens suburbanos como Jorge Ben, estavam fortemente costurados aos mecanismos manejados pelo mercado do rádio e do disco para produção e divulgação das imagens públicas dos artistas. É o que evidenciam, por exemplo, as recorrentes negativas de João Gilberto quando perguntado sobre a “invenção” da bossa nova que, como vimos, já era associada às obras de outros artistas contemporâneos a João Gilberto sem que estes, no entanto, ganhassem a mesma dimensão do lançamento de *Chega de Saudade*. “Na época, eu tinha dito algo sobre isso a Newton Mendonça: ‘o que significa essa história de bossa nova? Eu faço samba’”, diria o artista à revista francesa *Libération*, em

1989, confirmando a reportagem da *Veja* de anos antes: “Nos LPs de João Gilberto — que ele prefere não chamar de bossa nova, ‘era apenas a minha maneira de tocar’ — coexistem pacificamente autores de várias fases da música brasileira”<sup>177</sup>.

Nesse sentido, os parceiros musicais do artista, como Newton Mendonça e Tom Jobim, a gravadora Odeon e as emissoras que difundem sua obra são partícipes protagonistas no regime específico de valorização que o guinda à posição de ídolo popular, “traduzindo”, de alguma maneira, a materialidade estético-musical representada por sua voz e seu violão em palavras que fazem crescer a espessura e importância de sua obra, conforme mostra Sérgio Cabral (2011b, l. 1363, paginação irregular, *edição Kindle*), ao analisar a contracapa do *long-play* que “funda” a bossa nova:

(...) a expressão “baiano bossa nova” usada no texto de Tom [na contracapa do *long-play* *Chega de Saudade*, de João Gilberto] e a sua repetição no samba *Desafinado*, do próprio Tom Jobim e de Newton Mendonça (“Isso é bossa nova / Isso é muito natural”) foram decisivos, sem dúvida, para batizar o movimento que começava ali e que tinha Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes como os seus principais iniciadores.

Confirmando o diagnóstico de Sérgio Cabral e as falas de João Gilberto que, embora denotem um projeto artístico de recalcamento da vocal e refinamento rítmico do violão, rechaçam a hipótese acerca de seu pioneirismo, o relato de André Midani — cuja função profissional era divulgar os lançamentos da gravadora Odeon, no fim dos anos 1950 — situa o sucesso do cantor e instrumentista, para além de suas músicas “revolucionárias”, nas novas estratégias comerciais da empresa, que passava a investir esforços na juventude como um nicho consumidor potencialmente importante no Brasil:

A Odeon brasileira, como as do resto do mundo, estava envolvida com o lançamento do selo nos mercados locais. (...) Eu não entendia por que a indústria fonográfica brasileira ignorava por completo a *juventude* como um mercado potencialmente importante. Lá fora já eram evidentes os sinais da importância que os jovens de todas as classes sociais teriam na expansão da indústria fonográfica. (...) Estava convencido de que assistiríamos ao mesmo fenômeno no Brasil, quando nossa juventude descobrisse seus porta-vozes. Quando os meninos [a “*turminha da bossa nova*”] começaram a tocar, pensei: “Aí está a *música para a juventude brasileira!*”. (...) Poucas foram as palavras pronunciadas naquela noite e, começando com “bim bom”, muitas foram as músicas cantadas pelo jovem João Gilberto.

---

<sup>177</sup> *Veja*, 12 de maio de 1971.

Foi um susto! Era algo revolucionário! A beleza do canto, a incrível qualidade harmônica do violão e o conceito rítmico único do João nos impressionaram tanto que decidimos contratá-lo imediatamente. (...) Durante a semana seguinte, falei longamente com Aloysio sobre o plano de lançar artistas e compositores novos para atender o mercado jovem, e decidimos abrigar João Gilberto, Tom Jobim e a turma da bossa nova. *Tendo como foco direto de promoção a juventude de classe média.* (...) Então, nós nos reunimos na casa da Nara [Leão] para encontrarmos a solução. E a solução, por unanimidade, se me lembro bem, foi de que cabia a mim, como representante da companhia de discos e participante do movimento, ir ao cadafalso. (...) Para enfrentar com alguma chance de êxito aquele panorama à primeira vista desconfortável, contratei [Ronaldo] Bôscoli (...) como estrategista do meu *plano junto à imprensa.* (...) foi [ele] quem *batizou aquela nova música de bossa nova.* (...) Mensalmente, produzíamos sofisticadas *apresentações audiovisuais dos lançamentos para as lojas e os meios de comunicação* do Rio e de São Paulo com forte ênfase na bossa nova. Assumi pessoalmente a responsabilidade da divulgação de João Gilberto junto às estações de rádio e de tevê. O que significava bater de porta em porta de seus diretores de programação “com *João debaixo do braço*”. Com *ajuda de alguns radialistas*, a resistência começou a ceder e “Chega de saudade” estourou em todas as emissoras do país (MIDANI, 2015, p. 71-82, grifos nossos).

O sucesso na estratégia de divulgação do novo gênero musical é corroborado pela intensificação do processo de ressignificação do violão, sobretudo entre os consumidores jovens que compunham o novo alvo da Odeon. Até então enxergado pejorativamente como “instrumento de capadócios” e associado a “setores marginalizados” em que se encontravam os artistas populares suburbanos de que tratamos no *Capítulo I*, o violão de seis cordas tornar-se-á progressivamente um dos emblemas da música nacional, em um processo que passa pela primeira-dama Nair Teffé, esposa do presidente Hermes da Fonseca (1910-1914), por Catullo da Paixão Cearense, João Pernambuco e Heitor Villa-Lobos, mas chega às décadas de 1950 e 1960, nos anos de culminância da obra de João Gilberto, impulsionado pelo fenômeno de profusão técnica e cultura do rádio e do disco com suas consequências na modulação da audiência humana (TABORDA, 2011; SARAIVA, 2018).

Não se quer propor, então, que a bossa nova tenha sido o agente único desse processo. Tampouco que tal mudança tenha vértice nítido. Mas, sim, que há uma significativa correlação entre o sucesso logrado por João Gilberto, o recrudescimento da produção e da venda de violões por fábricas nacionais como a Di Giorgio, a Del Vecchio e a Giannini e o fascínio gerado pela estética minimalista do molde “voz e violão” entre os contemporâneos de Jorge, que ouviam atentamente ao novo ídolo no rádio e educavam mãos e dedos para tentarem reproduzir no instrumento o estilo camerístico, a batida e os difíceis acordes

*bossanovistas*. “Todo mundo queria tocar como João Gilberto, mas ninguém conseguia. Eu, que não sabia música, tocava de qualquer maneira, do meu jeito”<sup>178</sup>, recorda Jorge, no que é seguido por relatos de artistas como Roberto Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil e cujas tentativas de emular a estética do ídolo, cada um à sua maneira, nos possibilitam pensá-los como integrantes de uma mesma geração, apesar das notórias diferenças do resultado final de seus esforços. Roberto Carlos chega a ser chamado, entre 1959 e 1960, quando lança seus primeiros fonogramas, de “imitador”, “um desbotado carbono de João Gilberto”<sup>179</sup>. Chico Buarque afirma que o que o teria levado para a música de forma avassaladora “foi o fato de ter 15 anos quando apareceu a bossa-nova. (...) Foi uma coisa que pegou a gente (...). Foi um marco, mas para quem tinha aquela idade, porque é na adolescência que se faz a cabeça musical” (ZAPPA, 1999, p. 45). Caetano e Gil advogam para si, com o discurso tropicalista, a continuidade da “linha evolutiva da música popular brasileira iniciada com a bossa nova”<sup>180</sup>.

Jorge, enfim, mostra a nítida influência da mítica *bossanovista* não apenas na estética das canções, mas igualmente nas fotos que estampam as capas de seus dois primeiros discos (*Figura VIII*), em que o cantor, mantendo postura sentada e introspectiva, se mune de seu violão acústico com cordas de *nylon*. Sintomaticamente, os responsáveis pelas imagens e pelo *layout* de *Samba Esquema Novo* e *Sacundin Ben Samba* — Mafra e Paulo Brèves, respectivamente — estiveram diretamente envolvidos na confecção de inumeráveis capas de discos classificados como bossa nova, antes em selos como a Musidisc e a Sinter<sup>181</sup> e, posteriormente, na Philips, que contratará Jorge: “Cada gravadora mantinha um ilustrador, ou *layout-man*, e um fotógrafo, em regime de *free-lance*, responsáveis por praticamente toda a sua produção. (...) Mafra era dono de um dos estúdios mais badalados da época” (VIDAL, 2008, p. 73).

---

<sup>178</sup> *Rolling Stone*, junho de 2007.

<sup>179</sup> Tárík de Souza, em texto para a *Veja*, 20 de dezembro de 1978.

<sup>180</sup> *Civilização Brasileira*, maio de 1966. Sobre esse tema, recomenda-se a leitura dos livros *Verdade Tropical*, do próprio Caetano Veloso (2008), *Tropicália: uma revolução na música brasileira*, de Carlos Basualdo (2007) e *Tropicália: a história de uma revolução musical*, de Carlos Calado (1997).

<sup>181</sup> A Sinter — Sociedade Interamericana de Representações — foi fundada em 1945 e ganhou, em 1955, o nome de Companhia Brasileira de Discos (CBD). O selo logo foi incorporado pela Philips, em 1958. Isso explica o fato de que parcela significativa do *staff* da Philips tivesse longa experiência no mercado nacional de discos, atuando especialmente na Sinter e na CBD.

**FIGURA VIII – Capas dos discos *Samba Esquema Novo* e *Sacundin Ben Samba***



Fonte: Acervo pessoal do autor

Para compreender a relação simbólica e simbiótica entre os elementos gráficos e sonoros dos discos que compunham, por identificação ou emulação, o universo bossanovista, Marcello Montore e Guilherme Umeda (2014) propõem que o trabalho prestado por fotógrafos, ilustradores e *designers* às gravadoras operava uma “tradução intersemiótica” entre a intangibilidade da música e a tangibilidade da capa. Com isso, os pesquisadores indicam que profissionais como Mafra e Paulo Brèves tinham consciência e manejavam, já nos anos 1950, antes mesmo da consolidação definitiva da atividade profissional do *design* gráfico, a dimensão semântica da linguagem visual que estamparia o fonograma: as capas se tornavam, definitivamente, plataformas de comunicação. Como tal, poderiam gerar pertencimentos ou afastamentos em relação à bossa nova, de modo que seu minimalismo cromático e a eliminação dos excessos gráficos de toda sorte podem ser lidos — em contraposição à estereotípiia e à diversidade de cores que estampavam as capas dos primeiros discos de samba — como analogias sinestésicas às estratégias musicais da bossa nova. Negar a cor seria, assim, tão importante quanto negar os vozeirões do passado, os floreios, o volume e o alcance.

A emulação dessa “visualidade sonora” (MONTORE; UMEDA, 2014) nos primeiros discos de Jorge parecem, em certa medida, filiá-lo ao discurso *bossanovista*. Embora mostrem algum nível de diversidade cromática, visível nas vestes de Jorge e na tipografia que informa os nomes dos discos, *Samba Esquema Novo* e *Sacundin Ben Samba* mantêm a sobriedade na neutralidade do cenário, na postura introspectiva elucidada pelo olhar do

cantor, alheio às lentes da câmera fotográfica e, enfim, na ausência de ornamentos gráficos que não o violão — no primeiro disco, Jorge aparece como se estivesse sentado em um banco, mas uma observação atenta nos leva a perceber que, em verdade, está suspenso no ar; não há banco. Por outro lado, filiando-nos às ideias luhmannianas acerca da constituição sistêmica das sociedades humanas, a condição mínima de possibilidade da emulação — posta nas capas dos discos e nas falas de Jorge que demonstram sua vontade, ainda que observadas suas limitações técnicas, de tocar como o ídolo João Gilberto — é que aquele que emula seja diferente de sua matriz. Em outras palavras, a emulação desvela a diferença. Tal processo, em um âmbito mercadológico marcado inerentemente pela escassez, pode elucidar, mais que uma relação de admiração, uma dimensão conflituosa: “ocorre que imitar os desejos e metas propostos pelo outro introduz um elemento de conflito”, nos dirá Niklas Luhmann (2011, p. 83) ao propor que a diferença (re)produzida por meio de processos comunicativos como a emulação instaura, por sua vez, a operação binomial que separa sistema e meio.

Nesse sentido, seria o caso de perguntarmos se Jorge efetivamente conseguiria ultrapassar, já em seu debute fonográfico, as barreiras simbólicas erigidas pelos músicos e divulgadores da bossa nova ou se, não obstante lograr recordes de vendas, permaneceria como músico *outsider* naquele contexto. Alcançaria legitimidade e aceitação daquele grupo ou manter-se-ia às bordas da bossa nova, em estado de conflito latente?

### **DIZEM QUE SE CHAMA AFRO-BOSSA-NOVA**

Lanço a questão de forma precoce para, de antemão, salientar que o sucesso da bossa nova que ora analisamos instaura algo como um “sistema simbólico de pureza” na música nacional, se fôssemos resgatar a terminologia usada por Mary Douglas (2014) em sua clássica obra *Pureza e Perigo*. Segundo essa autora, a pureza é um sistema de ordenação e classificação sistemática de coisas anteriormente estabelecidas, forjado a partir de seu contrário, a sujeira, vista como ameaça à ordem. Nesse sentido, ao admitirmos a bossa nova como um sistema de pureza, queremos indicar, em primeiro lugar, que, mais que um gênero musical, ela instaura critérios de respeitabilidade baseados na contenção dos impulsos corporais, no monocromatismo, na introspecção, no dedilhado lírico e harmonicamente

sofisticado, em torno dos quais passarão orbitar seus epígonos, seja para ratificá-la, como faz Jorge nas fotos que ilustram seus discos, seja para rechaçá-la ou maculá-la, como fará o mesmo Jorge, mediante o uso de timbres de voz guturais, oscilações nos ataques vocais, gritos, grunhidos e notas sem muita definição no violão — que nunca seria tocado como nas músicas de João Gilberto, o que acabaria por demarcar, em alguma medida, as fronteiras entre a bossa nova e a “não bossa nova”.

Certamente, não seria errôneo aproximar a noção de sistema simbólico de pureza da autora à perspectiva analítica proposta por Niklas Luhmann (2011), na medida em que este propõe que o sistema é instaurado precisamente a partir da diferença entre sistema e meio, ou seja, entre os elementos que constituem o interior do sistema e os que estão fora do sistema, o que o leva ao aforismo segundo o qual “o sistema é a *diferença* resultante da *diferença* entre sistema e meio” (LUHMANN, 2011, p. 81). Ulteriormente, ele se ocupa em mostrar que o dado inicial é a própria diferença capaz de engendrar uma informação posterior, diferente, que irá constituir o sistema. Pensando nesses termos, tanto o samba, como o samba-canção e o *jazz* ou, em termos abstratos, as informações melódicas, rítmicas, harmônicas e performáticas aí encontradas constituem a própria diferença a partir da qual a bossa nova operará seletivamente amalgamando semelhanças e excluindo aquilo que não se ajusta a ela. Vale lembrar que os discursos que se prestam à fundação da bossa nova acionam, invariavelmente, um *a priori* — materializado pelo bel canto, pelos excessos melodramáticos, pelo relevo rítmico-percussivo e pela expansividade corporal — do qual os novos artistas deveriam se distanciar e se diferenciar, criando progressivamente uma estrutura comunicacional autorreferente, ou seja, capaz de produzir a si mesma a partir de novos critérios. Por isso, João Gilberto costuma enfatizar seu “desligamento” e seu “isolamento” para “tentar uma coisa *diferente*” do que vinha sendo feito.

Valendo-nos da análise de Machado (2017, p. 69), diremos que o processo de seleção de elementos — dos instrumentos, das formas de cantar, das performances, da indumentária, todos pensados como possibilidades de operações comunicativas — e de relações entre tais elementos acarreta em algo como uma “purificação” sistêmica, motivo pelo qual a bossa nova é frequentemente associada à limpeza e a outros homólogos. A historiadora Santuza Cambraia Neves (2010) ratifica essa ideia ao apontar que “ser moderno”, no caso da bossa nova, era adotar a “estética do menos” e do “despojamento”, recalcando tudo aquilo que não

se encaixava naquele sistema de ordenamento racional e adotando, enfim, uma estética “*clean*”, limpa em inglês.

Ainda seguindo a trilha metodológica deixada por Mary Douglas, só podemos afirmar que a bossa nova constitui efetivamente um sistema de pureza no âmbito da canção nacional porque passa a ocupar posição hegemônica na disputa simbólica a respeito da definição da identidade nacional em sua interface com a cultura popular, como deixa entrever reportagem da revista *Realidade* em novembro de 1966: “Nesses oito anos de vida, a bossa nova mudou até de nome. Agora é moderna música popular brasileira — MMPB. E não pertence mais, como em 1958, quando surgiu a bossa nova, a um grupo só, numa igreja local. *Hoje ela é a própria música popular*” (grifo nosso). A conversão da bossa nova em MMPB, MPB (música popular brasileira) ou MPM (música popular moderna) indica que aquela estética consegue ocupar, por razões que explorarei mais detidamente no *Capítulo III*, o topo da hierarquia de legitimidades no campo da música brasileira, mormente a partir do lançamento de *Chega de Saudade*, o que a torna capaz de (re)estabelecer a classificação, a capacidade de apreender, apropriar, e fazer uso, por meio dos dispositivos sociotécnicos no contexto do mercado de bens simbólicos, dos critérios de julgamento que ordenam as práticas e os próprios agentes em hierarquias.

Dá em diante, os profissionais do rádio e do disco passarão a avaliar os novos artistas com base na sua aproximação ou seu afastamento em relação à bossa nova, como mostra o texto do produtor Armando Pittigliani na contracapa do primeiro disco de Jorge Ben, de 1963, que caracteriza o fonograma como “um retorno mais acentuado à nossa música popular primitiva, agora com características modernas — mas, *sem ser ‘bossa nova’, aquela ‘bossa nova’ dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução*” (grifo nosso). A bossa nova também será recorrentemente acionada pela imprensa especializada quando esta tenta explicar a criatividade artística de Jorge. Em tom jocoso, a *Revista do Rádio* noticia, em 1963, que “o carioca Jorge Ben está sendo até chamado de ‘*Macumbeiro da Bossa-Nova*’” (grifo nosso) (*Figura X*). Na mesma reportagem, o texto da publicação afirma que “nessa época francamente de bossa-nova surgiu um cantor com estilo próprio e que ‘*ele mesmo denominou de afro-bossa-nova*’” (grifos nossos). As condicionantes raciais são observadas, então, desde o princípio de seu trabalho, como uma condição de sujeira, uma mácula que, em alguma medida, o afasta da “bossa nova dos primeiros tempos” e o coloca em uma posição intersticial entre aquilo que

seria considerado belo — de “bom gosto” — e sua negação, que traz a mácula de externalidades frequentemente alheias à estética musical *per se*, como a raça.

Embora não haja, na obra de Luhmann, interesse real em lidar com o problema referente à relação entre o Eu e o sistema — pois, com efeito, a unidade de análise é propriamente a comunicação capaz de instaurar, de forma autopoietica a diferença que separa o sistema de seu entorno —, pode-se inferir, a partir dos trechos de periódicos destacados acima, que o próprio ser humano Jorge, tomado como convergência entre seu fenótipo e suas práticas simbólicas visíveis ou audíveis quando de sua inserção no mercado fonográfico, é percebido como informação a ser depurada pela seletividade do sistema de pureza *bossanovista*. Isso é possível, segundo o esquema luhmanniano, porque, não obstante a competência de que goza o sistema para estabelecer seus próprios limites, que aparecerá no conceito de “encerramento operativo” ou “fechamento operacional”, deve-se considerar sempre o comércio entre esse sistema e o meio, ou seja, a “*neguentropia*” que possibilita um aumento da ordem a partir do recrudescimento do intercâmbio de informações entre interior e exterior. Nesse caso, a relação entre a bossa nova e Jorge será *neguentrópica*, porque enseja uma espécie de negociação — frequentemente truncada — entre aquilo de que dispõe o sistema e um algo novo, às bordas, ainda não processado, o que nos leva à concepção de comunicação como uma purificação que cria, por meio de acoplamento ou exclusão, o Mesmo e o Outro, *ego* e *alter*.

A esse respeito, o depoimento do músico Paulinho da Viola, em março de 1974, ao televisivo *MPB Especial*, é revelador, uma vez que usa precisamente a imagem do “fechamento” — e da conseqüente purificação conflituosa a que aludimos — para descrever o trabalho de João Gilberto e o “movimento” da bossa nova:

Eu gosto muito de bossa nova. Na fase em que aconteceu, (...) marcou e definiu muita coisa na nossa música popular. Hoje em dia, praticamente todos os músicos que acompanham [o canto, na música popular] foram influenciados pela bossa nova, e ainda o são. Eu acho que, como todo movimento, traz uma série de *equivocos* também. O grande equívoco da bossa nova foi dar uma excessiva importância ao elemento harmônico da música, como se aquilo fosse uma coisa *absoluta*. Chegou a um nível em que a harmonia era a coisa mais importante da música. (...) A forma como se tocava violão *antes* de João Gilberto também é muito bonita. (...) João é um gênio, um excelente músico mesmo, *mas* aquilo criou uma *escola* e depois não se tocou mais com baixaria [referência às frases melódicas tocadas nas cordas mais grossas de sons graves do violão], que eu acho uma coisa bonita. Eu acho que esse tipo de equívoco implica um certo

*fechamento*. É a única coisa em que *eu não concordo* muito com a bossa nova (grifos nossos).

Destaco, nessa fala, o fato de que, na esteira da crítica estética, há um tom acusatório direcionado exatamente ao expurgo do “antes” operado pela bossa nova, deixando entrever os seus efeitos posteriores — “não se tocou mais com baixaria” — na canção nacional. Nesse sentido, Paulinho da Viola, conhecido como Ministro do Samba por frequentemente autoadvogar-se a missão de reinserir o samba de morro e o choro na música popular nacional, se aproxima de Jorge Ben, pois o tom inquisitorial de que frequentemente se vestem as entrevistas deste em seu início de carreira também é heurístico — e não deixa dúvidas — quanto ao processo de ajuste fino operado no interior do sistema *bossanovista*.

A “acusação” de que seria o “macumbeiro da bossa nova” e as várias ocasiões em que Jorge tenta se esquivar desse epíteto e de outros análogos, não propriamente por considerá-los pejorativos, mas para se adequar às expectativas e esquemas de ordenação da bossa nova, indicam precisamente o seu posicionamento marginal e, daí, as trocas funcionais com o interior do sistema sob a égide do problema da “dupla contingência” que, em Luhmann, não se resolve em uma negociação colateral a partir de valores comuns apriorísticos, como se poderia supor caso adotássemos as soluções formuladas por Durkheim e Parsons, mas mediante uma sequência temporal de aceitações e rejeições, *sins* e *nãos*, dos atos enunciativos. Em suas palavras:

A proposta que se enquadra a uma Teoria dos Sistemas (...) tende a resolver o problema do círculo da *dupla contingência*, não mediante a suposição de uma dimensão social de valores, mas simplesmente pelo fato de que se desenvolva o fator *tempo*. A comunicação desencadeia uma sequência que coloca o outro em situação de aceitação, ou rejeição. Assim, *alter* determina seu comportamento numa situação ainda pouco clara, e sob a forma de demonstração: começa, por exemplo, com um olhar amável, um gesto, um obséquio, e espera ver como *ego* aceita a definição proposta pela situação. Com base nesse início, qualquer passo seguinte constitui uma ação que reduz a circularidade da dupla contingência, e é determinante para verificar se cabe aceitar, ou rejeitar, a proposta.

Assim, em lugar de pressupor uma estrutura de valores para regular a ordem social, será o fator da estrutura do tempo que a desencadeará. A ordem social acontece quando alguém faz uma proposta, ou efetua uma ação, que submete os outros a uma situação de reação: aceitar ou recusar a proposta (LUHMANN, 2011, p. 320).

Nesse sentido, o inquérito acerca da filiação de Jorge a religiões de matriz afro-brasileira só pode ser visto como parte dessa trama temporal de trocas públicas de sentido que será determinante, em último caso, aos seus “passos seguintes” no mercado fonográfico. Em começo de carreira, tende a negar as “acusações” e filiações, como acontece na edição 750 da *Revista do Rádio*, em fevereiro de 1964, quando é indagado com perguntas como (i) “julga (...) o seu estilo de cantar bem diferente dos pontos de macumba?”; (ii) “confessa que já assistiu alguma sessão de macumba?”; e (iii) “você acredita ou não em macumba?”. Nos três casos, Jorge se esquivava estrategicamente, dizendo que nunca esteve em um terreiro e que sequer conhece “os tais pontos [de macumba], excluídos aqueles tão copiados para músicas de carnaval”. Frisa, ainda, haver uma diferença significativa entre ter ancestralidade etíope e ser macumbeiro, em uma nítida tentativa de se afastar do epíteto, visto como uma possível mácula para quem pretende lograr sucesso no mercado de bens simbólicos daquele período. Afinal, de que outra forma poder-se-ia explicar que um jovem músico, tentando se afirmar como ídolo no mercado de música, adote tal postura? Diríamos que é o seu “olhar amável”, seu “obséquo” ao Mesmo, ainda que se afirme como Outro — descendente de etíopes. O próprio Jorge, então, como sistema psíquico, opera seletivamente, delineando seu entorno a partir da irritação promovida pela interpenetração com outro sistema, a bossa nova, e desvelando as repercussões psíquicas do sistema de pureza *bossanovista* sobre sua subjetividade: uma “atitude defensiva” que, segundo Fanon (2008, p. 130), é consequência da instauração de uma instância representativa de grupos hegemônicos, com efeitos de “ser para-o-outro”, na consciência dos subalternos.

Note-se que a multiplicação das reportagens que mostram negociações dessa estirpe acontece após o lançamento exitoso de seu primeiro disco, marcado pela evocação sistemática da temática racial a partir de termos como “preto velho”, “conga”, “Rei Nagô”, “lamento” e “tamborim”, usados em suas letras. Consideremos, então, que há um marco temporal anterior a tais negociações com a imprensa: o lançamento de *Samba Esquema Novo*, que elucida aceitação, mesmo com ressalvas, da informação comunicada pelo Outro. As ressalvas indicam, por sua vez, uma negociação anterior: embora faça uso candente de um discurso que valoriza as tradições afro-brasileiras e chama atenção para a beleza das populações negras — o qual será definido por Alexandre Reis dos Santos (2014, p. 41) como “texto negro” —, *Samba Esquema Novo* também denota alguma coação anterior do sistema

*bossanovista* que impedia Jorge de assumir integralmente suas influências “afro” e incluir em suas composições os insumos do samba e do jongo com que se familiarizara desde cedo.

Segundo relato de Jorge, as sessões de gravação de seus primeiros fonogramas foram marcadas por intensos embates acerca da estética musical que seria registrada, demonstrando a força do projeto purificador em curso, especialmente no tocante à dimensão rítmico-percussiva das canções. A sequência temporal de negociações entre sistema e entorno enunciada pelo cantor teria sido resolvida na direção de um processo de “desrecalcamento sensual” (WISNIK, 2004) ou de “pequena renascença” (SILVA, 2014), após a confirmação de seu êxito comercial:

Sempre houve essa *influência afro* nas minhas composições, e para ver isso, basta sentir o ritmo, a batida. Mas acontece que a *Philips me segurou no início*. Achavam que a música com jeito excessivamente brasileira seria considerada “cafona”. Afinal, *na época*, era moda pichar samba/canção, sambão e qualquer ritmo que lembrasse o *surdo*, o *atabaque*. Aos poucos, *fui me firmando e me soltando*. Quando senti que tinha alcançado uma faixa de vendagem que me permitia impor o que quisesse, *passei a mostrar o que sempre quis*. *Candomblé, maracatu, samba tudo misturado* (grifos nossos)<sup>182</sup>.

Sua fala deixa entrever tanto uma tentativa de acessar um material sonoro incorporado intersubjetivamente durante a primeira infância, a partir das incursões às escolas de samba ao lado do pai que o colocaram em contato com instrumentos como o atabaque e o surdo, quanto o veto da gravadora que, ancorada nos parâmetros estéticos *bossanovistas* da “época”, rechaçava aqueles elementos percussivos, em favor da complexidade harmônica das canções. Talvez daí decorra a saída encontrada por Jorge em sua famosa “batida” de violão, cujas cordas eram percutidas como se fossem tambores. A *Intervalo*, por exemplo, classifica a “afro-música” de Jorge como um “samba bem crioulo temperado com uma puxada de violão que faz lembrar o atabaque” (*Figura IX*).

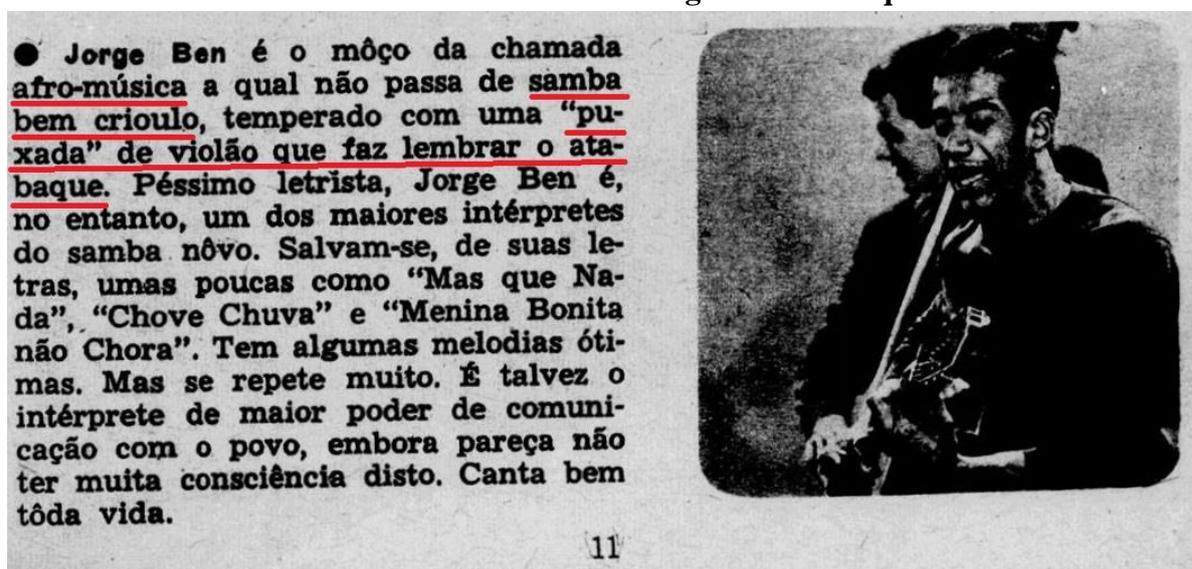
Interessante notar que a publicação em questão reproduz, de alguma maneira, o texto da contracapa do disco, escrito pelo produtor Armando Pittigliani, que toma o “desenho rítmico” do violão de Jorge como um de seus maiores trunfos artísticos e comerciais, indicando que, embora seja árdua a verificação empírica da simetria ou da assimetria desse relacionamento, a gravadora Philips faz concessões e tem interesse mercadológico em

---

<sup>182</sup> *Folha de São Paulo*, 9 de janeiro de 1978.

depurar a nova informação inserida por Jorge na bossa nova. A exteriorização da subjetividade de Jorge só pode ser entendida, então, como intrínseca à mesma lógica monetária que está nas bases da bossa nova e a qual servirá, de alguma maneira, como um meio de equivalência nas negociações entre pureza e sujeira. O dinheiro passa a mediar, em algum momento, as transações entre ambas as instâncias, conferindo clareza, numa sequência temporal de atos enunciativos que, em princípio, poderia apresentar-se confusa e mesmo contraditória (AMARAL, 2016).

**FIGURA IX – Reportagem da revista *Intervalo* com destaque à comparação entre a batida de violão de Jorge e um atabaque**



Fonte: Intervalo, 25 de outubro de 1964. *Biblioteca Nacional*.

A essa altura, nos resta evidente que o delineamento da bossa nova como um sistema de pureza que se define a partir da negociação com seu entorno — a sujeira — poderia fazer-nos regressar em tempos alhures sem nunca encontrar uma informação primordial, anterior ao movimento circular acima descrito. Como mostramos, a bossa nova é um sistema *neguentrópico* que não opera por inflexões — malgrado as narrativas mais comuns sejam de que ela tenha operado uma “revolução modernizadora” na música nacional. Ao contrário, se até aqui buscamos demonstrar a relação de conflito latente entre a bossa nova e a informação introduzida por Jorge — entre sistema e entorno —, é porque ela tem muito a dizer sobre a conformação da música popular no Brasil dos anos 1950 e 1960 e suas reverberações sobre a formação de subjetividades artísticas em seu entorno.

Ainda afinados de acordo com o diapasão metodológico de Mary Douglas (2014, p. 55-56), só poderemos investigar a “sujeira” da obra de Jorge por intermédio da “ordem”, ou seja, em sua interface com a bossa nova enquanto instauradora de critérios de pureza, especialmente porque tão importante quanto as linhas rígidas e os conceitos claros que ordenam a ação humana são as suas fissuras e suas negações operadoras das mudanças, ou seja, o próprio entorno dos sistemas. Nas palavras dessa autora, “a busca pela pureza cria problemas e algumas curiosas soluções” (DOUGLAS, 2014, p. 197), como o caso do violão-atabaque de Jorge. Em última instância, para se tornarem inteligíveis nesse contexto de troca de sentidos, as expressões artísticas que comporão o universo da música popular nacional de então operarão impreterivelmente por diálogos e negociações conflitivas com a bossa nova que, operando por purificação da sujeira, acaba por se tornar uma variável fundamental na definição das soluções artísticas encontradas pelos novos artistas. E que soluções serão essas? Como se comporta a polifonia no entorno do sistema?

## Capítulo III

### Um samba diferente lá dos tempos de sinhá e de sinhô

Antes de investigarmos estas questões, é imprescindível retomarmos o problema referente à maneira como a variável racial incide sobre a bossa nova, de modo a evidenciar que o mesmo sistema de pureza que privilegia o intimismo e a contenção corporal — porque constituiriam informações vinculadas ao ideário modernizante europeu — está eivado pela trama racializada que ficou conhecida historicamente como ideologia do embranquecimento. Em última instância, o que propomos é identificar quais são as lutas que estão por trás das informações que prevalecem no paradigma estético *bossanovista*. Destarte, a verificação de que Jorge tem seu fenótipo tematizado, nesse contexto, à maneira de uma determinante em sua criatividade artística não é mero detalhe. Tampouco é uma inverdade.

Com efeito, tal variável é inescapável, não porque atua à maneira de um determinismo biológico — como propõem as teorias raciológicas de inspiração darwinista do século XIX que acabam por informar adjetivos, anedotas e relatos que relegam os não brancos à condição de primitivos. Este credo, de matriz europeia, se difunde pelo círculo acadêmico do Brasil, notadamente entre os membros das faculdades de direito naquele século, e está assentado nas ideias de autores como Gouibineau, Darwin, Le Play e Spencer para os quais os agrupamentos humanos poderiam ser biologicamente classificados em raças que eram hierarquizadas em termos da postulação de uma linha evolutiva civilizatória cujo extremo avançado seria ocupado por brancos/caucasianos, com genótipo pretensamente mais ajustado às atividades intelectuais em detrimento de um inato “primitivismo” dos demais grupos (SCHWARCZ, 1993).

Essa perspectiva biologizante tende a perder seu vigor explicativo progressivamente em favor de perspectivas ditas “culturalistas” nas décadas iniciais do século XX, mas seu escopo passa a constituir um “esquema histórico-racial” tecido por indivíduos brancos, dentre os quais encontraremos desde os alunos de direito no período oitocentista à “turminha da bossa nova” dos anos 1950, que atua de forma decisiva sobre as possibilidades criativas de um artista negro no Brasil. Aqui, tomamos de empréstimo a noção de esquema histórico-racial de Frantz Fanon (2008, p. 105) para indicar de que maneira a história se inscreve no

corpo, informando o que convém ou não fazer de acordo com as variações fenotípicas dos indivíduos. Nas palavras desse autor, “(...) de um homem, exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro — ou pelo menos uma conduta de preto” (p. 107). De forma análoga à análise de Fanon, veremos que, no sistema de pureza *bossanovista*, não se exigiria de Jorge a conduta de um artista, mas de um artista negro, com significados atribuídos pelo esquema histórico-racial que aqui chamamos de ideologia do embranquecimento. Não seria errôneo afirmar, então, que esse esquema histórico-racial se converte em algo como um “regime de verdade” (FOUCAULT, 2007) pois movimentava uma circularidade entre verdade e poder: poder que produz verdade e a sustenta, verdade que produz efeitos de poder. Dessarte, se pudermos afirmar que o poder concentrado nas de nossas elites intelectuais e econômicas alça as teorias raciológicas à condição de verdade — nisto que chamamos de esquema histórico-racial —, também podemos fazer um movimento inverso, indicando que a verdade instaurada acerca da questão racial, notadamente a estigmatização das populações não brancas como insígnia da sujeira e do atraso brasileiros, perpetua o poder das populações brancas — nisto que chamamos de ideologia do embranquecimento. Em termos empíricos, este embranquecimento estará posto sempre em relação com a concepção de modernização que, entendida a partir de um viés europeizado, associa os não brancos ao atraso — no caso brasileiro, isso significa uma perspectiva particularmente pessimista quanto à figura do “mestiço”. Neste sentido é que se pode afirmar que as providências estatais no sentido de dispersar e impedir a revivescência de práticas como o candomblé, a capoeira e as batucadas sob pretexto da manutenção da ordem e da “moralidade dos costumes”, bem como as políticas higienistas que possibilitariam a fundação de uma urbe de moldes parisienses, verificadas no Rio de Janeiro do início do século, estão inscritas nesse complexo esquema histórico-racial (FERNANDES, 2008; BARRETO, 1998). Também aí está inscrita a bossa nova e, por isso, as variações fenotípicas podem ser observadas à maneira de condicionantes artísticas, uma vez que delineiam possibilidades e limites em conformidade com os estereótipos propalados por esse esquema.

O percurso feito até aqui, quando associado à interface conflituosa que conecta a obra de Jorge à estética *bossanovista*, possibilita filiarmo-nos, doravante, à análise de Liv Sovik (2005, p. 177) para quem a bossa nova instaura algo como um “cosmopolitismo branco”, mas vendido paradoxalmente sob a insígnia de “mestiçagem para exportação”, porque uniria a “excelência cultural branca” como operadora definitiva do recalçamento sonoro e

comportamental da música popular brasileira e o “samba negro em seu coração” que lhe serviria de matriz. Desta maneira, a ambição cosmopolita da bossa nova usava de um protocolo que, como vimos, ganha corpo notadamente a partir dos anos 1930: a componente popular racializada é usada como um fator diferencial, capaz de conferir autenticidade a categorias totalizantes como “música brasileira” e, mais precisamente, “bossa nova” — daí decorre o uso de adjetivos como “autêntico” e “brasileirão” pelos agentes da Philips para definir o fonograma de estreia de Jorge —, porém é simultaneamente negada em troca da admissão em determinadas instâncias do mercado fonográfico nacional e internacional<sup>183</sup>. Ou seja, a racialização é tomada pelo sistema *bossanovista* como forma de acesso controlado ao folclore nacional e não propriamente como índice de reconhecimento, entendido para além de seu significado civil, mas especialmente no que este traz de estima social, como propõe Honneth (2009). Fôssemos usar termos caros a Renato Ortiz (2006, p. 205), poderíamos dizer que, na passagem da “defesa do nacional popular para a exportação do internacional-popular”, a raça é negada. Ou melhor, a negritude é negada em favor de um cosmopolitismo branco filiado a padrões estéticos estrangeiros.

Dizer que as condicionantes raciais são negadas pela bossa nova é, na verdade, afirmar que tal sistema de pureza se adequa idealmente à plataforma integracionista-nacionalizante que ganha corpo a partir do governo varguista, mas adentra os anos 1950 e 1960, sob o discurso acerca de um nacional-popular capaz de amalgamar mitos, tradições políticas e princípios ideológicos, dentre os quais se destaca a ideia de que a população brasileira é mestiça e, por isso, a importância das noções de cor e raça poderia ser relativizada (DELGADO, 2011; PAIVA, 2015; SOVIK, 2009). Tal discurso — frequentemente associado ao que ficou conhecido como democracia racial<sup>184</sup> — dá lastro, na passagem entre essas duas décadas, ao surgimento do Centro Popular de Cultura (CPC) e da sigla Moderna Música Popular Brasileira (MMPB) para unificar a produção musical nacional, em uma estratégia discursiva que jamais lograra tamanho êxito comercial ou ideológico sob outros epônimos. Como chama atenção Carlos Eduardo de Paiva (2015, p. 11), ainda que não se tratasse do ideal integracionista-ufanista que viria a ser adotado pelo regime militar a partir de 1964, estávamos diante de um discurso totalizador pautado pela comunidade imaginada

---

<sup>183</sup> Note-se que pesquisas como a de Martha Abreu (2017) conseguem encontrar raízes para tal procedimento ainda no período escravocrata, em fins do século XIX, mas em outras plataformas, como teatros, partituras e circos; e em escopo reduzido se comparada às dimensões que o mercado de entretenimento ganhará a partir da ascensão do rádio e da indústria de discos.

<sup>184</sup> Cf. Trindade (2014) e Aguiar (2008).

de nação, uma “ideia romântica do povo brasileiro como agente revolucionário e transformador da sociedade”.

Em um cenário como este, o fato de que Jorge Ben seja mencionado por intelectuais, críticos e outros profissionais vinculados ao mercado da música como “macumbeiro”, “afro-bossa-novista”, “um negão que saía nem se sabe de onde” ou “crioulo” capaz de devolver à bossa nova as “raízes africanas e negroides”, a “exuberância do ritmo” e o “primitivismo” da música nacional<sup>185</sup> indica que estamos diante de um sistema de pureza definitivamente racializante, pois atribui aos artistas negros a condição de exceções, na medida mesma em que delega a um seleto grupo de músicos e produtores brancos, moradores e frequentadores da Zona Sul cariocas, bem como às plataformas de comunicação sob seu comando, a missão de modernizar a identidade cultural brasileira e, enfim, definir os contornos da música nacional, especialmente aquela a ser vendida no mercado transnacional de símbolos, com suporte estatal. É o que se confirma em reportagem da *Manchete*, que noticia: “um *mulato* de andar *gingante* e *nome esquisito* começou a ser falado entre o pessoal do *jazz* que se passava para a *bossa*” (grifos nossos), relata a reportagem ao retratar o *Bottle's*, bar que teria sido, segundo a publicação, o “berço da bossa nova”<sup>186</sup>.

Em termos luhmannianos, ao nomear e comunicar a distinção imposta pela variável racial, o “mulato de andar gingante”, Jorge, permite-nos verificar os limites entre o sistema de pureza *bossanovista*, que recalca, em grande medida, os parâmetros rítmicos e corporais do samba sob os quais havia sido socializado em sua primeira infância, e o seu entorno polifônico. Nas palavras de Mateus Renard Machado (2017, p. 75), ao comentar a obra de Luhmann, “o indivíduo, por ser o elemento constituinte do entorno, acaba por delimitar o sistema. O limite é importante tanto para o sistema quanto para o entorno, já que possibilita diferenciar os seus elementos”.

Nesse sentido, a genealogia de Jorge, sua vinculação com o bairro de Madureira, historicamente habitado por não brancos, e o estigma da raça podem ser vistos como formas de inserção, mas simultaneamente de exclusão, no sistema *bossanovista*. Isso porque, em alguma medida, João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Ronaldo Bôscoli e André Midani, ao lado dos princípios nacional-desenvolvimentistas do governo Juscelino

---

<sup>185</sup> *Revista do Rádio*, 28 de setembro de 1963, 1 de fevereiro e 2 de maio de 1964. *Intervalo*, 25 de outubro de 1964. *O Globo*, 17 de setembro de 1963. *Correio da Manhã*, 27 de dezembro de 1964. *Triunfo*, 19 de agosto de 1978. Contracapa do disco *Samba esquema novo*. Documentário *Imbatível ao Extremo*, 2012.

<sup>186</sup> *Manchete*, 22 de novembro de 1969.

Kubitschek (1956-1960), são epifenômenos das agências de Heitor Villa-Lobos, Miecio Askanasy, Mário de Andrade, Gilberto Freyre e Leopold Stokowski, de um lado, e das diretrizes estadonovistas de Getúlio Vargas, de outro, anos antes. Aqueles, como estes, assimilavam os elementos culturais associados às populações negras para urdir uma totalidade estética considerada nacional, no entanto à maneira de raízes folclóricas que deveriam ser traduzidas e eventualmente disciplinadas de acordo com os cânones do “bom gosto”, em uma trama que denota simultaneamente aproximação e afastamento; inserção e exclusão.

Da mesma forma, o êxito de Jorge — sobretudo entre os consumidores de bossa nova — faz-se mediante a reafirmação da posição de Outro, já performatizada por precursores como os Oito Batutas e o Brasiliana cujas apresentações e excursões no exterior impreterivelmente acionavam a ideia de raça à maneira de um demarcador de autenticidade já depurado pela *intelligentsia*, pelo Estado e pelo mercado. É bastante ilustrativo, então, que Jorge também goze, como seus antecessores, de significativo prestígio junto ao Ministério das Relações Exteriores brasileiro, responsável por financiar excursões e longas temporadas de Jorge Ben em países como Inglaterra, Estados Unidos e Portugal em nome de uma “missão cultural”: “divulgar a música nacional”, como faziam os Oito Batutas e o Brasiliana, sob égide das possibilidades de acesso ao “primitivo” e ao “folclórico”<sup>187</sup>. Não é um acaso, portanto, que anos depois de seus primeiros sucessos, Jorge permaneça lembrado no mercado internacional como uma mediação entre a contemporaneidade e um passado ainda imaculado pelos processos de urbanização e industrialização que tendem a hibridizar formas culturais: “Seu primitivismo, sua proximidade às formas folclóricas autóctones, não se diluíram apesar do uso de sintetizadores e arranjos cuidadosíssimos” constatará, em 1978, o jornalista espanhol Diego A. Manrique no periódico *Triunfo*. Cabe chamar atenção para o fato de que a crítica desferida por Manrique aos shows de Ben na Espanha não pode ser considerada, em linhas gerais, positiva. Ao contrário, ela se ocupa em mostrar que os intérpretes brasileiros geralmente são contratados para tocar no continente europeu “para pôr coloração exótica em espetáculos com pretensões de internacionalidade”<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> *Jornal da Música*, janeiro de 1978; *Intervalo*, 7 de março de 1965

<sup>188</sup> Ambos os trechos entre aspas foram publicados no *Triunfo* datado de 19 de agosto de 1978 e são traduções livres para: “*Su primitivismo, su proximidad a las formas folklóricas autóctonas, no se ha diluido a pesar de que utilice sintetizadores y arreglos cuidadísimos*” e “*para poner el color exótico en espectáculos con pretensiones de internacionalidad*”.

Novamente, cabe ressaltar, então, que os nexos históricos ora verificados a respeito dos mecanismos dúbios de inserção dos artistas negros no mercado de entretenimento fazem referência direta ao esquema histórico-racial da ideologia do embranquecimento que, desde fins do século XIX, tomava a população negro-mestiça como componente incivilizada de nossa identidade em contraposição à população branca de origem europeia, o “elemento civilizador”. No entanto, com a aceleração dos fluxos de referentes simbólicos locais, nacionais e mundiais, e o atravessamento entre esses feixes possibilitado pela expansão do mercado transnacional de shows, discos, filmes e programas televisivos, ao longo da primeira metade do século XX, essa trama sociorracial é posta em escala global, forjando algo como uma divisão internacional do entretenimento em que caberia aos países periféricos — cuja maioria da população era não branca — um posicionamento significado em termos de uma diferencialidade autêntica que passará a ser classificada como *world music* (SCHWARCZ, 1993; OLIVEIRA, 2008; NICOLAU NETTO, 2012). Processo que tende a incidir incisivamente sobre a própria construção de imagens e identidades nacionais cujo valor simbólico auferido às populações não brancas neste processo, como índices da diferença e da autenticidade, se torna progressivamente maior na medida mesma deste posicionamento no mercado global: daí os profícuos contatos entre a esfera governamental, notadamente por meio do Ministério das Relações Exteriores, e muitos artistas populares de origem suburbana e com a marca da racialização.

Neste sentido, conquanto artistas como Eduardo das Neves, Pixinguinha, José Prates e Jorge Ben logrem algum sucesso nesse mercado, o fazem mediante a racialização e a estereotipia as quais, por seu turno, fazem ecoar o racismo científico e a frenologia do século XIX, que separam as populações não brancas dos cânones estéticos euro-estadunidenses. Estes últimos teriam como cerne a “mudança civilizadora do comportamento” sobre o qual se debruça Norbert Elias (1993, p. 198) na obra *O Processo Civilizador* que aponta para um processo de longa duração sócio-histórica caracterizado pela intensificação do autocontrole, da contenção de emoções espontâneas, da racionalidade com relação a objetivos definidos a priori e a consequente economia dos movimentos corporais. As primeiras, por seu turno, seriam frequentemente tomadas, nesse mesmo contexto mercadológico, em termos de engajamento corporal, indisciplina, irracionalidade, expansividade e improviso, motivo pelo qual o fenótipo e a performance corporal de Jorge serão recorrentemente mais enfocados pela crítica especializada que o seu trabalho musical em si, o que o aproxima, nesse

específico, aos seus antecessores supracitados: o “mulato” e o seu “gingado” frequentemente são mais enfatizados e sobrepujam sua inventividade artística, como se esta última fosse, em verdade, resultado de determinações biológicas associadas ao seu fenótipo. É o que se mostra claro em uma leitura mais atenta do texto de apresentação de *Samba Esquema Novo*, escrito pelo produtor Armando Pittigliani, que atribui a criatividade de Jorge a fatores orgânicos: “seu *inato* talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova ‘puxada’ para o nosso samba” (grifo nosso)<sup>189</sup>.

Como se ocupa em demonstrar Neuza Santos Souza em seu *Tornar-se Negro*, à naturalização de características como a “sensibilidade”, a “musicalidade” e a “ritmicidade”, conquanto estas pareçam elogiosas, subjaz a formulação de um “mito negro” que reproduz hierarquias raciais históricas e impõe a marca do diferente/exótico: nesse sentido, a raça é um estigma, porque separa e confirma a normalidade de outrem que atende a certos parâmetros de normalidade e aceitação social (GOFFMAN, 2008). Em outros termos, mesmo quando se vestem de significação aparentemente positiva, os estereótipos que constituem essa mitologia negra tendem a reproduzir os dualismos que cindem inexoravelmente brancos/racionalidade/mente e negros/irracionalidade/corpo, porque assentados em uma perspectiva tão biologizante quanto as teorias raciais de matriz evolucionista. Nas palavras de Souza (2019, l. 547, paginação irregular), “quando se fala na emocionalidade do negro é quase sempre para lhe contrapor a capacidade de raciocínio”, convertendo competências como a ritmicidade e a dança em símbolos de uma inferioridade intelectual, como demonstra não apenas o ingresso de Jorge na indústria fonográfica — a

---

<sup>189</sup> Seguindo os diagnósticos de Martha Abreu (2017) e Petrine Archer-Straw (2000), é possível afirmar que esse fenômeno não é isolado, motivo pelo qual tais autoras usam expressões como “canções escravas” e “*negrofilia*” para dar conta da posição singular ocupada pelos artistas negros no mercado de entretenimento das Américas e da Europa Ocidental na virada do século XIX para o século XX. Sumariamente, ambas as autoras indicam que essa inserção reproduzia a ambivalência posta no alegado “primitivismo” dos artistas negros: eram vistos como portadores de uma autenticidade artística que os brancos seriam incapazes de reproduzir, mas tal autenticidade se confundia com a posição de inferioridade que ocupavam nos discursos racistas os quais tratavam as populações negras como naturalmente “grotescas” e “risíveis”. A esse respeito, a história do pianista Don Shirley nos anos 1950/60, narrada pelo filme *Green Book* (2018), é ilustrativa. No roteiro da obra cinematográfica, uma fala de seu escudeiro, um branco de ascendência italiana, é taxativa ao propor a naturalização das supostas diferenças entre as habilidades de brancos e negros: “As pessoas amam *o que você faz*. Qualquer um pode soar como Beethoven ou Joe Pan [Chopin] ou os outros caras que você falou. Mas *sua* música, o que *você faz*, *somente você* pode fazer isto” (grifos nossos). Por isso, é emblemático que, em dado momento do enredo, Shirley perceba-se como uma “atração circense” e não como o “gênio” musical que sabe ser: embora goze de alguma mobilidade social em decorrência da música, não é jamais integrado, de forma positiva, aos grupos de espectadores que pagavam para vê-lo. É integrado negativamente, na medida em que a função que ocupa para galgar sucesso é sempre a de Outro, ou seja, a negação do Mesmo: “Pessoas brancas me pagam para que eu toque piano para elas, porque isto faz com que eles se sintam cultas. Mas tão logo saio do palco, volto a ser somente outro negro para eles”, dirá o pianista no clímax do enredo.

qual o promove sob a insígnia desse “mito negro” —, mas igualmente as dúbias críticas que, mesmo ao *laudar* sua musicalidade e suas interpretações vocais, desferem pesadas ofensas às letras de suas canções: “péssimo letrista”, dirá a *Intervalo* em outubro de 1964. A crítica do jornal *O Globo*, em setembro de 1963, afirma que suas “letras embrionárias” não condizem com a “originalidade e o frescor de suas melodias”:

J. B. tem qualidades de intérprete — como o seu intenso “*feeling*” negroide e aquele seu dualismo de dicção que é um verdadeiro achado — que nos autorizam a recebê-lo como uma grande revelação do samba moderno. Se ele tivesse sido auxiliado por um letrista mais experiente, este seu LP de estreia se constituiria sem dúvida na grande surpresa da temporada. (...) Melódica e ritmicamente, no entanto, o LP está muito interessante.

Insisto, a partir do recorte acima, no fato de que sua aceitação como uma “grande revelação” da música e do samba moderno nacional é, em grande medida, tributária do aludido “*feeling*” — sentimento ou sensibilidade, em inglês — de natureza negra. Aqui, até o uso do termo “negroide”, o mesmo utilizado pelos textos promocionais da gravadora, é significativo, pois faz eco a terminologias caras à frenologia do século anterior a qual formatava ideias médicas sobre diferenças raciais inatas e difundia imagens sobre as pretensas animalidade e baixa capacidade intelectual dos indivíduos ditos “negroides”.

Durante anos a fio, desde o momento em que se torna um ídolo de dimensões nacionais e um sucesso de vendagem de discos, mas sobretudo na experiência de quase ostracismo que se seguirá após seu debute e que culminará em sua demissão da Philips, entre 1964 e 1965, Jorge conviverá com críticas semelhantes, as quais, em maior ou menor grau, partem do pressuposto de que o artista é inatamente dotado de uma sensibilidade e uma competência musicais para operar grandes revoluções rítmicas, desde que escoltado por um bom letrista e por um bom produtor, reproduzindo os estereótipos racializados que, em termos musicais, estão expressos nos dualismos ritmo/letra ou ritmo/produção. Os críticos da *Revista do Rádio*, por exemplo, serão taxativos ao condicionarem a continuidade do sucesso de Jorge à sua associação com outros compositores para escreverem versos às suas melodias. Para Fernando Luiz, “as letras de Jorge Ben são de uma falta de inteligência e gosto imensos (...). É uma pena Armando Pittigliani insistir em deixar Ben gravar seus versos”. Isso porque, segundo o colunista recorrente da revista, “Ben é mais violonista, sendo

por isto melhor em canções do que em letras”<sup>190</sup>. Por fim, Carlos Imperial se repete nas mesmas críticas, com tom jocoso e sensacionalista, em pelo menos três edições do mesmo periódico, decretando que “o ‘Sacundim’ precisa é gravar música dos outros, deixando de lado os seus versinhos ingênuos”. Ou seja, tanto o sucesso comercial — quando perfaz, em alguma medida, as imagens do “mito negro” — quanto os anos de ostracismo comercial são atravessados e, de certa maneira, são catalisados pela condicionante racial, capaz de inserir sob insígnia da diferença, mas também de excluir sob o mesmo pretexto, ainda que este seja velado por categorizações pretensamente artístico-estéticas.

Constataremos, então, que o agenciamento artístico daí decorrente navega entre a estereotipia “exótica” que faz ecoar hierarquias entre raças conferindo lastro à ideia de embranquecimento — afinal, reiterar a posição de Outro é também reiterar a normalidade do Mesmo — e a tentativa de emular os cânones que se formam em função de um sistema de pureza que embranquece a canção nacional para galgar algum tipo de “ascensão social”. Um agenciamento intersticial que Souza (2019) tratará em termos de “vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social”. Aqui, recorro a uma imagem usada por Fernando Henrique Cardoso (2013) segundo a qual, diante do contexto histórico pós-abolicionista marcado por uma ideologia do embranquecimento que via os elementos não brancos como perigos a serem expurgados, não se pode falar em ascensão social efetiva das populações negras na sociedade de classes, mas, sim, em “infiltrações”, “gotas negras que passam lentamente pelo filtro nas mãos do branco”, denunciando a dimensão *neguentrópica* do sistema, porém reafirmando sua capacidade autorreferenciar-se criando uma normalidade urdida em si mesma.

A peça teatral *Orfeu da Conceição*, a qual aludimos no capítulo inicial desta tese, é ilustrativa a esse respeito. Escrita por um branco, endinheirado, de formação universitária e funcionário do Estado — Vinícius de Moraes — e com trilha sonora *bossanovista*, composta pelo autor da obra ao lado de Tom Jobim, a encenação tem como cenário “um morro carioca” e, como protagonista, o herói negro da favela, Orfeu. Chamo atenção para as notas de Moraes (2013, p. 16) acerca da escolha do elenco e da execução das músicas, segundo as quais, “todas as personagens da tragédia devem ser normalmente representadas por atores da raça negra” e “as letras dos sambas constantes da peça, com música de Antônio Carlos Jobim, são necessariamente as que devem ser usadas em cena”.

---

<sup>190</sup> *Revista do Rádio*, n. 761 e 762

Com estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1956, *Orfeu da Conceição* é sintomaticamente considerado o primeiro ato da bossa nova (SUKMAN, 2011) e deixa entrever o mecanismo de purificação operado pelo “filtro nas mãos do branco”. Em última instância, a peça opera algo como uma “expropriação simbólica” em relação ao samba, aos artistas populares e mesmo à sociabilidade das favelas cariocas que passam a lhe servir como insumos e mão de obra, mas devidamente disciplinados e instrumentalizados de acordo com o projeto artístico de base *bossanovista*, em sua interface com a arte erudita e com as pesquisas folcloristas, indicando que a centralidade conferida à alteridade — conquanto lhe assegure novo *status* nos embates referentes à interface que conecta identidade nacional e raça — não rechaça as hierarquias raciais postas na ideia de embranquecimento. Ao contrário, parece guardar estreita semelhança com as vanguardas artísticas parisienses sobre as quais fala Petrine Archer-Straw (2000), porque o interesse pelo “primitivo” — a “*negrophilia*” — acompanhado da ideia de modernidade, se mostra como um dos principais caminhos de representação da pretensa superioridade branca, além de autorizar o envolvimento definitivo desses grupos com as estéticas, danças e músicas criadas por não brancos. Interesse instrumental desvelado pelo incômodo de Frantz Fanon (2008, p. 121) em sua análise do *Orphée Noir* de Jean-Paul Sartre: “não foi eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, pré-existente, esperando-me”.

Com isso, não se quer menosprezar o agenciamento ativo desses artistas negros e em especial de Jorge, mas, sim, indicar sob que circunstâncias a performance e, fazendo uso de uma categoria explorada por Fanon, o uso de “máscaras brancas” se tornam elementos tão fundamentais para a construção de subjetividades expressivas em contextos racializados e racistas. Gostaríamos de propor, doravante, que o arranjo formado pelo interior e pelo exterior *bossanovistas* informa não apenas sobre o artístico, o “bom gosto” e as condições de pureza, como igualmente sobre o seu contrário: a construção de subjetividades artísticas às bordas, ainda que estas frequentemente não se adequem imediata e idealmente aos parâmetros delineados por esse sistema. Nas palavras de Hall (2003, p. 338), são as “vozes das margens”.

A digressão operada até aqui corrobora a bossa nova, então, como um sistema de pureza organizado pela intersecção de fatores como a orquestração e o canto que delineiam a estética das canções, mas igual e impreterivelmente de variáveis como estratificação socioespacial, classe econômica e a fenotípi, acionada sob o termo raça. Doravante, o que

se conhece por bossa nova será tomado à maneira de um demarcador do valor honorífico das materialidades musicais produzidas no Brasil de então, definindo posições de prestígio e não prestígio ou, para usar as categorias analíticas até aqui trabalhadas, de pureza e sujeira.

**FIGURA X – Reportagem da *Revista do Rádio* com destaque ao epíteto “Macumbeiro da Bossa-Nova” atribuído a Jorge Ben**



Fonte: Revista do Rádio, 28 de setembro de 1963. *Biblioteca Nacional*.

Ao acionar o termo valor honorífico, que toma emprestado de José Carlos Durand, a pesquisadora Rita Morelli (2009) percebe que os diversos agentes que participam do processo de produção da imagem pública dos artistas a ser vendido no mercado de bens simbólicos, dentre os quais os próprios artistas, os produtores fonográficos e a crítica especializada, se organizam em torno de oposições conceituais como aquelas formadas por cultural e comercial, crítica e público, criação artística e trabalho. A partir dos dados levantados em função desta pesquisa, creio ser possível acrescentar à etnografia da autora as dicotomias constituídas pelos pares moderno/primitivo, branco/negro, minimalismo/exagero, mente/corpo, harmonia/ritmo, bom gosto/mau gosto, usadas extensivamente na definição da legitimidade e eventualmente da especificidade das obras lançadas na virada da década de 1950 para 1960. Nas palavras do pesquisador Marcos

Napolitano (2010b, p.16), “a Bossa Nova foi o filtro pelo qual os antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60”.

Desse modo, tão importante quanto a obra musical *per se*, passarão a ser as fotos que estamparão as capas dos discos, a roupa utilizada, as influências declaradas dos artistas, seu local de origem, sua cor de pele, sua adequação a determinados papéis de gênero, a performance corporal e a instrumentação escolhida que deverão se aproximar — ou se distanciar de forma estratégica — dos parâmetros definidos *emicamente* por este sistema de pureza. Por esse motivo, é sintomático que a bossa nova tenha renunciado, no Brasil, o predomínio do *long-play* como “veículo fonográfico e conceitual” capaz de amalgamar as variáveis acima e, inevitavelmente, conferir centralidade à figura do compositor-intérprete, especialmente a partir de suas capas, como tivemos oportunidade de analisar no capítulo anterior (NAPOLITANO, 2010b).

O que nos faz retornar à geração que fora arrebatada pelo êxito *bossanovista* de João Gilberto: como esses parâmetros de legitimidade, de que a estética minimalista da voz e do violão é apenas um índice exteriorizado, são percebidos pelos jovens que se encontram à borda do sistema? Ou seja, como esse posicionamento no entorno do sistema — fora do sistema, mas simultaneamente informado pelos limites deste — incide sobre os indivíduos, especialmente no tocante aos processos de subjetivação artística? Ou ainda, retomando as ideias de Michael Baxandall trabalhadas no capítulo inicial, de que forma eles experimentam esse posicionamento como um problema e respondem a ele a partir de um intenso processo de criação que os levarão a uma multivocidade de soluções? Como corolário dessa questão ampla, que abriga vários dos pares de adolescência e juventude de Jorge, devemos perceber que a percepção desse problema é também heterogênea, porque está entrecortada por variáveis que tocam em maior ou menor grau esses indivíduos.

A título de ilustração, Erasmo e Roberto Carlos não são estigmatizados em função do fator racial. Não serão inquiridos sobre “fazer macumba”, “magia negra” ou sobre os aspectos rítmicos e percussivos de suas criações, mas serão confrontados pelo sistema de pureza *bossanovista* por conta do barroquismo de suas apresentações, do “estrangeirismo” e das “sujeiras sonoras” do rock e da “alienação política”. Jorge, por outro lado, experimentará o problema apresentado por este posicionamento de outra forma devido à insígnia da diferença racial. E se, por certo, isso impõe impossibilidades conforme demonstrou nossa digressão até aqui, também abre estreitas sendas de inserção.

Podemos propor, por exemplo, que as “políticas de cabelo” são fundamentais para entendermos por que Jorge não se associa, de imediato, aos antigos colegas tijucanos que tomarão a frente do programa Jovem Guarda. A retomada da expressão utilizada por Grada Kilomba (2019) se justificaria, neste caso, pelos recorrentes relatos desses artistas em relação aos trabalhosos rituais de alisamento do cabelo para se aproximarem de padrões de beleza incorporados pelos ídolos estadunidenses: “eu queria ter o cabelo como o de Elvis. Me esforçava bastante usando gumex (o avô de todos os géis), esticando meus fios com touca de meia e penteando meu cabelo ao contrário”, relembra Erasmo (CARLOS, 2009, p. 9). Ritual este também imprescindível no cotidiano das gravações televisivas de Roberto Carlos que, segundo seu biógrafo, chegava com três horas de antecedência aos estúdios para alisar o cabelo fazendo uso de “uma touca daquelas feitas de meia de mulher” e de um secador elétrico para garantir um penteado como o dos Beatles (ARAÚJO, 2006, p. 135). Como demonstra Kilomba (2019, p. 126), “o cabelo único das pessoas *negras* foi desvalorizado como o mais visível estigma da negritude” e seu alisamento se tornou uma forma de “controle e apagamento dos chamados sinais repulsivos da negritude” — alisa-se para embranquecer-se. No caso dos pares tijucanos de Jorge, o alisamento lhes possibilitava perfazer a imagem dos mitos/modelos da cultura popular de massa internacional que se popularizaram no Brasil dos anos 1950 e 1960, como Elvis Presley, Marlon Brando e os Beatles. De modo semelhante ao que acontecera nos Estados Unidos, para galgar êxito comercial, o rock no Brasil também se embranquecia.

Em uma figuração como essa, Jorge encontrará vazão para sua criatividade artística em um cenário igualmente hostil à sua origem suburbana, à sua cor de pele e ao seu cabelo crespo — afinal o acusará de “macumbeiro” e “primitivo” —, mas que verá exatamente nos símbolos de sua estigmatização um signo de autenticidade e de “brasilidade”, uma forma de acesso à matriz de uma música “verdadeiramente brasileira” e um fator de legitimação do samba branco *bossanovista*. Isso abrirá possibilidades para que o próprio cabelo crespo, negado pela intervenção de toucas, secadores e produtos químicos usados por *jovenguardistas*, se torne progressivamente, ao longo de sua trajetória artística, um importante instrumento ético-estético que lhe possibilitará firmar-se como artista negro no mercado de bens simbólicos, como pretendo demonstrar até o final deste trabalho.

## COM TIM MAIA APRENDI AQUELES ROCKS AMERICANOS

O envolvimento dessa geração com o violão e a popularização do instrumento entre diferentes estratos populacionais é um fio condutor para compreendermos de que forma a bossa nova conforma a geração de que faz parte Jorge, mas igualmente enseja em seu entorno heterodirigido uma miríade de saídas artísticas que irão fornecer os traços mais marcantes da música nacional ao longo da década 1960.

A primeira edição da revista *Realidade*, publicada em abril de 1966, constata que o crescimento da indústria do violão teria sido uma resposta ao crescente interesse do público jovem pela bossa nova, a partir de 1953. Corroborando a narrativa segundo a qual o novo gênero contou com grandes esforços de divulgação ao público jovem, ajudando a formalizar e consolidar uma nova estética para a modalidade canção, a reportagem constata que 80% dos compradores de violão são menores de 21 anos — nascidos a partir de 1945, portanto — e que o Brasil se tornava, naquele período, um dos maiores e melhores fabricantes do mundo, exportando cerca de dez mil, dos trinta mil violões produzidos por mês, conferindo materialidade ao discurso da indústria fonográfica de que a bossa nova era o primeiro estilo musical brasileiro a ser exportado em larga escala, ao ganhar os Estados Unidos e o universo do *jazz*<sup>191</sup>. Uma realidade muito diferente era ilustrada pela *Manchete*, anos antes, em agosto de 1952. Ao realizar *survey* sobre estética musical com 1964 crianças entre 8 e 12 anos de idade, em São Paulo, esta publicação verificou que os seus instrumentos preferidos eram o piano (60%), o violino (26%) e o acordeom (8%). O violão, com 1% da preferência daquela amostra, ainda parecia longe de galgar a posição de objeto de desejo entre as crianças e os adolescentes brasileiros, o que, em alguma medida, reforça a tese acerca da bossa nova como um sistema de pureza, em que o violão *bossanovista* tornar-se-ia não apenas um instrumento capaz de organizar e galvanizar elementos musicais anteriormente existentes no sentido de consolidar a modalidade canção no país, mas também um catalisador do processo de definição de uma pauta musical nacional, com repercussão sobre as várias ramificações mercadológicas daí decorrentes: o rádio, o disco, a televisão e a indústria de instrumentos musicais. É emblemático, então, que Jorge recorde das marcas Giannini e Di Giorgio como partes de um “tempo em que se faziam bons violões por aqui”, motivo pelo qual ele

---

<sup>191</sup> Segundo a edição de 5 de março de 1969 da *Veja*, a Giannini era, no final daquela década, a maior fabricante de violões do mundo, exportando seus produtos para mais de vinte países, entre eles Estados Unidos, Japão, Inglaterra, Itália e Israel.

preservava dois desses instrumentos em seu acervo até 2007<sup>192</sup> e, quiçá, ainda hoje. Segundo a reportagem da *Realidade*, em 1966,

(...) de repente, muito brasileiro começou a tocar violão. Diminuiu o interesse pelo violino e pelo piano, enquanto milhares de pais passaram a ensinar música aos filhos através do violão e ficar horas ouvindo solos de clássicos ou da nova batida do samba. (...) Como é que agora, sem campanha nem revista, o violão venceu [a luta para se tornar um instrumento respeitável]? Entre 1953 e 56, um grupo de artistas jovens começou a tocar samba em violão com uma harmonia nova. Tocavam só para eles, em bares vazios, no fim da madrugada. Até que veio João Gilberto marcando oficialmente o começo da bossa nova, com violão. Vieram Baden Powell, Paulinho Nogueira e até Vinícius de Moraes, de violão.

O contato com o popular instrumento não se faz, no entanto, de forma unívoca. Embora o desejo por emular a “nova batida do samba” trespasse toda sorte de barreiras entre os membros daquela geração, as ritualidades que medeiam a produção *bossanovista* e sua recepção se desdobram em inúmeras possibilidades de significação atadas não apenas ao aqui e ao agora — *hic et nunc* —, mas a lugares e destempos distantes que articulam memória, técnica, arte e mercado. Em outros termos, conquanto se verifique uma intensa circulação da bossa nova entre os estudantes de ensino secundário e superior vinculados às classes médias e médias baixas, as lógicas comunicacionais operadas em seu consumo não são unívocas. Ao contrário, se inserem na mesma lógica comunicacional de conformação do sistema e seu entorno, indicando que João Gilberto e sua obra serão apropriados de formas distintas no interior ou às bordas do sistema. Elas informam as marcas distintivas visíveis entre *bossanovistas* e *não bossanovistas*.

De um lado, o exercício de audição e interpretação que irá formar a bossa nova se faz mediante o surgimento de um *ethos* bossanovista caracterizado pela intimidade “doméstica” de apartamentos e exíguas boates da Zona Sul frequentadas por um círculo restrito de jovens que buscava se afastar das massas anônimas entregues aos clubes da Zona Norte, ao carnaval e serenatas públicas. Aproximando-nos do entorno do sistema, no entanto, as formas de escuta e interpretação da bossa nova eram perpassadas por alguma disposição comercial massiva incorporada em razão da estreita relação com os mercados de bens simbólicos, especialmente o rádio, o cinema e o mercado editorial de revistas que se

---

<sup>192</sup> *Rolling Stone*, junho de 2007.

expandiam no período. É digno de nota que essa disposição comercial, que será pejorativamente taxada pela dinâmica bossanovista como “música do povão” ou “música popularesca”<sup>193</sup>, se acoplará de forma ideal às aspirações de ascensão social e de consumo da ala suburbana daquela geração, como restará evidenciado pelo grupo de adolescentes de que Jorge fazia parte, mais tarde apelidado por escritores e pesquisadores de música popular como “turma da Tijuca”.

As saídas criativas decorrentes do encontro de Jorge com aquele grupo formado, entre outros, por Tim Maia, Erasmo e Roberto Carlos, são frequentemente exploradas e objetivadas em termos de uma coesão grupal que pudesse explicar a profusão de artistas bem-sucedidos na indústria do disco e na televisão dos anos 1960 provenientes daquela região da cidade. Pelo menos é o que se subentende do apelido “turma da Tijuca”, acionado por Paulo César Araújo (2006), Nelson Motta (2011) e por Erasmo Carlos, em canção homônima lançada em 1984, deixando entrever o bairro como nascedouro do *rock* e do *soul* nacionais. Daí resulta toda sorte de mitificações, especialmente no tocante à intensidade dos elos que compunham aquela figuração, já negadas incisivamente por seus elementos: “a gente tinha um pouco de bronca do Jorge Ben, que não era da nossa turma, e tinha o mesmo apelido que o Tim, porque na época eles cantavam, Be-bop-a-Lula, e eram chamados de Babulina”, dirá Erasmo Carlos, confirmando a narrativa de Jorge, segundo o qual os encontros nas escolas, nas festas, nos bares e clubes do bairro raramente eram promovidos a amizades profundas e duradouras — “depois de já ter gravado disco é que a gente começou a se encontrar mais”<sup>194</sup>.

Disso decorre que a “turma” em questão não orbitava em torno de um projeto artístico e estético coeso, como mostrará Paiva (2015), o que nos levará a grafar o termo, doravante, sempre entre aspas. Diferentemente da bossa nova, cuja produção sistemática de “comentários” acerca de sua perspectiva artística a possibilita ingressar de forma destacada

---

<sup>193</sup> Carlos Lyra, um dos participantes da “turma da bossa nova”, é enfático ao dizer que prefere a “música do disco” à “música do rádio”, caracterizando a segunda como “música do povão”, “popularesca”, “de consumo”: “Eu nunca gostei do rádio; eu sempre gostei da música do disco, principalmente da canção americana. O rádio brasileiro sempre foi medíocre, em todas as épocas. Eu detestava aquilo, achava de baixo nível, aquela música de povão, de consumo que era a música da Rádio Nacional. (...) Eu gostava dos musicais de Fred Astaire, de Frank Sinatra, dos cantores de jazz. Eu não sou diferente de outros caras da Bossa Nova. Eles gostavam das mesmas coisas que eu e foi isso que nos uniu e aglutinou a Turma da Bossa Nova: o gosto pelo jazz, pela música fina de classe média” (ARAÚJO, 2006)

<sup>194</sup> A fala de Erasmo é encontrada na reportagem *Quanto custa o sucesso: Erasmo Carlos* publicada na edição 979 da *Manchete*, em 23 de janeiro de 1971. Já a de Jorge, foi extraída da entrevista concedida ao *Roda Viva*, em 18 de dezembro de 1995.

na história da música brasileira — como bem demonstrará Belting (2012, p. 55), as “propostas” são guindadas a obras, pois questionam e instauram fazeres artísticos —, a “turma” da Tijuca não tece “comentários” sobre o fazer artístico. Apenas “faz”. O que não significa que seus membros não pudessem compartilhar um horizonte de expectativas incorporadas mediante tramas de sociabilidade e ritualidades próprias de um bairro com ares suburbanos habitado por uma classe média baixa que se inseria de forma progressiva no universo do consumo. Para esse grupo que vivia na Tijuca e suas adjacências, o sucesso da bossa nova significava uma inflexão decisiva em suas aspirações profissionais e artísticas, mas as tentativas de emular seu *ethos* e eventualmente inserir-se nos espaços intimistas que davam lugar ao gênero na Zona Sul eram rechaçadas pelas barreiras simbólicas que instauravam e reinstauravam princípios de diferença e “distinção” (BOURDIEU, 2013a), dentre as quais se encontram as determinantes de classe e raça, aludidas anteriormente.

Assim, diferente da “turma da bossa nova”, cujos principais meios de acesso aos bens musicais eram discos, frequentemente importados e consumidos de forma absolutamente ritualizada em reuniões herméticas nos bairros mais ricos do Rio de Janeiro, Jorge e os vizinhos tijuicanos, Erasmo, Almir, Arlênio, Edson e Tim, conheciam os últimos sucessos nos radiorreceptores que, não raro, eram os principais móveis da sala de estar. A despeito de terem eventualmente estudado música de maneira formal, como elucidada a experiência de Jorge no coral gregoriano do Seminário, seu aprendizado musical marcadamente informal — entre amigos e métodos vendidos em bancas de revistas — distinguia-se sumariamente daquele a que quase sempre eram submetidos os elitistas músicos da bossa nova em escolas e conservatórios, lendo e escrevendo partituras (ARAÚJO, 2006; AMARAL, 2012). “Aprendi a tocar violão *sem nenhum professor*. Sempre *sentí* a música” (grifo nosso)<sup>195</sup>, confirma o mesmo Jorge que vai progressivamente optando por instrumentos e gêneros musicais diferentes daqueles dos incipientes aprendizados no Seminário e próximos à música que ouvia no rádio e na vitrola.

Nos encontros que os adolescentes passariam a cultivar no bairro da Tijuca, para tocar bossa nova e *rock* entre esquinas, bares e quermesses, Tim Maia frequentemente fazia as vezes de “professor”, tendo ensinado os três acordes com os quais Erasmo e Roberto Carlos deram seus “primeiros passos” no violão (CARLOS, 2009, p. 12). Tim Maia — então conhecido como Tião — tinha como ídolo o músico estadunidense Little Richard, cantor de

---

<sup>195</sup> *Revista do Rádio*, 2 de maio de 1964

*rock* famoso pela impetuosidade de suas apresentações, em que costumava pintar a boca de batom, desgrenhar a longa cabeleira e tocar piano com os pés: “era meu ídolo. Eu não sou revolucionário. Ele era preto, veado, cabeludo, pintava os lábios de vermelho e tocava piano com o pé. É um dos caras mais injustiçados do mundo”<sup>196</sup>. Desse modo, é de se imaginar que se a vontade de tocar violão, entre aqueles jovens, fora despertada pela bossa nova de João Gilberto, o aprendizado do instrumento fez-se mediante a influência direta do *rock* e da forma muito particular com que os artistas filiados a esse gênero musical percutiam as cordas de uma guitarra elétrica. Não por acaso, em seus escritos autobiográficos, Caetano Veloso (2008, p. 192) encontrará a “originalidade” de Jorge Ben no fato de “ele toca violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana”.

De fato, Jorge, que já se impressionara com as apresentações de Tim na escola, admite ter sido influenciado pelos meneios “roqueiros” do colega tijucano, corroborando a importância dos encontros entre adolescentes na Tijuca:

*Com Tim Maia aprendi aqueles rocks americanos dos anos 50. Tim Maia cantava “Boop a Lena”, que ficou meu apelido — Babulina. Foi o primeiro que ouvi tocar guitarra, não era mímica, porque muita gente fazia mímica. Ele cantava Little Richard, Elvis Presley, Gene Vicent, Jerry Lee Lewis nas festas juninas, nas festas de escola. Eu tinha 13, 14, 15 anos (grifo nosso)*<sup>197</sup>.

Fazendo uso de categorias acionadas anteriormente, se o magnetismo gerado pelo violão e pela voz de João Gilberto é um dado inescapável aos adolescentes da Zona Sul ou da Zona Norte, as formas e mais propriamente as ritualidades por meio das quais os saberes musicais daí decorrentes são perpetuados se diferem substantivamente, com reverberações perceptíveis sobre a constituição dos *habitus* social dos aspirantes a artistas. Em outros termos, tão importantes quanto o acesso a determinados bens culturais são os usos que se faz deles, que podem acionar memórias ora atávicas, ora atreladas à aceleração dos fluxos informacionais característica do processo de industrialização do simbólico. Ou ainda, nas ilustrativas palavras de Roxana Morduchowicz acerca do consumo cultural juvenil (2008, l. 118, paginação irregular): “O fato de que jovens de setores sociais diferentes liguem a

---

<sup>196</sup> *Folha de São Paulo*, 24 de fevereiro de 1991.

<sup>197</sup> *Folha de São Paulo*, 28 de agosto de 1993.

televisão para ver o mesmo programa não supõe, de maneira nenhuma, uma comunicação e uniformidade nas práticas e formas de recepção”<sup>198</sup>.

### **EU CANTAVA *BOP-A-LENA*, DAVA PARA ENTENDER *BABULINA***

Retomando o contexto tijucano de fins dos anos 1950, os usos que aqueles jovens faziam da bossa nova eram confrontados, por exemplo, pela “descoberta” do *rock*, gênero musical estadunidense forjado a partir do blues — que remonta o período escravocrata daquele país. Descoberta, esta, potencializada pelo delineamento de um pululante polo de diversões erigido nas imediações da praça Sáenz Peña, na Tijuca — mais precisamente a um quilômetro e meio da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro e a quinhentos metros do Tijuca Tênis Clube —, a qual se beneficiara das políticas de intervenção estatal na urbe no início de século, em função de sua proximidade com a Zona Sul e o Centro. Por esse motivo, fora capaz de atrair negócios de toda sorte, como os cinemas que passarão a povoar a paisagem da região e servirão como ponto de encontro entre os jovens da região e pretexto para novos itinerários que caracterizarão a prática do *footing* entre espaços públicos e bares adjacentes — caso do Divino, na esquina da Rua Matoso, onde vivia Erasmo, com a Haddock Lobo, situado estrategicamente ao lado do Cine Madrid.

Segundo Thalita Ferraz (2012), “foi a partir da construção desta praça que as práticas de consumo modernas (...) acharam um *locus* perfeito para sua realização”. Por isso, mostrará a pesquisadora, a região receberá a alcunha de “segunda Cinelândia carioca”, constituindo o segundo maior polo exibidor de filmes do Rio de Janeiro ao longo de boa parte do século XX — atrás apenas da Cinelândia, a “primeira”, ao redor da Praça Floriano no Centro da cidade. Se o Rio de Janeiro chegava aos anos cinquenta tomado por hábitos de consumo próprios das grandes cidades, com seus automóveis, arranha-céus, grandes painéis publicitários, magazines e, claro, um mercado de diversões que observara um crescimento de 63,46% em duas décadas (*Tabela V*), a Tijuca não ficava para trás, chegando ao ano de 1957 com 12 cinemas (*Tabela VI*) por meio dos quais os jovens da região poderiam ter acesso

---

<sup>198</sup> Tradução livre para “*El hecho de que jóvenes de sectores sociales diferentes enciendan la televisión para ver el mismo programa no supone de ninguna manera una comunión y uniformidad en las prácticas y las formas de recepción*”.

aos filmes estadunidenses do pós-guerra que, em uma dinâmica uniformizadora, estabeleciam-se como mais uma aspiração de consumo na sociedade urbano-industrial que se formava no Brasil (ORTIZ, 2006).

**TABELA V – Mercado de diversões urbanas no Rio de Janeiro (1940-1958)**

	Salas de cinema e cine-teatros	Teatros	Emissoras de radiodifusão	Outros serviços de diversões	Total
1940	93	8	11	96	208
1950	119	12	12	67	210
1958	155	18	13	154	340
Crescimento	66,67%	125%	18,18%	60,42%	63,46%

Fontes: IBGE, *Censos Demográficos de 1940 e 1950*; Serviço de Estatística da Educação e Cultura, 1958.

**TABELA VI – Salas de cinema na região da Tijuca na entrada do ano de 1957**

Período de funcionamento	Cinema
1909 - 1966	Cinema Tijuca (Tijuquinha)
1910 - 1965	Cinema Haddock Lobo (Antigo Royal)
1918 - 1997	Cine-Teatro América
1919 - 1962	Cinema Avenida
1932 - 1964	Cinema Maracanã
1940 - 1970	Cinema Paroquial Santo Afonso
1940 - 1972	Cine-Teatro Olinda
1941 - 1999	Cinema Carioca
1941 - 1977	Cine Metro-Tijuca
1953 - 1957	Cinema Santa Rita
1954 - 1970	Cine Madrid
1956 - 1964	Cinema Esky

Fonte: Thalita Ferraz, *A segunda Cinelândia carioca*.

Embora o cinema seja uma expressão heurística, neste período, do movimento de mundialização de uma cultura juvenil-adolescente que tem como principal polo de desenvolvimento os Estados Unidos, ela ganhará contornos, em cada sociedade e, mais ainda, em cada localidade, à sua maneira e a seu tempo. Como propõe Renato Ortiz (1999), se a globalização é operada em “todos” os lugares do mundo de forma relativamente unívoca

no âmbito da técnica e da economia — no que a técnica cinematográfica e os padrões de consumo são ilustrativos —, a mundialização deve ser entendida exatamente em termos da diversidade e das idiossincrasias de sua acomodação no âmbito da cultura. A pergunta a ser feita é: de que forma a intensificação da circulação de imagens e sons possibilitadas pelo processo de industrialização do simbólico em sua interface com a mundialização da cultura é percebida em termos da formação de memórias e subjetividades de jovens como Jorge?

Pensando assim, as muitas salas de exibição da “Cinelândia tijuicana”, exatamente em função de sua concentração em uma área de fácil acesso à população dos subúrbios cariocas, podem ser objetivadas como catalisadoras de uma sociabilidade juvenil assentada sobre referentes simbólicos como o *rock*, a “heroica calça Lee”<sup>199</sup> que Jorge ostentará na capa de seu primeiro disco, a dança e mesmo comportamentos que podem ser amalgamados a partir de abstrações como hedonismo e rebeldia, os quais se articularão às aspirações por ascensão social, por meio do consumo e do agenciamento artístico, da população adolescente de classe média que habita ou frequenta aquela região.

Nestas salas de cinema, a “turma” da Tijuca testemunhou a chegada do *rock* no Brasil, em 1955, com o filme *Sementes da violência*, o qual trazia, em sua abertura, a música *Rock around the clock* para traduzir, em som, a rebeldia de alunos adolescentes em relação ao professor protagonista da trama, ilustrada imagetivamente. É sintomático que o nome “*rock*” tenha aparecido pela primeira vez na *Revista do Rádio* exatamente em função desse filme, que traz como corolário a primeira gravação do gênero no país, com Nora Ney regravando a música de abertura — originalmente registradas pelos estadunidenses do grupo Bill Haley e Seus Cometas — em uma estratégia comercial da Continental para assegurar alguns dividendos extras na esteira do sucesso da película.

Também ali, os jovens tijuicanos podem ter acessado filmes como *O Selvagem*, *Juventude Transviada* e *Ao balanço das horas* que traziam à tela os conflitos de uma juventude que, sem coadunar os valores vigentes, busca seu espaço no mundo a partir de um olhar crítico ao comportamento e à moral das gerações anteriores. Por isso, é comum que muitas das notícias sobre o fenômeno confirmem destaque às roupas, aos trejeitos, à música e às danças que conferiam aos espectadores de tais filmes ares “rebeldes” e “transviados”: “se notava uma excitação fora do comum”; “a semelhança impressionante no vestir e no falar,

---

<sup>199</sup> *Jornal do Commercio*, 4 de novembro de 1973. A calça Lee tornar-se-á, naquele momento, um dos símbolos da classe etária juvenil que se forma exatamente em razão de referências culturais como James Dean e Marlon Brando.

como no modo de proceder, revelava que o objetivo que os levava ali não era apenas o de assistir um filme”; “se excitavam, dançavam o Rock’n Roll em plena rua” — são alguns dos relatos encontrados em reportagem da *Revista da Semana*<sup>200</sup> que noticia a ocasião de estreia de *Ao balanço das horas* e “denuncia” aquilo que Jesus Martín-Barbero (2009, p. 19) irá analisar sob o registro de “barroquismo expressivo dos modos populares de assistir a um filme” para demonstrar como o consumo cultural pode se realizar de maneira criativa e não somente pela contemplação passiva.

Lembremos que o empreendimento para que Jorge, Erasmo, Tim e outros jovens da tijuca conseguissem acesso às sessões de cinema frequentemente se iniciava com a prática da *perruque* que, conforme definimos a partir da obra de Certeau (1994), diz respeito à instrumentalização da cultura popular — aqui posta nas negociações informais, no eventual estabelecimento de relações pessoalizadas, nas troças e “dribles” — para adentrar espaços da economia contemporânea, como os cinemas, nem sempre acessíveis às camadas médias e baixas da população. Segundo reportagem escrita por Marta Barcellos, “os garotos, certa ocasião, ficaram logo amigos do lanterninha do [cine] Madri, para entrar de graça nos filmes do Elvis Presley para curtir as músicas”<sup>201</sup>. Prática confirmada pela pesquisa realizada por Thalita Ferraz (2012) a qual demonstra, por meio de entrevistas com antigos frequentadores dos cinemas tijuicanos, que “havia sempre formas criativas que arrumavam para participar daquele ambiente de exibição e lazer. Ocasionalmente, até encontravam maneiras de assistir aos filmes sem ter que pagar pela entrada”, como relatam dois de seus interlocutores:

Eu me lembro que os lanterninhas, esses caras que ficavam na portaria, porteiros e tal, às vezes, eles ficavam ali com dó da gente. Eu me lembro que uma vez eu não tinha dinheiro e fiquei ali conversando: ‘Querida tanto ver este filme...’ Conversando com ele e ele: ‘Então tá! Vou esperar todo mundo entrar, que eu vou deixar você entrar [Tuca, moradora da Tijuca] (l. 2174, paginação irregular).

A gente entrava de costas, né?! Quer dizer, o povo saía lá do filme, porque o portão era de lado, e a gente entrava fingindo que estava saindo. Pra não pagar a entrada. Coisa de jovem mesmo, né? Que a gente fazia mesmo! [Márcio, morador da Tijuca] (l. 2106, paginação irregular).

---

<sup>200</sup> 26 de janeiro de 1957.

<sup>201</sup> *O Globo*, 13 de dezembro de 1988.

Durante as sessões, o barroquismo se repetia entre os jovens, especialmente durante a exibição de filmes como *Ao balanço das horas*, verdadeiras peças de divulgação do *rock*, em que os números musicais tendiam a deixar o enredo em segundo plano. Era frequente que se tentasse cantar acompanhando o sistema de som da sala de exibição, prática verificada especialmente entre aqueles que buscariam, após sair do cinema, emular as canções recém-aprendidas empunhando seus “violões *bossanovistas*” como se guitarras elétricas fossem e cantando com rudimentares pronúncias do inglês para galgar a admiração em suas “turmas” nas escolas, nas quermesses ou bares. Naturalmente, as novas formas criativas de “*expectação*” cinematográfica se prolongava pela prática do *footing* — um andar descompromissado, mas atento às possibilidades de instauração de contatos fortuitos ou duradouros — que poderia ensejar situações de dança, serenatas e flertes, frequentemente orientadas pelo filme que se acabara de assistir (ver *Figuras XI e XII*). É em função dessa trama, em especial, que são criadas inúmeras narrativas acerca dos encontros no bar Divino em torno de uma afinidade cultural forjada mediante os signos propalados por cinemas, discos e revistas em quadrinho.

As ritualidades postas no consumo cinematográfico, bem como suas reverberações sobre a formação de novas sensibilidades simpatizadas pelo mercado e pela tecnologia, com a conseqüente formação de uma crescente demanda adolescente-juvenil, ilustram um fenômeno cuja lastro mundializante encontra-se na formação de valores modernos — como a emancipação, a liberdade e a felicidade privada — e no avanço maciço dos processos de industrialização e urbanização. Fenômeno que, como ressaltam Edgar Morin (2009) e Eric Hobsbawm (1995), não se limita ao consumo de filmes e músicas, mas instaura novas “maneiras de ser”, novas “atitudes em face da vida”, incorporadas por referências culturais mundializadas como os atores Marlon Brando e James Dean, o músico Elvis Presley — agora visto como modelo de realização individual —, as histórias em quadrinhos e seus heróis, os personagens propalados em diversos meios, as imagens e situações veiculadas pelas publicidade. Enfim, um complexo simbólico que passará a informar as massas urbanas e, no Brasil, sobretudo uma juventude que construía novas aspirações de consumo em consonância com sua ascensão social.

**FIGURAS XI e XII. Dança e movimentação de jovens nas proximidades de sala de cinema, na ocasião do lançamento do filme *Balanço das Horas*, Rio de Janeiro, 1957**



Fonte: Revista da Semana, ano 57, n. 4, 26 de janeiro de 1957. *Biblioteca Nacional*.

Aderindo aos escritos de Renato Ortiz (2006), pode-se afirmar que o fenômeno em questão corresponde ao processo de formação de uma “memória internacional-popular” —

catalisado no pós-guerra pela mídia de massa — o qual tende a aproximar a produção e o consumo cultural nacionais das normas de produção dominantes internacionalmente, como acontece no flerte entre bossa nova e jazz e na chegada do *rock* por meio do cinema e dos fonogramas, com suas implicações sobre a sensibilidade juvenil. Em último caso, tal memória internacional-popular confere lastro ao que chamamos aqui de cultura adolescente-juvenil e que Mira (2001) definirá como “cultura *pop*” — uma cultura midiática internacional que atrai sobretudo o público daquela faixa etária, sendo tributária exatamente de mídias como o cinema, as histórias em quadrinho e a publicidade. Acrescento, ainda, que se trata de um substrato da cultura popular no qual jovens e adolescentes dão sentido às suas identidades, em razão de terem sido socializados sob o panorama midiático suturado pelo rádio, pelo disco e pelo cinema, como bem ilustram as palavras de Paulo César Araújo (2006, p. 45): “o bairro da Tijuca, na zona norte da cidade, foi o ponto de aglutinação de uma geração de garotos suburbanos e talentosos que sonhavam em ser americanos, vestir-se como americanos, viver como americanos”.

Ora, se “ninguém conseguia tocar como João Gilberto”, por que não o tentar aos moldes dos novos ídolos de *rock*, “meio na palhetada”? O termo usado por Jorge em entrevista à *Rolling Stone*, em junho de 2007, faz alusão ao pequeno apetrecho de plástico — a palheta — usado pelos músicos de *rock* para percutir as cordas de guitarras ou contrabaixos elétricos, e indica exatamente em que medida o cinema e suas implicações sobre aquela cultura adolescente-juvenil que se conforma nos anos 1950 reverbera sobre o fluxo-fantasia dos assíduos espectadores dos cinemas da Sáenz Peña. Do cinema ao violão; do violão ao canto; do canto às roupas; das roupas ao corte de cabelo; do corte de cabelo aos trejeitos corporais; dos trejeitos às danças, Jorge parecia descobrir novas possibilidades criativas que seriam novamente potencializadas pela situação econômica da família, a qual lhe permitia acesso tanto aos últimos lançamentos de Hollywood, quanto a vitrolas, a discos e, claro, ao violão com que irá ensaiar suas primeiras composições musicando os textos escritos na escola.

Exatamente na época do “estouro” da bossa nova e do “ímpeto rebelde” do *rock*, Hélio, irmão mais velho de Jorge, servia à Marinha. A carreira militar lhe conferia — além do soldo, das refeições diárias, do alojamento e do reconhecimento social de que tal carreira gozava nos subúrbios — oportunidades até então impensáveis para uma família de classe média baixa. Por meio de Jorge, ficamos sabendo que Hélio joga papel tão catalisador quanto

as ritualidades nos cinemas tijuicanos, pois possibilita que a casa da família Menezes no Rio Comprido seja abastecida em primeira mão com bens atrelados àquela memória internacional-popular, como os discos de *jazz* e *rock* que trazia de suas viagens laborais:

Meu irmão mais velho, oficial da Marinha, viajava muito. Certa vez, ele foi para os Estados Unidos. Na época, era aquela empolgação toda pela música americana, pelo rock e outros bichos. Então ele trouxe para mim um disco que estava na onda, *Bob and Lena* (na verdade, *Bop a Lena*), sucesso de Ronnie Self) e uma camisa que trazia o nome da música. Eu cantava isso, dava para entender que era “Babulina”<sup>202</sup>.

Entre as levas de discos que Hélio introduzia ao irmão aspirante a músico, encontravam-se também os maracatus importados do Nordeste pela orquestra do pernambucano Severiano Araújo — “era dim digudim dingudim, um ritmo meio solto, que às vezes também parecia com o *rock*”<sup>203</sup> — e um disco do trompetista estadunidense Miles Davis “determinante” em sua “formação musical” seguido da seguinte preleção fraterna: “se você quiser seguir profissionalmente precisa ouvir esse disco”<sup>204</sup>. A diversificação do consumo cultural possibilitada pela situação de moradia de Jorge, por sua escolarização e pela ascensão social ensaiada primariamente pelo pai e, em seguida, pelo primogênito da família ilustra não apenas a dinâmica que torna a lógica popular massiva imprescindível na produção musical daquele momento, mas também como — em operações comunicativas aparentemente prosaicas do cotidiano, possibilitadas pela complexificação do consumo entre as classes médias — esse massivo interpela o popular e, de forma inversa, o popular passa a informar o massivo. Massivo que introduz Jorge ao violão, mas será interpretado e apropriado à maneira de novas formas de percutir suas cordas; formas tributárias, por sua vez, de atávicas memórias que poderiam nos levar ao jongo e às escolas de samba, mas também das imagens e sons veiculadas pelas salas de cinemas e ondas do rádio. Popular que galga o reconhecimento como artista singular e projeta no massivo, que lhe chega por meio de um Miles Davis ou um Ronnie Self, como outrora projetara em familiares e vizinhos, a possibilidade de realização de aspirações infantis.

---

<sup>202</sup> *Ele & Ela*, janeiro de 1976.

<sup>203</sup> *Jornal do Commercio*, 4 de novembro de 1973.

<sup>204</sup> Entrevista concedida em ocasião de show realizado no Esporte Clube Pinheiros, em fevereiro de 2018, e disponibilizada pela página da instituição na internet.

Se em outra ocasião (AMARAL, 2012) propus um rompimento definitivo entre a bossa nova formada pelo acoplamento do jazz no mercado brasileiro e o *rock* que chegava cinematograficamente ao território nacional, apresentando o segundo como representante do que poderia ser chamado de “cultura jovem”, doravante, a partir das novas discussões elaboradas neste trabalho, proponho reformular tal postulado, pois resta evidente que tanto a bossa nova quanto o *rock* são instauradores de uma “classe de idade”<sup>205</sup> juvenil no Brasil, na medida mesma em que, atuando a partir do registro massivo da cultura — notadamente da indústria fonográfica, do rádio e do cinema —, se direcionam e intencionam dar forma a uma demanda por consumo exatamente a partir dos desejos e ambições de adolescentes e jovens, recorrendo a memórias do nacional-popular e do internacional-popular. Seu êxito é confirmado pela popularização do violão como instrumento musical de preferência da maioria dos membros daquela geração, pelo sucesso cinematográfico e fonográfico de artistas como Elvis Presley, Ronnie Self, Miles Davis e Little Richard e, claro, pela frequente contemporização de ambas as faces da cultura jovem nacional na formação de novas sensibilidades: “Little Richard e Elvis Presley eram meus ídolos e meu ídolo brasileiro era o João Gilberto”, atesta Jorge<sup>206</sup>.

A conclusão daí decorrente é que o massivo — e demais conceitos daí decorrentes, como “cultura popular de massa” — não deve ser analisado somente em termos de homogeneidade e padronização, mas especialmente a partir do que tem de segmentado, dado especialmente relevante porque desvela uma sociedade nacional que se remaneja enquanto uma sociedade de consumidores constituída por uma diversidade de situações de classe, raça, gênero e idade. Ou seja, o número de consumidores se expande de forma simultânea à sua complexificação qualitativa. Seguindo por esta senda, Maria Celeste Mira (2001) usa o seu estudo a respeito das revistas de grande circulação para indicar que o conceito de massa só tem validade real quando associado à idéia de grande número, não assumindo dimensão real se pensado como homogeneidade, já que o próprio mercado editorial de revistas aponta

---

<sup>205</sup> É importante trazer a ambivalência deste termo trazido por Morin: “a noção de idade conduz ao que é transitório (a evolução de qualquer indivíduo), e, de outra parte, a noção de classe designa, neste fluxo constante, uma categoria estável” (MORIN, 2009, p. 141). A nova figuração sócio-histórica marcada pela progressiva complexificação da trama midiática e do consumo produz, conquanto se observe mudanças internas de tempos em tempos, uma “classe” formada por jovens que compartilharão valores e aspirações comuns. Em termos de consumo musical, identificamos a gênese desse processo na bossa nova e no *rock*, mas ele segue passando pela jovem guarda, pelos festivais universitários, pela tropicália e, daí em diante, por uma miríade de manifestações culturais que nos levam ao *rock* dos anos oitenta, ao axé, ao sertanejo e ao pagode dos anos noventa, e ao funk dos anos 2000 e 2010.

<sup>206</sup> *Manchete*, 21 de março de 1970.

factualmente para uma diferenciação primordial contida no público de leitores: entre homens e mulheres; entre crianças, jovens e adultos. No caso da constituição de um mercado musical de massa no Brasil, devemos destacar que ele efetivamente representa a interpelação da cultura pelas normas de produção industrial, mas, aderindo às conclusões de Mira, desvela — notadamente a partir do mosaico que constitui a cultura juvenil-adolescente — um espaço conflituoso de disputas e aproximações entre os diversos segmentos populacionais que o constitui.

#### **A PANELINHA ME EXCLUIU**

Doravante, propomos adotar um deslocamento analítico “dos meios” em direção “às mediações”, conforme sugestão de Jesús Martín-Barbero (2009), que se ocupa em mostrar como as lógicas comunicacionais postas na interface que conecta a cultura popular à dimensão do mercado e das tecnologias de difusão de sons e imagens é capaz de descentrar os formatos industriais, subverter significados e hibridizar insumos simbólicos de espaços/tempos distintos<sup>207</sup>. De acordo com esse autor, os usos da cultura — ou ritualidades, como prefere chamar — constituem, se observarmos desde os meios, gramáticas de ação que regulam a interação entre a vida cotidiana e os espaços e tempos que conformam tais meios. Vejamos, por exemplo, que o tênue desejo de tocar e cantar entre amigos, gestado no bojo familiar e no contexto suburbano de Madureira vivenciados por Jorge, vai sendo reatualizado à medida que os formatos industriais da cultura ganham novo corpo e escopo, informando novas formas de ver, ouvir ou ler música. Ou seja, pensando a partir dos meios, as ritualidades que envolvem a escuta sistemática das músicas do rádio, o encontro com outros adolescentes na região da Tijuca para “serenatas que virariam sessões de rock e bossa nova” (CARLOS, p. 44) e as idas ao cinema para se inteirar dos últimos lançamentos fazem ganhar consistência as aspirações artísticas antes incorporadas pela figura paterna no ambiente domiciliar e pelos músicos populares no contexto bairrista.

No entanto, é no âmbito das competências de recepção que encontraremos respostas para a questão referente às saídas e entradas artísticas encontradas por aqueles jovens para

---

<sup>207</sup> Para uma análise mais profunda acerca dessa proposta analítica, sugere-se a leitura da dissertação de mestrado em comunicação *Recepção e estudos culturais* de Katrine Tokarski Boaventura (2009).

galgar posições no mercado de bens simbólicos, cuja hegemonia<sup>208</sup> encontrava-se no discurso *bossanovista*. Se não há univocidade ou coesão naquela “turma” que tornava os encontros para ouvir e fazer música cada vez mais recorrentes, é inegável que as ritualidades a partir das quais os jovens tijucanos recebiam música constituíam condições objetivas de possibilidade às quais responde uma estrutura de sentimentos afins cujos insumos estão associados a uma trama sociológica complexa de que fazem parte aqueles encontros paroquiais na Tijuca, mas que se estendem ao fenômeno global de propagação de uma cultura juvenil-adolescente, cujo polo inicial de desenvolvimento são os Estados Unidos e que ganha, no cinema e no disco, especialmente na segunda metade da década de 1950, plataformas de universalização (MORIN, 2009).

Elucidativo a esse respeito é o fato de que alguns dos membros da “turma” tenham dado os primeiros passos de suas carreiras no mundo da música de forma semelhante: imitando os ídolos internacionais que faziam do rock o maior fenômeno cultural mundial à época. Roberto Carlos se apresentava como “Elvis Presley brasileiro”, Tim Maia como “Little Richard brasileiro”. Isto, após terem compartilhado os palcos das festas do bairro cantando no quarteto vocal The Sputnicks, cujo repertório tinha como destaque a música *Little Darling*, do grupo estadunidense Diamonds. Erasmo também tinha seus lampejos como Elvis, mas se destacou mesmo em outro quarteto vocal formado na Tijuca, o The Snakes. Wilson Simonal apresentava-se sob epíteto de “Harry Belafonte brasileiro”, em alusão ao repertório de calipso e chachachá cantado pelo cantor estadunidense de ancestralidade jamaicana que, no Brasil, foi apropriado pelos pioneiros do rock. Já Jorge ganharia o apelido de “Babulina” em razão das imitações que fazia de Ronnie Self, tocando e cantando o sucesso *Bop-a-Lena* entre amigos. “Cantava tanto o *Bop a Lena* (que desgraça, rapaz, perdi este disco) do Ronnie Self, que o apelido ‘Babulina’ (deturpação do título original na pronúncia não muito ortodoxa do cantor) persegue-o até hoje”<sup>209</sup>.

---

<sup>208</sup> Aqui, toma-se a noção de hegemonia à maneira de Gramsci, ou seja, não como uma oposição a partir de um exterior, mas como um processo no qual uma classe hegemoniza, na medida em que representa interesses e valores que as classes subalternas também reconhecem de alguma maneira como seus. Nas palavras Luciano Gruppi (1978, p. 70), ao comentar a obra de Gramsci: “A hegemonia é isso: capacidade de unificar através da ideologia e de conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições de classe”. O mérito do autor italiano, nesse sentido, é perceber a interface entre a dimensão de classe e a cultura popular, mostrando que a segunda é alvo de disputas por hegemonia em âmbito superestrutural. Disputa materializada, aqui, pelo magnetismo que a bossa nova, tendo surgido e ganhado corpo entre as classes médias altas intelectualizadas da Zona Sul, gera entre os jovens de classe média baixa da Zona Norte carioca.

<sup>209</sup> *Jornal do Commercio*, 4 de novembro de 1973.

Todos, com pouco espaço nas reuniões intimistas dos artífices da bossa nova, respondiam a partir da criação de e da inserção em outros espaços e ritualidades para a exteriorização das disposições amealhadas no contexto tijucano. Fôssemos retomar a questão dos padrões de intencionalidade abordada pela proposta analítica de Michael Baxandall (2006), as apresentações semiamadoras que fariam em programas televisivos como o *Clube do Rock* e o *Hoje é dia de rock*, também semiamadores — considerada a incipiência dessa tecnologia no Brasil —, podem ser vistas como respostas ao problema das lutas simbólicas em relação à bossa nova. Em termos bourdieusianos, se por um lado, o acúmulo de capital sob suas diferentes espécies — econômico, simbólico — afasta aqueles jovens de classe média baixa dos ambientes *cilenses*, demarcados exatamente pelos índices exteriorizados do capital, como vestuário, pronúncia, postura, forma de andar e maneiras; por outro, a disposição comercial atrelada às suas aspirações por mobilidade social e consumo os aproxima do mercado de bens simbólicos, representado aqui por Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo, apresentadores dos programas supracitados, na TV Tupi e na TV Rio, respectivamente. Uma trama de “antipatias” e “simpatias”, portanto, em que esta disposição comercial está no âmago da relação de afinidade eletiva entre gente como Imperial e Taumaturgo, ávidos por descobrirem e, de alguma maneira, forjarem os futuros astros do mercado musical nacional, e os adolescentes com pouca ou nenhuma educação formal em música que, na Tijuca, revezavam sua preferência por João Gilberto e Elvis Presley enquanto esboçavam os primeiros acordes no violão com vistas a, quem sabe, se tornarem vedetes da cultura de massa como os ídolos.

Novamente, o que está em jogo é a questão do *habitus* o qual, sendo um esquema gerador de práticas diretamente vinculado às condições objetivas de existência, se torna o critério visível das operações de identificação entre indivíduos situados em posições de classe semelhantes em termos de capital econômico e simbólico, fazendo com que os jovens aspirantes a músicos da Tijuca não se adaptem, a não ser de forma marginalizada, ao grupo elitizado da bossa nova. Por certo, isso orienta suas ainda incipientes carreiras em outras direções a partir da incorporação dessas “simpatias” e principalmente “antipatias” — possibilidades e impossibilidades (BOURDIEU, 2013a).

Erasmu Carlos (2009, p. 86-89), por exemplo, não esconde seu desconforto e o sentimento de não pertencimento ao narrar uma ocasião quando, por intermédio de Carlos Imperial, participa de uma festa da turma *bossanovista* em um apartamento de luxo com

vista para a praia de Copacabana. Para tentar burlar as operações de identificação operadas a partir da afinidade entre os *habitus* dos jovens *cilenses*, o jovem suburbano se engaja na manipulação dos sinais visíveis de pertencimento àquela classe: toma de empréstimo um “smoking bossa nova”, segundo suas palavras, e se prepara para seguir à risca a preleção de Imperial — “não diga de jeito nenhum que você canta rock. (...) Se você falar em rock and roll, eles te jogam do décimo primeiro andar”. A estratégia não logra êxito exatamente porque, durante sua socialização, ele não incorporara, em termos bourdieusianos, os “pretextos” e as “armas legítimas das lutas sociais” ou, em síntese, os “sinais distintivos”. Sua inquietude para integrar-se é frequentemente contrastada pela integração efetiva de quem maneja com alguma espontaneidade esses sinais, ao sentar-se despojadamente no chão de um apartamento com pouca iluminação para ver e ouvir, sem sapatos nos pés e em silêncio, um músico que dedilha complexas harmonias ao violão:

(...) fomos parar num recanto aconchegante, dois andares abaixo, que mais parecia uma sala de estar, atapetada, com varanda bem longe do terraço, onde as pessoas se esbaldavam ao som de Ed Lincoln, chá-chá-chá e twist. A patota moderninha foi chegando e fazendo uma roda, se espalhando pelo chão, sofás ou onde desse. *Consciente da minha deselegância, estava me sentindo deslocadíssimo. Empacotado dentro da roupa apertada*, podia apenas sorrir para todo mundo. *Completamente tolhido*, me movendo como a sombra do patrão [Carlos Imperial], andando quando ele andava, sentando quando ele sentava.

(...)

Nonato [Buzar] puxou a batida sincopada e caprichou na voz baixinha, bem-colocada e afinada, cantando, para a galera, várias composições próprias. Não se ouvia nem uma mosca voando. A pouca iluminação dava um tom de intimidade ao ambiente e as belíssimas harmonias do violão transmitiam paz. Menos para mim, que *estava com a autoestima no chão, me sentindo desajeitado e malvestido* (grifos nossos)

O desfecho da história de Erasmo tem uma jarra de ponche derramado sobre o smoking emprestado e uma calça rasgada que, aqui, nos servem como metáforas das lutas simbólicas travadas, naquele período, entre o pessoal da Zona Norte e o pessoal da Zona Sul<sup>210</sup>. Bourdieu enxergará esse conflito entre o *habitus* de uma classe emergente que ostenta

---

<sup>210</sup> A título de ilustração, vale acessarmos novamente o fictício Cassi Jones, personagem suburbano de Lima Barreto que também demonstra desconforto análogo ao de Erasmo quando se vê na “cidade”, como ele costumava chamar a região central do Rio de Janeiro: “Na ‘cidade’, ele percebia toda a sua inferioridade de inteligência, de educação; a sua rusticidade, diante daqueles rapazes a conversar sobre coisas que ele não entendia e a trocar pilhérias; em face da sofreguidão com que liam os placards dos jornais, tratando de assuntos cuja importância ele não avaliava, Cassi vexava-se de não suportar a leitura; comparando o desembaraço com que os fregueses pediam bebidas variadas e esquisitas, lembrava-se que nem mesmo o nome delas sabia

smokings que não lhe servem muito bem e o *habitus* de uma classe consolidada que, informalmente, se senta no chão de pés descalços exatamente em termos de uma oposição entre exagero/ostentação e sobriedade/discrição:

Nos aspectos em que a pequena burguesia ou a burguesia recém-formada “exageram”, denunciando assim sua insegurança, a distinção burguesa marca-se por uma espécie de ostentação da discrição, da sobriedade e do *understatement*, uma recusa de tudo o que é “dar nas vistas”, “fazer farol” e “ser pretencioso”, além de se desvalorizar pela *própria intenção da distinção*, uma das formas mais detestadas do “vulgar”, totalmente oposto à elegância e à distinção que, segundo se diz, são naturais: elegância sem busca de elegância; distinção sem intenção de distinguir-se (BOURDIEU, 2013a, p. 233)

Essa luta pela apropriação de bens econômicos ou culturais explicará por que Erasmo, Jorge e os colegas acabam por se inclinar em direção a uma cultura jovem baseada no consumo ostensivo em oposição à “ostentação da discrição” bossanovista. A exibição/ostentação se tornariam heurísticos do posicionamento emergente daqueles jovens como potenciais consumidores. Por ora, é importante perceber que a experiência de Erasmo foi também, em alguma medida, a de seus pares tijuicanos, porque estes estão situados em condições relativamente homogêneas de existência, como ora buscamos mostrar por meio das ritualidades que medeiam a produção e o consumo de música. Não raro, suas biografias apresentarão algum ponto de inflexão melancólico que demonstram alguma ruptura, ainda que parcial, em relação aos bossanovistas. Nessa perspectiva relacional, todos têm a “autoestima no chão” e buscarão recobrar a estima social em outros contextos, normalmente retornando à Tijuca. “Roberto Carlos entendeu o recado, pegou seu violão e foi embora da Turma da Bossa Nova — mas não da influência da bossa nova de João Gilberto”, narra Paulo César Araújo (2006, p. 77). Relato semelhante ao encontrado na biografia de Tim Maia, escrita por Nelson Motta (2011, p. 38): “restava voltar à Tijuca e aos três acordes do rock”. Experiência também análoga à de Wilson Simonal: “tinha um talento fora do comum e sabia que era bom, mas, por causa da pobreza, tinha um complexo de inferioridade violento. (...) Nós íamos a certos lugares e o Simonal ficava chateado porque não estava bem-vestido” — conta o músico Marcos Moran em depoimento a Ricardo Alexandre (2009, p. 33).

---

pronunciar; olhando aquelas senhoras e moças que lhe pareciam rainhas e princesas, tal e qual o bárbaro que viu, no Senado de Roma, só reis, sentia-se humilde; enfim, *todo aquele conjunto de coisas finas, atitudes apuradas, de hábitos de polidez e urbanidade, de franqueza no gastar, reduziam-lhe a personalidade de medíocre suburbano, de vagabundo doméstico, a quase coisa alguma*” (grifos nossos).

## CANTEI NO PROGRAMA *HOJE É DIA DE ROCK*

São as tomadas de posição a partir desse jogo de distanciamentos e aproximações que nos possibilitam verificar a afinidade eletiva que fará com que Carlos Imperial se aproxime de Roberto Carlos, Wilson Simonal, Tim Maia e, posteriormente, de Erasmo Carlos, assumindo algum grau de protagonismo no início da carreira de todos eles: promovendo-os junto a gravadoras e a emissoras de rádio, compondo músicas e, claro, elencando-os para as apresentações do *Clube do Rock* e do *Os Brotos Comandam*. Na esteira desse relacionamento, Jorge fazia vezes de “bicão”, “aguardando uma chance de se apresentar” no segundo programa, que ia ao ar na TV Continental nos primeiros anos da década de 1960 (MONTEIRO, 2015, p. 128).

Mais ou menos no mesmo período, que parece coincidir com os primeiros ímpetus de Jorge para se profissionalizar como artista enquanto ganha algum dinheiro como despachante ou mais provavelmente como auxiliar de despachante<sup>211</sup>, ele se apresentará sem muita repercussão no *Hoje é dia de rock*. Seu relato acerca de sua participação do programa de Jair de Taumaturgo é, novamente, emblemático quanto às dificuldades que ele e os colegas enfrentavam em relação à hipótese de se tornarem músicos e “mostrarem o que possuem”. Para a maioria deles, a trajetória a ser percorrida em direção às casas dedicadas a shows de música, ao fonograma, ao rádio e à televisão somente seria exequível a partir da mediação de ocasiões como aquela e de profissionais como Jair Taumaturgo. Jorge teve, ali, “sua primeira chance”<sup>212</sup>:

Ao tornar-me rapaz, fiz muitas serenatas em companhia de amigos. Porém, é certo que cantei nos programas “Hoje é dia de rock”, de Jair de Taumaturgo, a quem considero meu amigo e incentivador. Sabe como são as coisas: em programas como aquele, a gente tem oportunidade de mostrar

---

<sup>211</sup> Segundo a edição 732 da *Revista do Rádio*, de 28 de setembro de 1963, “quando [Jorge] se fez rapaz, tornou-se despachante municipal, trabalhando com um primo”. A informação é confirmada na edição 750 do mesmo periódico, em 1 de fevereiro de 1964, quando o próprio Jorge afirma que era “auxiliar de despachante” e trabalhava de paletó e gravata. Na *Intervalo* (1 de fevereiro de 1964), a informação é de que Jorge trabalhava como “funcionário público (despachante municipal)”.

<sup>212</sup> *Revista do Rádio*, 30 de janeiro de 1965

o que possui. E foi dali que passei a atuar como *croonner* da orquestra de Zé Maria, que deu o impulso mesmo à minha carreira<sup>213</sup>.

Proponho que Taumaturgo deva ser observado, aqui, em termos de uma destreza discursiva capaz de engendrar novas práticas ao processo de subjetivação artística daqueles jovens, na medida em que possibilita a conversão do *locus* de produção da cultura industrial também em *locus* de recepção — e vice-versa —, especialmente se considerarmos que, na entrada da década de 1960, apenas 4,3% dos domicílios nacionais eram municiados por televisões<sup>214</sup> e a produção de conteúdo televisivo, com apenas uma década de história no país, apresentava feições artesanais e improvisadas, pois boa parte da mão de obra, incluso aí o apresentador do *Hoje é dia de rock*, era importada do rádio sem necessariamente estar habituada ao novo meio de comunicação, como demonstram Barbosa (2010), Jambeiro (2002), Bérghamo (2010) e Brandão (2010). Estávamos no tempo da “paleotelevisão” (NAPOLITANO, 2010a).

É de se imaginar que, em um contexto como esse, Jorge, Erasmo, Roberto, Tim, Simonal e os demais colegas dificilmente teriam aparelhos televisores em casa, tampouco seriam familiarizados com os códigos e linguagens próprios do incipiente meio de comunicação. Por isso, em alguma medida, eles têm contato *in loco* com a produção televisiva ao mesmo tempo em que a criam, de modo que podemos propor que há uma relação quase simbiótica entre a popularização dessa tecnologia no Brasil, especialmente no tocante à sua programação musical, e o processo de subjetivação artística daqueles aspirantes a ídolos que se educavam para se apresentar em público de acordo com as demandas e possibilidades da televisão. Em referência às suas primeiras aparições no *Clube do Rock*, Roberto Carlos corrobora a hipótese referente à tomada dessas ritualidades como espaços onde a recepção e a produção da cultura popular agora massiva se fazem de forma simultânea: “Para mim, que vivia sonhando entrar para o rádio, aquilo foi bárbaro, porque eu achava televisão um negócio difícil da gente conseguir. A gente nem tinha televisão em casa”, dirá à *Realidade*, em junho de 1971.

Destarte, de forma muito precoce, a “turma” terá acesso ao incipiente mercado televisivo, tomado neste instante como vértice que assegura prolíficas trocas entre o popular

---

<sup>213</sup> *Revista do Rádio*, 1964, 25 de julho de 1964.

<sup>214</sup> IBGE, *Censo Demográfico e Econômico de 1960*. De forma mais precisa, Othon Jambeiro (2002) constata que, em 1959, o Brasil contava com apenas 6 emissoras de televisão e cerca de 80 mil aparelhos receptores instalados.

e o massivo. Como demonstra Marcos Napolitano (2010a), pelo menos até 1965, a televisão ainda não havia otimizado o potencial de seus próprios códigos e linguagens, de modo que o cruzamento de temporalidades e códigos culturais, frequentemente oriundos da cotidianidade de seus primeiros artífices, era uma condição *sine qua non* para sua exequibilidade. O *Clube do Rock*, que antes de se tornar produto televisivo, já ganhara a fama no Rio de Janeiro como evento itinerante capitaneado por Carlos Imperial com shows de rock que arrastavam um grande número de jovens para dançar o ritmo da moda, responde exatamente à necessidade de criar um espaço que, diferenciando-se do rádio, pudesse conjugar música e imagem em uma nova linguagem. O apelo imagético da dança e da indumentária, invariavelmente inspiradas por filmes como *Juventude Transviada* e *O Selvagem* — protagonizados, respectivamente, por James Dean e Marlon Branco —, leva o programa de Imperial a se tornar o protótipo do que virão a ser, já em meados da década de 1960, a *Jovem Guarda*, *O Fino da Bossa*, o *Show em Si...monal* e, enfim, uma miríade de shows televisivos bem-sucedidos nos quais os jovens apadrinhados por Imperial e Taumaturgo no início da carreira não apenas irão se apresentar como constituirão, não por acaso, um rol de lideranças em torno do qual outros artistas irão orbitar.

O relevo conferido ao aspecto imagético constitui, então, uma informação nova introduzida pela televisão, ainda a ser depurada pelos artistas. Nesse sentido, é válido destacar a destreza comunicativa dos apresentadores do *Clube do Rock* e do *Hoje é dia de rock*, frequentemente lembrados em função da tradução que buscavam operar entre a música do rádio e do disco, a cultura popular juvenil e a música da televisão, preocupados de forma especial não apenas com a música, mas com a performance que asseguraria sua divulgação. O relato oferecido por Jorge sobre sua relação com Jair de Taumaturgo é, por si só, ilustrativo a esse respeito. No entanto, a relação do apresentador com Roberto Carlos parece ser ainda mais emblemática, pois teria sido responsável por forjar a *persona* de palco do maior ídolo de massa brasileiro dos anos 1960, sugerindo trajes, trejeitos e meneios:

Jair dava muitas dicas de como Roberto Carlos deveria se movimentar no palco e tornar sua performance mais dinâmica e moderna. (...) sugeriu a Roberto Carlos fazer aquele peculiar gesto de apontar o indicador com o corpo curvado e a cabeça abaixada ao anunciar a entrada de algum artista no palco (ARAÚJO, 2006, p. 135)

Estamos novamente diante da questão referente ao relacionamento entre dispositivos técnicos e o desempenho dos intérpretes, em um movimento que aponta que o processo de industrialização do simbólico apresenta intrínseca relação com a configuração de um *habitus* do músico popular. Assim, da mesma forma que o microfone elétrico se apresenta como catalisador de uma mudança nos modos de cantar, a televisão nos parece ser fundamental para entendermos as novas formas de apresentar-se. Lembremos que a noção de industrialização do simbólico, à maneira adotada por Elder Alves (2011), não compreende uma força que vem de fora que submete a arte à lógica mercadológica dos meios como poderia deixar entrever o conceito frankfurtiano de indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), mas antes um processo de longa duração sócio-histórica em que os indivíduos e suas valências mútuas — entre artistas, produtores, engenheiros, publicitários e outros profissionais — tomam parte ativamente, delineando as feições do mercado de bens simbólicos em determinados momentos históricos. Em última instância, as fórmulas e padrões aí encontrados, ainda que sob a égide de uma racionalidade mercadológica, têm origem exatamente na figuração que encontra vértices nas agências de Jair de Taumaturgo, Carlos Imperial, Jorge Ben, Roberto Carlos, Elis Regina, entre outros; e catalisadores no desenvolvimento dos meios sociotécnicos — nunca meramente técnicos — de produção e transmissão de signos, imagens e sons.

É o que mostra a *Realidade*, em agosto de 1966, ao destacar os “cantores que se ouve com os olhos”. O termo é usado para legendar uma imagem em que Elis Regina — apresentadora do televisivo *O Fino da Bossa* — faz um gesto expansivo de abrir os braços e inclinar-se para trás enquanto canta: “voz e gesto fundem-se nesse instante, um dos mais sugestivos da televisão brasileira”. De fato, o instante registrado pela foto é sugestivo porque se insere no movimento de profissionalização da televisão, de “luta pela criação de um tipo de música que correspondesse às necessidades visuais da televisão”, conforme texto da reportagem. Ganham importância o corpo, o corte de cabelo, os gestos, as roupas — que se fundem às falas e ao canto, criando uma unidade em que o apresentar-se é indissociável do cantar. Trata-se de um movimento da própria remodelação das estruturas sensoriais que irá caracterizar a industrialização do simbólico, o que justificaria porque a revista *Realidade* afirma incisivamente que a discipulação da bossa nova — forjada para o disco e para o rádio — não se adapta à televisão, a qual irá adotar doravante uma estética que se aproxima do

melodrama, especialmente no tocante à indissociabilidade entre texto, som e imagem com vistas a gerar efeitos expressivos.

Articulando o processo da remodelação das estruturas sensórias ao tema das ritualidades, podemos dizer que, enquanto os *bossanovistas* cultivavam sua “performance de apartamento” (NAPOLITANO, 2010b, p. 19) — calcada no intimismo, no controle do volume e do engajamento corporal, com público que com frequência não alcançava uma centena de espectadores —, os jovens tijuicanos incorporavam novas memórias a partir de suas experiências na televisão e do “barroquismo” que caracterizava sua forma de consumir e formular materialidades musicais, com forte marca dançante e apelo à irreverência coloquial para lograr a simpatia e o engajamento entre as multidões agitadas dos auditórios e os telespectadores distantes. Isso certamente lhes confere, de forma pioneira no país, novas disposições para usar o corpo durante suas apresentações, antecipando o que se conformará como *habitus* do músico popular nacional ao longo da década de 1960. Eles aprendem, como propõe Benjamin (2012) em sua análise acerca dos atores de cinema, que seu desempenho como artistas está submetido a uma série de teste ópticos diante de uma máquina, uma câmera, em um contexto no qual Taumaturgo e Imperial exercem a função fundamental de ampliar, com seus programas, o campo da experimentação com vistas a lograr a simpatia dos telespectadores a partir do exame e da lapidação de determinados aspectos das habilidades dos artistas.

Não é um acaso, então, que artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Elis Regina<sup>215</sup> e Wilson Simonal tenham se tornado as principais estrelas da Record justamente em um período que marca a consolidação e a profissionalização do mercado televisivo (JAMBEIRO, 2002; NAPOLITANO, 2010a). Em um cenário em que emissoras e produtores se beneficiavam da tecnologia do videoteipe para expandir a popularidade da televisão nacionalmente, além de contarem com o suporte dos governantes militares que usurparam a presidência da república em 1964 — à maneira do incentivo concedido por Vargas ao rádio, sob égide da propaganda estatal e da integração nacional —, os artistas em questão situavam-se em posição de destaque justamente por terem inscritas no corpo as memórias tributárias dos contatos com Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo nos tempos de “paleotelevisão”. Nas palavras da *Realidade*, em 1966, eram cantores “tão bons de se ver quanto de se ouvir” e,

---

<sup>215</sup> É frequentemente atribuída a Imperial a “descoberta” da cantora Elis Regina, que se lança no mercado fonográfico como cantora de *rock*, com o disco *Viva a brotolândia*, em 1961 (MONTEIRO, 2015).

por isso, capazes de conferir algum grau de teatralidade e passionalização à solenidade das performances de palco e das cerimônias de apresentação de outros artistas.

Disto resultará as críticas que Elis Regina receberá por se afastar da discrição *bossanovista*. Augusto de Campos (2008), por exemplo, acusará a cantora de se entregar a “expressionismos interpretativos” que nada teriam a ver com o despojamento *bossanovista* legado por João Gilberto, em um programa que deveria ser dedicado ao gênero. Segundo o crítico, no texto *Da Jovem Guarda a João Gilberto*, publicado originalmente em 1966, a artista representaria uma “fase de regresso, pois é indubitável que a ‘teatralização’ da linguagem musical (...) se vincula às técnicas do malsinado *bel canto* de que a BN parecia nos ter livrado para sempre” (CAMPOS, 2008, p. 56). Por outro lado, segundo o mesmo texto, os *jovenguardistas* Roberto e Erasmo Carlos estariam, em sua forma de cantar, mais próximos da bossa nova, fundindo um estilo de matriz internacional — especialmente no que este tem de performance corporal — ao “uso funcional e moderno da voz” que teriam aprendido com João Gilberto.

O que fica latente na fala de Augusto de Campos é que, a despeito das táticas de hibridação que aproximavam ambos os programas, justamente naquilo que se configurava pouco a pouco como próprio do meio televisivo — com Elis Regina enxertando algum melodrama à bossa nova e Roberto Carlos encetando uma forma de criar que unia o *rock* às informações *bossanovistas* —, se verifica a continuidade histórica da mesma lógica conflituosa verificada no fim da década de 1950, com a existência de espaços delimitados para a bossa nova e seus respectivos critérios de pureza em frequente negociação com seu entorno. A todo momento, o crítico reproduz os critérios de legitimidade da música nacional em favor da bossa nova, elencando o espaço televisivo como heurístico desses embates e mostrando que a estética que se configura dali em diante, em função da reconfiguração sensorial operada pela técnica televisiva, tende a se afastar do que ele vê como conquistas modernizantes *bossanovistas*.

Esse olhar prospectivo nos possibilita perceber que também não será um acaso a aderência de Jorge à *Jovem Guarda*, após ter sido contratado pela Record para cantar no *Fino da Bossa*, em 1965. À maneira das reportagens que anunciavam seu primeiro disco, a contratação do artista pela emissora também será noticiada a partir de termos que denunciam pejorativamente sua diferença, sua “outridade”. Este termo é usado por Grada Kilomba (2019, p. 78) justamente para definir a “personificação dos aspectos reprimidos na sociedade

branca” a partir da operação subtrativa que forja o “outro indesejado”, o “outro intruso”, o “outro selvagem”. “*Bicho do mato no fino da bossa*” é a manchete da edição 151 da revista *Intervalo*, que faz uso de epíteto alusivo a uma canção de Jorge já utilizado pela mesma publicação, em sua edição de 14 de fevereiro de 1965, quando da mudança definitiva do cantor para o bairro de Copacabana. Nesta ocasião, a nota de título “*bicho civilizado*” traz a público a transação imobiliária referente à mudança do cantor para o bairro da Zona Sul carioca, usando tom jocoso: “Quando seus amigos souberam da notícia comentaram: ‘Agora, o bicho-do-mato vai ficar civilizado’” (grifo nosso). Em ambas as situações, a *outridade* é forjada pelos processos que Kilomba (2019) chamará de incivilização e animalização, imputados pelo discurso que trata o cantor como outra forma de humanidade, como se dissessem que ele não pertence originalmente àqueles lugares — *O Fino da Bossa* e Copacabana. Poderíamos sugerir a partir dos textos da revista que, em que pese a aparente aceitação sugerida pela contratação, Jorge é visto como usurpador de uma posição que não é sua, em um processo de purificação idêntico ao que verificamos entre os *bossanovistas* em fins dos anos 1950. E se antes a saída artística encontrada por Jorge esteve atrelada a ritualidades como o programa *Hoje é dia de rock*, ela se reatualizará a partir do movimento que fará em direção à *Jovem Guarda*, em 1966, saindo da condição de “intruso” para um lugar a que se sente pertencido: “eu achei que ali era *meu lugar*, onde eu cantei a primeira vez e me senti bem” (grifo nosso)<sup>216</sup>.

É curioso, mas sobretudo significativo, que, passado aquele imbróglio, ele ratifique seu pertencimento ao grupo formado pela “ala tijuicana” da música nacional a partir da noção de “amizade” que, em contraposição às “panelas” da MPB, seria capaz de compreendê-lo e ajudá-lo: “muita gente boa me ajudou e esteve comigo, entre eles Simonal, que me deu grandes chances gravando minhas músicas (...). E Roberto Carlos, meu *amigo de verdade*, bem como o Erasmo” (grifo nosso)<sup>217</sup>. Um movimento muito semelhante ao de Mozart que, ressentido por não gozar de reconhecimento pleno entre os círculos aristocráticos, que detinham de forma quase monopólica o mercado de música na Europa do século XVIII, afirma que “os melhores e *mais verdadeiros amigos* são os pobres. A riqueza não sabe o que significa amizade”, reiterando sua origem pequeno-burguesa e seu descontentamento em razão da obrigação de, por ocupar uma posição inferior na estratificação social, adotar os

---

<sup>216</sup> Documentário *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor*, 2008.

<sup>217</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970.

padrões cortesãos de comportamento, de sentimento e de gosto musical (ELIAS, 1995, p. 25, grifo nosso). Aqui, é válido retomar o tema das afinidades eletivas abordado por Pierre Bourdieu, exatamente porque este autor busca assinalar que os “atos de cooptação da simpatia, amizade ou amor que conduzem a relações duradouras” estão inseridos na trama mesma de classificação — e, portanto, de aproximação e afastamento — das pessoas e coisas segundo posições de classe (BOURDIEU, 2013a, p. 225).

Na *Jovem Guarda*, Jorge poderia dar vazão a um tipo de performance que, em muito, se assemelhava àquela cultivada entre os jovens “amigos” tijuicanos quando descobriram o *rock* na segunda metade dos anos 1950: em pé, tocando guitarra com movimentos de corpo expansivos, dançando e, enfim, adotando uma orquestração que se assemelhava a conjuntos musicais estrangeiros como os Beatles, com uso de instrumentos amplificados, o que incluía não apenas a guitarra que substituirá o violão Giannini, mas também a adoção definitiva do contrabaixo elétrico. “Me senti no meu mundo. Podia tocar minha guitarra em pé, e não apenas um violão sentado num banquinho como na Bossa Nova. (...) A Jovem Guarda foi minha verdadeira iniciação musical”<sup>218</sup>. A mudança na performance é, com efeito, índice de um processo de desrecalcamento, em sentido freudiano, na medida mesma em que a *Jovem Guarda* possibilita o acesso ao universo simbólico e sonoro intersubjetivo de Jorge, vivido durante a primeira infância e a adolescência, especialmente aos gêneros-dança com que tivera contato por meio dos pais desde o nascimento em Madureira e aos encontros de jovens que cultivara em escolas, bares e quermesses na Tijuca. Dizer que teve ali sua “verdadeira iniciação musical” assume, portanto, este simbolismo: a possibilidade de exteriorização afetiva de gestos mnemônicos vinculados a experiências que teve em tenra idade e, de forma mais próxima, durante a adolescência, como quando de suas experiências no *Hoje é dia de Rock*, a partir da aceitação das informações recalçadas durante a incursão realizada pelos ambientes *bossanovistas*, o que será particularmente visível nas capas de seus discos que assumirão progressivamente feições policromáticas e polissemióticas incompatíveis com a “visualidade sonora” da bossa nova percebida em seus primeiros fonogramas. O descontentamento relatado pelo colega Erasmo — “Jorge estava cansado de ver o público

---

<sup>218</sup> *Jornal do Brasil*, 15 de setembro de 1985.

batendo palmas frouxas”<sup>219</sup> — dará lugar à desinibição e à alegria: “Na Jovem Guarda me desinibi perante o grande público, passei a ser mais alegre”<sup>220</sup>.

### **O RITMO BRASILEIRO TEM QUE SER PARA DANÇAR**

Até aqui, demarcamos a participação no programa de Jair de Taumaturgo como um momento decisivo da trajetória de Jorge para corroborar a tese segundo a qual o processo de industrialização do simbólico — em que os meios massivos de comunicação como o rádio, o cinema e a televisão aparecem como elementos catalisadores — é responsável pela formação de novas memórias e, com isto, mostra-se como protagonista nas transformações nas formas de cantar e apresentar-se dos músicos brasileiros que acabarão por configurar o espaço social da música popular no Brasil entre os anos 1950 e 1960. Por outro lado, esse mesmo movimento de análise nos possibilita delinear a categoria de consumo ativo para ilustrar o problema referente aos usos da cultura e sua inscrição em uma trama perpassada pelas variáveis de classe e raça. Isso porque, como já dissemos, as primeiras participações de Jorge no programa de Jair de Taumaturgo, bem como outras ritualidades de recepção sobre as quais pretendemos nos debruçar doravante, estão investidas tanto da ação de consumir, como da ação de produzir materialidades estéticas, o que nos leva à conclusão de que as valências que conectam esses indivíduos não se inscrevem, mas constroem, elas mesmas, o mercado massivo de bens simbólicos.

Para demarcar o que chamamos de consumo ativo, destaco as contribuições de Jesus Martín-Barbero (2009) e Raymond Williams (1994) de quem tomamos de empréstimo, respectivamente, as ideias de ritualidades enquanto instâncias mediadoras da cultura popular de massa e de estrutura de sentimentos como unidade de análise das mudanças ocorridas na produção cultural. O primeiro, a partir do conceito de ritualidade, busca demonstrar que nem toda forma de consumo, ainda que possa demonstrar algum nível de aceitação de valores hegemônicos provenientes de outras classes, pode ser analisada sob égide da passividade e

---

<sup>219</sup> *Manchete*, 2 de abril de 1966. Na ocasião, Erasmo também afirma que “agora, ao nosso lado, ele [Jorge] está sentindo o que é a vibração de uma plateia. Na semana passada, em Belo Horizonte, terminamos um programa abraçados, chorando de emoção”

<sup>220</sup> Entrevista concedida à jornalista Leda Nagle para o jornal *O Globo*, em 24 de janeiro de 1979.

da cooptação ideológica<sup>221</sup>. Ao contrário, trata-se de uma atividade estratégica e frequentemente criativa a partir das quais os setores populares expressam suas memórias e aspirações. Em suas palavras,

(...) uma coisa é a *significação* da mensagem e outra, aquilo a que alude a pragmática quando faz a pergunta pelo *sentido* que tem para o receptor a ação de ouvir rádio ou de ver televisão. Vistas a partir das CR [competências de recepção], as *ritualidades* remetem, de um lado, aos diferentes *usos sociais* dos meios, por exemplo, ao barroquismo expressivo dos modos populares de assistir ao filme frente à sobriedade e seriedade do intelectual, para quem qualquer ruído é capaz de distraí-lo de sua contemplação cinematográfica. Ou ao consumo produtivo que alguns jovens fazem do computador diante do uso marcadamente lúdico-evasivo da maioria. De outro lado, as *ritualidades* remetem às múltiplas *trajetórias de leitura* às condições sociais do gosto, marcadas por níveis e qualidade de educação, por posses e saberes constituídos na memória étnica, de classe ou gênero, e por hábitos familiares de convivência com a cultura letrada, oral ou audiovisual, que carregam a experiência do ver sobre a do ler ou vice-versa (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 19)

A heterodoxia verificada no âmbito daquilo que autor colombiano denomina “competências de recepção” parece se articular idealmente à ideia de “estrutura de sentimentos” proposta por Raymond Williams (1965) no estudo *The Long Revolution*. Isso porque esta categoria, a despeito de propor que certas condições sociais criam respostas culturais semelhantes em determinadas épocas e lugares — como já demonstrara Walter Benjamin (2012) ao mostrar que o caráter coletivo da recepção cinematográfica pode ensejar uma reação progressista comum se considerada a trama de influências recíprocas posta nesta ritualidade —, indica, por outro lado, que os indivíduos podem incorporar idiossincraticamente os referentes simbólicos a seu dispor, dado o caráter informal das situações de recepção cultural, explicando simultaneamente o surgimento de gerações ou classes artísticas que compartilham valores comuns, como acontece entre os jovens pares de Jorge na região da Tijuca, e as singularidades dos processos de subjetivação artística, como se verifica nas distintas trajetórias de Jorge, Erasmo e Tim.

---

<sup>221</sup> Argumento que guarda semelhança com o trabalho de Milton Santos (2015), que é citado por Martín-Barbero como uma de suas referências. Na obra *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*, o geógrafo brasileiro busca demonstrar que, embora frequentemente faça uso dos instrumentos da cultura de massa, a cultura popular apresenta resistências à pretensa padronização massiva na medida em que coloca em relevo o relevo e o cotidiano dos pobres, das periferias, dos localismos. Daí a possibilidade da contemporização entre popular e massivo, conforme também propõe o interlocutor colombiano.

Em outros termos, o que se propõe a partir da articulação entre ambas as ideias é que as ritualidades que envolvem o consumo e a produção de música no entorno do sistema *bossanovista* devam ser analisadas como respostas a um modo de vida compartilhado por aquele agrupamento juvenil baseado na região da Tijuca e, por isso, capazes de desencadear uma estrutura de sentimentos que comporta expectativas e experiências comuns em relação àquele mercado, ainda que isso não reverbere de forma imediata em respostas iguais — aliás, é sintomática a clara diferença das trajetórias artísticas de Jorge e Roberto Carlos, como veremos adiante. Com efeito, as ritualidades que orbitavam em torno da música, em um bairro tão musical quanto Madureira, participam da socialização de Jorge e seus colegas à maneira de novas disposições para agir, especialmente no tocante ao relacionamento com as técnicas fonográficas, cinematográficas e radiotelevisivas, tornando-se heurísticas das transformações do *sensorium* dos modos de percepção, da experiência social, sobre as quais tão bem fala Benjamin em seu *A obra de arte na era da sua produtibilidade técnica*.

O estudo aludido consegue relacionar as técnicas de reprodução de imagens e sons exatamente à experiência de recepção das obras artísticas, mostrando que a chave de entendimento da obra deixará de ser aquilo que ela apresenta como excepcional e singular — seu *hic et nunc*, sua aura, para resgatarmos a terminologia usada pelo autor —, mas, sim a percepção e o uso possibilitados pela aproximação, via reprodutibilidade técnica, entre objeto e espectador. Nas palavras de Nathalie Heinich (2010, p. 106), que parecem confluir com as ideias de Benjamin, “os objetos de admiração perdem sua excepcionalidade e ganham em cotidianidade”. Então, à medida mesma em que perde seu “valor de culto”, construído mediante uma distância ritual em relação ao público, a obra de arte é refuncionalizada em termos da possibilidade de fruição por parte dos indivíduos, cuja soma constitui a experiência da massa. É a experiência de ir ao cinema, mas também a de dançar ao som de *rock* em suas proximidades; de ouvir a música do rádio, mas também de emulá-la em um instrumento musical; de ver televisão, mas também de tentar apresentar-se amadoramente neste meio; de ler gibi, mas também de comentar sobre os últimos títulos lidos junto aos colegas de escola ou à turma do bar. Esses exemplos deixam entrever que a aproximação promovida pela exposição sistemática das novas obras de arte pelas novas técnicas de difusão de sons e imagens favorece, em alguma medida, uma experiência de posse e de uso inimaginável em outros tempos, quando os rituais de acesso à arte visavam

mantê-la restrita ou mesmo em segredo, exatamente para torná-la — a obra e o acesso a ela — uma insígnia de distinção social.

A partir dessa terminologia, pode-se afirmar que os ermos e restritos “shows” de bossa nova apresentam uma perspectiva acerca do valor artístico de uma obra pautada no culto que tendia a afastar — ou mesmo excluir — seu público, ainda que dialogasse com o mercado massivo e, portanto, com técnicas de reprodutibilidade como o fonograma. Daí o *ethos* calcado no silêncio e na imobilidade do público. Por outro lado, se observarmos a experiência da massa de jovens tijucanos, veremos que as ritualidades de consumo de música equivalem a um novo modo de sentir, a uma nova estrutura de sentimentos calcada não somente na disposição comercial, como propõe Paiva (2015), mas igualmente no engajamento corporal, na dança, na possibilidade de enlances amorosos, na ostentação do consumo como índice de ascensão social e, enfim, na afirmação identitária em um contexto de invisibilidade ou mesmo de exclusão, como vimos a partir das ideias de pureza e perigo.

A arte é vista, nessas ocasiões, como algo a ser apropriado, usado e ressignificado de acordo com as venetas individuais ou coletivas, de modo que o consumo ativo de que falamos pode ser sintetizado, doravante, como uma reprodução de forças — na medida em que completa o ciclo de produção capitalista — simultânea à produção de sentidos que podem modificar o jogo de forças anterior ao consumo. Algo em consonância com a perspectiva de Néstor Garcia Canclini (1999, p. 77), para quem “o consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos”, ajudando-nos a enxergar que o ato de consumir vai além de compras irrefletidas guiadas pela racionalidade econômica do mercado, sendo por vezes eivado por um processo de (re)interpretação segundo os “aspectos simbólicos e estéticos da racionalidade consumidora” que podem informar a necessidade de ser visto e ouvido.

Essa experiência criativa em face do consumo irá reverberar sobremaneira nos processos de subjetivação artística da “turma” da Tijuca, a qual acabará enveredando-se por sendas musicais que invariavelmente ensejam a participação ativa do público, como deixa entrever a diferenciação que Jorge faz entre a “música para ouvir”, que demanda alguma contemplação passiva, como a bossa nova, e a “música para dançar” e “fazer levantar da cadeira”, que pressupõe algum engajamento corporal, uma participação ativa:

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<sup>222</sup>.

A música popular brasileira precisará sempre chamar para a dança, isso já é batido e solado, mas é sempre verdade. Na música que eu faço não sei se tem mensagem ou recado, faço o que sinto e boto pra derreter. (...) Acho que o importante é o ritmo, a batida tem que machucar e levantar o cara da cadeira<sup>223</sup>.

Não é mera coincidência, então, que os principais astros do que se tornará o programa televisivo *Jovem Guarda* e do protótipo de uma *soul music* brasileira, já nos anos 1960, tenham vivido ou frequentado o bairro da Tijuca na década anterior, dado o pulular de ocasiões festivas e dançantes ensejadas por aquele espaço urbano que, exatamente por esse motivo, se destacava na trama metropolitana carioca. Referimo-nos a Erasmo Carlos, Tim Maia, Roberto Carlos, Renato e Seus Bluecaps, Wilson Simonal e Jorge Ben que conviveram no bairro entre serenatas, quermesses das igrejas São Francisco Xavier e São Sebastião, clubes portugueses (Vila Feira, Casa da Beira e Orfeão Português), festas e jogos de futebol no America Football Club, blocos carnavalescos como o Bafo da Onça no Catumbi e o Cometas do Bispo no Rio Comprido, sambas do Salgueiro e, claro, encontros no bar Divino<sup>224</sup>. É possível rastrear, ainda na Tijuca, em diversas épocas, três grandes escolas de samba — além do Salgueiro, o Império da Tijuca e a Unidos da Tijuca —, o Movimento Artístico Universitário (MAU), o Sinatra Farney Clube, frequentemente elencado como ponto de partida do percurso que desembocaria na bossa nova, e as inúmeras salas de exibição que compunham a “segunda Cinelândia carioca” (FERRAZ, 2012).

Dentre tantas experiências coletivas de experimentações musicais ensejadas pelo contexto tijucano e amalhadas pela escuta sistemática das músicas do rádio, do cinema e do disco, creio que merecem destaque, no sentido de compreendermos a polifonia de saídas artísticas sem vinculação a gêneros já definidos no entorno do sistema *bossanovista*, além dos já aludidos rituais expressivos que envolvem assistir a um filme no cinema e tentar emular os trejeitos dos ídolos de rock, (i) o aprendizado musical “de ouvido” potencializado pela publicação de métodos práticos impressos vendidos em bancas de jornal e (ii) os bailes nos clubes sociais tijuicanos, como espaços que intensificam os trânsitos entre o nacional e o

---

<sup>222</sup> *Jornal do Brasil*, 28 de janeiro de 1970.

<sup>223</sup> *Intervalo*, 14 de novembro de 1969

<sup>224</sup> Cf. Carlos (2009, p. 163).

internacional, gerando não apenas a coexistência de gêneros como o bolero, o jazz, o baião, como também hibridações como o samba-canção, as marchas carnavalescas que se remodelam a partir do contato com os foxtrotes estadunidenses e o *sambalanço*, cuja afinidade eletiva com a trajetória-corpo Jorge nos é de particular interesse. Elas ocupam papel primordial e decisivo na transformação das estruturas de sentimento do jovem Jorge em direção à sua profissionalização como artista, exatamente em razão do que apresentam em termos de possibilidades criativas e não apenas como materiais sonoros engendrados em um corpo passivo: são ritualidades que, como a participação no programa televisivo capitaneado por Jair de Taumaturgo, sugerem a simultaneidade das competências de recepção e criação artística.

Com isso, se quer evitar julgamentos moralistas como os de Tinhorão (1998) que, certamente influenciado pela noção de indústria cultural frankfurtiana, observa tais hibridismos a partir do registro dialético entre dependência e colonização. Sua obra cria uma espécie de “manifesto” em favor de uma música genuinamente nacional — segundo ele, representada pela tríade formada por samba, baião e frevo — a qual, em contato com a memória internacional-popular, tenderia a se descaracterizar por uma operação unificadora espúria que tende a equalizar as diferenças culturais em favor de padrões dominantes do mundo urbano-industrial capitalista que pouco teria de autêntico. Ao contrário, o que se propõe a partir do acesso às ritualidades que envolvem a produção e o consumo de música é que os lugares construídos a partir da transversalidade que conecta os feixes espaciais local, nacional e mundial são, em verdade, lugares da idiosincrasia, da “diferencialidade” (ORTIZ, 2009, p. 66) e, portanto, capazes de gerar respostas criativas que não atendem propriamente ao pretensão caráter totalizador do mundial, embora observadas as assimetrias posta nessa relação.

### **O MEU SAMBA NÃO TINHA UMA LEITURA**

Um dos grandes “mistérios” que envolvem a obra de Jorge diz respeito à forma com que manuseia seu violão e especialmente aos golpes que sua mão direita profere contra as cordas do violão para conferir não apenas harmonia, mas ritmo às suas músicas. Mistério, primeiramente porque normalmente a indústria fonográfica, a imprensa e outros músicos

conferem aura mítica ao movimento pendular de seu punho que converte o instrumento de cordas em algo quase percussivo. Não raro, a originalidade do artista é objetivada a partir de sua forma inovadora de tocar o instrumento.

Também misteriosa é a origem de tal forma de tocar, que parece não encontrar precedentes na música nacional. O fato se confirma pela repercussão de sua aparição no mercado fonográfico, quando os veículos de imprensa cultuam a característica rítmica da forma de tocar do debutante — fazendo coro às promoções da gravadora Philips, que trazia na contracapa do disco uma ode à “nova puxada para o nosso samba, fazendo do violão um instrumento, sobretudo, de ritmo”. A *Intervalo* de 25 de outubro de 1964, citada páginas atrás, taxa as músicas de Jorge como um “samba bem crioulo temperado com uma puxada de violão que faz lembrar o atabaque”. Enquanto o jornalista Fernando Luiz, na *Revista do Rádio* de 26 de outubro de 1963, destaca a “cadência do violão” de Jorge, “mais balançado que João Gilberto e companhia”. Por fim, Jorge, aderindo à estratégia de divulgação da gravadora, confirma tais diagnósticos usando palavras idênticas ao texto da contracapa, escrito pelo produtor Armando Pittigliani, mas acrescentando informações acerca da despreensão que deu origem àquele *modus operandi*: “não pretendi jamais criar um novo ritmo, nem mesmo um novo estilo. Apenas dou uma nova puxada no violão fazendo dele um instrumento de ritmo, como o sinto”<sup>225</sup>. Anos depois, João Parahyba, o tocador de atabaque que acompanhará Jorge a partir de 1969, repete os discursos sobre o ineditismo da batida de Jorge, acrescentando que ela teria criado um novo gênero musical, o samba-rock: “O Jorge veio com uma batida de violão, que era uma batida diferente. A gente teve que criar uma batida diferente pra combinar com a batida do violão dele, que não era uma batida de samba tradicional. Aí foi que surgiu o samba-rock, na realidade”<sup>226</sup>.

O percurso realizado até aqui autorizaria o mapeamento das referências musicais que podem ser encontradas na curiosa saída artística encontrada por Jorge, em um empreendimento semelhante ao realizado por Alam D’Ávila do Nascimento (2008) em sua pesquisa de mestrado. A rigor, o exercício realizado por este autor consegue encontrar aproximações entre o estilo composicional-interpretativo de Jorge e aquele encontrado no samba, na bossa nova, no rock e no funk. No entanto, esse tipo de empreendimento pouco diz sobre o processo de interiorização dessas memórias lúdico-musicais na formação de sua

---

<sup>225</sup> *Revista do Rádio*, 2 de maio de 1964

<sup>226</sup> Documentário *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor*, 2008.

estrutura de sentimentos e tampouco revela os meandros do processo de exteriorização à maneira de uma materialidade estética capaz de penetrar exitosamente no mercado musical urbano à maneira de uma música negra ou uma afro-música. Se conseguirmos preencher tal lacuna, podemos compreender por que, diferente dos sambistas de morro e de José Prates — responsável por gravar, primariamente, a melodia vocal que compõe a introdução do primeiro sucesso de Jorge, *Mas que nada* —, a música de Jorge não foi classificada, como naqueles casos, como folclórica, mas dubiamente como uma “modernização” da música nacional “primitiva”. Ou ainda, em outros termos, o que diferenciaria Jorge de outros artistas negros que o precederam — como Eduardo das Neves, Pixinguinha e José Prates — possibilitando-o tornar-se um ídolo de massa, ainda que sob a mesma égide da racialização e eventualmente da estereotipia encontrada entre seus predecessores?

Parte da resposta certamente se encontra no tema da integração nacional propiciada, de um lado, pela atuação do Estado e dos intelectuais, mas, por outro, acelerada e concretizada conforme o avanço da industrialização do simbólico. A já verificada expansão do rádio e do disco possibilita que falemos, nos anos 1960, da constituição efetiva de uma “massa” de consumidores culturais — no fim da década, em 1970, o IBGE registrará, pela primeira vez, que mais da metade de domicílios brasileiros (59%) conta com aparelhos receptores de rádio. O adentramento da indústria de bens simbólicos em recantos do país antes não atingidos por esses veículos, associado aos processos de urbanização, de crescimento do operariado e da consequente expansão do consumo, promove mudanças de ordem quantitativa — a formação de um público de música progressivamente maior — e qualitativa das estratégias de consumo, já que tanto o rádio como o disco, acrescidos da imprensa de celebridades, potencializam a aproximação entre fãs e ídolos ensaiada pelo rádio nas décadas anteriores, criando um fenômeno de características *multidimidiáticas* capaz de, por meio da conjugação sistemática entre imagens, sons e palavras, ensejar um sistema de projeção/identificação com base nos ídolos de proporções quase imensuráveis (HUPFER, 2009; MORIN, 2011). Então, em alguma medida, a sagração de Jorge estará diretamente associada a esse processo de consolidação do fenômeno do “ídolo popular nacional”, somente possibilitado pelos fluxos acelerados de informações que mapeiam e interligam o Brasil enquanto totalidade, e de que serão tributários outros artistas da geração de Jorge, como Roberto Carlos, Wilson Simonal, Elis Regina, Chico Buarque e Caetano Veloso que,

graças à progressiva expansão e profissionalização radiofônica, fonográfica e televisiva<sup>227</sup>, estenderam seu sucesso para muito além do núcleo do mercado de bens simbólicos nacional representado por Rio de Janeiro e São Paulo (AMARAL, 2012).

Porém as indagações propostas no início deste seção exigem, além da constatação acerca da conformação do fenômeno do ídolo popular de escopo nacional, um movimento de reflexão acerca de como a estrutura de sentimentos formada a partir da incorporação das memórias lúdico-orais que conseguimos explorar até aqui é exteriorizada a partir das experimentações rítmico-melódicas realizadas por Jorge à maneira de uma diferencialidade legítima. Mais do que o resultado daquele substrato formado, segundo Nascimento (2008), por samba, bossa nova, rock e funk, as saídas (e entradas) encontradas por Jorge para alcançar sucesso no mercado musical são resultados de alguma experimentação que certamente envolve as tentativas de emular a batida do violão de João Gilberto — mas à base das tais “palhetadas” do rock —, mas se estende aos seus primeiros contatos com o instrumento e às primeiras tentativas de efetivamente compor canções.

Sem embargo, o primeiro laboratório rítmico-sonoro de Jorge, locus de seus primeiros experimentos musicais, foi a modesta casa em Madureira, quando o exercício cotidiano da audição de sons de pandeiros, cavacos e violões por meio do pai, Augusto, modulou sua percepção sensorial, imprimindo-lhe uma imprescindível sensibilidade para identificar timbres e ritmos. As atividades desenvolvidas pelo pai como músico amador e a imersão no mundo dos sons — o contato com as batucadas, com as escolas de samba, com os festejos carnavalescos nas ruas do subúrbio, as serenatas e os jongos, talvez sediados e presididos pela matriarca da família — formaram parte considerável de sua sensibilidade. Esse aprendizado embrionário, traduzido em gestos que levaram à descoberta dos primeiros acordes e “batidas” no violão, foi, já durante sua adolescência, instado a uma rememoração, a um processo de lembranças e esquecimentos selecionados, organizados e correlacionados em função das novas circunstâncias “impostas” pela vida na Tijuca e pela aproximação ao circuito noturno de boates e clubes para dançar. No bloco de carnaval *Cometas do Bispo*, como vimos, Jorge se aventurava por instrumentos de percussão, como o tamborim, o surdo e o pandeiro com que fora presenteado aos treze anos por seu pai. Os primeiros contatos com o violão também se fizeram mediante a curiosidade de um adolescente que se familiarizara

---

<sup>227</sup> Se o rádio, enfim, alcança a maioria dos domicílios nacionais em 1970; a televisão também verifica um substantivo salto na década de 1960, pulando dos 4,3% para 24% dos domicílios nacionais com acesso ao bem.

com a presença do instrumento entre os colegas da escola Azevedo Sodré e do Seminário São José ou na sociabilidade tijuicana com suas serenatas e sessões de cinema. Ali, eventualmente, arriscaria um ou outro acorde, tocando rocks como o *Bop-A-Lena* que lhe renderia o apelido Babulina na “turma” da Tijuca. Possivelmente, imitava os acordes entoados por “amigos” como Tim Maia, como era de praxe entre aqueles jovens, mas sem avançar muito na exploração das possibilidades harmônicas e rítmicas do instrumento.

“Por volta de 1961, 62”, quando ingressa no exército, enamora-se definitivamente do violão, estimulado pela mãe, que o presenteara com um instrumento usado e um método de aprendizado prático vendido em bancas de jornal para lhe fazer companhia no alojamento militar. Enfim, saber nomear alguns poucos acordes e percutir as cordas possibilitou a Jorge insinuar harmonias e melodias simples, praticar as canções que ouvia regularmente no rádio, no cinema e até mesmo na incipiente televisão, conforme costuma narrar:

Minha mãe me deu um violão e um método, para passar o tempo. Comecei acompanhando as músicas que estavam na onda. Lá por 61, 62, — era essa a época — João Gilberto era a moda. Eu gostava dele e recebi muita influência sua. (...) Um dia, senti que estava fazendo uma música. Sem querer. Ela nasceu de repente<sup>228</sup>.

Meu primeiro violão ganhei com o sacrifício de minha mãe. Ela tocava violão e meu pai era sambista. Quando entrei para o Exército, ela me deu de presente o violão e o método que ela usava. Um método antigo demais, chamado Patrício Teixeira. E eu comecei sozinho com aquele método. Como gostava do instrumento, foi fácil e rápido aprender. Naquela época eu pensava: que bacana a gente cantar e se acompanhar!<sup>229</sup>

Ainda como militar, Jorge fazia algum sucesso entre os colegas tocando, de forma rudimentar, o *rock* que tanto agradava a parte de sua geração<sup>230</sup>, ratificando que, no exército, constituíra um novo laboratório para suas experimentações, inclusive se apresentando em público — note-se que o serviço militar é quase concomitante às suas primeiras apresentações no Beco das Garrafas e às primeiras experiências em estúdios de gravação, em 1962. Suas formulações acerca desse período deixam pistas interessantes sobre o processo de rememoração criativa que o levaram a formular a “misteriosa batida” no violão.

---

<sup>228</sup> *Intervalo*, 12 de setembro de 1969.

<sup>229</sup> *Ele & Ela*, janeiro de 1976.

<sup>230</sup> Segundo relato d’*O Globo* de 27 de março de 1971: “[no Exército] fazia mais sucesso cantando músicas de rock do que marcando ‘goals’ nas peladas”.

(i) Primeiramente, concluímos que seus ímpetos iniciais para aprender a tocar o instrumento eram pautados pelas músicas que “estavam na onda”, o que certamente o deixa inclinado a hibridizar fórmulas tão diversas como o bolero, o samba, o samba-canção, as marchas carnavalescas, a bossa nova, o baião, o tango e o rock — que compõem o que o IBGE classifica como “música popular e folclórica” e ocupam pouco mais de 71,77% da programação musical das rádios na entrada dos anos 1960<sup>231</sup>.

(ii) Em segundo lugar, a recorrência com que o cantor afirma a despreensão dessas experimentações — acionando termos como “sentir”, “sem querer” e, enfim, afirmando que sua primeira composição “nasceu de repente” — desvela que estas encontram lastro em saberes aquém de sua consciência discursiva, tendo sido orientadas, em grande medida, pelas disposições corporais que equivalem a “saberes não-sabidos” incorporados ao longo de sua trajetória biográfica. Ou seja, o fato de que seus experimentos rítmico-melódicos não pareçam delinear uma “intenção estratégica” ou um “cálculo” — diferentemente do que ocorre nas narrativas acerca do surgimento da bossa nova —, mas que sejam lembrados em termos de um “sentir” e de um “fazer sem querer”, não implica em buscar a origem de seu fluxo-fantasia na metafísica; ao contrário, reitera a existência de um repertório de saberes essencialmente corpóreos interiorizados — e simultaneamente exteriorizados — pela prática. Diante disso, poder-se-ia dizer que ao “fazer música” “sem querer”, “de repente”, Jorge estava na verdade desvendando possibilidades latentes, certezas práticas, incorporadas em razão das condições objetivas a que esteve exposto durante sua infância e sua adolescência. Ou, conforme as palavras de Pierre Bourdieu (1983, p. 73), ao estudar o problema do *habitus*:

(...) os sujeitos não sabem, propriamente falando, o que fazem, que o que eles fazem tem mais sentido do que eles sabem. O *habitus* é a mediação universalizante que faz com que práticas sem razão explícita e sem intensão significante de um agente singular sejam, no entanto, “sensatas”, “razoáveis” e objetivamente orquestradas.

(iii) Isso nos leva a um terceiro aspecto, referente ao uso do método prático Patrício Teixeira, o qual possibilita que Jorge acesse tais memórias, selecionando-as, organizando-

---

<sup>231</sup> Segundo o *Anuário estatístico do Brasil* de 1960, a programação musical equivale a mais de metade das horas de irradiação nas rádios brasileiras (54,43%). Dentre essas horas, 71,77% são ocupadas pela música “popular e folclórica”, que é seguida pela “música ligeira”, com 19,33%, e pela “música de classe”, com 8,9% da programação musical.

as e sintetizando-as, novamente de forma corporal. Nesse sentido, o ensaio *La mémoire collective chez les musiciens* do sociólogo Maurice Halbwachs (1939) é valioso, porque indica que a leitura e execução de um sistema de notação musical, como o caso dos métodos práticos para o aprendizado do violão, somente são possíveis porque os músicos trazem consigo “disposições anteriormente adquiridas” em forma de padrões rítmicos, melódicos e até harmônicos que compõem um fundo de saber oral que não é outra coisa senão uma memória musical que pode se atualizar e se transformar no presente.

Quando acessamos os métodos práticos como o utilizado por Jorge, percebemos que o pressuposto para a aprendizagem é que o aluno seja capaz de conjugar suas memórias rítmicas mais embrionárias à leitura de cifras musicais simples. Como explica Marcia Tabora (2011), a popularização do violão, especialmente na península ibérica e suas antigas colônias, fez surgir sistemas de notação que se prestavam a simplificar o aprendizado, especialmente entre músicos amadores cujo objetivo principal era o acompanhamento de canções e que, portanto, não tinham qualquer pretensão de se tornarem concertistas. Por outro lado, o estudo da autora nos leva a crer que, em um movimento inverso, o recrudescimento nas impressões desse tipo de publicação joga importante papel na consolidação da modalidade canção como definidora da pauta musical nacional, além de ensinar, entre seus consumidores, novas saídas rítmicas para o instrumento que, até então, era enxergado, sobretudo em razão da tradição musical europeia, em suas potencialidades harmônicas e melódicas.

Explicuemos. Os métodos práticos — e o de Patrício Teixeira não foge à regra — consistiam em oferecer aos alunos uma série de acordes cifrados que deveriam ser memorizados. Esses acordes, maiores, menores e diminutos, eram representados graficamente com o desenho do braço do violão, onde estava marcada a configuração de cada acorde a ser executada com a mão esquerda. Alguns métodos chegam a abolir os desenhos, adotando apenas as cifras — letras que representam acordes — acompanhadas dos textos das canções. Pouco era dito, portanto, sobre as figurações rítmicas a serem executadas com a mão direita, como resta evidente na capa do método de Patrícia Teixeira que explica: “este método é unicamente para se aprender as posições praticamente e com eles pode-se acompanhar as canções com o auxílio do *ouvido*” (ver *Figura XIII*). O grifo que fizemos no termo “ouvido” diz respeito exatamente à dimensão do aprendizado que demanda o acesso àquelas memórias incorporadas que compõem o vivido sonoro do aluno. Isso porque, como

nos ativemos no capítulo inicial deste trabalho, os dispositivos cerebrais responsáveis pela percepção e processamento dos materiais sonoros aos quais o seremos humanos estão submetidos são os mesmos responsáveis por seu armazenamento à forma de memórias (NIELSON et al., 2015; KANDEL, 2009). O próprio Patrício Teixeira, é válido dizer, perfazia aquela imagem do músico popular suburbano que nos ocupamos de delinear anteriormente, cujos saberes musicais eram perpetuados intergeracionalmente por suas redes familiares e vicinais, tendo ele mesmo aprendido a tocar violão a partir de suas experiências em grupos carnavalescos e serestas na região da Praça Onze (DANTAS, 2017). Em alguma medida, então, seu método estende e cristaliza as formas populares de perpetuar e atualizar os saberes musicais, assentadas sobre a informalidade e as memórias musicais incorporadas em contato com a economia simbólica suburbana e com a interface desta em relação à metropolização do Rio de Janeiro.

**FIGURA XIII – Método prático Patrício Teixeira**



Fonte: *Violão e identidade nacional*. Marcia Taborda (2011)

Seguindo essa direção, podemos propor, sem grandes dificuldades, que ter feito suas experimentações rítmicas a partir de uma didática que se concretiza a partir do “auxílio do ouvido” possibilitou que Jorge aprendesse violão sob parâmetros rítmicos que o conectam

às escolas de samba, às batucadas e jongos, às gafieiras, às músicas carnavalescas de caráter utilitário — que buscam a dança — e, claro, ao jazz, à bossa nova e ao rock. “Foi misturando tudo”<sup>232</sup>. Foi imprescindível, então, para a exteriorização da original batida de violão um método que desse livre vazão às reminiscências das memórias lúdico-orais incorporadas desde tenra idade e possibilitasse conjugá-las às sonoridades que estavam “na onda” para eventualmente *traduzi-las* em conformidade com os imperativos de um presente marcado por um pululante mercado de diversões urbanas, de discos e oportunidades para quem pretende se profissionalizar como músico, mas marcado por embates classistas e raciais que estão no cerne do sistema de pureza *bossanovista*.

Por isso, estão longe de serem surpreendentes os profícuos contatos de Jorge com a estética dos sambas-enredos, como demonstra fala de André Midani, responsável por chefiar a Philips quando o cantor era um dos principais nomes do *cast* daquela gravadora:

(...) eu nunca tinha tido notícia da existência de um samba-enredo genial que não tivesse escola para desfilar até pouco antes do carnaval. “Eu sou o sol” [*O dia em que o Sol declarou o seu amor pela Terra*], do Jorge Ben Jor. A música estava estourada no país inteiro, relegando os sambas-enredos daquele ano [1981] a um modesto segundo plano (MIDANI, 2015, 130)

Também não são raros os textos que comparam a batida do violão à percussão de tambores como o atabaque — “suas mãos se libertaram da antiga timidez para tirarem sons de tambor do corpo do violão”, dirá Tárík de Souza em texto para a *Veja*<sup>233</sup>. Com efeito, estudos na área da musicologia como os empreendidos por Felipe Trotta (2011) e Alam D’Ávila do Nascimento (2008) indicam semelhança entre os padrões rítmicos — ostinatos — executados pela mão direita de Jorge ao violão e aqueles verificados entre os tamborins dos pioneiros desfiles carnavalescos no Estácio, o que pode desvendar a origem espacial e temporal das memórias que são postas no “teatro” criativo de Jorge ao portar o instrumento. Uma breve comparação entre as células rítmicas que os autores denominam “paradigma do Estácio” e as batidas de violão usadas por Jorge na música *Menina Bonita Não Chora*, constante em seu primeiro disco, não deixa dúvida quanto a essa conclusão, sendo possível encontrar compassos idênticos entre ambos, como ilustra a *Figura XIV*, cujas transcrições

---

<sup>232</sup> *Roda Viva*, 18 de dezembro de 1995.

<sup>233</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

levam em consideração apenas os aspectos rítmicos do violão e desconsidera as alturas das melodias (notas) e harmonias (acordes)<sup>234</sup>.

Os mesmos estudos, por outro lado, indicam que sua batida frequentemente elimina a “contrametricidade” que caracteriza o mesmo “paradigma do Estácio” — ou seja, aquelas estruturas rítmicas que não coincidem com a métrica dos compassos, como sínopes e deslocamentos dos tempos fortes —, se aproximando da “cometricidade” que caracteriza o rock e demais gêneros que comporão o registro internacional-popular da cultura, informados por noções como regularidade, permanência e estabilidade. Adiante, veremos que essa observação também é válida para a música *Mas que nada*, em que Jorge parece recuperar células melódicas do canto de candomblé *Nanã Imborô*, de composição anônima. Anos antes, José Prates registrara a mesma melodia no disco *Tam... Tam...!*, de 1958, fazendo uso de uma orquestra de cordas, canto operístico e compassos compostos, demonstrando pautar seu agenciamento artístico conforme a plataforma do nacionalismo musical, segundo a qual a arte brasileira deveria assentar-se na aliança entre a tradição erudita de matriz europeia e o folclórico coletado entre expressões populares como os ritos religiosos de candomblé. Jorge, por sua vez, faz uso de uma voz minimalista semelhante à de João Gilberto para entoar a antiga melodia, além de simplificar a fórmula do compasso e, portanto, o ritmo da canção, recorrendo a compassos binários (simples). Não nos interessa, por ora, adentrarmos profundamente na discussão acerca das categorias que a musicologia nos oferece para a compreensão deste fenômeno — como métrica, contrametricidade, cometricidade, compasso simples e compasso composto —, mas perceber a característica polifônica dos experimentos musicais realizados por Jorge que o possibilita *traduzir*, ao exteriorizar, os materiais sonoros do samba, do jongo, do rádio, das rodas de violão, do candomblé, das serenatas, dos bailes, dos filmes, dos discos de jazz e rock. Isso porque tais materiais são evocados exatamente como forma de acesso ao universo simbólico intersubjetivo de Jorge, experimentado desde seu nascimento, possibilitando que ele possa fazer reverberar — por meio da materialidade estético-musical — outros mundos imaginados, vividos e desejados.

---

<sup>234</sup> Fôssemos verbalizar, diríamos que os ostinatos encontrados nos segundo e quarto compassos do samba do Estácio são rigorosamente iguais ao encontrados nos segundo e quarto compassos das batidas 1 e 2 encontradas por Nascimento (2008) na música *Menina Bonita Não Chora*. De forma semelhante, os primeiro e terceiro compassos do Estácio são idênticos aos mesmos compassos nas batidas 1 e 3 da música de Jorge.



(...) os elementos sumamente incompatíveis da matéria em Dostoiévski são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes, são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas; não é a matéria diretamente, mas esses mundos, essas consciências com seus horizontes que se combinam numa unidade superior de segunda ordem, por assim dizer, na unidade do romance polifônico (BAKHTIN, 2013, p. 16)

As experimentações de Jorge ao violão parecem obedecer a um percurso semelhante, mantidas as diferenças existentes entre os empreendimentos da escrita e de tocar violão. Exatamente porque ao fazer sua “mistura musical”, como ele chamará em entrevista ao *Roda Vida*, recompõe o vasto painel de memórias calçadas na experiência dos subúrbios, vivida por quem manteve olhos e ouvidos atentos na musicalidade das esquinas, das escolas e das rodas de amigos. O menino atento ausculta os sons que, mais tarde, em algum momento entre a juventude e a vida adulta, irão compor o plano fragmentado e multívoco em que travarão um diálogo sem fim com a musicalidade dos discos, dos clubes, das boates, do rádio e do cinema. Conforme explica Paulo Bezerra (2013, p. XII), em sua análise de Bakhtin, “as vozes do passado se cruzam com vozes do presente e fazem seus ecos se propagarem no sentido do futuro. Daí a impossibilidade de acabamento, daí o discurso polifônico ser sempre o discurso em aberto, o discurso das questões não resolvidas”. Algo muito próximo a noções como “identidade pós-moderna” e “descentramento” trabalhadas por Stuart Hall (2003; 2015) e “*personae liminares*” de Néstor García Canclini (2013) justamente porque estas buscam ilustrar que a identidade enquanto proposição acerca de si feita por uma pessoa ou um grupo e posta em disputa em relação às demais, na medida da complexificação das tramas relacionais, torna-se dispersa, descentra-se em razão de constituir-se mediante uma pluralidade de sensibilidades periféricas que confrontam modelos culturais europeus.

À maneira dos materiais eventualmente contraditórios que compõem dialogicamente o romance polifônico, aqui também os mundos a serem “regidos” pela batuta de Jorge o confrontam com dissonâncias e consonâncias, como buscamos ilustrar a partir do diálogo que opera entre o modalismo e o tonalismo da canção (ver *Tabela 1*). A título de exemplificação, lembremos dos sistemáticos embates entre o sistema de pureza *bossanovista* e seu entorno, e retomemos a poliestilística encontrada no cruzamento de gêneros considerados tradicionais, como o samba e o jongo, e dos gêneros associados à modernização nacional, como a bossa nova, o *rock* e posteriormente o *soul*. Seu agenciamento artístico,

como o do romancista, parecia plasmar, mesmo de forma imprevista, identidades coletivas, formas artísticas absolutamente novas e subjetividades. Exatamente em razão disso, as definições inconclusivas e dúbias sobre o estilo de Jorge serão recorrentes, indo desde os textos promocionais da gravadora para divulgar seus discos — “moderno”, mas “primitivo”; “bossa nova”, “mas sem ser bossa dos primeiros tempos” — aos trabalhos acadêmicos que tentam acomodá-lo em gêneros musicais estanques e acabam por desconsiderar a processualidade histórica e conflituosa inscrita no corpo que dá forma à nova batida, à nova puxada. Retomando as discussões de Martín-Barbero (2009, p. 188-189), não nos parece que a obra de Jorge seja atravessada por um gênero capaz de informar “um certo funcionamento social da narrativa” relativamente estável a partir do qual poderia ser lida e compreendida no contexto da cultura popular de massa.

Por isso, resta-nos observá-lo como uma voz que, na sua autoria musical, faz reverberar outras vozes — tão consonantes quanto dissonantes — em uma *tradução* cujas condições de leitura transcendem o conceito de gênero musical, devendo ser entendida exatamente a partir dos imperativos circunstanciais que norteiam essa operação, o que significa perceber as possibilidades e impossibilidades que confrontam a sua consecução em determinadas épocas e espaços. Há uma fala de Jorge que talvez sumarie essa proposta, na medida em que revela a dificuldade que mesmo músicos experientes tinham para se adequar às suas composições por não conseguirem lê-la em seus trânsitos, hibridações e conflitos, mas se manterem atados aos discursos monológicos dos gêneros musicais: “o meu samba carioca não tinha uma leitura. Os próprios músicos que tocavam samba no Rio, eles não tinham uma leitura da minha batida. Eles achavam que eram samba, mas não era”.

Se estamos diante de uma voz assonante, “sem estilo” como Bakhtin definirá o discurso polifônico, é importante perseguirmos, de agora em diante, as condições sociais de sua legitimação. Ou seja, como esse indivíduo chamado Jorge gradualmente se constituiu como uma figura pública notória por sua criatividade artística, a despeito da fenda ontológica de ininteligibilidade deixada por sua autoria polifônica? Em um mercado musical que busca se estruturar a partir de categorias lógicas de não-contradição, como deixam entrever os embates desenrolados a partir da categoria bossa nova, quais são as possibilidades de inserção e de sucesso de um músico cujo *modus operandi* põe em diálogo contradições que conferiam as feições do campo da música nacional daquele período? Ainda, para usarmos uma categoria cara à antropologia da admiração de Nathalie Heinich (1996), como se

constrói a “glória” de Jorge? O que assegura que Jorge se torne Jorge Ben? Para responder tais questões, é mister reconstituir teoricamente as figurações sócio-históricas associadas à profissionalização de Jorge como músico, ou seja, as circunstâncias em que suas incipientes experimentações rítmico-sonoras são apresentadas e testadas no mercado de bens simbólicos, o que nos leva exatamente ao contexto dos bailes e clubes suburbanos os quais, em razão de seu *ethos* carnavalesco, elencaremos como mediações entre a redes de sociabilidade informais nas quais já vinha ganhando a fama como Babulina e o mercado de diversões da Zona Sul — simbolicamente interditado à polifonia de “vozes das margens” — que o levará às primeiras experiências fonográficas.

### EU SOU CARNAVALESCO

Àquela época, que se estende entre 1957 e 1963<sup>235</sup>, a Tijuca era um dos principais redutos de clubes sociais do Rio de Janeiro, entre os quais se destacavam o América, o Tijuca Tênis Clube e o Minerva, famosos por seus bailes e blocos carnavalescos. “Tijuca fez muito baile com a gente. No subúrbio em geral, mas o tijucano era apaixonado pela gente”, apontará o músico Orlandivo, *crooner* do conjunto de Ed Lincoln, em entrevista a Tárík de Souza (2017)<sup>236</sup>. Os clubes eram frequentemente considerados uma alternativa “moralizada” às boates e às gafieiras, vistas por muitas famílias como locais favoráveis à prática de prostituição e de enlances extraconjugais. Ali, se realizavam festas e eventos cujo mote era, como nas gafieiras, o engajamento corporal coletivo proporcionado por gêneros-dança como samba, rumba, bolero e rock executados por bandas e orquestras especializados nesse repertório.

Note-se que, também como nas gafieiras<sup>237</sup>, o critério para a escolha do repertório residia no fomento à dança, tornando o ambiente dos bailes propícios a toda sorte de

---

<sup>235</sup> Período demarcado, em seu início, pela explosão definitiva do rock no Brasil, com o lançamento do filme *Balanço das Horas* e, ao final, pelo lançamento do disco *Samba Esquema Novo*, de Jorge Ben, o primeiro lançamento daquela “turma” a lograr êxito comercial.

<sup>236</sup> Jorge travará contato com Orlandivo, quando este se torna *crooner* na boate Plaza e aquele buscava uma oportunidade para apresentar suas primeiras composições (SOUZA, 2017).

<sup>237</sup> Parte dos esforços de pesquisa de França (2015), Souza (2017) e Xavier (2018) é no sentido de evidenciar a continuidade histórica entre as gafieiras frequentadas pelos pais de Jorge e os bailes que pululam nos clubes sociais cariocas durante as décadas de 1950 e 1960, especialmente no tocante aos espaços de experimentação, hibridação e dança encetados por ambos.

experimentação e hibridação entre referentes simbólicos nacionais e internacionais, o que incluía uma miríade de gêneros latino-caribenhos não tão populares no Brasil; e entre insumos recolhidos em escolas de samba, cinema, rádio e discos (XAVIER, 2018, p. 67; SARAIVA, 2007). A título de organização conceitual, recorreremos novamente à Mikhail Bakhtin (1987) para situar esse modo irreverente de tratar a música e a dança nos bailes em um processo de “carnavalização”, que tende a romper hierarquias — entre classes, raças, gêneros musicais —, inverter mundos e enfraquecer o rígido controle civilizacional-superegóico característicos da música de concerto que servia de matriz à bossa nova, criando um ambiente tão ambivalente e polifônico quanto a tradução operada pela batida de violão de Jorge. Os bailes relativizam, a partir da conjunção entre música e dança, o absoluto da matriz modernizante europeia, diluindo as fronteiras entre a contemplação e a dança, entre brancos e negros, entre envelhecimento e juventude, entre pobres e ricos, entre o sério e o cômico, entre razão e emoção, entre natureza e cultura e, enfim, entre mente e corpo.

Ao analisar esse *ethos* carnavalesco que se aproxima do universo plebeu da civilização medieval, Paulo da Costa e Silva (2014, p. 39) relembra que no ambiente descarnalizado da música de concerto essas fronteiras são rígidas e bem delineadas para assegurar um evento marcado pela estabilidade de ordem cartesiana,

(...) finalmente silencioso que assiste ao espetáculo no qual a autoridade do maestro dialoga com a organização setorizada da orquestra, tudo concorrendo para a estabilidade do conjunto. A música clássica se baseia em um sistema nitidamente hierárquico de notas e acordes, a partir do qual se encena um complexo jogo de conflitos — dissonâncias — que se resolvem em novos equilíbrios — consonâncias. A própria beleza da música, desse modo, justificaria a existência de uma sociedade burguesa instituída sobre as noções de hierarquia e estabilidade. A música clássica seria de nos fazer acreditar na ordem e na harmonia do mundo, legitimando no mesmo movimento o novo poder burguês.

Nos bailes, ao contrário, toda música era válida, desde que o público saísse suado de tanto dançar. A resposta corporal do público era índice do êxito da performance: “O Ed Lincoln prepara o material dele para o clube que ele vai tocar. Ele sabe exatamente quem vai sentar e quem vai dançar, qual é a música que vai fazer o pessoal sentar ou dançar”, descreve o pianista e arranjador Eumir Deodato, sobre um *modus operandi* fundamentado na indissociabilidade entre orquestração, harmonia e dança, com as primeiras planejadas em função desta última (SOUZA, 2017, l. 1665, paginação irregular, *edição Kindle*).

Da experiência dos bailes, surgia uma forma de tocar samba diferente do samba de morro — porque já eletrificado e sob influência de gêneros como o *jazz*, o *rock*, o bolero, a rumba e o mambo — e também diferente da bossa nova, pois admitia como cerne a dança e a participação ativa do público. Neste sentido, a carnavalização já verificada na posição intersticial dos artistas populares nas décadas anteriores, aqui parece acirrada exatamente pela aceleração do processo de industrialização do simbólico.

Os pesquisadores Alam D'Ávila Nascimento (2008), Carlos Eduardo de Paiva (2015), Joana Martins Saraiva (2007), Gabriel Improta França (2015) e Tárík de Souza (2010; 2017) oferecem subsídios para localizar no encontro entre aqueles músicos que se profissionalizaram a partir de sua experiência nos bailes um dos fatores desencadeadores da busca pela criação e desenvolvimento de uma linguagem musical nova, adequada justamente às situações festivas, com forte apelo à dimensão corporal, mas com entrada posterior nos antros *bossanovistas* de Copacabana. Os quatro primeiros amalgamarão esses artistas no que chamam de “vertente musical do samba-jazz”, caracterizada, entre outras coisas, pela “maneira intensa de tocar dos músicos, opondo-se ao camerismo da bossa-nova”, e pela “frequente presença de espaços para improvisos nos arranjos” (NASCIMENTO, 2008, p. 16). Ressaltemos que o nome parece ser de uso relativamente corrente na primeira metade dos anos 1960, como demonstra a série de textos intitulada *Pequena história do samba-jazz*, escrita pelo crítico Robert Celerier e publicada pelo Correio da Manhã, em 1964.

Já Tárík de Souza nos lega, a partir das entrevistas realizadas com expoentes da música de baile no país, uma importante pista para compreendermos a possível relação entre aquela forma de divertimento urbano e a criatividade artística de artistas como Jorge Ben. Este autor mostrará que a tendência aí verificada, que chamará de *sambalanço*, se insere no mercado de música carioca como uma alternativa dançante à bossa nova, motivo pelo qual subtitulará seu livro com o epíteto “*a bossa que dança*” — uma saída artística e comercial que, em alguma medida, se assemelha à de Jorge quando se lança no mercado fonográfico. Souza mostra que, não obstante se aproximarem em muitos aspectos da estética *bossanovista*, especialmente no tocante à complexidade harmônica e nas formas de canto que quase sempre prescindiam de empostação, melismas e vibratos, os músicos do *sambalanço* adotavam uma postura bem menos hermética em face de influências estrangeiras, absorvendo desde elementos simbólicos da música latino-americana à instrumentação eletrônica, como os órgãos Hammond e Solovox, passando pelo naipe de

instrumentos de sopro formado por trompete, trombone e saxofone muito usado nas gravações de sambas nos tempos de Donga e Sinhô e de marchas carnavalescas, mas relegado ao recalcado sonoro da bossa nova.

Não parece haver um consenso quanto a nomenclatura dessa “nova” disposição para tocar<sup>238</sup>, a qual reatualiza as performances típicas das gafieiras, abertas à improvisação e objetivando necessariamente uma resposta corporal do público. Tampouco intencionamos conferir palavra final em relação às possíveis diferenças entre samba-jazz e *sambalanço* — especialmente porque o material empírico recolhido em função desta pesquisa nos deixa convencidos de que estamos diante do mesmo grupo de artistas, a despeito da multivocidade criativa encontrada entre eles. O que nos interessa, em particular, é perceber o ponto comum da literatura sobre o tema, a saber: o fato de que os bailes nos clubes sociais suburbanos se tornam um celeiro de músicos que, considerada a relação conflituosa entre a bossa nova e seu entorno naquele período, ocupam uma posição decisiva de mediações entre as informações sonoras localizadas nas Zonas Norte e Sul cariocas.

De um lado, a ênfase conferida ao ritmo e às novas hibridações musicais fomentadas pelos contextos de bailes, com disposição marcadamente festiva e comercial, impunham-se como barreiras à entrada desses músicos no contexto de boates obrigatórias no itinerário de *bossanovistas*, poetas, jornalistas e boêmios da cidade — como eram os casos da Ma Griffe, do Baccara, do Bottle’s e do Little Club, que compunham o famoso Beco das Garrafas, em Copacabana. No Bottle’s, por exemplo, “não há pista de dança”, “geralmente se vai para ouvir”<sup>239</sup>. As barreiras para o *ethos* carnalizante dos bailes não eram apenas de ordem simbólica, mas também materiais. Por outro lado, a sólida formação musical de parcela dos músicos que, em contraposição ao autodidatismo dos demais, frequentou conservatórios e importantes escolas de música no Brasil e no exterior, joga papel central em sua inserção no circuito de casas noturnas dedicadas à música ao vivo na Zona Sul como verdadeiros *virtuoses*<sup>240</sup>. Ademais, a própria experiência profissional adquirida no contexto dos bailes

---

<sup>238</sup> No *Dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira*, organizado por Ricardo Cravo Albin (2006), não encontramos qualquer referência ao termo samba-jazz, mas há uma breve menção a *sambalanço* que, segundo o verbete, “é considerado um subproduto da bossa nova e foi muito utilizado em bailes suburbanos das décadas de 1960 e 1980. Dos artistas e grupos mais importantes destacam-se Ed Lincoln e Seu Conjunto, Os Devaneios, Grupo Joni Mazza, Bebeto, Copa 7, Bedeu, Luiz Wagner e Dhema”.

<sup>239</sup> *O Jornal*, 17 de novembro de 1963.

<sup>240</sup> A título de ilustração, um breve levantamento indica que Djalma Ferreira inicia seus estudos em música aos 12 anos de idade, em Milão, na Itália, onde frequenta aulas de piano e violino. O saxofonista J. T. Meirelles começa seus estudos formais aos 8 anos, chegando a estudar composição e arranjo na *Berklee School of Music*. Sérgio Mendes enceta os estudos de piano clássico, ainda menino, no conservatório de música de Niterói. João

poderia ser acionada como um capital simbólico na luta por reconhecimento desses músicos, porque confrontada frequentemente com a inexperiência de outrem, inclusive no contexto *bossanovista*: “a prática de tocar muitas horas seguidas (...), frequentemente tendo que improvisar ou ler as partituras dos arranjos ‘a primeira vista’ confere ao músico a ‘cancha’, ou a experiência necessária para se tornar um bom músico” (FRANÇA, 2015, p. 137).

O *sambalanço*, chamemos assim, ilustra exatamente aquilo que denominamos de “usos da cultura” ou “tática”, conforme delineamos a partir da obra de Certeau (1994), pois é heurística em si mesma do conflito entre aquilo que apresentado pelos veículos massivos de comunicação, como os discos de bossa nova, e as demandas populares, postas na fruição dançante dos bailes. Conflito ainda maior quando se considera o trânsito entre o baile e a música do rádio e do disco, que difundia inumeráveis gêneros de música ouvidos por aqueles setores da população e inevitavelmente incorporados ao repertório de orquestras e conjuntos de baile, como bolero, valsa, balada, samba-canção e rock. As obras analisadas a partir da alcunha de *sambalanço* são, por analogia, “usos da bossa nova” — talvez por esse motivo sejam definidas por Albin (2006) como um “subproduto da bossa nova”.

Neste caso, é imperioso ressaltar a composição heterogênea desse grupo de músicos que contava, para além de *virtuosos* com formação erudita, com autodidatas suburbanos, frequentemente oriundos de outros estados do país, perfilando perfis biográficos semelhantes ao de Jorge. Esse fato lhes possibilita transitar com alguma naturalidade — e, por isso, podem ser vistos sob o registro das mediações — entre a produção cultural da bossa nova e os ideais simbólicos e estéticos das classes populares. Assim, ao passo que travam contatos pontuais com a “turma da bossa nova”, são também rechaçados por esta, enfrentando o crivo de seus critérios purificadores. Um dos sintomas desse conflito de padrões está no fato de que parte significativa da discografia do que ora tomamos por *sambalanço* foi registrada por pequenas gravadoras, como a Musidisc, fundada em 1953 por Nilo Sérgio, músico filiado criativa e afetivamente aos músicos de bailes e boates que não haviam conquistado espaço nas multinacionais já estabelecidas no mercado fonográfico como a Philips, a CBS e a Odeon. Tal feito se mostra uma pequena “revolução” na tentativa de prescindir dos atores hegemônicos na trama que envolve a consolidação do mercado de diversões urbanas do Rio de Janeiro.

---

Roberto Kelly relata passagem pelo Conservatório Brasileiro de Música, onde teve contato com música erudita e com teoria musical: “eu era louco para escrever as coisas que eu fazia”. Celso Murilo foi outro que teve formação, desde idade tenra, em piano clássico e, posteriormente, em orquestração.

Outro sintoma deste conflito encontra-se na pequena quantidade de trabalhos acadêmicos sobre esses artistas e suas obras — indicando a preferência dos “enquadradores da memória da música brasileira”, em sua maioria pertencentes a uma classe média de formação universitária, pela bossa nova e seus epifenômenos (ARAÚJO, 2010). Daí decorre a falta de elementos conceituais para compreender essa forma artística e seus efeitos sobre a produção posterior, de modo que nos resta questionar qual é o lugar dos músicos de baile em meados do século XX no Brasil e como seu agenciamento — em interface com os músicos da bossa nova — irá reverberar sobre artistas como Jorge e outros jovens suburbanos que tinham por hábito frequentar os clubes sociais em busca de experiências estéticas que iam além da contemplação sedimentada pela música de concerto, a qual delineava os contornos das performances de apartamento *bossanovistas*, e convidavam à participação corporal?

Defendo que a figuração conformada pelos bailes nos clubes sociais e pelas boates que, pouco a pouco, absorvem músicos ávidos por experimentações provenientes dos contextos festivos e dançantes da Zona Norte carioca, pressiona os veículos de mídia como o rádio, o disco e a televisão — de forma paralela ao processo de desenvolvimento da bossa nova — por uma maior cobertura dos gêneros-dança que compunham o entretenimento urbano-metropolitano, criando sendas de profissionalização no qual poderão se inserir exatamente os artistas que, por um motivo ou outro, não lograram êxito em trespassar as barreiras simbólicas então erigidas pelos parâmetros modernizantes instaurados a partir de categorias êmicas como bossa nova e moderna música popular brasileira. Senda, esta, calçada pelo *ethos* carnavalesco e que se fará notar no remanejamento de espaços como as boates Plaza, Drink e Arpège, em Copacabana, para receber músicas dançantes à semelhança dos clubes (SOUZA, 2017).

Por certo, isto não é um movimento isolado encontrado somente nos clubes sociais, como bem demonstrarão Wisnik (2004) e Alves (2012), quando elucidam empiricamente o processo de “desrecalcamento sensual” catalisado pela ação do Estado e da *intelligentsia* a partir dos anos 1920 ao buscarem uma totalização estética calcada em uma ideia imaginada de nação, por sua vez assentada sobre um *ethos* folclórico invariavelmente valorado conforme o critério coletivo de convite à participação corporal (ver *Figura I*). O que os clubes sociais parecem trazer à tona, neste caso, são as demandas das audiências urbanas — principalmente suburbanas — ávidas pelos ritmos populares que sugerem a dança e a corte,

ou seja, um desrecalcamento em cuja predileção lúdico-dançante do público assume papel decisivo. Este processo é, por sua vez, consequência do recrudescimento dos circuitos de diversão e profissionalização musical, como o rádio, o disco e o cinema sonoro, que ensejam uma estrutura de sentimentos calcada exatamente na aproximação progressivamente maior entre artistas e obras, com reverberações sobre fenômenos como a efervescência dos fã-clubes e a profusão de situações e ambientes para dançar na trama metropolitana, no que a sociabilidade juvenil sopeada nos referentes simbólicos mundializados do *rock* e do cinema, como vimos páginas atrás, é ilustrativo.

Tal aspecto é particularmente visível no fato de que, no início da década de 1950, os discos de músicas classificadas como “populares” “dançantes” compunham 62,37% dos acervos das empresas de radiodifusão nas discotecas das empresas de radiodifusão, seguidos de longe pelos discos de “música ligeira” (9,18%), que ocupam a segunda posição na série estatística<sup>241</sup>, o que indica novamente a importância das gravações elétricas — capazes de registrar com nitidez os sons e os timbres de instrumentos como o pandeiro, o surdo, a cuíca e o tamborim — no estabelecimento de uma pauta musical marcadamente dançante. Ademais, o advento avassalador da música carnavalesca e a consolidação do samba — a partir da década de 1930 e de forma mais notória em bairros musicais, a exemplo de Madureira e Tijuca, como desvela o ativo engajamento dos membros da família Menezes em bailes, ensaios, blocos e escolas de samba —, acionaram a demanda e a participação popular em relação aos gêneros-dança, daí, em parte, o sucesso das ritualidades festivas na economia simbólica suburbana em detrimento da soturnidade da bossa nova na Zona Sul.

Neste sentido, a disputa entre gravadoras com operação multinacional como a Odeon e os pequenos selos fonográficos fundados justamente por músicos vinculados aos experimentos e combinações rítmico-melódicas dos bailes, como a Musidisc de Nilo Sérgio, figura precisamente uma janela de oportunidades aos artistas populares vinculados a contextos em que a música ganha caráter utilitário — religioso, festivo, carnavalesco. É emblemático, portanto, que o pequeno empreendimento capitaneado por Nilo Sérgio tenha sido pioneiro na gravação de quatro canais, antes mesmo da Odeon, da CBS ou da Philips, transpondo o largo espectro de experimentos nos bailes para os estúdios de gravação, uma vez que a nova técnica — por si só, heurística da inquietude desses músicos para dar livre

---

<sup>241</sup> IBGE, *Serviço de Estatística da Educação e Cultura*, 1953.

curso às suas fantasias musicais — possibilitava trespassar antigos obstáculos em relação ao registro de um número maior de instrumentos sincronizados (SOUZA, 2017).

### SEMPRE PARTICIPEI DE BAILES E ADORAVA BOATES

As ritualidades festivas da região tijuicana deverão ser observadas na biografia de Jorge (*i*) como partes significativas do material sonoro a partir do qual poderá aprimorar sua forma de compor e tocar violão, agora vislumbrando determinadas posições no mercado, uma vez que coincidem com o período em que a escuta emocional de Jorge — característica de seus aprendizados mais embrionários — é entrecortada, graças às suas experiências com métodos práticos, por instantes de escuta especializada, com atenção às soluções artísticas oferecidas pela obra; mas sobretudo (*ii*) como uma mediação definitiva entre suas primeiras composições e o mercado fonográfico, dado que os experimentos musicais de que resultariam a sonoridade de seu primeiro disco vinham sendo alvos de testes nos estúdios de gravação exatamente por músicos habituados aos ambientes de bailes, como o grupo Copa 5, capitaneado pelo saxofonista J. T. Meirelles, responsável pelo arranjo de cinco das dozes músicas de *Samba Esquema Novo*. Some-se aí o fato de que os músicos de baile, exatamente por adentrarem no mercado de diversões urbanas simultaneamente como *virtuoses* e como leitores/tradutores das demandas populares, passam a galgar posições de produtores, donos de boates e músicos de estúdio — especializados em gravar com toda sorte de artistas e compositores. Deste modo, a aproximação de Jorge em relação a essa figuração lhe garante — como veremos empiricamente com suas primeiras gravações em disco — o estabelecimento de relações sociais que o inserem definitivamente nos ambientes profissionalizados de música.

Há poucos relatos sobre a participação e a intensidade do envolvimento de Jorge nos bailes tijuicanos, embora possamos verificá-las a partir dos relatos de Erasmo Carlos (2009) — “nos víamos nos clubes portugueses” — e nas esparsas, mas reveladoras, lembranças do próprio Jorge acerca dessas ocasiões, as quais reiteram os bailes como espaço de dança e de experimentações musicais com os ritmos da moda: “De música gostava muito de ouvir e dançar. Não perdia um baile de fim de semana”<sup>242</sup>. Em outra ocasião, ele afirmará:

---

<sup>242</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970.

Sou do Salgueiro, e minha ligação com o samba é antiga. Nada disso impediu que eu me interessasse pelo rock pelos diversos ritmos que entraram e saíram da moda. Sempre participei de bailes e embalos de subúrbio, essas coisas que hoje em dia resolveram rotular de Black Rio<sup>243</sup>.

Conquanto tenha gozado de familiaridade prematura e intensa com a música, o momento em que Jorge passa a frequentar sistematicamente o ambiente dos bailes — no interstício compreendido pelos anos finais da década de 1950 e os anos iniciais da década seguinte — coincide com o que podemos chamar efetivamente de anos de aprendizado musical, porque agora o material sonoro incorporado durante a primeira infância é reatualizado a partir da ampliação dos conhecimentos formais de música no Seminário, de seus primeiros contatos com noções básicas de harmonia e de seus “primeiros acordes no violão”, seja por influência dos amigos, da mãe, que irá lhe presentear com o instrumento neste mesmo período, ou do método prático que acolhera suas dúvidas de músico iniciante. Essa concomitância possibilitou com que a diversidade das experiências musicais a que foi exposto nos bailes estimulasse sua inclinação à busca de sínteses musicais entre as várias tendências de seu tempo, contribuindo para a sua capacidade de catalisar e traduzir o cruzamento entre gêneros dançantes e não-dançantes em um cenário em que os dois lados da balança colocavam-se como valores antitéticos. Um indício acerca dessa proposição é a formação da afinidade eletiva entre os interesses artísticos de músicos e produtores do *sambalanço* e a perspectiva criativa de Jorge. Como vimos, este almejará compor “música para dançar” e “fazer levantar da cadeira”, categorias muito semelhantes às utilizadas por Orlandivo, um dos mais famosos expoentes da música de baile: “[A bossa nova] é uma música para se ouvir sentado, bebericando. O sambalanço não. (...) [Ele] sacode, *faz com que você saia da cadeira e vá dançar*” (SOUZA, 2017, l. 1035, paginação irregular, grifo nosso).

Muitos dos recursos estilísticos usados mais tarde por Jorge guardarão fortes semelhanças com a estética dos bailes. O uso de onomatopeias como “tim, dom”, “sa-cun-din-guntim”, “pá, pá”, “sapaiapá”, “tim-cun-din-gun-den”, “don-bin-bom-ben”, em uma tentativa de adaptação fonética do ritmo das canções, já fora amplamente explorado nas composições de *sambalanço*, povoadas por “skindôs”, “telecotecos”, “ziriguiduns”, “toffs”

---

<sup>243</sup> *Jornal de Música*, janeiro de 1978.

e “tuplec-tuplins”. Certamente, Jorge ganhara familiaridade com este recurso de linguagem também por meio das histórias em quadrinhos que, como parte significativa dos jovens daquela época, tinha por hábito consumir — seu apartamento em São Paulo, anos mais tarde, será tomado por pilhas de gibis<sup>244</sup>. Mas é provável que, justamente em função dos experimentos operados pelos músicos de baile, tenha percebido nas formas onomatopaicas uma possibilidade de compor versos.

Também encontraremos afinidade entre as performances de Jorge e os bailes a que ia todo fim de semana na Tijuca, especialmente nos aspectos em que estes se aproximam do modalismo, com ênfase no aspecto rítmico-percussivo, cujo objetivo é criar pulsações adequadas ao engajamento corporal, pressuposto pela função ritual-dançante das ocasiões. Não raro temos a impressão, ao acompanhar um show de Jorge, que as músicas performadas não têm início e fim, como nos registros fonográficos, pois interpelam umas às outras, instaurando uma temporalidade circular asseverada pelo agrupamento de faixas com andamentos (ritmo) semelhantes e por sua execução sem interrupções, de forma a garantir o êxtase corporal quase hipnótico. Tática semelhante aos *pot-pourris* — músicas tocadas em sequência sem que a seção rítmica seja interrompida entre uma e outra — que preenchem as quatro ou cinco horas dos bailes frequentados nos clubes sociais e que, não por acaso, comporão a estratégia autocelebrativa intitulada *10 Anos Depois*, fonograma lançado em 1973 com vinte e uma canções agrupadas em sete faixas para reproduzir o “clima” dançante de seus shows (WISNIK, 1989; FRANÇA, 2015).

Por fim, é sintomático que, como os músicos a que assistia nos bailes, tenha adotado em suas composições uma metalinguagem hiperbólica quanto ao gênero samba: são “sambas” que tematizam e louvam a novidade introduzida por seu samba. Estratégia notada especialmente em seu primeiro disco, quando oito das doze canções fazem alusão ao gênero e às possibilidades de dança que enseja, conforme apontamos nos grifos abaixo:

Vem, morena, vem  
Vem, morena, vem *sambar*  
Vem, morena, vem,  
Que o *samba* está a lhe esperar  
(*Vem, morena, vem*)

Você gostou  
Quando ouviu meu *samba*, *sambou*  
Fez a turma toda gostar  
Do seu jeito bom de gingar, de *sambar*  
(*Tim, dom, dom*)

---

<sup>244</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

Quando você *sambalança*  
*Sambalança* meu coração também  
(*Balança Pema*)

Se lá não tem *samba*  
Eu não vou, não vou  
Pois o que eu quero  
É só *sambar*, é só *sambar*  
(*É só sambar*)

Ele é um *samba* diferente  
Lá dos tempos de sinhá e de sinhô  
Que o nego entoava pela noite  
É um lamento de amor  
(*Ualá, ualalá*)

A tamba está tocando  
Hoje nós vamos *sambar*  
(*A tamba*)

Sai da minha frente que eu quero passar  
Pois o *samba* está animado  
O que eu quero é *sambar*  
Esse *samba*, que é misto de maracatu  
É *samba* de preto velho, *samba* de preto tu  
(*Mas que nada*)

Pois o meu *samba*  
Vai lhe passar pra trás  
Pois o meu *samba* tem mistério  
Mas é gostoso de *sambar*  
(*Rosa, menina Rosa*)

Esta especificidade, que lhe possibilitou ingressar no mercado fonográfico sustentando convincentemente a existência de um novo gênero — o “samba esquema novo” — também não pode ser observada como uma estratégia inovadora, mas uma reminiscência do recurso também utilizado pelos músicos de baile que, buscando diferenciar-se da bossa nova a ser contemplada das cadeiras, passaram a acionar em seus versos termos como “samba do teleco-teco”, “samba gostoso”, “balanço” e o híbrido “*sambalançar*”, o qual será apropriado por Jorge também em seu primeiro disco, na faixa *Balança Pema* (ver *acima*) — uma evidência quase inequívoca da filiação afetiva de Jorge aos contextos dos bailes.

Antes de lançar um olhar prospectivo que mostrará os prolíficos resultados dessa relação de afinidade eletiva, é válida uma breve análise retrospectiva da construção do gosto tanto de Jorge quanto dos músicos que animavam sua audição e suas danças nos clubes sociais, pois ele parece estar no cerne dessa aproximação — mais do que a variável etária, que se faz visível na relação com Erasmo, Tim e outros colegas; mais do que a variável referente ao capital escolar, embora elas sejam contemporizadas, em última instância, na formação de seu fluxo-fantasia. A noção de gosto ora adotada é tributária dos estudos bourdieusianos acerca da origem social das necessidades culturais, o que desloca seu

significado de potenciais explicações metafísicas em direção ao processo de socialização, quando determinadas disposições para consumir são incorporadas mediante as tomadas de posição no espaço social, o que acaba por inserir as preferências dos indivíduos naquela trama objetiva de concorrência e cooperação em torno do acúmulo de capital econômico e simbólico (BOURDIEU, 2013a).

Em ambos os casos analisados, é observada uma relação simbiótica entre o gosto popular e o processo de remodelação do samba, que trespassa o consumo cultural e adentra tramas socioespaciais de construção identitária — como já tivemos a oportunidade de verificar a partir da infância de Jorge em Madureira. Este contato com o samba far-se-á eventualmente por meio de seus protótipos inaugurais localizados entre 1920 e 1930 — no caso de Jorge, especialmente a partir da profícua relação de seu pai com as quadras de escola de samba —, mas também a partir do samba de exaltação patriótica, ou “samba positivo” conforme denominará Sérgio Cabral (2011b), formato que ganha contornos sob os olhares atentos do Estado Novo, seu Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e seu Ministério da Educação e da Saúde, na entrada dos anos 1940, e de que Ataulfo Alves — ídolo de Jorge e amigo de seu pai — se tornará um dos principais vetores.

Lembremos que estava em pauta, para Getúlio Vargas, urdir uma integração nacional que passava pela homogeneização cultural assentada sobre símbolos como o samba e o carnaval — conforme prescrições da *intelligentsia* de matriz modernista —, a qual, por sua vez acomodava-se aos interesses comerciais do rádio e da indústria de discos, que visavam ampliar o mercado consumidor de seus produtos. Na esteira desse relacionamento, encontramos — no *Capítulo I* deste trabalho — os artistas populares, que se tornam mediadores entre as elites intelectualizadas, pautadas pelo nacionalismo musical, e as classes populares, em busca de reconhecimento e ascensão social. Ou seja, tais artistas percebiam no recrudescimento dos investimentos em iniciativas como a Rádio Nacional, os concursos para escolha dos sambas e marchinhas que agitariam a folia carnavalesca, e na progressiva legitimação e profissionalização do setor, que ganhava o governo em cargos e benesses e ganhava a cidade em gafieiras, teatros de revista, clubes e casas noturnas, oportunidades de inserção e mobilidade social. Essas são, de certa forma, as condições de possibilidade e impossibilidade do êxito alcançado por artistas como Pixinguinha, José Prates e Ataulfo Alves, e por companhias teatrais como a Brasileira e o Teatro Experimental do Negro, com as quais busca jogar o pai de Jorge ao tentar se profissionalizar como compositor. Não por

acaso, os exemplos aludidos — que poderiam se estender por página a fio — ocuparão espaços que hoje são impreterivelmente lembrados, não sem alguma crítica, como sede de manifestações ufanistas, folcloristas e eventualmente estereotipadas da cultura nacional, caso das próprias gafieiras e dos clubes.

Este cenário reverbera, por óbvio, no agenciamento artístico de uma geração de sambistas à maneira de composições laudatórias que frequentemente glorificavam o samba como ritmo nacional e ressignificavam antigos símbolos homenageados pelos artistas populares, como a “malandragem”. Neste sentido, é significativo que a história de Cassi Jones, o “mau malandro” que flerta com a contravenção e com o crime, se passe no Rio dos anos 1920; enquanto Orfeu, o “bom malandro” heroicizado que, a despeito da aura de artista, tem um trabalho prosaico e é reconhecido por sua inteligência em lidar com as contingências cotidianas de uma região pobre, tem sua saga narrada em tons de epopeia nos anos 1950, sob os parâmetros brancos da Zona Sul *bossanovista*. É também o que fica patente nas composições de Ataulfo Alves a partir das possibilidades e impossibilidades apresentadas pelo cenário sociopolítico, conforme descreve Sérgio Cabral (2011b, l. 818-858, paginação irregular), ao apontar o ano de 1940 como decisivo em termos de disciplinamento estatal samba:

O primeiro grande acontecimento da música brasileira em 1940 foi a “Noite da Música Popular”, uma competição musical promovida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, no campo do América Futebol Clube, dia 27 de janeiro. (...) O concurso no campo do América registrou o início de uma fase em que as pressões do DIP sobre os compositores, para que não fizessem mais músicas exaltando a malandragem e, sim, o trabalho, começavam a obter efeito. Os agentes do DIP não queriam mais saber de “sambas negativos”, mas de “sambas positivos”. Ataulfo Alves e Wilson Batista, os vencedores da competição, vinham marcando a sua obra com sambas em que a malandragem e a vadiagem eram sempre homenageadas, sendo que Wilson começou sua famosa polêmica com Noel Rosa exatamente porque se apresentava como um malandro de lenço no pescoço, navalha no bolso etc. e proclamava que tinha “orgulho de ser vadio”<sup>245</sup>. Na letra de *Oh, seu Oscar* [vencedora da competição, em 1940], no entanto, eles se apresentam como um sujeito que chegou “cansado do trabalho”, para enfrentar o abandono da mulher que, ela sim, só queria viver na orgia. (...) Para pressionar os músicos, o DIP usava não só o poder

---

<sup>245</sup> Sobre a “famosa polêmica”, vale a leitura do capítulo inicial da obra *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*, em que Gustavo Alonso (2011) usa os casos de Wilson Batista e Noel Rosa como ilustrativos dos embates, no mundo do samba dos anos 1930, para impor uma versão hegemônica sobre a malandragem: o primeiro encarnava o malandro exatamente no que este tem de ambíguo, pois goza da admiração popular em função dos flertes com a ilegalidade que o fazem ascender, enquanto o segundo busca enfatizar a dimensão afetuosa dessa personagem que faz do prosaico um ato extremamente simbólico.

de veto da censura como também os contatos pessoais, tendo o cuidado de incluir em seus quadros alguns compositores. Era uma técnica utilizada para todas as atividades artísticas e de comunicação, pois, além de compositores, trabalharam no Departamento de Imprensa e Propaganda profissionais ligados ao teatro, ao jornalismo, ao rádio, ao cinema etc.

Com efeito, se delinea, exatamente no período que precede os primeiros anos de vida de Jorge e, por consequência, de seu contato com o samba, um novo paradigma composicional calcado no discurso laudatório, tanto em relação à ideia de nação quanto ao gênero musical, que reverberará sobre o mercado de diversões urbanas nos anos de democracia populista sob os quais viverá o menino Jorge. “Os anos 1950 conheceram um segundo governo Vargas e, ainda que sob nova roupagem, o nacionalismo cultural persistiria com força”, ratifica Eliana de Freitas Dutra (2013, p. 257). Essa continuidade nos leva a aderir à análise de Elder Patrick Maia Alves, segundo a qual tal nacionalismo musical fora também plasmado mediante os ambientes dedicados à fruição musical popular que deixam patente algo como uma estrutura de sentimentos, cujo núcleo encontrava-se especialmente na música eleita, não necessariamente *a priori*, pelas políticas culturais do Estado Novo e dos governos subsequentes como representantes da cultura brasileira. Vale lembrar da tendência hegemônica a propostas ufanistas para os sambas-enredos dos desfiles de carnavalescos, pelo menos até metade dos anos 1950, como verificamos no *Capítulo I*. Nas palavras de Alves (2012, p. 196),

(...) é preciso acentuar que o nacionalismo musical não estava encerrado apenas nos gabinetes governamentais, nas discussões sobre teoria e história musical e nas especializadas viagens etnográficas de “descoberta”. Estava também presente nas práticas de fruição e lazer musical urbano que se expandiram no decurso da década de 30 e 40, assim como estava também incorporado nas criações musicais e na atualização e recriação das memórias lúdico-orais a partir dos trânsitos musicais, permitindo que diletos representantes da “tradição” do samba urbano carioca, como Almirante e Noel Rosa, fossem, no início das suas carreira, ubíquos emboladores “carioca-nortistas”.

A criação de uma sensibilidade artístico-musical nesse contexto pode ser ilustrada, de um lado, pelo nacionalismo exacerbado de letras como “Brasil, és no teu berço dourado, do índio civilizado, *abençoado por Deus*”, composta por Benedito Lacerda e Aldo Cabral e gravada por Francisco Alves e Dalva de Oliveira, em 1939. De outro, a sagração do herói popular que, graças ao trabalho e não às possíveis peripécias de um “mau malandro”, “tem

dinheiro, *automóvel* e uma *mulher*”, como na música *Eu trabalhei*, de Roberto Roberti e Jorge Faraj, lançada no carnaval de 1941. Teor não muito diferente do eu-lírico de *Cada um com seu pecado*, composta por Augusto, pai de Jorge, que, a despeito de reclamar do cansaço e da pobreza material, exalta a cansativa rotina de trabalho, em 1947. Menos diferente ainda do Jorge Ben que grava, já em 1969, sua canção de tons mais ufanistas: “Moro num país tropical, *abençoado por Deus* e bonito por natureza. (...) *Eu tenho um fusca* e um violão, sou Flamengo e *tenho uma nega* chamada Tereza”. Em que pese a quase homologia entre os versos de Jorge e aqueles encontrados nas letras selecionadas acima (grifados), não há como ter certeza de que há entre eles uma relação imediata de causalidade. Mas, certamente, as semelhanças nos possibilitam ratificar a intensidade dos vínculos que o artista manteve com essa sensibilidade ufanista já perpetuada pelos ambientes escolares e pelas teatrais festas cívicas que frequentou, a qual indica algumas das figuras e repertórios estilísticos, orais e corporais aos quais irá recorrer para exteriorizar artisticamente suas experiências.

Pejorativamente conhecida como “sambão” — porque longe de seu *locus* originário, modificado pelas exigências do mercado de diversões urbanas e eventualmente denotando alguma adesão ingênua a governos autoritários —, essa estética ganha palco sobretudo nas gafieiras e em teatros de revista, que também apresentavam sua versão imagética do nacional, “com a glorificação dos tipos e do típico brasileiro, com o concurso das músicas, especialmente do samba exaltação” (DUTRA, 2013, p. 264). Em um ou outro caso, as formas de compor e tocar são remodeladas na direção dos gestos largos da dança, abrindo espaço para repiques e interseções de percussão, naipes de instrumentos de sopro emulando o ritmo e uma conjugação progressivamente maior entre os compassos rítmicos, as coreografias, os figurinos e demais elementos performáticos. Ali, músicos como Pixinguinha e Radamés Gnattali se tornam notórios pelos ornamentos com que passarão a vestir o samba. Também ali, mostrarão Souza (2017) e França (2015), muitos dos músicos que se tornarão notórios ao ingressarem no circuito de clubes da Zona Norte e boates da Zona Sul iniciam sua formação musical, como espectadores ou como artistas iniciantes. Em último caso, o que estes autores conseguem demonstrar é a existência de uma continuidade histórica entre esses ambientes.

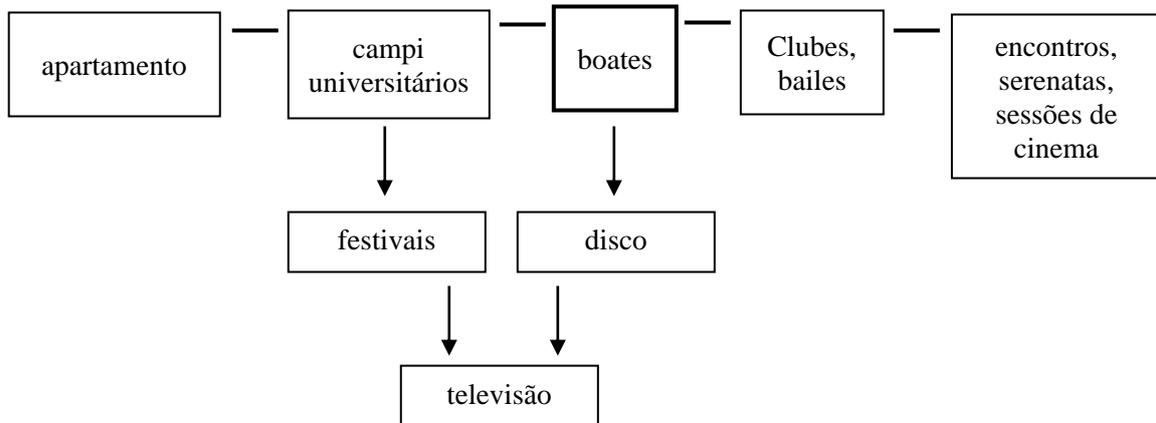
A construção da relação de afinidade eletiva entre Jorge e os músicos oriundos dos bailes suburbanos passa, em grande medida, pelo contato que estabelecem a partir da construção do gosto popular em ambientes de *ethos* carnavalesco. Como fizemos questão de

frisar, o fato de que os pais de Jorge tenham se conhecido em uma gafieira não é um detalhe, pois deixa entrever como se faziam os rituais de consumo e produção cultural da família e, em último caso, como se construía o seu gosto. Naquela ocasião, a carnavalização estava posta na contemporização paradoxal entre a fruição corporal e uma celebração de natureza religiosa que, por sua vez, era realizada sincreticamente, pois homenageava uma entidade do catolicismo, São Sebastião, e outra do candomblé, Oxóssi. A música nesses ambientes deveria necessariamente fazer dançar, ensejar o riso, a brincadeira, em torno de coretos carnavalescos, no salão de um clube social, na saída de um cinema da Tijuca e, para tanto, poderia admitir a coexistência de referentes simbólicos aparentemente antagônicos. Perspectiva que, em tudo, se assemelhava ao que Jorge, se aproximando da maioria e cada vez mais do circuito de diversões noturnas da cidade, via nas experimentações dos músicos de baile.

Esses músicos, por seu turno, em progressiva profissionalização — porque não mais no âmbito da informalidade —, buscavam ampliar sua base de alcance em direção à Zona Sul. “Por meio dos bailes de formatura é que nós começamos a penetrar nos bailes da Zona Sul. (...) A gente queria se liberar um pouco do subúrbio. Os caras diziam: ‘Isso é conjunto de subúrbio’. (...) A Zona Sul foi muito gratificante, o conjunto se aprimorou mais, em roupa”, relembra Orlandivo, já indicando que a mudança poderia significar uma mudança quanto à performance, à indumentária e à orquestração usada. Aproximando-se das boates que se tornavam antros da estética *bossanovista*, viam-se impelidos a um recalçamento de ordem ética-estética semelhante àquele verificado no incipiente mercado de diversões carioca do início do século, quando a lógica utilitário-ritualística dos terreiros de candomblé e das rodas de samba passavam pelo filtro de músicos e intelectuais brancos pautados pelos cânones descarnalizados da música de concerto para, então, se difundirem transversalmente em casas noturnas, emissoras de rádio e gravadoras de discos.

Por outro lado, em sentido oposto, as performances de apartamento *bossanovistas* passavam por algum desrecalçamento quando ganhavam o espaço público, especialmente nos *campi* universitários — que concentravam um significativo contingente de fãs de João Gilberto — e em pequenas boates de Copacabana, redesenhando aquele quadro das primeiras décadas do século (*Figura 1*) conforme diagrama abaixo que reúne, aos achados desta pesquisa, as contribuições de Napolitano (2010b) e Souza (2017) para o mapeamento das ritualidades de consumo e produção de música na entrada dos anos 1960:

**FIGURA XV – Rituais de consumo e produção de música (1950-1960)**



Especialmente a partir de 1959, a *neguentropia* sistêmica da bossa nova confronta o seu interior com novas perspectivas acerca da cultura popular nos ambientes universitários, onde seu público sairia da casa das dezenas e centenas para alcançar milhares em eventos como o 1º Festival de Samba Session e o Festival da Balança. Este segundo, realizado na Universidade Mackenzie, terá Jorge como uma de suas atrações em 1963, o qual será ovacionado de pé pelas três mil pessoas que acompanhariam as apresentações: “fiquei com medo, era gente à beça”, relembra<sup>246</sup>. Retomaremos esse flerte de Jorge com o público universitário nos próximos parágrafos. Por ora, é importante vislumbrarmos que, sendo um dos principais espaços de consumo da bossa nova e um dos primeiros a organizar eventos de grande porte para acolher músicos acostumados com as pequenas plateias dantes, o ambiente universitário — em associação com os pesquisadores do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e os músicos, teatrólogos, cineastas, artistas plásticos e líderes estudantis do Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>247</sup> — irá tensionar a progressiva internacionalização da bossa nova e a consequente aproximação à estética estadunidense do *jazz* que culminaria

<sup>246</sup> *Jornal do Brasil*, 23 de março de 1970. Quanto à estimativa do público e a ovação de “20 minutos” endereçada a Jorge, somos informados pela edição 45 da *Intervalo*, em 1963.

<sup>247</sup> O CPC era algo como um “braço cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE)” (MELLO, 2003), promovendo atividades teatrais, cursos, atuando na literatura, no cinema e na música com objetivo de “politizar” a população nacional. Teve entre seus fundadores e primeiros filiados, artistas como Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Essa verticalidade nos possibilita dizer que a noção de “popular” advinda daí se refere mais ao destinatário do que ao emissor de cultura. Já o ISEB era um braço governamental de divulgação de um nacionalismo cultural semelhante ao de décadas anteriores, que mantinha prolíficas relações com o CPC.

com o êxito no mercado internacional de shows e discos<sup>248</sup>. A bibliografia pesquisada (DUTRA, 2013; ORTIZ, 2006; DELGADO, 2011; ALVES, 2011; entre outros) é pacífica quanto ao fato de que este arranjo — frequentemente observado à maneira de um “cisma” na bossa nova — desenhará uma nova significação para a cultura nacional-popular marcada por (i) um novo ímpeto em busca de um “Brasil autêntico” e suas “expressões arraigadas” para fazer frente aos excessivos “estrangeirismos” do *jazz* e (ii) uma crítica filosófica que deveria levar as expressões artísticas a fomentarem a ação política junto às classes populares, romantizadas em termos de uma solidariedade quase inata e capaz de mudar o mundo. A moderna música popular brasileira — a MMPB ou MPB — deveria ser, de um lado, “autenticamente nacional” e, por outro, politicamente engajada. Nas palavras de Carlos Estevam Martins, um dos criadores do CPC, “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (MELLO, 2003, p. 50).

Quanto ao primeiro aspecto, Lipovetsky e Seroy (2011, p. 17-18) chamam atenção para o fato de que frequentemente o avanço de uma “cultura-mundo” desencaixada de contextos nacionais e locais específicos — aqui incorporada pelas disposições para tocar propaladas pelo *jazz* — pode trazer como corolário a multiplicação de demandas nacionalistas e particularistas, uma necessidade de afirmar-se como diferente:

Se o mercado e as indústrias culturais fabricam uma cultura mundial marcada por uma forte corrente de homogeneização, ao mesmo tempo vemos multiplicar-se as demandas comunitárias pela diferença: quanto mais o mundo se globaliza, mais um certo número de particularismos culturais aspira afirmar-se nele.

Alves (2011) em sua análise sobre o baião, corrobora empiricamente a afirmação acima indicando que o processo de industrialização do simbólico é um dos responsáveis por plasmar, no Brasil, algo como um “estatuto social da pureza e da autenticidade” que será buscado primariamente pela tradição folclorista — personificada pelas figuras de Sílvio Romero e Celso Magalhães — e reverberará sobre a sensibilidade ética-estética de universitários, *isebianos* e seus pares os quais procurarão mormente na moda de viola, no samba e no baião, os insumos para a operação de “resgate” da bossa nova, embora sem negar

---

<sup>248</sup> Costuma-se elencar o show no *Carnegie Hall* feito por grandes nomes da bossa nova, como Tom Jobim, João Gilberto e Roberto Menescal, sob patrocínio do governo brasileiro, em 1962, como marco do rompimento definitivo entre uma bossa nova “jazzística” e outra “nacionalista” e “engajada” que estaria no cerne do que conhecemos, hoje, por MPB.

de todo as conquistas minimalistas desta. O ímpeto galvanizado por esse estatuto de matriz folclorista inevitavelmente aproximará a bossa nova — quando ocupa os *campi* universitários — do *ethos* carnavalesco e utilitário que marcava presença nos bailes e na “misteriosa” batida de violão de Jorge, motivo pelo qual, mesmo guardadas as distâncias simbólicas entre secundaristas-suburbanos e universitários-*cilenses*, este artista será aclamado, em 1963, por um público de milhares de estudantes da Universidade Mackenzie e por outras centenas de discentes, em 1964, no show *O Fino da Bossa*, organizado pelo Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP) e realizado no Teatro Paramount, na capital paulista. Outros notórios artistas, conhecidos inicialmente como integrantes da turma da bossa nova, por operarem buscas artísticas e mesmo estabelecerem relações pessoais próximas às de João Gilberto, se orientarão conforme o novo registro do popular-nacional de matriz *isebiana* enxertando novas pesquisas rítmicas e sonoras em suas composições que os aproximarão por vezes do samba-canção — uma versão sentimentalista e *abolerada* do samba muito aclamada em bailes e boates —, de um “acento mais afro” no violão ou das gafeiras, conforme demonstra Napolitano (2010b) a partir dos exemplos de Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré.

Quanto ao engajamento político pressuposto pela nova perspectiva acerca da cultura popular, a austeridade de temas como os problemas do latifúndio, da miséria, da fome e do autoritarismo se chocava com o despojamento e o descolamento em face das inúmeras contingências materiais do país observados em letras sobre praias, musas e barcos que caracterizavam o projeto *bossanovista* dos apartamentos. Os novos temas demandavam, em termos de performance, alguma grandiloquência — lembre-se, a título de ilustração, dos gestos largos que frequentemente caracterizarão a apresentação de muitos artistas nos festivais competitivos da década de 1960 os quais se tornam uma consequência, de feições mercantil-ideológicas, dos eventos promovidos nos *campi* (NAPOLITANO, 2010a). Também pressupunham — dado o didatismo de que se vestia essa significação de popular — a competência de se comunicar e ensejar o engajamento da plateia, no que, novamente, o coro popular, as vaias e os aplausos dos festivais são ilustrativos.

Também as boates confrontaram a bossa nova com novas informações, especialmente no tocante ao relacionamento com o público. Saindo dos apartamentos e adentrando pequenas boates, a plateia formada por indivíduos anônimos, ainda que tão reduzida quanto nos shows privados, demandava uma atenção particular por parte de

instrumentistas e cantores para assegurar o sucesso de longas temporadas. Napolitano (2010b, p. 56) se preocupa em mostrar que, conquanto reproduzisse algo do intimismo característico da bossa nova, os espetáculos nesses espaços — muitos roteirizados e dirigidos por Luís Carlos Miele e Ronaldo Bôscoli que, no contexto da Zona Sul, pareciam exercer funções semelhantes às de Carlos Imperial e Jair de Taumaturgo na Zona Norte —, “trabalhavam com outro conceito de *performance*, mais expressionista do que o intimismo da Bossa Nova, marca da cultura musical jovem no início da década”.

Por esse motivo, as boates da Zona Sul e especialmente as de Copacabana se tornarão o principal ponto de contato entre os músicos oriundos dos apartamentos *bossanovistas* e os músicos de bailes que se encontram como vetores de mesma direção, mas de sentidos opostos — em termos de carnavalização e descarnavalização, ou de desrecalcamento e recalcamento — que acabarão por conformar, em sentido perpendicular, um importante nicho da indústria fonográfica nos anos 1960 (ver *Figura XV*). A bossa nova que chega ali se desrecalca, especialmente em seu aspecto rítmico. Por isso, os músicos de baile — e sua “canha” trazida da experiência nos clubes e, em alguns casos, da vasta formação musical — tem, ali, possibilidade de ganhar notoriedade. Também, por esse motivo, Jorge conseguirá dar, ali, suas primeiras “canjas”, apresentações sem cachê com objetivo e estabelecer relações pessoais e profissionais com músicos, produtores e empresários.

Fôssemos retomar a larga discussão a respeito das disputas simbólicas entre jovens da Zona Sul e da Zona Norte, quando nos ocupamos em mostrar as dificuldades para adentrar nas herméticas reuniões dos primeiros, diríamos que restava a Jorge e demais “amigos” tijucanos se aproximarem ou ao menos tangenciarem a bossa nova nos ambientes em que ela se fazia pública, pois tal contato era sumamente inviável nos apartamentos e demais reuniões íntimas. Ou seja, restava-lhes as boates e, em raros casos — se lembrarmos que o nível de escolaridade era uma das barreiras simbólicas entre os dois mundos —, os ambientes universitários.

Neste sentido, proponho ter sido fundamental a afinidade eletiva verificada entre o fluxo-fantasia de Jorge e as materialidades estéticas exteriorizadas pelos músicos de baile — com sua proposta polifônica e carnavalizante de *sambalanço* — para que ele tenha conseguido, enfim, iniciar sua carreira profissional de músico na noite de Copacabana. Para confirmar esta hipótese, é suficiente perceber a constância e a eficácia desses relacionamentos entre os anos de 1962 e 1965, que correspondem às primeiras apresentações

de Jorge no circuito de boates cariocas, às suas primeiras gravações e contratos na indústria fonográfica e à primeira contratação para compor o *cast* efetivo de uma emissora televisiva.

Antes de se tornar recorde de vendas com seu primeiro disco, Jorge tentará suas primeiras chances como compositor entrando em contato com Orlandivo, *crooner* de bailes e da boate Plaza, e propondo-lhe que gravasse uma de suas composições. No mesmo período, cultivará alguma amizade com Manuel Gusmão, baixista do grupo Copa 5, também conhecido no circuito de bailes e boates, o qual o introduzirá às primeiras “canjas” no Beco das Garrafas. Entre uma canja e outra, conhecerá Zé Maria, conhecido organista por suas duradouras temporadas na boate Little Club, mas também pelos bailes no Iate Clube em que seu conjunto marcava presença. Jorge passa a cantar no grupo, conseguindo gravar suas primeiras composições antes mesmo de lançar sua carreira como o compositor-intérprete Jorge Ben. Por meio de um músico também oriundo dos bailes, João Mello, consegue assinar seu primeiro contrato na Philips. Para gravar o seu primeiro disco, teve dificuldade de encontrar músicos capazes de “lerem” e “entenderem” suas composições, problema solucionado precisamente pelo Copa 5 que, justamente em função da posição intersticial que ocupava no mercado musical da cidade, conseguiria compreender a polifonia de sua batida: “meu samba era outra coisa, totalmente diferente, por isso Meirelles [saxofonista] e Os Copa Cinco quiseram tocar comigo”<sup>249</sup>. Em entrevista ao *Roda Viva*, ele novamente trata do conjunto em termos de uma competência de “leitura” de suas composições que outros músicos não conseguiram fazer: “eles que sacaram mesmo, que tiveram uma leitura. Foi Meirelles. Eles fizeram meu primeiro disco e o segundo, porque eles tinham uma leitura própria”. Meirelles, tarimbado em bailes e boates, foi inclusive o responsável pelo famoso arranjo de *Mas que nada*, primeiro sucesso de Jorge. Para alavancar a venda de seus discos *Ben é samba bom*, de 1964, e *Big Ben*, de 1965, recorre a composições não apenas do ídolo *bossanovista* João Gilberto, mas sobretudo de Orlandivo, Roberto Jorge, João Mello e João Roberto Kelly, todos com larga experiência em compor músicas para animar as situações festivas e dançantes dos bailes. Na mesma época, em 1964, seu primeiro show em São Paulo após o êxito do primeiro disco foi realizado na boate Djalma, capitaneada pelo músico de mesmo nome, antigo conhecido dos bailes e boates cariocas. Por fim, Sérgio Mendes, também famoso por seu vínculo com clubes e boates, foi responsável por regravar *Mas que nada* nos Estados Unidos e alçá-la à primeira posição entre as músicas mais tocadas naquele

---

<sup>249</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

país, colaborando para que Jorge se tornasse um dos mais exitosos compositores brasileiros no exterior, entre os anos 1960 e 1970.

### AS COISAS MELHORES ESTAVAM EM COPACABANA

As primeiras composições de Jorge datam de 1962. Àquela altura, Copacabana ingressara definitivamente no itinerário do rapaz, que revezava o tempo entre o emprego como auxiliar de despachante, as “peladas” nas areias da famosa praia do bairro e as matinês dominicais que aconteciam nas boates que compunham o Beco das Garrafas. Algumas notícias dão conta de que, também neste período, Jorge teria se mudado do Rio Comprido para Copacabana, montando bases entre as ruas Paula Freitas e República do Peru, a poucos metros da orla da praia. Na geografia moral carioca consolidada ao longo das décadas anteriores, mudar-se para qualquer bairro da Zona Sul não era apenas transferir a mobília para alguns quilômetros adiante, mas atravessar portões simbólicos que faziam as demais regiões da cidade parecerem saídas do passado. Jorge se aproximava — ao menos em parte — da hermética turma da bossa nova. Também se aproximava de jornalistas, produtores de discos, empresários, novas possibilidades e novos mundos povoados por desconhecidos sons, aromas, movimentos, luzes e cores, como deixa entrever sua fala:

Mudar para Copacabana foi um sonho. Mudei para um bairro meio tradicional e de uma modernidade incrível, as mulheres passando de biquíni, os homens de short na praia. Morar ali, a duas do Copacabana Palace [ri], tomei um choque. As coisas melhores estavam em Copacabana, o açougue, a carne, tudo era melhor. Tinha outro cheiro, outro perfume. E aí eu frequentava o Beco aos domingos, tinha umas jam session com músicos famosos<sup>250</sup>.

Já municiado de seu velho violão e tendo ampliado a gama de acordes que sabia executar com a mão esquerda no braço de madeira do instrumento, graças ao método de Patrício Teixeira, Jorge ia deixando a fama de Babulina para trás na mesma medida em que se aproximava dos músicos e do *modus vivendi* de Copacabana. Em vez das primeiras tentativas de emular Ronnie Self, mostrava aos novos “vizinhos” aquelas suas primeiras

---

<sup>250</sup> *Trip*, 10 de novembro de 2009.

composições, *Mas que nada* e *Por causa de você, menina*, que acompanhava percutindo as cordas graves e agudas de seu violão com o polegar e o indicador da mão direita, o que era motivo de piadas entre os membros da nova turma, já habituada ao toque dedilhado da bossa nova: “todo mundo me gozava”.

Apesar das gozações, Jorge também magnetizava admirações em Copacabana, notadamente entre músicos habituados em animar a noite de clubes e boates, inclinados e abertos a novidades que poderiam significar mais sucesso junto ao público nas ocasiões dançantes. Manuel Gusmão, contrabaixista do conjunto Copa 5, tarimbado nas boates mais procuradas do bairro, era um dos mais entusiasmados diante das experimentações de Jorge: “Pô! Mas que música!”, dizia, insistindo para que o colega tentasse a sorte no mercado de música<sup>251</sup>. O então auxiliar de despachante, ainda reticente quanto ao possível êxito de suas incipientes composições, passará a montar vigília em boates como a Plaza e o Drink para estabelecer contato com artistas e empresários que pudessem se interessar em gravar suas canções.

Em certa ocasião, trava contato com Orlandivo na boate Plaza e canta-lhe uma de suas primeiras composições: “Por causa de você, bate em meu peito, baixinho quase calado, coração apaixonado por você...”. Jorge sabia que o *crooner* era, entre os músicos da noite de Copacabana, um dos mais abertos a novidades. Como Jorge, Orlandivo era autodidata e via a música sob a mesma égide da carnavalescação e da hibridação, tendo acabado de lançar um disco em que fazia do molho de chaves que carregava no bolso um instrumento de percussão. *A chave do sucesso*, lançado pela Musidisc, tinha como faixa de abertura *Onde anda o meu amor*, composição que seria regravada por Jorge, dois anos depois. Admirador, portanto, daquela inventividade, Jorge tentava convencer o tocador de chaveiro a gravar a música que acabara de apresentar-lhe — “você não quer gravá-la?” —, mas é acolhido com uma preleção que certamente reverberará nos pensamentos do aspirante durante as semanas e meses seguintes: “Bicho, quem tem que gravar isso é você. Não estou indo à forra, mas você vai acontecer com essa música. Você vai pro Beco, vai procurar um cara chamado Armando Pittigliani, que ele vai cuidar de você” (SOUZA, 2017).

O Beco a que Orlandivo se referia era o conjunto de boates localizados em uma travessa sem saída, na rua Gregório Duvivier, que acolhia, entre seus copos de uísque e cerveja, as experimentações de músicos irrequietos interessados em romper com o padrão

---

<sup>251</sup> *Veja*, 27 de maio de 1970.

radiofônico de vozes operísticas e se aproximar do *jazz* de matriz estadunidense, dentre os quais encontraremos alguns dos principais nomes da bossa nova e do *sambalanço*. Artistas como Sérgio Mendes, Luiz Eça, Dom Um Romão e J.T. Meirelles — que faziam parte dos Copas 5 de Manuel Gusmão —, Wilson das Neves, Nara Leão, Elis Regina e Leny Andrade se revezavam especialmente entre o Little Club e o Bottle's chamando atenção de profissionais da indústria do disco e do entretenimento que tinham por hábito “caçar” novos talentos para estamparem as capas dos discos de grandes gravadoras. Armando Pittigliani, produtor da Phillips, era um dos *habitués* da estreita, mas pululante travessa:

O Beco das Garrafas era um negócio insólito, digamos assim, porque eram casas pequeníssimas... uma tem 67 lugares, outra tinha 72, e a maior, que era o Little Club, tinha 90. Então... aí, fazendo esses shows, todas as noites, nas três casas. E um show esperava o outro, porque o mesmo público ia pras três casas, naquele beco das Garrafas que, todo mundo sabe por que, né? Porque jogavam garrafa lá de cima à beça. Todo mundo, aquela barulheira<sup>252</sup>.

As pequenas boates se tornaram o *locus* ideal para que as performances de apartamento da bossa nova galgassem o espaço público, já que as limitações físicas dos espaços demandavam orquestração minimalista e reproduziam, de alguma forma, o intimismo e as restrições simbólicas dos círculos privados (NAPOLITANO, 2010b). Aliás, as duas principais boates do beco, Little Club e Bottle's, capitaneadas pelo italiano Alberico Campana, são inauguradas entre 1954 e 1955, em substituição aos antigos Chez Colbert e Escondidinho, quase em consonância com o aumento da regularidade dos encontros *bossanovistas*. Sintomaticamente, entram em crise quando essa mesma bossa parece perder força no mercado fonográfico brasileiro, na entrada dos anos 1960, para dar lugar a uma “nova bossa nova”, mais afinada aos discursos do ISEB e do CPC. A informalidade e a relativa comensalidade que caracterizava a relação entre os empreendimentos do Beco abria espaço para a prática de *jam sessions* — em que os músicos experimentavam, sem ensaio, composições e arranjos — e as “canjas” de aspirantes a músicos que se dispunham a tocar de graça no afã de serem notados por alguém que pudesse eventualmente guindá-los a posições prestígio no mercado musical da cidade.

---

<sup>252</sup> Documentário *Imbatível ao extremo*, 2012.

Jorge se torna, então, um assíduo frequentador do Beco das Garrafas. Ainda menor de idade, aproveita as matinês dominicais sem restrição etária para, durante os improvisos das *jam sessions*, dar as suas canjas e apresentar o que vinha compondo. “Jorge Ben só se fez por conta do Beco”<sup>253</sup>, relembra o empresário de origem italiana que abria espaço aos jovens músicos desde que estes fossem capazes de lotar as exíguas boates. De fato, enfrentando o julgo sistemático em razão de sua cor de pele e de sua origem, Jorge se tornou presença constante nos shows do Copa 5, nos quais teria a oportunidade de enfrentar a característica timidez e aprimorar seu desempenho cênico — que já vinha sendo alvo sistemático de experimentações no programa televisivo *Clube do Rock*. “Gusmão, o contrabaixista, me conhecia da praia e sabia que eu tocava violão e tinha umas composições. Um dia, acabou o show e não tinha ninguém lá e ele me convidou para dar uma canja”, lembra Jorge<sup>254</sup>. É de se imaginar que essa entrada amadora no contexto de boates do Beco das Garrafas se prestou, de um lado, à aproximação com o gosto daquele público afinado de acordo com o minimalismo *bossanovista* e, por outro lado, a chamar a atenção de músicos e produtores que ainda não lhe eram familiares para suas habilidades como cantor, violonista e compositor. Com efeito, os músicos do Copa 5 acabariam por se tornar uma ponte para que Jorge conhecesse Zé Maria: “este pediu que eu cantasse minhas músicas. Depois que cantei, ele ofereceu-me um emprego no Little Club”<sup>255</sup>.

Vindo do contexto dos bailes e exímio organista, Zé Maria fez duradouras temporadas no Little Club entre 1960 e 1964. Prescindindo de cantores, o grupo capitaneado pelo organista dividia as melodias vocais entre os seus cinco instrumentistas até ser apresentado a Jorge o qual, a partir de então, atuará como *crooner* oficial do conjunto. “Jorge Ben, durante muito tempo, atuou como nosso ‘crooner’. Fomos nós que o lançamos como cantor”<sup>256</sup>, relembra Zé Maria que conhecera o compositor de *Mas que nada* no momento em que este passava a se perceber efetivamente como um artista popular. Em última instância, provavelmente em razão da experiência que acumulara como Babulina na Tijuca, como cantor de *rocks* no exército e agora como *habitué* dos palcos nos shows do Copa 5 no Beco das Garrafas, os primeiros contatos com Zé Maria rumo à profissionalização e aos primeiros cachês como *crooner* representam o momento em que Jorge passará a

---

<sup>253</sup> *O Globo*, 12 de novembro de 1965.

<sup>254</sup> *O Pasquim*, 25 de setembro a 1 de outubro de 1969.

<sup>255</sup> *Revista do Rádio*, 25 de julho de 1964.

<sup>256</sup> *Revista do Rádio*, 28 de março de 1964.

efetivamente construir sua subjetividade no âmbito da arte popular urbana, ou seja, seu agenciamento artístico. Se antes afirmava que não tinha qualquer pretensão em ser músico, relegando a arte popular à esfera do lazer e das experimentações diletantes, as idas cada vez mais frequentes às boates do Beco e o momento crucial em que consegue ser contratado *crooner* o levam a uma mudança de discurso: “Era frequentador do Beco das Garrafas. Queria gravar minhas músicas pois acreditava que podia vencer como compositor”<sup>257</sup>.

**FIGURA XVI – Jorge no Beco das Garrafas com o Copa Trio (futuro Copa Cinco)**



Fonte: Manchete, n. 605, 23 de novembro de 1963. *Biblioteca Nacional*.

Como *crooner*, pôde aprimorar a verve artístico-musical que vinha experimentando desde as primeiras experiências com instrumentos de percussão no bloco Cometas do Bispo, passando pelo período de experimentação encetado pelo método Patrício Teixeira, até as apresentações públicas entre amigos na Tijuca. No Little Club, conduzindo os vocais do grupo de Zé Maria, se especializaria em cantar e tocar diversos gêneros musicais que perpassavam o repertório nacional e internacional, como samba, bolero, sambas-canção, *jazz*, *rock*, valsa, baladas e, claro, muita bossa nova — a predileção de parte significativa do

---

<sup>257</sup> Revista do Rádio, 25 de julho de 1964.

público que frequentava o lugar. Também ali, sob a batuta de Zé Maria, faria experimentações semelhantes às que presenciava nos bailes, assumindo, a despeito das feições sóbrias e intimistas do local, alguma carnavalização em suas interpretações. “O nosso forte são os bailes”, confirmará o organista<sup>258</sup>.

Embora saibamos poucos detalhes sobre essas primeiras experiências profissionais de Jorge na noite de Copacabana, certamente podemos afirmar que elas foram exitosas, já que lhe renderam convites para suas primeiras experiências fonográficas, primeiramente na Continental e, em seguida, na Philips. Em 1962, Zé Maria se dedicava à gravação do disco *Tudo Azul* nos estúdios da Continental e, conhecendo as primeiras composições de Jorge, convidou-o a registrá-las naquele fonograma. Com arranjo diferente do que ganhariam no ano seguinte — aqui, com destaque ao rítmico órgão de Zé Maria em detrimento do violão que o compositor usara para criá-las —, *Mas que nada* e *Por Causa de Você, menina* são os primeiros registros em disco das composições e da voz de Jorge.

Alguns relatos dão conta de que João Mello, músico também oriundo dos ambientes de baile, fez parte dos corais que auxiliaram Zé Maria durante a gravação de *Tudo Azul* e teria ficado impressionado com as duas composições do jovem Jorge, ainda sem o sobrenome artístico Ben. Tão impressionado que sairia dali para encontrar quase imediatamente para contar a “descoberta” para Armando Pittigliani, produtor da Philips: “Armando, eu fui fazer o coro lá e tinha um cara lá, um compositor com duas músicas, um violão, e colocou duas músicas lá no disco sensacionais”. À época, Mello fora incumbido por Ismael Correia, diretor de artistas e repertórios da Philips, de descobrir novos talentos para compor o *cast* da multinacional: “você dá uma passada pelo Beco das Garrafas, lá em Copacabana, vê se descobre alguma coisa”. A versão mais recorrente do encontro entre o “caça-talentos” da grande gravadora e Jorge afirma que o primeiro contato teria sido efetivamente durante as sessões de gravação do disco de Zé Maria. No entanto, o relato de João Mello indica que teria tomado conhecimento do futuro contratado exatamente ao ver uma “canja” no Beco das Garrafas:

Tinha uma pessoa lá, no intervalo, tinha um moreninho lá que botava um banquinho, pegava o violão e começava a cantar. E aí eu fiquei entusiasmado vendo ele cantar e digo: “pô, o cara é bom”. Aí chamei o garçom e digo:  
— Qual é o nome desse camarada?

---

<sup>258</sup> Revista do Rádio, 28 de março de 1964.

— O nome dele é Jorge Ben.  
Aí eu falei com o pianista boate e ele disse:  
— Enquanto eu não deixar ele dar essa canja aí, ele não vai embora, então...  
Ele, aí, deu a canja dele e foi embora. Mas eu não deixei ele ir embora não. Peguei ele pela mão e digo:  
— Venha cá, senta aqui com a gente... você pode ir amanhã, na Philips, às 9h, 9h30 da manhã, pra gente fazer um teste?<sup>259</sup>

Difícil confirmar qual das duas versões é a mais fidedigna, mas ambas revelam que Jorge conseguira — por meio de *jam sessions*, “canjas” e da estreia como *crooner* — estabelecer prolíficas relações, especialmente junto a tarimbados músicos de baile como Manuel Gusmão, J. T. Meirelles, Zé Maria e João Mello — corroborando a hipótese referente à afinidade eletiva aí encontrada —, que o possibilitaram trilhar os primeiros passos no mercado fonográfico. No dia seguinte ao convite de João Mello, Jorge acordou cedo e se dirigiu às instalações da Philips, na Avenida Rio Branco, Centro do Rio de Janeiro. Para não frustrar a expectativa que certamente alimentara desde a noite anterior, certificou-se de chegar antes do combinado e aguardou, abraçado ao violão e ainda sonolento, na antessala do escritório de Armando Pittigliani. “Vim mais cedo por segurança”, explicaria a Mello que, àquela altura, mediava a relação entre a sua “nova descoberta” e o produtor Pittigliani, que ainda não chegara para o expediente daquele dia conforme lembra:

Quando eu cheguei, às 9h30, já na sala de espera, tava lá ele, lá, abraçado no violão. O cara, já pela pinta dele, sentia que era muito tímido, o Jorge. E aí falei pra minha secretária:  
— É esse aí que é o...?  
— É. Tá marcado aqui. É o Jorge Menezes.  
É Jorge Duílio de Menezes o nome dele, né? Aí, eu falei:  
— Vambora! Já que a gente chegou antes, vamos fazer. Chama ele aí.  
Aí eu pensei: “vou gravar no estúdio uma fitazinha com ele”. Cheguei e falei:  
— Pode começar.  
Aí, ele começou: “tungulá-cuntungulá-cuntungulá” [imitando um violão com a voz]. O violão... ele usava o baixo... Olha, era... eu falei:  
— Para, para, para... Traz um contrato aí que esse cara pode não cantar nada, mas esse violão ele vai gravar, vai ficar só comigo.  
Aí ele ficou meio assim e eu digo:  
— Continua, vai, vai...  
Aí ele entrou com *Mas que nada*. Eu lembro até hoje quando ele começou: “ô, ariá, raráiô...” [cantando a melodia inicial do primeiro sucesso de Jorge]. Eu falei: “caramba! O que é isso?”. Fiquei arrepiado. E até hoje,

---

<sup>259</sup> Documentário *João Mello*, 2003.

ainda me lembro disso. Eu tava submergido pela bossa nova, aquela coisa mais lenta, e quando entra o cara...<sup>260</sup>

Logrando a simpatia de duas importantes figuras da Philips, Jorge assina contrato para gravar, de imediato, as duas primeiras composições — antes lançadas pela Continental no disco de Zé Maria. Para a missão, foram convocados os músicos do Copa 5, habituados à levada do violão de Jorge e considerados capazes de auxiliá-lo na *tradução* que buscava realizar e que tivera o Beco como um dos berços de gestação: “basta escutar alguns sucessos da fase inicial de Jorge Ben pra perceber a força do diálogo entre o universo sonoro do Beco das Garrafas e seu estilo já muito pessoal”, dirá o pesquisador Paulo da Costa e Silva no documentário *Imbatível ao extremo*. Isto significaria que, de um lado, Jorge e os Copa 5 buscavam emular algo da bossa nova que dava o tom das boates em questão e, de outro, inseriam alguma nova informação “muito pessoal” que asseverava os ares de novidade trazidos pela gravação.

Aparentemente, Jorge não precisaria argumentar muito com os produtores quanto à sonoridade que pretendia dar às canções que vinha compondo, se considerarmos que sua contratação fora decorrente exatamente do arrebatamento que promovera ao mostrar sua marca “muito pessoal” aos produtores da Philips — em relação a qual os *releases* de imprensa escritos pela gravadora serão laudatórios. No entanto, teve que, desde o princípio, negociar os parâmetros orquestrais que seriam impressos nas composições, uma vez que, informada pelos critérios *bossanovistas* de pureza, a gravadora não aceitara muito bem a ideia de usar instrumentos percussivos característicos das escolas de samba, à maneira do surdo e do atabaque, de que Jorge tanto gostava e era familiarizado: “a Philips me segurou” — lembrará o artista, indicando que, àquela época, “era moda pichar samba/canção”. Lembremos que, mais próximo do tonalismo de matriz europeia, a bossa nova se afastara de inúmeros dos aspectos modais do samba, especialmente dos rítmico-percussivos, porque estes representariam uma “sujeira” e, em última instância, um “primitivismo” não adequados à modernidade informada pela dimensão harmônico-melódica das canções (ver *Tabela I*). Para se ter uma ideia do tipo de embate que provavelmente Jorge deve ter enfrentado em seus primeiros dias de contrato com a Philips, é válido perceber como parte da crítica reagia em relação à questão rítmica das canções gravadas no período. Zé Maria seria alvo, quando do lançamento do disco *Tudo Azul*, de taxativas recomendações por parte do crítico Fernando

---

<sup>260</sup> Documentário *Imbatível ao extremo*, 2012.

Luiz: “esperamos que Zé Maria não apele para percussão (um bom baterista resolveria tudo)”<sup>261</sup>. Com efeito, com exceção da segunda faixa do disco *Samba Esquema Novo*, cujo ritmo é demarcado por um pulsante tamborim, todas as demais serão orquestradas em conformidade com o que se vinha fazendo nos discos de bossa nova. O episódio é heurístico da relação umbilical e, portanto, primordial entre as memórias incorporadas pela trajetória-corpo Jorge e o mercado fonográfico sobre a qual deslizará o intenso processo criativo do artista.

No início de 1963, a Philips lança um disco compacto com *Mas que nada* em seu lado A e *Por causa de você, menina* como lado B, que se torna um sucesso estrondoso. “Era com o pessoal da bossa nova, mas não era bossa nova, já era uma coisa diferente. Me lembro que saí correndo e comprei um 78 rotações [alusão aos discos compactos preenchidos por apenas duas faixas]” — relembra o jornalista e crítico Tárík de Souza, então com dezessete anos. O material que encontramos sobre o interstício entre o lançamento do badalado compacto e o primeiro *long play*, posto no mercado meses mais tarde, permite-nos inferir que a Philips investira pesado na divulgação do seu novo contratado, o qual era tratado pela imprensa escrita como uma “revelação”, um “acontecimento” e “o cantor mais comentado dos últimos tempos” no mercado fonográfico e passava a se tornar cada vez mais assíduo nos musicais televisivos, ao passo que, nos estúdios da Philips, selecionava e gravava as outras dez faixas que, juntamente aos dois primeiros lançamentos, comporiam o aguardado disco<sup>262</sup>.

A estratégia de divulgação da Philips foi tão bem-sucedida que o sucesso alcançado pelo lançamento da Philips alavancou, também, as vendas do disco de Zé Maria, pela Continental, ao ponto que o novo *crooner* do conjunto, Nelsinho, passa a ser abordado pelos fãs das canções imaginando se tratar do Jorge Ben creditado na contracapa do fonograma *Tudo Azul*: “pediam a assinatura de Zé Maria e pediam a assinatura de ‘Jorge Ben’. E o ‘crooner’ Nelsinho assinando”<sup>263</sup>.

---

<sup>261</sup> *Revista do Rádio*, 21 de setembro de 1963

<sup>262</sup> *Discolândia*, n. 407, 1963

<sup>263</sup> *Última Hora*, 24 de setembro de 1963.

## PASSEI A CHAMAR-ME, ARTISTICAMENTE, DE JORGE BEN

Àquela altura, Jorge adotaria o nome artístico Jorge Ben para homenagear o avô materno, de origem etíope, o que — como vimos — será recorrentemente tematizado pela imprensa de celebridades do período, curiosa em relação à diferencialidade instaurada pela origem familiar: “Meu avô era Etíope, chamava-se Ben Jorge. Em homenagem a ele inverti o nome e passei a chamar-me, artisticamente, de Jorge Ben”, explicará. Outras notícias dão conta de que o apartamento alugado em Copacabana seria decorado por objetos e motivos etíopes e que, se pudesse, o artista teria uma “coleção de coisas folclóricas” do país de origem do avô<sup>264</sup>. Também neste período, que antecede o lançamento de *Samba Esquema Novo*, suas composições — as únicas duas que até então tinham vindo a público — são categorizadas como “afro-bossa-nova”, “afro-música”, “samba crioulo”, “música de inspiração afro-brasileira” e “afro-samba”, pois devolveriam à música nacional os ritmos de matriz africana que teriam sido relegados pela bossa nova e sua supervalorização das partes harmônica e melódica das músicas a segundo plano. Jorge não se esquiva de quaisquer dessas classificações. Ao contrário, sustenta todas elas atribuindo-as ao “sangue africano” que carrega: “meu estilo de cantar, sim, é um estilo afro-brasileiro, que lancei sem pretensões de inovações. Apenas eu sinto as músicas que canto, da forma como eu as interpreto”, afirma, durante as ruidosas comunicações com a imprensa em que buscava afirmar-se como artista negro, descendente de africanos, mas simultaneamente precisava se esquivar de epítetos como “macumbeiro”, os quais eram vistos pelos seus inquiridores como máculas a alguém que quisesse se alçar a ídolo da música nacional.

Não seria errôneo afirmar, então, que desde os seus primeiros passos na indústria fonográfica, Jorge demonstra a formação de uma personalidade artística perspicaz, criativa e com algum poder de comunicação — traduzido especialmente em seu desempenho como cantor e instrumentista, bem como em sua eficaz forma de compreender o mercado e os conflitos em que estava inserido — para sustentar uma posição bem definida cuja diferencialidade se define por uma identidade racial negra. É válido lembrar que, aqui, tomo de empréstimo a categoria de “raça” à maneira com que é manejada por Stuart Hall (2003), ou seja, como uma “categoria política e socialmente construída” que, como demonstra Antônio Guimarães (2012), pode ser acionada para justificar relações de dominação — como

---

<sup>264</sup> *Revista do Rádio*, 28 de setembro de 1963; 25 de janeiro de 1964; 25 de julho de 1964

acontece na ideologia do embranquecimento — ou, em contrapartida, para organizar a resistência ao racismo.

No caso de Jorge, ao posicionar-se como artista negro no mercado fonográfico, ele demonstra alguma disposição para questionar padrões estéticos vigentes, ainda que jogue com eles, buscando afirmar uma identidade racial negra positivada, evocando orgulhosamente uma imagem grandiosa do continente africano como terra de seus ancestrais. Uma prática recorrente aos indivíduos considerados afrodiáspóricos, pois, dada a condição atópica que frequentemente enfrentam em função da diferencialidade forjada pela noção de raça — especialmente nos continentes americano e europeu —, acabam por buscar o enraizamento de sua identidade em contextos supranacionais e, para isso, recorrem a uma mitologia da terra natal grandiosa, bem como a uma idealização de um retorno redentor, quando deixariam de ser os Outros e se tornariam os Mesmos (HALL, 2003). Uma proposição identitária na qual a Etiópia, país de origem do avô materno de Jorge, adquire importância simbólica como o único a ter passado incólume pelo tráfico europeu de escravos e ter vencido os ímpetus coloniais do continente vizinho (SANTOS, 2014; MARQUES, 2010; GERMANO, 2010). Por isso, a adoção do sobrenome Ben é emblemática, demonstrando o desejo de se inscrever, de forma ativa e consciente, na história de suas origens, que envolve o processo migratório do avô e em seguida deste com sua mãe em direção à então capital federal; mas igualmente se conectando aos referentes simbólicos que compõem essa mitologia e são capazes, assim, de informar e conectar a produção cultural afrodiáspórica em várias partes do mundo, como perceberá Paul Gilroy (2012) a partir da ideia de *Atlântico Negro*. Desafiando as análises historiográficas e sociológicas centradas na modernidade europeia e no Estado-nação, este autor propõe a adoção de uma perspectiva capaz de perceber como outras esferas públicas são construídas pelas populações negras — a partir da mediação do sofrimento gerado pela experiência de escravidão e racismo na interpenetração América/Caribe/Europa/África — que transcendem as topografias nacionais e possibilitam uma topologia fundada sobre os pilares da lealdade e da identidade mundo afora. Com isso, Gilroy não quer imputar algum tipo de essencialismo ontológico ou uma ideia unitária de comunidade negra. Ao contrário, ele está atento à interface entre essa topologia e as técnicas e estilos modernistas e populistas, como os verificados no Brasil desde a década de 1920. O que, enfim, sugere é a percepção da existência de uma “solidariedade negra”, “uma afinidade extranacional” que caracteriza e eventualmente

conecta a produção cultural de artistas negros ao longo do globo, sobretudo a partir de modelos performáticos capazes de deslocar padrões estéticos de origem europeia como o interesse pela textualidade, o tonalismo e a matematização do ritmo.

Ao nosso ver, a adoção de um sobrenome de origem etíope demonstra, claramente, uma aderência a esses laços de solidariedade que projetam a criatividade artística para além das fronteiras nacionais, ao acionarem a mitologia da terra de origem e do retorno. Por esse motivo, a trajetória artística de Jorge é marcada, desde o início, pela aproximação quase “natural” em relação a artistas e situações calcadas exatamente nessa performatização anticanônica ou antimoderna, como dirá Gilroy. Talvez esteja aí a chave para entendermos o fato de mencionar o trompetista negro estadunidense Miles Davis como determinante em sua formação musical, em que pese suas saídas artísticas soarem, em princípio, bem distintas entre si. Também por isso, é provável que Mirian Makeba, cantora sul-africana de muito sucesso nos Estados Unidos e na Inglaterra, além célebre ativista contra as políticas segregacionistas de seu país de origem, também conhecida como Mama Africa, se sinta tão à vontade em dizer que Jorge Ben é “o mais autêntico e inspirado compositor do Brasil”<sup>265</sup>. Na esteira dessa afinidade eletiva calcada na experiência das populações negras nas Américas, também estão as homenagens que Jorge Ben faz, com suas letras, a personalidades como o lutador de boxes Muhammad Ali<sup>266</sup>, o jogador de futebol Fio Maravilha e o cantor Tim Maia; e as parcerias com artistas como Mano Brown, Anelis Assumpção, Thalma de Freitas e Gilberto Gil — com este último chega a gravar um disco, *Ogum Xangô*, em 1975.

Por fim, essa postura aparentemente simples de “homenagear o avô” ao ingressar definitivamente no mercado fonográfico também será uma das chaves para que compreendamos por que se torna atração frequente em festivais, no Brasil e em outras partes do mundo, cujo mote era justamente as conexões possibilitadas por essa “solidariedade negra”. Em 1965, será convidado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN) para participar, ao lado de Pixinguinha, Donga, Wilson Simonal, Clementina de Jesus e outros artistas, do evento intitulado *I Festival Brasileiro de Artes Negras*; em 1972, é responsável pelo show

---

<sup>265</sup> *Manchete*, 13 de junho de 1970.

<sup>266</sup> Um dado curioso é que, como Jorge, Muhammad Ali — antes Cassius Marcellus Clay — também passa por uma mudança de nome. Em seu caso, o faz quando de sua conversão ao islamismo. A partir da inflexão, passa a fazer frequentes alusões a um retorno à terra de origem, explicando: “[Muhammad] é o nome que meu líder me deu. É meu nome original. É o nome de um homem negro. Cassius Clay era nome de escravo. Não sou mais escravo” (SILVA, 2014).

de encerramento da *I Semana Cívica Afro-Brasileira*; em 1985, é uma das principais atrações do *Fête de la Jeunesse* na Argélia e, enfim, em 1998, participa do evento *Heineken Concerts*, em São Paulo, como anfitrião e mestre de cerimônia da primeira noite do festival, emblematicamente intitulada “Noite Africana”<sup>267</sup>. Quanto aos dois primeiros, é imperioso ressaltar o pioneirismo das iniciativas, indicando que Jorge provavelmente fosse um dos artistas brasileiros preferenciais no tocante à interface entre música e afirmação identitária negra, no período compreendido pelas décadas de 1960 e 1970. Quanto à ocasião de sua ida à Argélia, Jorge revela que

(...) ficava assim intrigado porque eu era o único músico brasileiro a ser chamado num festival de música africana. Eles falavam que gostavam do meu estilo de tocar, do suingue da música, da maneira de tocar o violão e a guitarra, porque era tudo percussivo e eu era convidado por isso, e eu quis fazer essa homenagem, esse disco...<sup>268</sup>

Fica claro como se constrói, em torno dessas redes de solidariedade que constituem o Atlântico Negro, alguns referenciais ético-estéticos relativamente fixos, como a ênfase conferida ao “rítmico” e ao “percussivo”, que confrontam, em última instância, o longo arco de racionalização da música tonal de matriz europeia-ocidental (WISNIK, 1999; WEBER, 1995). Neste sentido, categorias como “políticas de representação” (HALL, 2003) e “política da transfiguração” (GILROY, 2012) são imprescindíveis por darem conta da trama de possibilidades e interdições éticas-estéticas que se impõem aos indivíduos negros na triangulação intercontinental África, América e Europa, ensejando saídas artísticas que, embora frequentemente prescindam de verbalização — caso dos melismas, gritos, ritmos, síncopes, danças, encenações e formas de apresentação corporal —, denotam a formação de uma comunidade de solidariedade e necessidades (materiais e simbólicas) comuns. Por isso, soará perfeitamente congruente que Jorge Ben — já Jorge Ben Jor — compartilhe o palco com o guitarrista malinês Ali Farkha, a cantora beninesa Angelique Kidjo e o pianista congolês Ray Lema no *Heineken Concerts*, em que pese a pontualidade do encontro.

Se até aqui, ocupamo-nos novamente em um exercício prospectivo com vistas a encontrar nexos históricos entre o posicionamento do artista em seu começo de carreira e os vários acontecimentos importantes de sua trajetória que parecem vinculá-lo a uma cultura

---

<sup>267</sup> *Jornal do Brasil*, 22 de agosto de 1965. *Folha de São Paulo*, 13 de maio de 1972. *O Globo*, 5 de julho de 1985. Alexandre Reis dos Santos (2014).

<sup>268</sup> Documentário *Umbabarauma: o documentário*, 2010.

negra extranacional, é para corroborar a hipótese de que seu êxito como artista está intimamente ligado ao êxito em individualizar-se como artista negro. Processo em cujo sobrenome adotado seja talvez o primeiro índice visível — posto compartilhado com a materialidade estética de suas primeiras gravações — e alcança pináculo com o lançamento do disco *África Brasil*, em 1976. Dessarte, o próprio nome de família, aqui adotado deliberadamente pelo artista, serve não apenas para identificar, como para significar e classificar a inserção de uma identidade no mundo e na sociedade, como demonstra Gaulejac (1999). Ao adotar o sobrenome Ben, Jorge diz com inequívoca nitidez que busca ser inserido, classificado e significado no mercado fonográfico como um artista negro cuja identidade racial aparece como uma condicionante de sua obra, como deixa claro inúmeras vezes ao evocar algo como um determinismo biológico sobre o “sangue negro” responsável pelo seu estilo rítmico-melódico. Também se conecta à sinuosa trama de pelo menos sete décadas — que representam o período pós-abolicionista naquele momento — de ascensão e formação das primeiras classes médias negras no país, de que sua própria família materna (e paterna) é parte.

Essa complexa trama relacional, atravessada, de um extremo a outro, pela interpenetração entre proposições identitárias e artísticas, mercado e técnica certamente ampliou as expectativas que cercaram o lançamento do *long-play Samba esquema novo*, entre setembro e outubro de 1963. É provável que o sucesso das estratégias adotadas neste período, de um lado, pela gravadora, e, de outro, pelo próprio artista, bem como suas vicissitudes — que incluíam, como vimos, complicadas comunicações com a imprensa — fizeram também parte do processo de formação artístico-musical de Jorge Ben, à medida que possibilitaram uma descoberta lenta e gradual de um projeto poético-musical que parece ter orientado não apenas o novo ídolo, mas igualmente os músicos, produtores e divulgadores que se engajaram no registro e na promoção dos primeiros fonogramas. Com isso, não se quer analisar a inserção do artista em termos de uma cooptação mercadológica; tampouco intentamos dizer que a reivindicada identidade negra seja artificialmente forjada em razão de interesses puramente comerciais, reproduzindo antinomias teóricas como cultura popular *versus* cultura de massa. Creio que logramos mostrar, em páginas anteriores, que o popular — em um arranjo urbano e aluvial, para regressarmos a uma categoria usada por Martín-Barbero (2009) — é também constituído pelo massivo e vice-versa.

Apenas buscamos mostrar que o lançamento de suas duas primeiras composições nos meses que antecederam o lançamento de *Samba esquema novo* apresentou — tanto ao artista quanto à Philips e aos músicos que o acompanhavam — um acervo de possíveis a partir do qual Jorge incorporará novos saberes e aprimorará suas potencialidades poéticas, melódicas e rítmicas em consonância com a trama que conecta mercado e proposições identitárias-artísticas, ou seja, acerca de si e de sua obra. A partir dessa fase de intensa aprendizagem, Jorge percebe que a chave para a sua realização artístico musical e também a chave para a sua consolidação profissional estariam na *tradução* de suas memórias lúdico-orais incorporadas desde a primeira infância e vinculadas às suas origens suburbanas, mas em diálogo com os gêneros que estavam “na onda”, notadamente com a bossa nova e com o rock. Assim, pode-se propor que *Mas que nada* e *Por causa de você, menina* tornaram-se, durante as sessões de composição e gravação das outras dez faixas que compõem seu primeiro *long-play*, uma espécie de diapasão que norteará Jorge em um projeto poético-musical que não se conclui no primeiro disco — ainda largamente informado e recalcado por critérios de pureza *bossanovistas* —, mas que parece germinar já neste debute, na exteriorização de materialidades estéticas calcadas (i) por uma performance vocal tributária da bossa nova de João Gilberto, mas já “maculada” por timbres guturais, *jodls*, ataques de garganta, falsetes, melismas e antífonas; (ii) pela “batida” de violão que sustenta uma polifonia de vozes e mundos possíveis, especialmente associados às vicissitudes dos subúrbios e das populações negras e aos trânsitos destes em direção ao Centro e à Zona Sul; (iii) pela adoção progressiva, proporcional ao seu sucesso no mercado fonográfico e ao seu descolamento da bossa nova, de instrumentos de percussão característicos de rodas de samba e jongo; (iv) e, enfim, por um núcleo temático que impreterivelmente elege como centro as condições sociais em que esteve e está inserido, acionando, por isso, o discurso da afirmação identitária e o recurso metalinguístico — algo próximo do que Santos (2014, p. 41) define como “texto negro”,

(...) um discurso que defende a igualdade racial, evoca com orgulho uma imagem grandiosa do continente africano, (...) valoriza as tradições afro-brasileiras, incluindo a religiosidade popular e o culto dos orixás, e chama atenção para a beleza dos sujeitos negros, questionando os padrões estéticos vigente.

A paulatina maturação desse projeto é visível na construção de *Samba esquema novo* e explicaria por que as letras das canções sustentam, de forma convincente e até ostensiva, a criação de uma nova forma de fazer samba que, diferente das pretensões universalizantes da bossa nova, seria claramente vinculada à experiência das populações negras no Brasil: “ele é um samba diferente, lá dos tempos de sinhá e de sinhô”, “samba que é misto de maracatu”, “samba de preto velho, samba de preto tu”. E se este tirocínio fonográfico foi fundamental para que tal projeto ganhasse clareza para Jorge, também servirá para que o *staff* da Philips, bem como os instrumentistas que acompanhavam o compositor, pudessem tomar decisões e traduzir a “batida” em sons, imagens e palavras de modo a torná-la “inteligível” em uma trama mercadológica em cuja hegemonia *bossanovista* e, em seguida, *mpbista*, orientava os jovens consumidores aos quais o fonograma parecia se destinar.

Neste sentido, é emblemático que, embora tenham contado com quatro arranjadores e dois grupos musicais diferentes<sup>269</sup>, com nítidos vínculos com a bossa nova, as músicas mantivessem um nexos sonoro — além da recorrência do já aludido núcleo temático —, contando com orquestrações e arranjos harmônico-melódicos semelhantes. Este nexos também é verificado de um disco a outro, quando em *Nena Nanã*, canção de 1964, Jorge faz uso de um bordão — frase melódica tocada nas cordas mais grossas e de sons mais graves do violão — e de uma melodia vocal claramente alusivas a *Mas que nada*, do ano anterior, o que indica a importância do tirocínio proporcionado pelo primeiro sucesso na conformação de um projeto poético-musical, como ele deixará claro ao se declarar, ele mesmo, “filho” daquela canção: “ela é uma espécie de selo meu, eu sou filho dela. Acho até que, seu eu estou fazendo este show agora [no teatro Clara Nunes, em 1979] é por causa dela”<sup>270</sup>. Ao nosso ver, sua fala faz menção não apenas ao estrondoso sucesso que o possibilitou ganhar olhos e ouvidos cada vez mais atentos do público e assim estender sua carreira até o ano da entrevista, mas que a faixa serviria como um norte para criar algo novo a partir de suas experiências entre Madureira, Tijuca e Copacabana, ou seja, para exteriorizar suas memórias mais embrionárias, mas de forma a engendrar uma marca musical, um “selo”, capaz de içar o valor honorífico de sua obra e, portanto, de sua imagem pública, assegurando a perpetuação de sua carreira como artista profissional. Como se ocupa em demonstrar Rita Morelli (2009), conquanto o massivo confronto a arte com a lógica industrial de produção

---

<sup>269</sup> Segundo consta na capa do disco, o disco contou com arranjos de J. T. Meirelles, Maestro Lindolfo Gaya, Carlos Monteiro Souza e Luiz Carlos Vinhas, que foram executados pelos conjuntos Copa 5 e Bossa Três.

<sup>270</sup> Entrevista a Leda Nagle, no jornal *O Globo*, 24 de janeiro de 1979.

— aproximando a circulação de discos à circulação de uma mercadoria qualquer —, o trabalho propriamente artístico-musical de composição e interpretação musical permanece como variável fundamental da construção da imagem pública dos artistas a qual, por sua vez, pode alavancar a venda de fonogramas, de ingressos para shows, e assegurar novos contratos.

### **MAS QUE NADA É UM SELO MEU, EU SOU FILHO DELA**

Cabe observar, então, que “selo” é este. Como propriamente a marca da personalidade artística de Jorge está impressa em *Mas que nada* e de que forma isso norteará o trabalho eminente coletivo e técnico do trabalho de produção de seus primeiros discos? Uma análise atenta mostrará, de partida, que a melodia entoada pela voz de Ben parece ter sido recuperada de uma antiga canção presente na memória oral candomblecista, de cujo título tomamos conhecimento por meio de seu primeiro registro fonográfico, feito por José Prates, em 1958. *Nanã Imborô* foi creditada no disco *Tam... Tam... Tam...!* como sendo de composição anônima, recolhida do candomblé e arranjada por Prates que, já nos anos 1970, chegou a entrar com processo judicial contra Jorge Ben sob acusação de plágio, sem obter sucesso<sup>271</sup>. Não sabemos exatamente como Jorge teve acesso à melodia, se por meio do disco de Prates ou em algum culto candomblecista para homenagear o orixá *nanã* quando de sua infância ou adolescência — embora a segunda hipótese nos pareça tão provável quanto a primeira, dadas as referências que Jorge faz acerca dos rituais festivos-religiosos realizados sobretudo pela família materna, com sons e línguas que não entendia. O fato é que estamos rigorosamente diante da mesma melodia, conforme buscamos demonstrar a partir das transcrições abaixo (observar a altura das notas, ou seja, sua disposição nas linhas e espaços dos pentagramas, especialmente nos quatro primeiros compassos da primeira e nos cinco compassos iniciais da segunda):

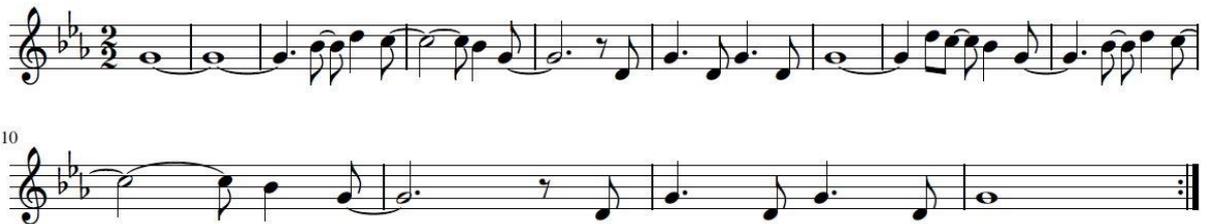
---

<sup>271</sup> *Campus UnB*, setembro de 2018

**FIGURA XVII – Melodia da introdução de *Nanã Imborô* (José Prates, 1958)**



**FIGURA XVIII – Melodia da introdução de *Mas que nada* (Jorge Ben, 1963)**



Admitamos, assim, que ambos trabalham com os mesmos insumos, ou seja, materiais sonoros incorporados mediante o contato com cantos de matriz candomblecista e exteriorizados à maneira de melodias facilmente comparáveis, como demonstramos acima. Também buscam inserir-se no mercado fonográfico sustentando a imagem de artistas negros, cujo valor honorífico estaria assentado exatamente nessa proposição identitária — bem como Jorge, Prates também grava um disco marcado pelo uso de um “texto negro” do início ao fim. Como se poderia explicar o relativo ostracismo de um e o sucesso estrondoso de outro? Ainda mais detalhadamente, por que, adotando um *modus operandi* semelhante — a apropriação de composições coletivas de origem anônima para gravá-las sob a égide da consciência individualizada do artista —, o jovem compositor consegue uma notoriedade jamais alcançada por Prates, mesmo nos áureos tempos em que regia o Brasiliana? Na resposta dessa questão está o aludido “selo” de Jorge, que já esboçamos anteriormente, ao analisarmos sua “batida”. Conquanto melodicamente idênticas, as *traduções* operadas por ambos evidenciam nítidas diferenças rítmicas cujo significado sociológico encontra-se além da mera análise estética, indicando uma aderência maior de Jorge ao processo de industrialização do simbólico e a recriações de padrões artístico-musicais no contexto do mercado de bens simbólicos. Para compreender essa distinção, convém primeiramente esmiuçarmos algumas definições caras ao campo acadêmico da musicologia.

Vejamos, inicialmente, o conceito de ritmo, que se refere à segmentação de lapsos temporais em seções perceptíveis a partir dos quais se agrupam sons com duração e ênfases definidas. Conforme detalha Wisnik (1999, p. 66),

(...) quando os sons se sucedem, tendem a se organizar, ou tendemos a lê-los, em períodos recorrentes, através de certos retornos similares. O ritmo é a forma do movimento, ou a forma em movimento, que a música dá a perceber geralmente através de um pulso, um certo batimento regular e periódico (muitas vezes apenas implícito), que serve de base a variações de motivos longos e curtos, rebatidos entre os tempos e os contratempos. Esse rebatimento pulsante depende das acentuações, dos pontos tônicos e átonos dançando o tempo, variações sutis de intensidade que definem o seu perfil e o seu fluxo. O ritmo regular, mas também os ritmos mais irregulares, sugerem pois uma pulsação que volta em fluxos binários, ternários ou outros mais complexos.

Os fluxos que definem repetições regulares de intensidades fortes e fracas são os compassos que definem a métrica de uma música e são demarcados em uma partitura por barras verticais transversais que dividem o tempo em durações iguais. É comum que se classifiquem esses fluxos em simples e compostos, porque acabam por desenhar — de acordo com suas prescrições — possibilidades rítmicas igualmente mais simples ou mais elaboradas. Os primeiros fazem referência àqueles em que cada unidade de tempo corresponde exatamente à duração determinada pelo denominador da fórmula do compasso — os números postos no início da partitura. No exemplo de *Mas que nada*, temos que cada compasso é formado precisamente por dois pulsos de  $\frac{1}{2}$  tempo (mínima) cada e, portanto, pode ser considerado simples e binário. Por outro lado, em *Nanã Imborô*, temos um exemplo de compasso composto, visto que cada pulso é formado, na verdade, pela soma de três unidades menores, correspondentes a  $\frac{1}{8}$  de tempo (colcheia). Em termos de orquestração, dada a divisão do pulso em partes menores, o segundo arranjo rítmico-métrico possibilita uma frequência maior de deslocamentos, ou seja, de acentuações de um tempo para antes ou depois do pulso, o que na música é conhecido como síncope. Em outros termos, os compassos compostos podem constituir um fator criador de complexidades e sutilezas rítmicas pouco comuns na música de tradição europeia-ocidental, a qual recorre com mais frequência a compassos simples com fórmulas como  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  e  $\frac{4}{4}$ . Como demonstra Chico Saraiva em sua análise do violão na canção brasileira, além da diferença estético-musical, essa diferença rítmica encontrada entre *Mas que nada* e *Nanã Imborô* pode indicar projetos e filiações artísticas diferentes, de um lado à música de matriz europeia e, de outro, à matriz africana:

A rítmica ocidental é divisiva, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é aditiva, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (SARAIVA, 2018, l. 857, paginação irregular, *edição Kindle*)

Se de um lado, a canção nacional tende a fazer uso de compassos simples e manter alguma cometricidade em razão da influência da música europeia, ou seja, criar padrões rítmicos que aderem aos pulsos regulares do compasso; por outro, mostrará Saraiva, tende a relativizar a hierarquia entre tempos fortes e fracos, acentuando inflexões contramétricas de modo a fomentar danças e movimentos corporais, os quais preencheriam os repousos deixados pelos tempos fracos. Um exemplo disso é o “paradigma do Estácio”. Surgido no contexto carnavalesco para orquestrar os sambas que animam os desfiles de blocos e escolas de samba, esse padrão rítmico subverte a métrica regular do compasso binário simples — cujo primeiro tempo é considerado um tempo forte, no qual o suporte melódico-harmônico repousa — deslocando o acento promovido pelo ataque do surdo para o segundo tempo

Essa digressão nos serve para refletir sobre o que a dimensão rítmica das *traduções* musicais realizadas por José Prates e Jorge Ben tem a nos dizer, especialmente em relação a dois aspectos:

(a) a adoção de um compasso composto pelo primeiro artista está diretamente ligado a um projeto de matriz folclorista, ou seja, de uma tentativa de resgate quase *ipsis litteris* de canções de candomblé e sua complexidade rítmica possibilitada pela concepção aditiva da métrica, como vemos na opção pelo largo uso de instrumentos de percussão e pelas recorrentes células contramétricas executadas por estes, o que não é, definitivamente, o caso de Jorge Ben. Este *traduz* o mesmo motivo melódico, mas à maneira de uma rítmica binária e mais cométrica — embora ainda com sínopes —, comumente usada em músicas classificadas como *rock* e *bossa nova*, deixando ecoar uma polifonia que conecta memórias do candomblé àquelas incorporadas em função do processo de longa duração sócio-histórica de conformação de um mercado de bens simbólicos no Brasil;

(b) como corolário dessa opção, podemos perceber que a *tradução* operada por Prates é informada, larga medida, pela pauta do nacionalismo musical delineada por uma intelectualidade de influência modernista para quem a cultura nacional-popular deveria se constituir a partir uma eruditização do folclórico e vice-versa. Assim, ao passo que adota

uma postura de aproximação em relação ao candomblé, com uso de atabaques e coros antifônicos que nos aproximam da função ritual da música, o então maestro do Brasiliana — o qual, lembremos, já tivera o nome de Teatro Folclórico Brasileiro e era dirigido pelo polonês Miecio Askanasy — dá largos passos para traduzi-lo em uma peça sinfônica de traços europeizantes, como é denotado pela voz operística de Ivan de Paula, pela adoção de instrumentos sinfônicos como o oboé, o fagote e o contrabaixo acústico. Por esse motivo, *Nanã Imborô* e as demais faixas que compõem o disco *Tam... Tam... Tam...!* serão tratadas pela imprensa sob a égide do folclore e da etnicidade, mas simultaneamente de seu caráter pedagógico. “Um lançamento capaz de entusiasmar a leigos e estudiosos da etnografia negra”, dirá o *Correio da Manhã*, que completa “Através das gravações esmeradas de ‘Tam... Tam... Tam...!’, (...) tem-se uma exata impressão desses rituais africanos tão conhecidos em nosso país”<sup>272</sup>.

Por outro lado, se Ben insere-se no mercado fonográfico como artista negro capaz de acessar e resgatar os mesmos “rituais africanos” acionados por Prates — e não é por acaso que as imagens públicas de ambos são propaladas à maneira de mediações para acessar a música “primitiva” nacional —, não o faz simplesmente por intentar “resgatar” tais rituais ou apresentá-los a “leigos e estudiosos da etnografia negra” como parte de um projeto estético-político, mas porque percebe que pode, a partir de sua *tradução* — também tributária de suas experiências nas boates de Copacabana, cantando, entre outros, *rock* e sobretudo bossa nova — lograr a simpatia dos consumidores de discos. Então, enquanto para José Prates e sua Brasiliana estava em questão o acesso a um passado idealizado, sem a mácula do urbano-industrial e, portanto, vinculado a territorialidades autônomas e herméticas subentendidas a partir de termos como “raízes” e “primitivo”, para Jorge este passado constituiria reminiscências lúdico-orais a serem experimentadas, reatualizadas e depuradas em consonância com a densidade e diversidade de condições de existência do popular urbano, as quais são, por sua vez, tributárias do processo de urbanização — entre 1960 e 1970, o Brasil se torna definitivamente um país urbano<sup>273</sup> —, da consolidação de

---

<sup>272</sup> *Correio da Manhã*, 10 de agosto de 1958

<sup>273</sup> Em 1960, o IBGE verifica que 45,08% da população nacional é urbana; número que cresce para 55,98% em 1970. Destaca-se que os dados das grandes cidades — especialmente algumas capitais estaduais e algumas cidades do interior paulista — ainda apontam para um índice de urbanização superior se comparados aos dados gerais do país. O Rio de Janeiro, por exemplo, chega ao índice de 100% de urbanização já em 1970 (neste momento, 88% da população do estado do Rio de Janeiro ocupam áreas urbanas). No estado de São Paulo, a população urbana chega a 80% em 1970, enquanto em sua capital o índice é de 99%.

uma estrutura industrial e de serviços e, por conseqüente, da industrialização do simbólico. Neste sentido, a simplificação rítmica operada em sua *tradução*, aproximando um ponto de candomblé de células rítmicas usadas nas músicas mais tocadas nos rádios e cinemas, indica que, do ponto de vista da construção da estrutura psíquico-afetiva de Jorge Ben, também a datar das memórias forjadas no contexto de industrialização do simbólico o cantor irá aprender a fazer música, como demonstra o “selo” criado em função do êxito fonográfico e radiofônico de *Mas que nada* a ser estampado em suas criações subsequentes.

Por isso, a análise musicológica ora operada nos possibilita constatar que Jorge se adequa, sem a ojeriza verificada entre alguns intelectuais modernistas, aos modelos industriais da cultura popular, sendo, então, heurístico da rearticulação e das negociações de identidades negras a partir de uma racionalidade tecnológica e mercadológica que se constitui como força-motriz do processo de modernização brasileira. Em último caso, isso lhe possibilita interpelar o popular a partir da lógica massiva, com um escopo de alcance certamente mais amplo que o de José Prates e o Brasiliana — o que responde a indagação a respeito do sucesso comercial de ambos. Uma conclusão semelhante à que chegará Felipe Trotta ao mostrar que a aproximação entre os padrões rítmicos verificados na obra de Ben e aqueles adotados pelas escolas de samba acontece de forma seletiva, com eliminação parcial de uma contrametricidade que poderia não agradar ao público o qual, como Ben, tinha olhos e ouvidos educados sob égide das ondas de rádio e das imagens cinematográficas e televisivas. Em suas palavras:

Em relação à polirritmia do modelo referencial do samba, baseada no paradigma do Estácio, o padrão [de Jorge] Ben Jor representa a eliminação da antecipação do tempo forte que ocorria a cada dois compassos. Com isso, o segundo compasso passa a apresentar uma fórmula rítmica acéfala [formada por uma pausa em seu início], e o padrão geral se torna mais cométrico do que o do modelo do samba ou, se preferir, do “esquema antigo”. (...) o paradigma do Estácio foi o resultado de uma negociação entre práticas culturais de setores marginalizados da população e a sociedade “oficial”, uma forma de incluir discursos e práticas que estavam recalcadas na identidade brasileira. Analogamente, a eliminação da antecipação deste paradigma e a redução da quantidade de ataques *fora da métrica* representa a adoção de uma estética mais aproximada da clareza da música urbana internacional. Trata-se, sem dúvida, de uma opção por uma música com menor taxa de deslocamentos, mais coincidente com a regularidade, com a permanência, com a estabilidade: uma música com o claro objetivo de conquistar o público, dialogar com a música internacional, adquirir legitimidade e ocupar uma posição de destaque no mercado musical brasileiro; uma música “moderna”, com menos

referências às especificidades da cultura brasileira, de sua trajetória no decorrer do século e mais preocupada em adotar modelos estéticos atualizados; uma música, enfim, voltada para o futuro, na qual o passado é uma lembrança residual pouco importante (TROTТА, 2011, p. 194-195).

Conquanto concordemos quanto ao diagnóstico a respeito das *traduções* operadas pelos padrões rítmicos adotados por Ben, a avaliação de Trotta merece uma ressalva, pois parece se apoiar em uma razão dual que cinde um passado imaculado e uma modernidade tecnicista e mercadológica, dissociando ambos e forjando uma concepção temporal que opera por rupturas e não por processualidade, de modo que soará a esse autor que, de um lado, o “passado é uma lembrança residual pouco importante” no projeto poético-artístico que se delineia paulatinamente a partir da trajetória-corpo Jorge Ben e que, de outro, as opções artísticas adotadas no presente se orientam meramente conforme uma racionalidade mercantil.

O que não se deve perder de vista, no entanto, é que as memórias que dão suporte ao processo de constituição da estrutura de personalidade — o *habitus* social — do artista advêm ora de momentos atávicos que lhe dão a possibilidade de um prolífico diálogo com os aprendizados de sua infância, ora das recorrentes novidades apresentadas pelo rádio, pelos bailes, pelos discos e filmes que consome: seus ídolos são, inexoravelmente, os ídolos do rádio, dos bailes, dos discos e dos filmes. Por isso, observar a constituição de um projeto poético-artístico que ganha corpo justamente em contato com a indústria de fonogramas não deve significar, como propõe Trotta, a redução da importância do passado e o sobrepujamento deste em relação aos imperativos do presente urbano-industrial. Ao contrário, significa devolver a historicidade à análise do popular massivo, mostrando-o a partir do amálgama de memórias velhas e memórias novas, conforme propõe Martín-Barbero (2004, p. 184): “perceber a permanência do velho ali onde parece estar o novo, e saber distinguir o novo radicalmente diferente sob as roupagens do tradicional”.

Afinados com esse diapasão, sem operar rupturas ou bruscas inflexões, podemos concluir que, na obra de Ben, a “permanência do velho” — ou do “primitivo”, como dirá a gravadora acerca das composições do artista — não é resultado de uma busca nostálgica por memórias passadas, como parece ser o caso de José Prates, mas está vinculada à existência urbana do popular que o interpelara durante toda sua vida em razão de seu posicionamento na estratificação socioespacial, econômica e racial do Rio de Janeiro e fora incorporada à maneira de disposições para agir. Este é o significado, enfim, das reminiscências orais

candomblecistas, da aproximação à cometricidade do rock, das células rítmicas análogas ao samba do Estácio, do uso de antífonas e de troças prosódicas semelhantes às dos pontos de jongo, da instrumentação *bossanovista* e da performance vocal que une minimalismo à expansividade gritos, falsetes e sons guturais. Por isso, ainda conforme o pesquisador colombiano, o estudo de uma obra como essa não deve:

(...) evocar o arcaico, mas fazer explícito o que traz hoje, não o que sobrevive no tempo em que os relatos ou gestos populares eram “autênticos”, mas o que faz que certas matrizes narrativas ou cenográficas continuem vivas, isto é, continuem secretamente conectando-se com a vida, os medos e as esperanças das pessoas (MARTIN-BARBERO, 2004, p. 173).

A partir do caso de Jorge Ben e sua *Mas que nada*, pode-se inferir que, mediante esse amálgama de memórias vinculadas a diversos contextos espaço-temporais e sua exteriorização em determinadas condições de possibilidade, o artista desenvolveu uma perspicaz competência de tomar posições e se inserir no importante mercado musical do Rio de Janeiro quando a cidade — em que pese o caráter progressivamente menos localista da indústria de bens simbólicos — magnetizava as atenções do público e era antro dos maiores ídolos da canção nacional. Estamos diante, então, de uma obra que se situa entre a reatualização de memórias lúdico-orais inscritas no corpo-Jorge e as aspirações por profissionalização musical que lhe asseguraria a almejada ascensão socioeconômica. Em outros termos, Jorge parece buscar conjugar, a um só tempo, interesses simbólico-musicais e econômico-profissionais<sup>274</sup>. Conjugação que logra êxito à medida em que estes interesses se encontram, ou seja, em que o mercado de discos revela interesse na diferencialidade instaurada pela música de Jorge e este demonstra competência em manejar os códigos hegemônicos daquele mercado e fazê-los reverberar polifonicamente em seu posicionamento como artista negro de ascendência africana. Este é o “selo” que estampará um fluxo-fantasia que se constrói paulatinamente, revelando progressivamente sua condição de artista negro.

---

<sup>274</sup> Neste sentido, a *tradução* operada por Jorge se aproxima da trajetória de um de seus ídolos, Luiz Gonzaga que, como eficientemente demonstra Elder Patrick Maia Alves (2012), forjou um *modus operandi* a partir dos pontos de convergência entre as memórias capazes de sustentar sua condição de nordestino imigrante no Rio de Janeiro e as possibilidades de ganhos profissionais no mercado fonográfico.

Aqui, é válido retomarmos uma passagem do estudo de Norbert Elias sobre a trajetória artística de Mozart, desvelando os processos de tensionamento por meio dos quais a criatividade artística se conecta aos “padrões artísticos” e às regularidades do mundo material, durante o processo de criação artística:

O pináculo da criação artística é alcançado quando a espontaneidade e a inventividade do fluxo-fantasia se fundem de tal maneira com o conhecimento das regularidades do material e com o julgamento da consciência do artista, que as fantasias inovadoras surgem por si mesmas, satisfazendo as demandas tanto do material, como da consciência. Este é um dos tipos de processos de sublimação mais frutíferos socialmente (ELIAS, 1995, p. 63).

Lembremos que, durante a gravação de seu primeiro disco, Jorge Ben fora “segurado” pela gravadora para que não inserisse surdos e atabaques em suas composições, impelindo-o a usar uma orquestração típica da bossa nova. Também a Philips será a responsável pelas introspectivas capas que embalam o disco. Isso indica que, por certo, não há uma confluência absoluta entre o fluxo-fantasia de Jorge Ben e as regularidades do material, apresentadas pela Philips e pela influência do sistema de pureza *bossanovista*, as quais acabam por modular a dimensão supergógica do artista em direção ao projeto materializado em *Mas que nada*. Por certo, Jorge não encontra aí o pináculo de sua criação — somente observada após seus contatos com a Jovem Guarda e com a Tropicália, anos mais tarde, em um processo que merece esforço de pesquisa posterior. Mas é importante percebermos que, em muitos aspectos, esses pontos se tangenciam — o que nos possibilita fugir do que, a mim, soa uma armadilha: a eventual patologização decorrente do material sonoro que fora recalcado. Precisamente onde se tangenciam, se constituem as possibilidades de realização pessoal e profissional de Jorge Ben, bem como o sucesso mercadológico buscado pela gravadora — um “selo”.

Este “selo” será enfim impresso no lançamento do disco *Samba Esquema Novo*, 1963, quando o texto escrito por Armando Pittigliani parece sintetizar as diretrizes que nortearam tanto o processo de composição do artista quanto os processos técnicos de registro das canções e a performance dos artistas. Conforme já mencionamos exaustivamente, essa peça de objetivos publicitários — os *releases* das gravadoras buscavam situar os artistas em relação ao mercado e definir potenciais nichos de consumidores — classificava o artista como um resgate dos elementos rítmicos, entendidos como primitivos, que teriam sido

rechaçados pelo projeto *bossanovista*, mas sem se desvencilhar do processo de modernização da música popular, agora sintomaticamente tratada a partir da sigla MP. Ou seja, Jorge era vendido pela gravadora como possibilidade de acesso ao primitivo, mas igualmente como agente perspicaz para fazê-lo, mantendo algo do minimalismo *bossanovista*, o que se é notado especialmente e na orquestração e na voz do artista, embora já atravessadas por aquilo que Gilroy (2012) chama de política da transfiguração, afinal o violão-atabaques de características percussivas e os maneirismos vocais — que trocam, por exemplo, “você” por “voxe” — denotam um projeto que transcende a noção de modernidade que orientava os epígonos de João Gilberto.

É fenômeno mesmo, pois desde há muito não aparecia ninguém como ele no meio artístico verde-amarelo. De um único disco de 78 RPM, irrompeu abruptamente a torrente irresistível do sucesso. E sucesso bom, sem “apelações” comerciais ou duvidosas concessões artísticas. Tudo bem “brasileirão”, tudo bem autêntico e, o que é mais importante, inteligentemente apresentado, dentro do processo evolutivo por que passa a música popular brasileira. É o esquema novo do samba. Talvez um retorno mais acentuado à nossa música popular primitiva, agora com as características modernas — mas sem ser “bossa nova”, aquela “bossa nova” dos primeiros tempos e que agora já se acha em seu segundo (ou terceiro) estágio de evolução. O samba de Jorge Ben — da batida de seu violão à linha melódica & letra de suas composições — revela um novo caminho nos horizontes da nossa MP. É o esquema novo do samba. Reparem que a influência “negroide” transborda em todos os momentos de sua música. Vale o sofrimento, o amor singelo (geralmente não correspondido), a pureza dos sentimentos e o próprio samba, isso em todas as suas letras. (...) Seu inato talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova “puxada” para o nosso samba — fazendo do violão um instrumento, sobretudo de ritmo. Na sua “batida” tanto se destaca o “baixo” como o “desenho rítmico” de sua pontuação na maneira toda sua de tocar. Um exemplo disso é o fato de que várias faixas deste disco não contarem com o contrabaixo na orquestração. Somente o violão de Jorge já dá a necessária marcação, dispensando, portanto, aquele instrumento de ritmo. O “balanço” do acompanhamento repousa quase sempre no seu violão. (...) Há em suas letras toda a nostalgia do sangue negro, todo o encanto da poesia pura e simples do brasileiro autêntico, todo o ritmo empolgante de quatro séculos de civilização baseada numa miscigenação de raças onde o negro africano tem papel preponderante. Da Etiópia vieram seus ancestrais. De nobre linhagem indígena, Jorge tirou de seu avô o sobrenome Ben.

Nos interessa, doravante, adentrar na tradução intersemiótica que a gravadora é capaz de operar, convertendo as composições de Jorge em textos e imagens capazes de guindar o índice de vendas do fonograma (HEINICH, 2008). Dominando com maestria as categorias êmicas do mercado fonográfico e gozando da competência de leitura em relação aos

consumidores de discos, os profissionais da gravadora e suas estratégias de divulgação são certamente índices de transformações de grande alcance que estariam acontecendo no panorama musical brasileiro de 1963. Tem grande significado, portanto, que a obra de Jorge seja elencada como “moderna”, “mas sem ser bossa nova”. Ao nosso ver, demonstra a tentativa de arregimentar antigos consumidores de bossa nova, que buscam por esta informação “moderna”, entretanto que, por algum motivo — o qual pretendo retomar à frente — já não tinham o mesmo interesse dantes em relação ao gênero.

### EU ERA O PRIMEIRO CANTOR QUE VENDIA 100 MIL DISCOS

O fato é que este nicho “descoberto” pela gravadora tinha, de fato, dimensões até então inimagináveis no país. Em três meses, *Samba Esquema Novo* registraria 35 mil cópias vendidas, em 58 países<sup>275</sup>. Em seguida, este número chegará a 100 mil, estabelecendo um novo recorde de vendagens à época: “logo que saiu o LP, eu comprei. Vendeu cem mil cópias, foi um escândalo na época, um negócio de louco e tal”<sup>276</sup>, relembra o jornalista Tárík de Souza que, à época, tinha 17 anos de idade. Difícil ter a dimensão do que representaria esta cifra no panorama fonográfico atual, mas ficamos sabendo pelos relatos jornalísticos do período de que se tratava de um número bastante incomum até então<sup>277</sup> (ver *Figura XIX*). Os números pareciam confirmar a excepcionalidade identificada pelo contrabaixista Manuel Gusmão quando ouvira Jorge ensaiar suas primeiras composições entre os vizinhos da rua Paula Freitas; bem como o acerto de Zé Maria ao acolhê-lo como *crooner*; e, enfim, a perícia de João Mello e Armando Pittigliani ao anteciparem o sucesso ora confirmado.

Isso nos leva à questão que move este trabalho, pois nos resta, em última instância, entender por que os produtores da Philips vislumbraram em um músico de pouca experiência que, muito pouco antes de assinar contrato com a gravadora, “queria ser jogador de futebol”<sup>278</sup>, um “cantor que prometia acontecer no mundo dos discos”<sup>279</sup>. Por consequência,

---

<sup>275</sup> *Manchete*, 23 de novembro de 1963.

<sup>276</sup> Documentário *Imbatível ao extremo*, 2012

<sup>277</sup> *O Globo*, 20 de junho de 1964

<sup>278</sup> À *Folha de São Paulo* de 8 de dezembro de 1997, ele é categórico: “Eu queria ser jogador de futebol. E a gravadora queria que eu fosse músico... Pô, que lance louco. Nunca tinha visto contrato, cheio de cláusulas... Eu não podia sair da cidade”

<sup>279</sup> A edição 404 da *Discolândia* noticiará, em 1963, que “a Philips anuncia o lançamento de um jovem cantor que promete acontecer no mundo dos discos: Jorge Ben”.

o que motiva tantos consumidores a se interessarem pela música de Jorge exatamente em um momento em que o potencial criativo da bossa nova, embora permanecesse prestigiado como insígnia de modernidade, parecia perder fôlego e espaço no mercado de música nacional? E enfim, o que leva Jorge e a gravadora a perceberem que, no intervalo que conecta a produção e o consumo cultural, haveria uma fenda a ser preenchida por um artista que fizesse da raça uma condicionante estilística? Em outras circunstâncias, haveria possibilidades de êxito semelhante? Em última instância, interessa-nos, como propõe Frantz Fanon (2008, p. 29), “descobrir as diferentes posições que o preto adota diante da civilização branca” ou entender, como provoca Stuart Hall (2003, p. 335), “que negro é esse na cultura negra?”. Em ambas as perguntas, está implícita a sugestão de que a posição e as feições do artista negro na cultura popular devem ser observadas em articulação às negociações que possibilitam sua realização pessoal e profissional. Ou, conforme sumariza Stuart Hall no mesmo texto, ao buscar fugir da possível dicotomia teórica entre liberdade/cooptação:

(...) os espaços “conquistados” para a diferença são poucos e dispersos, e cuidadosamente policiados e regulados. Acredito que sejam limitados. Sei que eles são absurdamente subfinanciados, que existe sempre um preço de cooptação a ser pago quando o lado cortante da diferença e da transgressão perde o fio na espetacularização. Eu sei que o que substitui a invisibilidade é uma espécie de visibilidade cuidadosamente regulada e segregada. Mas simplesmente menosprezá-la, chamando-a de “o mesmo”, não adianta (HALL, 2003, p. 339)

O trecho transcrito acima é capital, porque nos leva em direção ao encerramento deste texto, inclinando-nos a identificar os meandros sociológicos de um regime de valorização seletiva e regulada que guinda progressivamente aquilo que antes era lido como “sujeira” à condição de sucesso comercial. Por isso, pretendemos finalizar este texto, indicando ao menos três processos sócio-históricos que parecem se entrelaçar na trajetória-corpo Jorge neste marco temporal, possibilitando-o lograr êxito em sua individualização enquanto ídolo de massa negro: (i) o surgimento de novas demandas simbólicas entre os consumidores de bossa nova em razão da truncada negociação com o entorno sistêmico que envolvia, de um lado, as proposições éticas-estéticas do Centro Popular de Cultura (CPC), do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), da União Nacional dos Estudantes (UNE) e outras congregações de artistas e intelectuais invariavelmente vinculados a instituições universitárias, e, de outro, e o recrudescimento de um mercado de diversões calçado por

gêneros dançantes; (ii) a reativação, daí decorrente, de discursos nacionalistas, mas com ênfase no potencial cosmopolita da cultura nacional-popular, especialmente a partir do governo Juscelino Kubistchek; (iii) a conseqüente emergência, valorização e politização das identidades negras nas Américas, agora certamente vinculada ao descentramento cultural observado por Stuart Hall em decorrência do deslocamento da hegemonia político-econômica-cultural para os Estados Unidos, cuja diversidade étnica sempre pautou os embates culturais — em contraponto ao ofuscamento das diferentes etnicidades pelos padrões europeus de alta cultura.

Tentando articular os três processos, o que se verifica — com efeito — é a continuidade daquele mesmo nacionalismo musical baseado em um resgate folclórico de culturas pretensamente autóctones que guindara o samba e o carnaval, décadas antes, à condição de símbolos nacionais. Especialmente a partir de meados dos anos 1950, esse processo é acirrado e catalisado pela produção intelectual e artística dos *isebianos*, do CPC, do Teatro de Arena, do Cinema Novo, potencializando o valor aurático conferido às manifestações culturais associadas aos subúrbios cariocas e às populações negras, conforme sumariza Marcio Delgado (2011, p. 130-131):

No final do governo JK, setores comunistas e trabalhistas progressistas se reconheciam como defensores do nacionalismo, do desenvolvimentismo e da legislação trabalhista. Essa aproximação, segundo Marcelo Ridenti, teve reflexos na cultura nacional e nas artes em virtude de uma busca conjunta, romântica e idealizada, de uma suposta identidade nacional autêntica proveniente do verdadeiro povo brasileiro. Para eles, esse povo nação seria o único capaz de vencer a aliança imperialismo-latifúndio e, finalmente, promover a tão sonhada revolução (2000, p. 65-66). A luta pela revolução das estruturas passava por todas as esferas, inclusive a artística. A partir daí se define nas artes em geral (sobretudo na música) o que ficou conhecido como nacional-popular.

O mesmo movimento será ratificado por José Roberto Zan (2001, p. 113), que identifica nos significados produzidos entre as esquerdas políticas uma força capaz de pressionar e tensionar a produção cultural nacional:

O projeto nacional popular foi redefinido pela ideologia nacional-desenvolvimentista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pela política cultural do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Ideias como as de povo, nação, libertação e identidade nacional, concebidas em momentos anteriores da história brasileira, foram ressignificadas a partir de referências das esquerdas e marcadas por conotações ‘romântico-

revolucionárias’. Buscavam-se no passado as raízes populares nacionais que constituiriam as bases para a construção do futuro a partir de uma “revolução nacional modernizante” que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo.

Inscrita neste processo de reavivamento que levará à conformação de um nacional-popular — no que a literatura acadêmica sobre o tema encontra ponto pacífico —, estará a bossa nova a qual buscará nos artistas populares suburbanos compositores de samba o insumo para seu projeto de modernização do samba, conforme deixa entrever o relato de um de seus artífices, Carlos Lyra: “fomos buscar Zé Ketí, Cartola, Nelson do Cavaquinho, Elton Medeiros e outros compositores populares como João do Vale” (LYRA, 2003, p. 136 *apud* DELGADO, 2011, p. 131). Neste sentido, esses grupos inserir-se-ão nos embates em torno da definição de uma cultura nacional-popular mormente a partir de operações que denominarão como “busca”, “resgate” e “retorno” de um Brasil “autêntico” e “profundo” de que os artistas populares negros de origem pobre serão invariavelmente considerados símbolos, como ilustra a fala de Carlos Lyra, ainda que estivessem submetidos ao mesmo crivo purificador dantes. Projeto este que, como buscamos desvelar ao definir a bossa nova como um sistema de pureza, se definia em contraposição àquilo que era considerado “popularesco” ou “pastiches” de músicas estrangeiras com única pretensão de alcançar sucesso comercial, como taxam os boleros, a guarânia, o tango, a valsa e mesmo o sambacção (AGUIAR, 1994).

Era sintomático, então, que, no âmbito do carnaval carioca, surgisse uma escola de samba como o Acadêmicos do Salgueiro disposta a tematizar outros “Brasis” que não aquele laudatório-ufanista que vinha dando o tom dos desfiles, ano após ano. Na esteira dessa concepção de nacional-popular que se volta ao subúrbio e aos morros, o Salgueiro logrará êxito conferindo centralidade em seus enredos ao eixo temático Bahia-negritude, como foram os casos de *Romaria à Bahia* (1954), *Navio Negreiro* (1957) e *Quilombo dos Palmares* (1957). A alusão ao enredo que homenageia *Xica da Silva* no início desta tese não foi, então, uma escolha ao acaso; como também não o é o fato de que tal enredo, contemporâneo à gravação de *Samba Esquema Novo*, seja lembrado por um bem-sucedido Jorge Ben como o primeiro que o marcou. É possível inferir que o acontecimento tenha significado, para o ainda hesitante artista, a possibilidade de êxito de um projeto poético-musical ainda incipiente, calcado pela performatização da raça de maneira heroicizada, como buscará fazer desde o princípio. O Salgueiro era, assim, uma das pontes de acesso do artista

em relação à interface que conectava, em torno dessas novas percepções sobre o popular-nacional, proposições identitárias, ganhos mercadológicos e intelectualidade — vale lembrar que os desfiles terão a participação progressivamente maior de profissionais vinculados a contextos universitários, caso do próprio Fernando Pamplona, que havia estudado na Faculdade de Belas Artes e tornar-se-ia parte do quadro de profissionais do Salgueiro na década de 1960. Em outras palavras, se em termos abstratos, podemos falar de um embate em torno do termo “popular” e sua relação com o “nacional” (ORTIZ, 2006; ULHÔA, 1997), o enredo sobre *Xica da Silva* dava concretude, sob o olhar de Ben, a esse rearranjo na hierarquia de legitimidades no âmbito da música brasileira.

Também ilustrativo é o sucesso de uma autora como Carolina Maria de Jesus, que publica o livro *Quarto de Despejo* em 1960 e, ao que nos é noticiado, se torna um recorde de vendas no mercado editorial brasileiro, alcançando um sucesso estrondoso não apenas no país, como no mundo: um das, se não a primeira autora negra a lograr alcançar essa posição no Brasil. Nesses casos, o que se verifica é que, inexoravelmente, tanto a questão da raça quanto a questão da origem socioespacial — o subúrbio, a favela, o rural — serão tematizados de uma maneira positiva, à maneira de um capital simbólico capaz de atender precisamente as reivindicações por “autenticidade” e “brasilidade” dos grupos que disputavam o estatuto de voz autorizada sobre o popular e, por conseguinte, sobre a identidade nacional. Neste ponto, creio que a saída analítica legada por Martha Tupinambá de Ulhôa (1997) é uma das mais adequadas na compreensão das posturas, das formulações e práticas discursivas no remanejamento da categoria popular. Ela se utiliza da noção bourdieusiana de campo para entender a música brasileira como uma estrutura de posições objetivas que são definidas e disputadas por agentes portadores de um *habitus*. Ou seja, a autora aponta para o campo da música brasileira como um espaço topológico, no interior do qual os agentes estabelecem uma luta — às vezes, tácita — por “capital simbólico” com a finalidade de tomar posições de liderança e “prestígio”. O capital em disputa é exatamente a legitimidade para falar em nome da música nacional, em reivindicações que políticas são acirradas na medida mesma em que avança o processo de industrialização do simbólico, conforme logra identificar Alves (2011): “a profusão e consumo de filmes e músicas conferiu novos contornos às lutas políticas, sobretudo por parte das esquerdas nacionalistas e dos movimentos populares”.

FIGURA XIX. Publicidade em alusão à marca de 100 mil discos vendidos

**100 MIL  
LPs  
VENDIDOS  
JORGE BEN**

100.000 discos vendidos é a marca EXCEPCIONAL (atingida em tempo recorde) desse excepcional artista exclusivo da etiqueta Philips. 100.000 demonstrações de um estilo novo, marcante, comunicativo e ultra-pessoal: a bossa-bem de Jorge Ben!

\* Congratulando-se com seu vitorioso artista, os Discos Philips lhes oferecem um testemunho dessa sua performance: um disco de Ouro.

**PHILIPS**  
Artista exclusivo dos discos Philips.

**COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS**

Fonte: Cinelândia, n. 278, junho de 1964. *Biblioteca Nacional*.

Conforme mostra Napolitano (2010a), em uma conjuntura de reestruturação do mercado fonográfico e de estabelecimento de novas sensibilidades e, portanto, de novos gostos musicais, conforme buscamos demonstrar ao longo deste último capítulo, os embates

ideológicos frequentemente se confundem com as disputas mercadológicas por “franjas de público” que se tangenciavam. Daí, o fato de que, com frequência, músicos, poetas, cineastas, diretores de TV, escritores, editores, produtores, fotógrafos e designers manejarão categorias que possam filiar certas obras à concepção de nacional-popular decorrente dessas disputas, no sentido de “agregar valor” e dinamizar sua divulgação.

Nesse contexto, as condicionantes raciais, socioclassistas e espaciais serão manejadas exatamente à maneira de um capital simbólico capaz de conferir legitimidade e visibilidade a determinados bens culturais, como o livro de Carolina Maria de Jesus, que será subtítulo como o *diário de uma favelada*. A editora usa a estratégia do não pertencimento da autora para ampliar suas possibilidades de sucesso — por isso é uma inserção que paradoxalmente exclui e, portanto, não significa um reconhecimento social em termos amplos, mas apenas como “outridade”. Algo semelhante ao que faz a gravadora Philips em relação à obra de Jorge Ben, divulgando-a em razão da influência “negroide” que perpassa as composições e a possibilidade de acesso ao “primitivo”, este lugar que assegura “autenticidade” e “brasilidade”.

É válida a lembrança de que nessa mesma figuração em que encontramos a gênese do que hoje entendemos por bossa nova, estarão os artífices das críticas mais ferrenhas desferidas aos rumos que vinha tomando o projeto de modernização minimalista operado por seus pares. Segundo essa crítica, a limpeza que vinha sendo operada especialmente em relação aos aspectos rítmico-percussivos do samba estaria afastando a música nacional do que seria considerado um Brasil profundo e aproximando-a mais ao jazz estadunidense — mesma crítica que, antes, os próprios *bossanovistas* faziam em relação ao samba-canção que, ao seu ver, estaria se *abolendo* e abandonando a matriz idealizada do samba de morro (ULHÔA, 1997). Do encontro dessas críticas com as demandas progressivamente maiores por gêneros-dança, surgem as primeiras experimentações do que viria a se tornar, para muitos, uma “segunda fase” da bossa nova: a moderna música popular brasileira. Conforme buscamos ilustrar, nas ritualidades de produção/consumo cultural nos *campi* universitários e boates *cilenses*, se consolidarão artistas como o próprio Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré, os quais acabam por serem heurísticos desse ímpeto de “resgate” e “retorno”. Então, em alguma medida, os artistas negros de origem suburbana possibilitariam — segundo as ideias desse grupo — o acesso ao que eles consideram esse Brasil autêntico, esse Brasil profundo (NAPOLITANO, 2010b). Em última instância, o que parecia se operar

definitivamente era uma ruptura mais ampla em relação à ortodoxia purista da tradição artística clássico-romântica que ganhava vazão dos rituais de contemplação *bossanovista* — a arte pela arte — e em direção à arte funcional, para servir à dança, a proposições políticas e/ou identitárias (TODOROV, 2011; TOULMIN, 1990).

Esse processo, ao nosso ver, pode ter raízes em um atavismo que não cabe neste trabalho — Stephen Toulmin (1990), por exemplo, irá identificá-las na Renascença europeia, quando uma tradição científica iniciada, entre outros, por René Descartes rompe com as conquistas da tradição humanística de Michel de Montaigne, rechaçando o fascínio pelo exótico e pela diversidade e instaurando uma perspectiva universalizante acerca das ciências e das artes. O humanismo latente ao desenvolvimento da sociedade ocidental seria revelado apenas mediante certas condições sócio-históricas favoráveis, como o período pós-guerra, que leva ao questionamento acerca da modernidade de matriz cartesiana. Para os nossos objetivos, creio que é válido retomar novamente a obra de Napolitano (2010b) em que este percebe que, menos de um mês depois do show que teria consagrado a bossa nova nos Estados Unidos — no *Carnegie Hall*, em 1962 —, seria organizado, pelos artistas que viam naquela incursão a diluição da música nacional pelo *jazz*, a *I Noite da Música Popular Brasileira*. Organizada pelo CPC/UNE, o evento tinha o objetivo manifesto de resgatar e apresentar a história do samba carioca, reunindo desde Pixinguinha à bateria da Portela.

É importante perceber que tanto Jorge Ben quanto a gravadora estavam imersos e atentos a esse processo. De um lado, Jorge, porque fora socializado sob esses signos e essas possibilidades. Percebia, de forma prática, que uma das vias de ascensão social — dentro das condições sociais, espaciais e raciais em que ele se encontrava — era essa senda de profissionalização musical, a qual inevitavelmente acionava uma identidade racial, mas uma identidade racial negociada, em constante vigilância de acordo com aquilo que é legitimado pelo mercado, pelo Estado e pela intelectualidade. Essa percepção só é possível mediante as memórias incorporadas nas linhas de interdependência que tencionam, mas também estimulam certa sublimação artística das pulsões — o próprio pai, Augusto, figurava essa senda artístico-profissional, embora sem o mesmo estímulo da consolidação do mercado fonográfico, cinematográfico e televisivo que acabariam por se tornar decisivos no aprendizado de Jorge.

Por outro lado, os agentes de mercado, especialmente da gravadora, também estão muito atentos às categorias que vinham sendo utilizadas para amalgamar o gosto inscrito no

*habitus* dos indivíduos dispostos em variadas situações de classes econômicas e simbólicas a partir de potenciais nichos consumidores. Nisto, a própria sigla MP, usada para definir a música popular no texto de apresentação de *Samba Esquema Novo* é ilustrativa, pois tem origem notadamente em meio aos embates em torno da cultura popular, com aquelas contribuições do CPC e do ISEB, reunindo as demandas simbólicas que surgiam a partir da resignificação do popular-nacional como retomada de raízes nacionais — associadas a contextos vistos como autóctones e dissociados da vida urbana —, mas com a possibilidade de atravessamento da esfera privada do artista por reivindicações políticas de toda sorte<sup>280</sup>. O texto de Pittigliani que apresentamos anteriormente demonstra exatamente uma racionalidade mercadológica capaz de ler essas novas demandas simbólicas que surgiam em associação a uma racionalidade ideológica que ganhava mais espaço no contexto de efervescência política que envolve a transferência da capital brasileira para Brasília, a renúncia do presidente Jânio Quadros após poucos meses de sua posse e a deposição de João Goulart, seu sucessor, pelas Forças Armadas no Golpe de 1964, mas sem perder de vista a potência das noções de pureza instauradas pela bossa nova.

Sem embargo, a gravadora conseguiu vislumbrar precocemente o êxito de Jorge Ben, porquanto percebia que o mercado de bossa nova estava se modificando — passando por algo como um “cisma”, como irá demonstrar parte da bibliografia sobre o tema<sup>281</sup> — e isso era perceptível a partir das ritualidades de produção/consumo em boates *cilenses* e festivais

---

<sup>280</sup> A respeito da profissionalização de produtores e demais agentes do mercado de música neste período — tanto no ambiente das gravadoras, quando no ambiente do rádio e da televisão —, vale um estudo aprofundado em como estabelecem novas racionalidades econômicas, formas de competição e atração de investimentos, frequentemente se articulando a certas proposições ético-políticas. Neste sentido, um exercício comparativo pode ser muito ilustrativo. Mais ou menos no mesmo período em que Jorge Ben era divulgado por Armando Pittigliani e demais profissionais da Philips como um autêntico artífice do retorno à música nacional “primitiva”, o radialista Adelzon Alves, descontente com a pauta musical que dominava a programação da Rádio Globo — que ia de Elvis Presley e Beatles a Frank Sinatra e Tony Bennet, deixando pouco espaço para compositores populares nacionais —, passou a ficar atento movimentos como o Teatro Jovem, o CPC da UNE e o Grupo Opinião e, a partir deles, foi criando novos espaços para a canção nacional na emissora. Note-se, sua concepção de nacional-popular já se articulava, de forma quase ideal, àqueles mesmos grupos que estão no cerne do fenômeno Jorge Ben. Segundo Vagner Fernandes (2019, p. 167-168), sua preocupação “era com quem estava no morro, o compositor pobre, que não tinha espaço”. Segundo este autor, a personagem acabou por fazer as vezes de mediador em um processo de “reinvenção” da cantora Clara Nunes, conferindo suporte simbólico e mercadológico para que esta sustentasse, junto à gravadora, um projeto de “resgate da sonoridade afro-brasileira” que já vinha esboçando. Segundo o biógrafo da artista, Adelzon seria conhecido por ter “faro para discernir o joio do trigo” e por isso teria sido convocado pela Odeon para trabalhar na “reinvenção” de Clara — um processo que deveria ir além das competências vocais e do apreço que a artista demonstrava pela sonoridade dos atabaques nos centros de umbanda. Neste sentido, creio que a analogias possíveis entre a trajetória de Jorge Ben e Clara Nunes, sendo o primeiro — em seu relacionamento com essas novas racionalidades — uma espécie de laboratório para a segunda. Uma hipótese que merece um estudo à parte.

<sup>281</sup> Cf. Nascimento (2008), Napolitano (2010b), Zan (2001).

universitários, que apresentavam novas exigências em termos de criação e performance artística. Lembremos que essas ritualidades serviam, a produtores como João Mello e Armando Pittigliani, como um laboratório e um diapasão que usariam para afinar o seu trabalho dentro do estúdio. Jorge Ben preenchia precisamente essa lacuna: a da retomada dos materiais sonoros considerados efetivamente “nacionais”, “puros” — por isso “bem brasileiro”, “bem autêntico”, “um retorno à música primitiva”, de “influências negroides” — e da conexão com as classes populares, afinal, como também ressalta o texto de apresentação de Pittigliani, o cantor fora “criado nas imediações do Rio Comprido”, embora seu talento tenha vindo “à tona” “nas praias e boates da Zona Sul”, em que passa por novos processos de aprendizagem ao aproximar-se da bossa nova. Ele é heurístico, então, desse movimento que conecta drásticas mudanças políticas nacionais, novas articulações entre arte e intelectualidade e a mundialização de demandas éticas-estéticas populares que descentravam padrões artísticos europeus; movimento que acarretaria no esvaecimento progressivo dessa bossa nova minimalista “dos primeiros tempos” e a conversão desta em “MP”, fôssemos recorrer a descrição feita por Armando Pittigliani. Por isso, a crítica epistemológica ao que Norbert Elias (1970) chama de “redução processual” deve ser sistematicamente lembrada em qualquer estudo de caráter sociobiográfico. Ou seja, fôssemos pensar Jorge Ben em termos de tais conceitos estáticos — como são bossa nova e MP —, não lograríamos compreender a idiossincrasia de sua obra, que o levará a vender mais de cem mil discos em tempo recorde. Há que se ter em mente, então, que estava em curso uma mudança estrutural da música nacional que foi manejada de forma perspicaz — pelo artista e pela gravadora — de modo a atender às exigências artísticas, ideológicas e mercadológicas que se impunham, mas exatamente porque o que fluxo-fantasia de Jorge Ben, ilustrado pela sua “batida” de violão, era capaz, graças às suas memórias incorporadas, de se articular e traduzir essas demandas. Uma dúbia demanda por se afastar estrategicamente da bossa nova, mas sem negá-la em absoluto, dado o simbolismo que esta trazia em relação à modernização da música nacional.

Ao mesmo tempo em que abriu-se um amplo mercado de trabalho para os artistas brasileiros, em nível mundial (...), criou-se um polo de conflito entre aqueles que se pensavam comprometidos com a afirmação de uma cultura nacional. O acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sócio-políticos no Brasil, durante o governo João Goulart, obrigava um posicionamento mais definido, contendo, porém, um dilema: Era preciso rejeitar a Bossa Nova, sem rejeitar a Bossa Nova. Inegavelmente, ela era

um estilo musical aceito pela juventude universitária e pelos músicos mais talentosos. Portanto era preciso demarcar uma Bossa jazzificada de uma “outra” Bossa nacionalista, mais ligada à tradição do Samba (NAPOLITANO, 2010b, p. 25)

Jorge se torna, neste sentido, um signo do próprio embate acerca do que é o popular, com reminiscências ao nacionalismo popular de início de século, mas com a inserção das possibilidades de contestação política em vários níveis, não perfazendo integralmente a estética *bossanovista*, mas sem articular-se de todo ao que se tornaria a MPB e seus corolários diretos nos anos 1960, como a “música de protesto” e a “música de festival”. Além da verdade, a consolidação definitiva da MPB como uma música politicamente engajada, a partir do Golpe de 1964, representará, para Jorge, um declínio vertiginoso no número de discos vendidos. Mas, em 1963, ele respondia precisamente àquela necessidade crescente de parte dos consumidores/produtores de música nacional, os quais dariam os contornos do que se tornaria a MPB, por “rejeitar a bossa nova, sem rejeitar a bossa nova”.

Nesse sentido, encerramos este texto, corroborando que há uma simbiose entre as falas de Jorge Ben, a música de Jorge Ben, as composições de Jorge Ben, a orquestração que os músicos assegurarão às canções e as estratégias de divulgação da gravadora, que vão se articulando às manchetes de imprensa e à sua recepção entre setores da intelectualidade nacional, gerando um projeto poético-musical que orientará, nesta medida, a produção de outros bens musicais destinados a representarem um Brasil suburbano que ascende socialmente e, ao chegar à modernidade socioeconômica da Zona Sul, permite contato *in loco* com mundos prechos de uma autenticidade rara no Brasil urbano, atendendo, quase idealmente, às demandas de um público consumidor que se reorganiza na medida mesma da reconfiguração de um popular-nacional que reorienta as buscas por uma identidade nacional. O trânsito com origem em Madureira, passando pelo Rio Comprido e, por fim, lançando-se a Copacabana é, além de movimentação geográfica capaz de ilustrar um processo de mobilidade social, uma trajetória que incorpora as marcas dos deslocamentos, de suas assimetrias, da violência simbólica e das consequências econômicas. Por isso, a materialidade estética exteriorizada por Jorge, a qual traduz esses trânsitos simbólico-culturais a partir de mudanças, incorporações e esquecimentos é heurística das possibilidades de ascensão de um indivíduo negro suburbano no Brasil dos anos 1960 por meio da criatividade artística.

## Considerações finais sobre tornar-se negro

O percurso realizado até aqui consistiu em evidenciar que o processo de construção de um projeto poético-musical calcado na performatização da raça, bem como o seu êxito personificado em um ídolo de massa como Jorge Ben é bastante sinuoso. A utilização de uma perspectiva metodológica sociobiográfica nos possibilita, assim, alcançar as raízes desse processo, demonstrando a importância dos aprendizados artístico-musicais mais tenros e embrionários do artista, os quais serão sedimentados, futuramente, no projeto em questão. Neste sentido, o movimento analítico-interpretativo das linhas de interdependência vivenciadas por Jorge quando de sua infância em Madureira evidenciou que, por meio de suas relações familiares, pôde constituir o seu primeiro laboratório rítmico-sonoro. Ali, na modesta casa que compartilhava com os seus pais e os três irmãos, nas ruas e logradouros vizinhos, o exercício cotidiano da audição de sons de pandeiros, cavacos e violões — especialmente a partir da figura do pai e seus colegas de estiva, que viam a música também como uma via de ascensão social — modulará a percepção sensorial do caçula da família, conferindo-lhe alguma habilidade posterior para o manejo de timbres e ritmos.

Logramos mostrar que, também em suas redes de sociabilidade no bairro de Madureira, as ocasiões musicais não constituirão apenas “materiais sonoros” que lhe servirão de insumos para compor, cantar e tocar violão, mas igualmente circunstâncias que conformavam possibilidades e interdições em termos profissionais e criativos. Isso porque, naquela “terra de bamba”, conviverá com artistas populares como o dirigente da Portela Armando Antônio dos Santos e o compositor Ataulfo Alves, apenas para ficarmos em alguns exemplos, capazes de incidirem — com seu caráter apodíctico — sobre as escolhas profissionais dos indivíduos suburbanos. É sintomático, então, que o próprio pai de Jorge tente se lançar na crescente indústria de diversões de uma cidade que se metropolizava e criava inúmeros pontos tangenciais entre a Zona Norte e a Zona Sul.

A partir de então, buscamos cruzar o processo-Jorge e o processo de formação do mercado de diversões urbanas no Rio de Janeiro, com ênfase especial ao agenciamento artístico dos artistas populares e sua interface em relação à tríade Estado/*intelligentsia*/mercado. Lembremos que, ao menos desde 1930, estava em pauta para estes grupos urdir uma integração nacional que passava pela homogeneização cultural assentada sobre símbolos como o samba e o carnaval — conforme prescrições de uma

intelectualidade que via no resgate de um passado pretensamente imaculado a operação fundamental para a “invenção” de uma identidade nacional. Na esteira desse nacionalismo cultural, desvelamos, no *Capítulo I*, o posicionamento de artistas populares como Donga, Sinhô, Paulo da Portela e Ataulfo Alves os quais se tornam mediadores entre as elites intelectualizadas dedicadas a urdir a imagem de um Brasil autêntico e as classes populares — estes últimos em busca de reconhecimento e ascensão social. Ou seja, tais artistas percebiam no recrudescimento dos investimentos em iniciativas como a criação da Rádio Nacional, os concursos para escolhas dos sambas e marchinhas que animariam a folia carnavalesca, e na progressiva legitimação e profissionalização do setor, que ganhava a cidade em gafieiras, teatros de revista, clubes e boates, oportunidades de inserção e mobilidade social.

Com este percurso, logamos revelar as condições de possibilidade e impossibilidade do êxito de artistas contemporâneos de Augusto, pai de Jorge, e que, em alguma medida, estão no cerne da emergência do samba urbano e de uma miríade de práticas culturais que evidenciam o latente conflito entre um processo de recalçamento da música utilitária de matriz festivo-religiosa — no que o jongo que Jorge acessaria por meio da família materna é exemplar — e outro, em sentido oposto, de desrecalçamento da música de concerto. Esse movimento de colisões *brownianas* revela as negociações e vicissitudes que envolvem a entrada e o êxito dos artistas populares suburbanos, de maioria não branca, em um contexto marcado por uma modernização higienista de matriz europeia. Do ponto de vista da construção da estrutura psíquico-afetiva do processo-Jorge, é bastante crível que pôde incorporar, especialmente a partir da figura paterna — que corporificava o modelo de herói popular capaz de manejar os códigos simbólicos da lógica de produção capitalista em favor próprio —, alguma perspicácia e capacidade de leitura acerca das tomadas de posição daquelas míticas figuras suburbanas. Isso justificará o fato de adaptar-se com alguma facilidade aos modelos industriais da cultura popular sem, no entanto, renunciar a seus interesses simbólico-musicais. Afinal, fora socializado, já em sua primeira infância, sob égide dos processos de acirramento da consciência individualizada do artista popular suburbano e da formação do mercado musical brasileiro, ambos atravessados pelas estratificações de nível econômico, simbólico e racial que também se redesenhavam no Rio de Janeiro da primeira metade do século.

No entanto, o projeto poético-musical que o possibilita adentrar o mercado musical e sagrar-se como primeiro ídolo de massa negro brasileiro certamente não foi criado e sistematizado no espaço físico-cultural do subúrbio, em que pese os incontáveis estímulos que um bairro como Madureira apresentava. Ao contrário, ali ainda não alimentava qualquer pretensão verbalizada de tornar-se um profissional da música, mas a incorporara como possibilidade latente. Ou seja, o processo de construção do bairro e ascensão dos artistas populares, bem como os espaços de sociabilidade descritos no capítulo inicial deste texto à maneira de uma economia simbólica suburbana, estão inscritos no corpo-disposição de Jorge, estruturando um *habitus* o qual o possibilita perceber, mediante certos imperativos circunstanciais, o que lhe convém fazer ou não, quais são os trajetos profissionais e acadêmicos que poderão lograr êxito ou não.

Por isso, tão importante quanto percebermos as rodas de samba e as sessões de jongo como materiais sonoros que poderiam ser acionados durante o processo de criação artística, foi percorrermos as circunstâncias que envolvem a mudança para o bairro do Rio Comprido e que, de um lado, levam-no a incorporar novas memórias, mas também o instam a rememorar corporalmente os aprendizados embrionários dantes. Neste sentido, a ascensão representada pela aproximação ao Centro e à Zona Sul da cidade se não é econômica, é certamente simbólica. Este trânsito, levará Jorge a frequentar boas escolas — incluindo o Seminário São José —, clubes recreativos, a quadra do Salgueiro, o bloco Cometas do Bispo e, enfim, o aproximará do pululante universo do consumo *cilense*, potencializado pelo modelo planejado de substituição de importações que ganha concretude na vitrola que se ergue imponente na sala da nova casa da família.

Em última instância, o exercício empreendido no *Capítulo II* desta tese buscou perceber a inscrição de classe nos pais de Jorge que lhe possibilitou, por exemplo, atingir um patamar razoável na posse de recursos educacionais, especialmente a partir de sua experiência no Seminário São José. Se é verdade que, desde que nascera, a relação com os bens culturais foi percebida e incorporada como um importante lugar de negociação com os significados sociais, o que ficou evidenciado pela proeminência da figura mítica do artista popular nos subúrbios cariocas, a sociabilidade adolescente-juvenil especialmente nos contextos escolares da Tijuca — seja no Azevedo Sodré ou no Seminário — o impeliu a exteriorizar respostas criativas a partir das memória lúdico-sonoras incorporadas desde idade tenra, em Madureira. Isso porque ampliou seus conhecimentos formais de música e escrita,

tornando-o apto a sistematizar, mesmo que rudimentarmente, aquelas reminiscências; valorava os saberes musicais à maneira de um capital simbólico capaz de destacar certos indivíduos em contextos potencialmente homogeneizadores — no que Roberto Carlos e Tim Maia nos foram ilustrativos —; colocou-o em contato definitivo com uma memória internacional-popular assentada no rock e no cinema que passa a orientar as demandas simbólicas daquela “classe etária” juvenil; e, enfim, lhe assegurou o acesso e a familiarização com certos saberes restritos, como o latim e novas competências textuais que, além de o impelirem à escrita diletante do que seriam suas primeiras letras, lhe aproximam e favorecem a comunicação com outras classes sociossimbólicas. Por isso, não é difícil identificar na ascensão representada pela mudança ao Rio Comprido um elemento central para que o jovem Jorge pudesse, mais tarde, estabelecer relações com músicos e produtores que lhe possibilitariam o acesso a um mercado de entretenimento cuja hegemonia encontrava-se mormente entre indivíduos com formação universitária e invariavelmente frequentadores dos espaços dedicados à música ao vivo no bairro de Copacabana.

Verificamos que, na nova situação de moradia, a figura de superação das adversidades e de abertura à mobilidade social incorporada pelos artistas populares será deslocada das ritualidades cotidianas vicinais e familiares sobretudo para o mercado do rádio, do cinema e do disco. Por isso, pode-se falar de uma inflexão geracional possibilitada notadamente pela popularização dos meios sociotécnicos de difusão de sons e imagens, responsáveis por introjetar novas memórias as quais, por sua vez, tornam-se suportes para a rearticulação de identidades a partir de uma racionalidade tecnológica, o que acaba por conformar um novo *habitus* dos artistas populares, com claras reverberações sobre a geração de adolescentes e jovens de que faz parte Jorge. A obra de João Gilberto nos foi ilustrativa, então, da interface entre o processo “macrossociológico” do acirramento da industrialização do simbólico — como identificamos a partir da expansão do eixo rádio-disco-cinema-televisão — e o plano “microsociológico” das biografias de Jorge e seus pares geracionais, ao passo que delineava uma descoberta lenta e gradual acerca dos horizontes profissionais possibilitados pela música e, notadamente, pelo manejo de um instrumento antes reservado a malandros e capadócios.

Com efeito, quando a urbanização, a industrialização e o incremento do setor de serviços atravessam os planos dos modos de simbolização e expressão, acabam por dinamizar os fluxos informacionais responsáveis pela valoração de algo como um bem

singular e potencializam, então, os desejos aí investidos. Algo assim como os estoques de conhecimento e a competência técnico-cognitiva dos profissionais da gravadora Odeon, dos jornalistas e dos intelectuais filiados ao discurso do nacionalismo musical, bem como do núcleo de artistas conhecidos como artífices da bossa nova, capazes de dar forma ao regime de valorização do novo “gênero”. Em uma figuração sócio-histórica como essa, o fato de que “todo mundo queria tocar como João Gilberto” — uma fala que goza de ampla recorrência entre os artistas que compõem a geração de Jorge Ben — deixa de ser mero detalhe e se torna, ao nosso ver, indício de um sistema autorreferente que orbita em torno de certas proposições éticas-estéticas materializadas pela obra do novo ídolo e que se define por uma operação de diferenciação em relação ao seu entorno. Operação, esta, que definimos como uma “limpeza” ou “purificação” de caráter marcadamente classista-racista, além de estética.

A partir de então, coube-nos adentrar nas ritualidades de consumo/produção cultural no entorno de tal sistema para identificar como este posicionamento reverbera sobre a formação de subjetividades artísticas e a formulação de curiosas saídas artísticas, como o caso dos *jovanguardistas* Erasmo e Roberto Carlos e, claro, do “violão-atabaque” de Jorge Ben, cuja ênfase estava mais no aspecto percussivo que no harmônico-melódico, o que acaba por responder ao problema do recalcamento operado pela estética *bossanovista* em relação aos instrumentos de percussão com vistas a uma pretensa modernização da música nacional. Logramos mostrar que a tal noção de modernização *bossanovista*, com relevo ao intimismo e à contenção corporal, está eivada e é atravessada pela trama racializada que associa os brancos à civilidade e os não brancos à incivilidade, sujeira, “primitivismo”. Por isso, pouco espaço restaria a Jorge, taxado como “afro-bossa-novista” e “macumbeiro da bossa nova”, que não as estreitas sendas abertas exatamente pela condicionante racial: em um cenário hostil à sua origem suburbana, à sua cor de pele e ao cabelo crespo, os mesmos símbolos de sua estigmatização são os de “autenticidade” e “brasilidade”. De algum modo, demarcando o entorno em função da inserção da informação racial, Jorge Ben passa a ser lido — em uma truncada negociação *neguentrópica* — como forma de acesso à matriz de uma música “verdadeiramente brasileira” e um fator de legitimação do samba branco *bossanovista*.

Convergem para tal significação, os embates em torno das categorias “popular” e “nacional” protagonizadas, entre outros, por grupos como o ISEB, o CPC, a UNE, o Teatro de Arena, entre outras congregações de caráter político-artístico, especialmente a partir de

meados da década de 1950. Ao reativarem o atávico discurso do nacionalismo musical, que buscava as raízes da cultura nacional nas populações suburbanas de maioria não branca — considerados baluartes últimos de uma idealizada noção de povo brasileiro —, participam de um regime de valorização das estéticas negras, ainda que devidamente reguladas, no que a potência purificadora *bossanovista* demonstra sua força. Propomos, ao longo do *Capítulo III*, que, em alguma medida, o cenário que marca os primeiros ímpetus profissionalizantes do artista Jorge Ben — desde as apresentações no programa *Hoje é dia de rock*, passando pelas canjas no Beco das Garrafas e, dali, às primeiras experiências em um estúdio de gravação — era análogo àquele das décadas anteriores, em que as performances de artistas negros suburbanos frequentemente navegavam entre a estereotipia “exótica” com matriz na frenologia do século XIX e os cânones camerísticos purificadores-embranquecedores. Cenário, portanto, de raízes atávicas e que fora incorporado por Jorge, exatamente em decorrência da simbiose entre o processo de consolidação da figura do artista suburbano e o processo de formação de sua estrutura psíquico-afetiva nos bairros de Madureira e do Rio Comprido.

Essas reminiscências são exteriorizadas afetivamente exatamente a partir da rememoração instada por sua situação marginal — no entorno — em relação ao sistema de pureza *bossanovista*. Assim, as memórias incorporadas lhe possibilitam perceber, desde então, que a chave para a sua realização artístico-musical e também chave para sua consolidação profissional estariam em um projeto poético-musical calcado na performatização da raça — enxergada por um potencial nicho consumidor como fator de “abrasileiramento” e retorno à “música nacional primitiva” —, mas a partir de uma *tradução* em que sua aproximação ao rock, na Tijuca, e à bossa nova, quando já morador de Copacabana, será determinante no longo processo de formação artístico-musical que o levará à condição de ídolo. Conforme buscamos evidenciar, tal *tradução* é marcadamente polifônica, porque faz reverberar em sua “batida” vozes tão consonantes quanto dissonantes, não por meio de uma busca artificiosa do passado, mas em função da existência urbana do popular que o interpelara durante toda sua vida de acordo com seu posicionamento na estratificação socioespacial, econômica e racial de uma cidade em franca metropolização e que era incorporada à maneira de disposições pra agir. Em outros termos, a trajetória de Jorge, assim como a incorporação de disposições artísticas e aprendizados múltiplos nos espaços musicais urbanos — vinculados ao subúrbio de Madureira, à região intersticial do

Rio Comprido e a Copacabana —, nas boates, clubes e nas gravadoras de disco, encetou um longo e paulatino processo de experimentação musical e performática que resultou na exteriorização de *Mas que nada*, seu “selo”.

É mediante o primeiro sucesso comercial, portanto, que esse projeto poético-musical vai ganhando clareza para o seu autor, tendo como copartícipes os profissionais da gravadora, cuja racionalidade mercadológica lhes possibilitava uma eficaz leitura do consumo cultural do período — especificamente as demandas simbólicas que aparecem na esteira dos embates em torno da ressignificação do nacional-popular — e, portanto, ampliava as chances de traduções bem-sucedidas em termos de materialidades estéticas. As estratégias de divulgação de *Samba esquema novo* deixam entrever, então, os pontos tangenciais entre os interesses simbólico-musicais e econômico-profissionais de Jorge Ben e a racionalidade técnico-mercadológica dos agentes da Philips. Por isso, o artista será “vendido” pela gravadora como possibilidade de acesso ao “primitivo”, mas igualmente como agente perspicaz para fazê-lo, mantendo a informação “moderna” — a saber, minimalista — da bossa nova.

Não se pode perder de vista o contexto conflituoso, em que era autorizado se afastar da “bossa nova do primeiros tempos” sob pretexto de retomar o “primitivismo” da música nacional e forjar um disco “bem brasileiro” e “autêntico” para atender certas demandas simbólicas, porém sem abandonar as conquistas modernizantes da bossa nova — especialmente tocante ao minimalismo rítmico e vocal. Por isso, salientamos que o incipiente projeto poético-musical que possibilita que Jorge Ben se sagra um ídolo de massa negro na entrada dos anos 1960, a começar pela adoção de um sobrenome de origem etíope, se faz de forma paulatina, recorrendo mormente àquilo que Paul Gilroy define como “política da transfiguração”: as proposições identitárias descentram o logocentrismo em direção às possibilidades performáticas que prescindem de verbalização, mas são capazes de denotar necessidades materiais e simbólicas. No debute fonográfico de Jorge Ben, que coincide com seu êxito comercial retumbante, isso significará a germinação de um projeto poético-musical calcado em (i) uma performance vocal certamente influenciada pela bossa nova, mas já “maculada” por toda sorte de “sujeiras”, como timbres guturais, falsetes e melismas; (ii) pela “batida” de violão que sustenta uma polifonia de vozes e mundos possíveis, especialmente associados às vicissitudes das populações suburbanas e, eventualmente, ao período escravocrata; (iii) pela adoção progressiva de elementos percussivos característicos de rodas

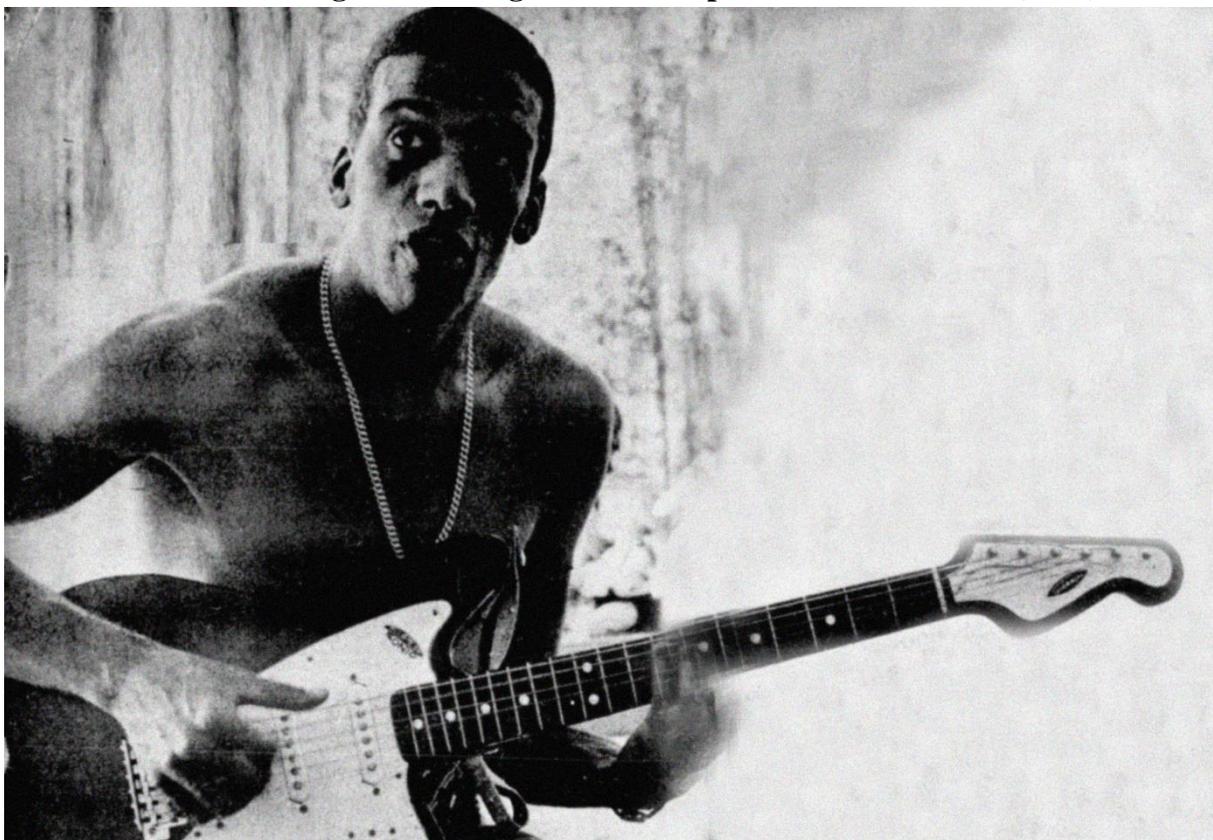
e escolas de samba; (iv) e, enfim, um núcleo temático impreterivelmente caracterizado pela afirmação identitária e pelo recurso metalinguístico, estratégia que, aderindo à proposta de Alexandre Reis dos Santos, chamamos de “texto negro”.

Esse projeto poético-musical, embora lhe possibilite ingressar exitosamente e afirmar-se como um ídolo de massa negro no Brasil sessentista, não se conclui no primeiro disco de Jorge Ben, ainda largamente informado e recalcado por critérios de pureza *bossanovistas* — conforme evidencia a visualidade sonora que estampa a capa do fonograma. Por esse motivo, *também esta tese é acabada e inacabada*. Dessarte, é necessário empreender, daqui em diante, um esforço de pesquisa de longa duração capaz de investigar as vicissitudes do processo-Jorge após esta primeira entrada no mercado fonográfico e responder quais são as condições de possibilidade para que se torne, conforme descreve Paulo da Costa e Silva, “ostensivamente mais negro” na virada dos anos 1960 para a década seguinte, período considerado por críticos e admiradores do artista o pináculo de sua produção. Seguindo essa direção, a alusão ao *Tornar-se negro* de Neusa Santos Souza na titulação dessas considerações finais nos serve para, propositalmente, indicar as possibilidades de pesquisa que se erguem a partir deste esforço, a meu ver, apenas incipiente. Ao desessencializar o fato de ser negro, essa autora consegue — além de desvelar a trama de violência simbólica que se desenrola a partir de uma dimensão supergóica que busca negar a possibilidade do belo e do absoluto aos corpos negros — indicar a dinâmica psíquico-afetiva, em interface com a trama sociorracial, a partir da qual um indivíduo negro consegue afirmar-se sem o estigma da “sujeira” informado por uma lógica sistêmica de que não faz parte; ou melhor, postular a possibilidade de consecução do belo a partir da ênfase conferida à questão identitária.

No caso de Jorge Ben, esse processo parece se iniciar logo após o lançamento de seu primeiro disco, quando as críticas impreterivelmente racializadas — ele era considerado capaz de trazer “ritmo” e “balanço” à música nacional, mas incapaz de escrever boas letras (*Capítulo III*) — o afastam progressivamente do mesmo mercado consumidor que o consagrara e, por consequência, o aproximam de circunstâncias favoráveis à exteriorização de materiais sonoros e proposições estéticas antes recalcadas. Por isso, a partir de 1964, Ben experimentará algum ostracismo, ilustrado pela abrupta queda de vendas de seus discos e acirrado na medida mesma da politização progressiva do nicho de produção/consumo denominado MPB. Quando a hierarquia de legitimidades da música nacional se reestrutura

a partir da progressiva politização mobilizada pelo Golpe Militar e a categoria “popular” se rearticula a partir da inserção definitiva do engajamento político como condição *sine qua non* da produção artística daquele grupo que inicialmente o abrigara sob égide da diferencialidade, aquela senda na qual se inserira inicialmente parece estreitar-se e mesmo fechar-se, culminando em sua demissão da Philips que, como outras gravadoras, investiam esforços nos nichos que orbitavam em torno da MPB do “protesto” e “dos festivais” — de que o televisivo *O Fino da Bossa* tornar-se-á o principal espaço de divulgação — e do rock *jovenguardista*.

**FIGURA XX. Jorge Ben e sua guitarra – tempos de Jovem Guarda (1966)**



Fonte: Intervalo, n. 167, 20 de março de 1966. *Biblioteca Nacional*.

Note-se que, em que pese o caráter marcadamente político de que se vestirão muitas das letras de Ben nesse interstício — como quando faz alusão à Lei do Ventre Livre na música *Não desanima João*, em 1964 —, a perspectiva política totalizadora e unificadora sob a qual se assentava a MPB, especialmente a partir do início do governo ditatorial, não abrigava demandas identitárias específicas, à maneira das representadas por esse e outros

artistas negros, como eficientemente ilustra a tese *Black Pau* de Carlos Eduardo Amaral de Paiva. A “queda” do ídolo e a conseqüente demissão representam, ao nosso ver, o início de seu rompimento definitivo em relação ao projeto purificador *bossanovista*, o que o levará a classificar as primeiras experiências na *Jovem Guarda*, quando retravaria contato com antigos pares tijuicanos em detrimento à censura tácita desferida pelo núcleo duro do *Fino da Bossa*, e no também televisivo *Divino Maravilhoso*, comandado por Caetano Veloso, Gal Costa e Gilberto Gil, como um novo começo, uma “iniciação musical”. A partir dali, notaremos uma recorrência nas falas do cantor a respeito de algo como um desrecalcamento e uma carnavalização, em sentido bakhtiniano, de seu fluxo-fantasia: “passei a mostrar o que sempre quis”, “passei a ser mais alegre”, “me senti no meu mundo”, “me desinibi”.

Os altos e baixos que, enfim, o levarão a ser recontratado pela Philips, em 1968, com *status* de grande artista e gozando de uma liberdade que não tivera em seus primeiros discos, são ilustrativos das vicissitudes que envolvem então a consolidação de um artista negro no mercado de bens simbólicos, mesmo quando este logra a condição de ídolo. Quando do convite de André Midani para sua readmissão na gravadora — no que a mediação de Caetano Veloso e Gilberto Gil serão determinantes —, o senso de oportunidade aliar-se-á novamente à ativação de memórias lúdico-musicais e ao conhecimento musical acumulado pela experiência no mercado fonográfico e televisivo, resultando, a partir de então, em uma criação bastante significativa, porque parece levar a cabo aquele projeto poético-musical esboçado a partir de *Mas que nada*. Neste âmbito, um estudo mais apurado merece ser realizado para identificar os pontos de atravessamento entre a retórica do “*black power*” estadunidense, a conseqüente valorização das estéticas “*black*”, a consolidação de setores dedicados à gravação de artistas negros na indústria fonográfica — com pináculo na criação da Motown —, o alastramento de movimentos por direitos civis dos negros, como os Panteras Negras, o processo de descolonização da África, o recrudescimento do regime militar ditatorial desde a edição do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) e a estruturação psíquico-afetiva de Jorge Ben. Uma pista acerca deste atravessamento deve ser buscada no posicionamento do artista nos festivais competitivos promovidos, entre outros, pela TV Record: em 1968, o cantor será o mais vaiado exatamente no momento em que ergue um dos braços com punhos cerrados, emulando o característico signo dos Panteras Negras. Sintomaticamente, o período demarcará, dado o contexto de instauração da censura governamental, a inviabilização de um discurso unificador em torno da ideia de nacional-

popular das congregações de esquerda, revelando novas possibilidades e sensibilidades estéticas latentes que concorriam com a MPB de então, dentre as quais se inclui o tensionamento da imagem hegemônica de influência modernista-freyriana segundo a qual o Brasil e sua cultura teriam sido resultado de um congraçamento entre três raças.

O fato é que, cerca de seis anos após o exitoso lançamento de *Samba esquema novo*, Ben acomodou elementos percussivos novos às suas composições, passando a ser acompanhado pelo Trio Mocotó que asseverava a marcante presença de pandeiro, cuíca e atabaque nas gravações e shows; substituiu, de forma progressiva, o violão acústico pela guitarra elétrica; incrementou sua performance vocal, deixando de “cantar mais macio, pra dentro” e passando a cantar “mais forte, pra fora”, como definirá o jornalista Luiz Carlos Maciel n’*O Pasquim*; e conferiu novo sentido ao texto negro que, embora presente desde o início em suas composições, agora parece se pautar mais na formulação de uma identidade étnica desterritorializada do que no enquadramento em relação ao discurso nacional, como restará claro em discos como *Negro é lindo* e *África Brasil* e na elaboração de uma mitologia povoada por heróis negros, como *Cassius Marcelo Clay*, *Charles Anjo 45*, *Xica da Silva* e *Zumbi*. Por fim, o cabelo progressivamente maior denota uma tomada de consciência em relação ao próprio corpo como “tela de representação” (HALL, 2003), ou seja, como espaço performático capaz de carregar significados políticos e reposicioná-lo no mercado fonográfico e televisivo como artista negro.

Diante da vastidão que se erige mediante uma análise atenta de Jorge (Ben Jor) e sua obra, mormente a partir da segunda metade da década de 1960, resta-nos a percepção de que tão importante quanto desvelar as estratégias de inserção no mercado de bens culturais, é observar os significados que subjazem às vicissitudes das trajetórias dos artistas negros após ingressarem no contexto mercadológico, os quais podem indicar transformações nos regimes de valor atrelados à noção de raça, a reconfiguração do esquema histórico-racial embranquecedor, novos rumos e tensões nos processos de modernização e industrialização do simbólico e, enfim, rearranjos no espaço conformado pela interpenetração entre proposições identitárias, arte, Estado, mercado e técnica. As peças iam se movendo no tabuleiro e Jorge invariavelmente passará a acentuar certos contornos de seu projeto poético-musical a partir da ideia de liberdade, possibilitada mediante novos imperativos sócio-históricos que levam a Philips — em uma postura muito diferente da adotada no primeiro disco — a valorizar a liberdade criativa enquanto “o grande barato do Jorge”, conforme

descreve o produtor do disco *Negro é lindo*, Paulinho Tapajós, em 1971. Que imperativos serão esses? Quais serão as condições de possibilidade para que, doravante, torne-se progressivamente mais negro?

## Referências bibliográficas

- ABREU, Martha. **Da senzala ao palco**: canções escravas e racismo nas Américas. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.
- ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao rock dos anos 80. In SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 141-174.
- AGUIAR, Márcio Mucedula. Raça e desigualdade: as diversas interpretações sobre o papel da raça na construção da desigualdade social do Brasil. **Tempo da Ciência**, Toledo-PR, v. 15, n. 29, 2008.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **Os reis da voz**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ALBIN, Ricardo Cravo (org.). **Dicionário Houaiss ilustrado**: música popular brasileira. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ALBUQUERQUE, Almir. **Eu e o futebol**. São Paulo: Biblioteca Esportiva Placar, Ed. Abril, 1973
- ALONSO, Gustavo. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ALVES, Elder Patrick Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Maceió: EDUFAL, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A sociologia de um gênero**: o baião. Maceió: EDUFAL, 2012.
- ALVES, Paulo César. A teoria sociológica contemporânea: da superdeterminação pela teoria à historicidade. **Sociedade e estado**, Brasília, v. 25, n. 1, jan.-abr. 2010.
- AMARAL, Marcos Henrique. **A simplicidade de um rei: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2012.
- \_\_\_\_\_. De Ben a Ben Jor: hibridismo e trânsitos simbólicos na trajetória do cantor Jorge Ben Jor. **Dossiê Multimodalidade da Memória: narrativa e teoria social**. **Arquivos do CMD**, v. 4, n. 1, jan.-jun. 2016.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Editora Planeta, 2006.
- ARCHER-STRAW, Petrine. **Negrophilia**: avant-garde Paris and black culture. Londres e Nova York: Thames & Hudson, 2000.
- ASSIS, Machado de. **Romances**: obras completas I. S.l.: [s.n.], 2015.
- ATHAYDE, Raymundo. **Pereira Passos**: o reformador do Rio de Janeiro: biografia e história. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.
- AUGRAS, Monique. **O Brasil do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. *In* RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 15-36.
- BARRETO, Lima. **Um longo sonho do futuro**: diários, cartas, entrevistas e confissões dispersas. Rio de Janeiro: Graphia, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Clara dos Anjos**. Bratislava, Eslováquia: e-artnow, 2012. Edição Kindle.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: segundo volume. São Paulo: Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais, 1971
- BAUER, Patricia; MANDLER, Jean. One Thing Follows Another: Effects of Temporal Structure on 1- to 2-Year-Olds' Recall of Events. **Developmental Psychology**, v. 25, n. 2, p. 197-206, 1989.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In* BENJAMIN, Walter *et al.* **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. *In* RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 59-84.
- BEZERRA, Paulo. Prefácio: uma obra à prova do tempo. *In* BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BJORKLUND, David; SELLERS II, Patrick Douglas. Memory Development in Evolutionary Perspective. In BAUER, Patricia; FIVUSH, Robyn (orgs.). **Wiley handbook of the development children's memory**. The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, Inglaterra, 2014.

BLANC, Aldir. **Rua dos artistas e arredores**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2016.

BOAVENTURA, Katrine Tokarski. **Recepção e estudos culturais: uma relação pouco discutida**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2009.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In BOURDIEU, Pierre; ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983

\_\_\_\_\_. L'illusion biographique. **Actes de la Recherche em Sciences Sociales**, v. 62, n. 1, jun. 1986.

\_\_\_\_\_. Campo de poder, campo intelectual e habitus de classe. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987, p. 183-202.

\_\_\_\_\_. Um analista do inconsciente. In SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_. Por uma ciência das obras. In: BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Papirus, 1996, p. 53-73.

\_\_\_\_\_. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Los herederos: los estudiantes y la cultura**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013b.

BRANDÃO, Cristina. As primeiras produções teleficcionais. In RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-56.

CABRAL, Sérgio. **Ataulfo Alves: vida e obra**. São Paulo: Lazuli Editora, 2009. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Lazuli Editora/ Companhia Editora Nacional, 2011a. Edição Kindle.

\_\_\_\_\_. **MPB na era do rádio**. São Paulo: Lazuli Editora / Companhia Editora Nacional, 2011b. Edição Kindle.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARDOSO, Fernando Henrique. **Pensadores que inventaram o Brasil**. São Paulo: Editora Schwarz, 2013.

CARLOS, Erasmo. **Minha fama de mau**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. Helza Camêu (1903-1995) e Joanídia Sodré (1903-1975): a construção “feminina” de carreiras “masculinas” no universo musical erudito brasileiro. **Dossiê Expressões Artísticas e Mulheres, Arquivos do CMD**, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2014.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. **Signun: Estud. Ling.**, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dez. 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque***. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

CHARTIER, Roger. Formação social e psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador. In ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CHAVES, Miriam Waidenfeld. O papel da igreja na educação escolar masculina na década de 1950. **Cadernos de Pesquisa**, v. 42, n.146, p. 518-537, mai./ago. 2012.

COHEN, Leslie; OAKES, Lisa. How infants perceive a simple casual event. **Developmental Psychology**, v. 29, n. 3, p. 421-433, 1993.

CRUZ, Maria Cecília Velasco e. Tradições negras na formação de um sindicato: sociedade de resistência dos trabalhadores em trapiche e café, Rio de Janeiro, 1905-1930. **Afro-Ásia**, Salvador-BA, n. 24, p. 243-290, 2000.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **“Não tá sopa”**: sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Edição Kindle.

DADI. **Meu caminho é chão e céu**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Caroline Moreira Vieira. Patrício Teixeira: a experiência de um músico negro na fonografia e no rádio (1920 a 1950). In XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28. jul. 2017, Brasília. **Anais**. Brasília: ANPUH, 2017.

DELGADO, Marcio de Paiva. Música e política no Brasil, de Zelão ao Divino, Maravilhoso (1960-1968). **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 25, 2011.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

- DREYFUS, Dominique. **A vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUTRA, Eliana de Freitas. Cultura. *In* GOMES, Angela de Castro (org.). **Olhando para dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ELIAS, Norbert. **Introdução a sociologia**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador: 2**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- \_\_\_\_\_. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994a.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994b.
- \_\_\_\_\_. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995
- ELTIS, David; RICHARDSON, David. **Atlas of the transatlantic slave trade**. New Haven; Londres: Yale University Press, 2010.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARIA, Guilherme José Motta. Os Acadêmicos do Salgueiro: uma escola de samba engajada. *In* SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26. jul. 2011, São Paulo. **Anais**. São Paulo: ANPUH, 2011.
- FARIAS, Edson. Paulo da Portela, um herói civilizador. **Caderno CRH**, Salvador, n. 30/31, p. 177-238, jan./dez. 1999.
- \_\_\_\_\_. Espaço e lembranças na economia simbólica urbana: o “retorno” da Pequena África Carioca. **Revista TOMO**, São Cristóvão-SE, n. 16, jan./jun. 2010.
- \_\_\_\_\_. **Ócio e negócio: festas populares e entretenimento turismo no Brasil**. Curitiba: Appris, 2011.
- \_\_\_\_\_. Personalidade artística nos negócios mundanos: a celebração do “gosto do povo” em Joãozinho Trinta. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 27, n. 3, set./dez. 2012.
- FAUSTO, Boris. A vida política. *In* GOMES, Angela de Castro (org.). **Olhando para dentro: 1930-1964**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes, vol. 1: ensaio de interpretação sociológica**. São Paulo: Globo, 2008.
- FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: guerreira da utopia**. Rio de Janeiro: Agir, 2019.
- FERRAZ, Thalita. **A segunda Cinelândia carioca**. Rio de Janeiro: Mórula Edutorial, 2012. Edição Kindle.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FRAGA, Annelise Caetano; SANTOS, Miriam de Oliveira Santos. Madureira, capital dos subúrbios (1940-1960): carnaval e comércio na produção de uma comunidade imaginada. **Iuminuras**, Porto Alegre, v. 16, n. 37, jan./jun. 2015.

FRANÇA, Gabriel Muniz Improta França. **Sambajazz em movimento**: o percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 2015.

FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XI**: edição *standard* brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2006.

GAULEJAC, Vincent de. **L'histoire em héritage**: roman familial et trajectoire. Paris: Desclée de Brouwer, 1999.

GERMANO, Iris Graciela. Negros em movimento: Etiópia, resistência cultural e afirmação étnica na pós-emancipação. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 18, n. 1, jan./jun. 2010.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Tias baiana que lavam, cozinham, dançam, cantam, tocam e compõem: um exame das relações de gênero no samba da Pequena África do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. In XV SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 8-10 nov. 2010, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

GONÇALVES, Eduardo. A Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. **Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, n. 9, ago./dez. 2011.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Classes, raça e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. **A utopia da “Pequena África”**: os espaços do patrimônio na Zona Portuária carioca. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) –

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2011.

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective chez les musiciens. **Revue Philosophique de la France et de l'Étranger**, Paris, v. 127, n. 3/4, mar./abr. 1939.

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

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HEINICH, Nathalie. **The glory of Van Gogh: an anthropology of admiration**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **A sociologia da arte**. Bauru: Edusc, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. Introdução: a invenção das tradições. In HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. São Paulo: Editora 34, 2009.

HUPFER, Maria Luisa Rinaldi. **As rainhas do rádio: símbolos da nascente indústria cultural brasileira**. São Paulo: Senac Editoras, 2009.

IBGE. **Censo demográfico e econômico 1940**. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950.

\_\_\_\_\_. **Censo demográfico e econômico 1950**. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Estatística, 1956.

\_\_\_\_\_. **Censo demográfico 1960**. Rio de Janeiro: Departamento de Estatísticas de População, 1965.

IPHAN. **Dossiê 5: Jongos no Sudeste**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do Século XX**. Salvador: EDUFBA, 2002.

KANDEL, Eric. **Em busca da memória: o nascimento de uma nova ciência da mente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KILOMBA, Grada. **Memória da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro: autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea**. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.

- LANDINI, Tatiana Savoia; PASSIANI, Enio. **Entrevista com Stephen Mennel, Eric Dunning e Johan Goudsblom**. Mimeo, 2001.
- LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- LIMA, Nelson. **Dando conta do recado**: A dança afro no Rio de Janeiro e as suas influências. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1995.
- LOBATO, Monteiro. **Cidades mortas**. São Paulo: JPRLPCO Editor, 2019. Edição Kindle.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- LUHMANN, Niklas. **Introdução à teoria dos sistemas**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- MACHADO, Mateus Renard. Existe lugar para o sujeito na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann?. In RODRIGUES, Léo Peixoto; NEVES, Fabrício Monteiro (orgs.). **Niklas Luhmann**: sistemas sociais: ensaios teóricos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia: os intelectuais e a política no Brasil, 1920 a 1940. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 2, n. 4, 1987.
- MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. Jongos, registros de uma história. In LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- MARQUES, Alexandre Kohlrausch. A invasão da Abissínia e o jornal A Alvorada. **História em Revista**, Pelotas, v. 16, dez. 2010.
- MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- MATHEWS, Rachel Ann. **Transcultural improvisations**: an investigation of hybridity through a local Australian samba de gafieira dance community. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculty of Creative Industries, Queensland University of Technology. Queensland, Australia, 2019.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.
- MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- MELO, Victor Andrade; KARLS, Thaina Schwan. Novas dinâmicas de lazer: as fábricas de cerveja no Rio de Janeiro do século XIX (1856-1884). **Movimento**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 147-160, jan./mar. 2018.

- MIDANI, André. **Do vinil ao download**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas**: a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.
- MONTEIRO, Denilson. **Dez, nota dez!**: eu sou Carlos Imperial. São Paulo: Editora Planeta, 2015.
- MONTORE, Marcello; UMEDA, Guilherme. *O design da bossa nova: visualidade sonora nas capas de Cesar Villela para a gravadora Elenco*. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro: v. 22, n. 2, p. 80-97, 2014.
- MORAES, Vinícius. **Orfeu da Conceição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MORDUCHOWICZ, Roxana (org.). **Los jóvenes y las pantallas**: nuevas formas de sociabilidad. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.
- MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: necrose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX**: espírito do tempo 1: neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MOTTA, Nelson. **Vale tudo**: o som e a fúria de Tim Maia. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- MÜLLER, Nice Lecocq. **O fato urbano na bacia do Rio Paraíba - São Paulo**. Rio de Janeiro: IBGE, 1969.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- \_\_\_\_\_. A MPB na era da TV. In RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010a. p. 85-106.
- \_\_\_\_\_. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2010b. Edição digital.
- NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. **Para animar a festa**: a música de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2008.
- NAVA, Pedro. **Baú de ossos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 22, p.181-195, 2010.
- NETO, Lira. **Uma história do samba**: volume I (As origens). São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NICOLAU NETTO, Michel. **O discurso da diversidade**: a definição da diferença a partir da *world music*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2012.
- NIELSON, Dylan *et al.* Human hipp hippocampus represents space and time during retrieval of real-world memories. **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America, PNAS**, v. 112, n. 35, set. 2015.
- O'DONNELL, Julia. A cidade branca: Benjamin Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. **História Social**, n. 22 e 23, 2012.
- \_\_\_\_\_. **A invenção de Copacabana**: cultura e estilos de vida no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- OLIVEIRA, Guilherme Santos Cabral de. “**Na vanguarda do seguro social brasileiro**”: estiva, previdência e cidadania nas décadas de 1930 e 1940. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2017.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In GOMES, Angela de Castro; PANDOLFI, Dulce Chaves & ALBERTI, Verena (orgs.). **A república no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: CPDOC, 2002.
- OLIVEIRA, Luciana Xavier. **O swing do samba**: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.
- \_\_\_\_\_. África Brasil (1976): uma análise midiática do álbum de Jorge Ben Jor. **Contemporânea**: comunicação e cultura. Vol. 10. n. 1. jan.-abr. 2012.
- \_\_\_\_\_. **A cena musical da Black Rio**: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Um outro território**. São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- \_\_\_\_\_. Imagens do Brasil. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 28, n. 3, set./dez. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Universalismo e diversidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. **Black Pau: a soul music** nos anos 1970. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, 2015.

PAMPLONA, Ferdnando. **O encarnado e o branco**. Rio de Janeiro: Novaterra, 2013.

PARK, Robert. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. *In*: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

PAULA, Franciane Salgado de. **Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Ana Paula Pereira da Gama Alves. **Samba são pés que passam fecundando o chão: Madureira: sociabilidade e conflito em um subúrbio musical**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Rio de Janeiro, 2003.

RIOS, Ana Lugão. **Memórias do cativoiro: família, trabalho e cidadania no pós-abolição**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

RISÉRIO, Antônio. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

SANTOS, Alexandre Reis dos. **Eu quero ver quando Zumbi chegar: negritude, política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2014.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. **Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1890-1915)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SARAIVA, Chico. **Violão-canção: diálogos entre o violão solo e a canção popular no Brasil**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

SARAIVA, Joana Martins. **A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960**. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Rio de Janeiro, 2007.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES [Online]**, n. 18, 2012.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2008.

- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SILVA, Fábio José da. **O Dândi e o Boêmio: João do Rio e Lima Barreto no mundo literário da primeira República**. São Paulo: Giostri Editora, 2015.
- SILVA, Paulo da Costa e. **A tábua de esmeralda: Jorge Ben Jor (o livro do disco)**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.
- SILVA JUNIOR, Gonçalves. **Eu não sou lixo: a trágica vida do cantor Evaldo Braga**. São Paulo: Editora Noir, 2017.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. *In*: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- \_\_\_\_\_. O dinheiro na cultura moderna. *In*: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- SINGER, Paul. **Economia política da urbanização**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1975.
- SIQUEIRA, Saulo Aguiar. **Rio Comprido: lugar, memória e identidade**. Monografia (Graduação em Geografia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.
- SIRINELLI, Jean-François. Effets d'âge et phénomènes de generation dans le milieu intellectuel français. **Les Cahiers de l'Institute d'Histoire du Temps Present**, Générations intellectuelles, n. 6, nov. 1987.
- SLENES, Robert. “Eu venho de muito longe, eu venho cavando”: jongueiros cumba na senzala centro-africana. *In* LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo. **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: CECULT, 2007.
- SMALLWOOD, Arwin; ELLIOT, Jeffrey. **The atlas of African-American history and politics: from slave trade to modern times**. Estados Unidos: McGraw-Hill, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, João Baptista de Mello e. **Meninos de Queluz: crônica de saudade**. Rio de Janeiro: Aurora, 1949.
- SOUZA, Neuza Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. S.l.: LeBooks, 2019.
- SOUZA, Tárík de. A bossa dançante do sambalanço. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 28-39, set./nov. 2010.
- \_\_\_\_\_. **Sambalanço, a bossa que dança: um mosaico**. São Paulo: Kuarupe Produções, 2017.
- SOVIK, Liv. Por que tenho razão: branquitude, Estudos Culturais e a vontade de verdade acadêmica. **Contemporanea**, v. 3, n. 2, p. 159-180, jul./dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

\_\_\_\_\_. Xica da Silva e a eclosão da memória e cultura negras: samba-enredo e cultura midiática. In ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 22., jun. 2013, Salvador. **Anais**. Salvador: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - COMPÓS, 2013.

STEIN, Stanley. **Grandeza e decadência do café no Vale do Paraíba**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

STRAUMANN, Patrick. **Rio de Janeiro**, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação / Ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STRAUSS, Anselm L. **Espelhos e máscaras: a busca de identidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SUKMAN, Hugo. **Histórias paralelas: 50 anos de música brasileira**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TABORDA, Marcia. **Violão e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TAVARES, Pedro Paulo Hausmann. A escola Azevedo Sodré no contexto dos anos 1920: tempos e espaços educativos na modernização da capital. In VII Congresso Brasileiro de História da Educação, 20-23 mai. 2013, Cuiabá. **Anais**. Cuiabá: Sociedade Brasileira de História da Educação - SBHE, 2013.

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

\_\_\_\_\_. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

TOULMIN, Stephen. **Cosmopolis: the hidden agenda of modernity**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

TRINDADE, Alexandro Dantas. “Questão nacional” e “questão racial” no pensamento social brasileiro. In: COSTA, Hilton; SILVA, Paulo Vinícius Baptista da. (org.). **Olhando para nós mesmos: alfabetização da diáspora e educação das relações étnico-raciais**. Curitiba: NEAB/ UFPR, 2014.

TROTTA, Felipe. **O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. **Debates**, v. 1, n. 1, p. 80-101, 1997.

VALENÇA, Rachel; VALENÇA, Suetônio. **Serra, Serrinha, Serrano: o império do samba**. Rio de Janeiro: Record, 2017. Edição Kindle.

VEIGA, Felipe Berocan. Os ventos que vêm da lapa: a dança social e a praça Tiradentes como palco de transformações urbanas no centro carioca. In BRITES, Walter Fernando

(org.). **Ciudades vivas: imaginaciones sobre el territorio**. Posadas: el autor, 2014 (p. 158-192).

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

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDAL, Erick. **As capas da bossa nova: encontros e desencontros dessa história visual** (LPs da Elenco, 1963). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2008.

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

\_\_\_\_\_. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. A dominação não-legítima (tipologia das cidades). In WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Vol. 2. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **The long Revolution**. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1965.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

XAVIER, Beto. **Futebol no país da música**. São Paulo: Panda Books, 2009.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS revista científica**, Centro Universitário Nove de Julho, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: (Coleção Perfis do Rio)**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

## PERIÓDICOS CITADOS

A Manhã - 29 de janeiro de 1948

A Noite - n. 17518, 16 de janeiro de 1964

Campus UnB - ano 48, n. 445, setembro de 2018

Careta - n. 2598, 30 de março de 1958

Cinelândia - n. 278, junho de 1964.

Civilização Brasileira - ano 1, n. 7, maio de 1966, pp. 375-385

Correio da Manhã - n. 17162, 27 de fevereiro de 1949

Correio da Manhã - n. 20052, 10 de agosto de 1958  
Correio da Manhã - n. 22039, 7 de fevereiro de 1965  
Diário Carioca - n. 10996, 18 de janeiro de 1964  
Discolândia - n. 404, 1963  
Discolândia - n. 407, 1963  
Ele & Ela - n. 81, janeiro de 1976  
Folha de São Paulo - 9 de janeiro de 1978  
Folha de São Paulo - 24 de fevereiro de 1991  
Folha de São Paulo - 8 de dezembro de 1997  
Folha de São Paulo - 28 de agosto de 1993  
Gazeta de Notícias - 19 de junho de 1904  
Gazeta de Notícias - 29 de outubro de 1905  
Intervalo - n. 55, 1 de fevereiro de 1964  
Intervalo - n. 94, 25 de outubro de 1964  
Intervalo - n. 110, 14 de fevereiro de 1965  
Intervalo - n. 113, 7 de março de 1965  
Intervalo - n. 151, 4 de dezembro de 1965  
Intervalo - n. 182, 9 de julho de 1966  
Intervalo - n. 357, 14 de novembro de 1969  
Jornal de Música - janeiro de 1978  
Jornal do Brasil - ano 75, n. 196, 22 de agosto de 1965  
Jornal do Brasil - ano 79, n. 251, 28 de janeiro de 1970  
Jornal do Brasil - ano 79, n. 295, 23 de março de 1970  
Jornal do Brasil - ano 95, n. 160, 15 de setembro de 1985  
Jornal do Brasil - ano 114, n. 190, 15 de outubro de 2004  
Jornal do Commercio - n. 29, 4 de novembro de 1973  
Manchete - n. 17, 16 de agosto de 1952  
Manchete - n. 78, 17 de outubro de 1953  
Manchete - n. 220, 7 de julho de 1956  
Manchete - n. 340, 25 de outubro de 1958  
Manchete - n. 379, 25 de julho de 1959  
Manchete - n. 552, 17 de novembro de 1962  
Manchete - n. 605, 23 de novembro de 1963  
Manchete - n. 728, 2 de abril de 1966  
Manchete - n. 935, 21 de março de 1970  
Manchete - n. 947, 13 de junho de 1970

Manchete - n. 979, 23 de janeiro de 1971  
New York Times - 23 de julho de 1986  
O Cruzeiro - ano XXXII, n. 48, 10 de setembro de 1960  
O Fluminense - n. 36897, 14 de novembro de 2003  
O Globo - 17 de setembro de 1963  
O Globo - 4 de agosto de 1971  
O Globo - 24 de novembro de 1976  
O Globo - 24 de janeiro de 1979  
O Globo - 5 de julho de 1985  
O Globo - 13 de dezembro de 1988  
O Jornal - n. 10683, 7 de julho de 1955  
O Jornal - n. 13022, 17 de novembro de 1963  
O Pasquim - n. 14, 25 de setembro a 1 de outubro de 1969  
Realidade - ano I, n.1, abril de 1966  
Revista da Semana - ano 57, n. 4, 26 de janeiro de 1957  
Revista do Rádio - n. 1, fevereiro de 1948  
Revista do Rádio - n. 390, 2 de março de 1957  
Revista do Rádio - n. 731, 21 de setembro de 1963  
Revista do Rádio - n. 732, 28 de setembro de 1963  
Revista do Rádio - n. 736, 26 de outubro de 1963  
Revista do Rádio - n. 749, 25 de janeiro de 1964  
Revista do Rádio - n. 750, 1 de fevereiro 1964  
Revista do Rádio - n. 759, 28 de março de 1964  
Revista do Rádio - n. 761, 18 de abril de 1964  
Revista do Rádio - n. 762, 25 de abril de 1964  
Revista do Rádio - n. 763, 2 de maio de 1964  
Revista do Rádio - n. 775, 25 de julho de 1964  
Revista do Rádio - n. 802, 30 de janeiro de 1965  
Rolling Stone - junho de 2007  
Subúrbios em Revista - fevereiro de 1949  
Subúrbios em Revista - março de 1949  
Trip - n. 183, 10 de novembro de 2009  
Triunfo - ano XXXII, n. 812, 19 de agosto de 1978  
Última Hora - n. 4159, 24 de setembro de 1963.  
Veja - n. 16, 25 de dezembro de 1968  
Veja - n. 26, 5 de março de 1969

Veja - n. 90, 27 de maio de 1970

Veja - n. 140, 12 de maio de 1971

Veja - n. 537, 20 de dezembro de 1978

## DISCOS E MÚSICAS CITADOS

BEN, Jorge. **Samba esquema novo**. Produção: Armando Pittigliani. São Paulo: Philips, 1963. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

BEN, Jorge. **Sacundin Ben Samba**. Produção: Armando Pittigliani. São Paulo: Companhia Brasileira de Discos (Philips), 1964. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

BEN, Jorge. **10 anos depois**. Produção: Paulinho Tapajós. São Paulo: Philips, 1973. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

BEN, Jorge. **África Brasil**. Produção: Mazzola. São Paulo: Philips, 1976. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

PRATES, José. **Tam... Tam... Tam...!**. Produção: Miecio Askanasy. São Paulo: Philips, 1958. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, mono, 12 pol.

STOKOWSKI, Leopold. **Native Brazilian Music**. EUA: Columbia Records, 1942. 8 discos sonoros, 78 rpm, mono, 12 pol.

## OUTRAS REFERÊNCIAS: VÍDEOS, ÁUDIOS E FILMES

BATUTA, Rádio. **Imbatível ao extremo**: assim é Jorge Ben Jor. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012. Áudio-documentário. Disponível em: <<http://radiobatuta.com.br/documentario/imbativel-ao-extremo-assim-e-jorge-ben-jor/>>

BEN JOR, Jorge. [**Você sabia? #13**]. Instagram: [perfil @jorgebenjoroficial]. 31 out. 2019. 1 postagem em rede social. Disponível em <[https://www.instagram.com/p/B4SUijEp9Ev/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/B4SUijEp9Ev/?utm_source=ig_web_copy_link)>.

BEN JOR, Jorge. **Roda Viva, entrevista com Jorge Ben Jor**. São Paulo: TV Cultura, dez. 1995. Programa de TV. Disponível em: <[https://youtu.be/L2yB\\_Uudwk0/](https://youtu.be/L2yB_Uudwk0/)>. Transcrição disponível em <<http://www.rodaviva.fapesp.br/>>.

BEN JOR, Jorge. **Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor**. São Paulo: TV Cultura, 2008. Programa de TV. Disponível em: <<http://sambarocknaveia.uol.com.br/2011/06/assista-o-documentario-sobre-jorge-ben-jor/>>.

BRISO, Felipe. **Umbabarauma**: o documentário. S.l.: Nike Sportswear, 2010. Disponível em < <https://youtu.be/Ryz0FLoMXbo>>.

MELLO, João. **TV Aperipê apresenta João Mello**. Aracaju: Fundação Aperipê, 2003. Programa de TV. Disponível em: < <https://youtu.be/bWetW1BP0w8>>.

TERESA, Maria. **Entrevista concedida a Antônio José do Espírito Santo**. 1973. Disponível em <<https://www.geledes.org.br/entrevista-com-maria-teresa-ex-escrava-em-1973/>>

VIOLA, Paulinho da. **MPB Especial**. São Paulo: TV Cultura, 6 mar. 1974. Programa de TV. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=eFs\\_1BkRXTA](https://www.youtube.com/watch?v=eFs_1BkRXTA)>.



## Apêndice B: Uma cronologia sociobiográfica

### 1945

Nasce Jorge Duílio Lima de Menezes, na data provável de 22 de março. Outras datas possíveis para o acontecimento são: 22 de dezembro de 1941, alguma data de 1942 e 2 de dezembro de 1944. Filho do estivador, feirante e músico Augusto Lima de Menezes e da dona de casa Silvia Saint Ben Lima, passará a primeira infância no bairro de Madureira, que chama de “terra do samba”. Os pais teriam se conhecido da Gafieira Elite. Ele, ao que tudo indica, nasceu no Rio de Janeiro. Ela, filha de etíope, teria nascido na cidade de Queluz. No plano político, o Estado Novo de Getúlio Vargas chegava ao fim; e, em termos ainda mais amplos, a Segunda Guerra Mundial chegava ao fim.

### 1945-1952

Em Madureira, passa a primeira infância ao lado dos três irmãos mais velhos, em contato com os batuques e jongs promovidos pela família materna — quando ouvia cantos em uma língua que não entendia muito bem —, as serestas e rodas de samba promovidas pelo pai. O pai era visto como uma espécie de herói pelo caçula. Com ele, terá os primeiros contatos com instrumentos de percussão. Por meio dele, conhecerá o famoso compositor Ataulfo Alves. Também tinha por hábito brincar na rua e aproveitar os cortejos carnavalesco que, à época, eram marcados pela rivalidade entre as escolas Portela e Império Serrano, ambas situadas em Madureira.

### 1947

Augusto tem a composição *Cada um com seu pecado* — parceria com o futuro presidente da escola de samba Portela, Armando Antônio dos Santos — gravada por Gilberto Alves.

### 1948

O rádio se consolida como principal meio de comunicação brasileiro, em grande medida graças a medidas governamentais ao longo dos anos anteriores. Como corolário, o mercado editorial de revistas dedicadas ao entretenimento é dinamizado

— a *Revista do Rádio* estreia em 1948 discutindo o surgimento de novos ídolos. Jorge invariavelmente citará grandes nomes do rádio como seus principais ídolos como Luiz Gonzaga e o próprio Ataulfo Alves.

### **1950**

Chegada da televisão ao Brasil e fundação da primeira emissora, a *TV Tupi*. Àquela época, o Brasil era predominantemente rural, com apenas 36,16% dos domicílios em situação urbana ou suburbana.

### **1952**

Jorge se muda com a família para o bairro do Rio Comprido, adjacente à Tijuca. O ano de 1952 é uma aproximação, podendo a mudança ter ocorrido antes ou depois. O novo local de moradia era famoso por ser uma zona intersticial entre a Zona Norte e a Zona Sul da cidade. Também é notável pela concentração de escolas em suas imediações. Há indícios de que Jorge tenha frequentado, ali, o Ginásio Paulo Freitas, a escola Azevedo Sodré e o Seminário São José, já na segunda metade desta década.

### **1954**

Surgimento do *Little Club* e, em seguida, do *Bottle's*, famosas boates que viriam a compor o Beco das Garrafas, antro de popularização da bossa nova. Anos mais tarde, um dos empresários responsáveis pelo empreendimento, dirá que “Jorge Ben só fez por causa do Beco”.

### **1955-1960**

Aos treze anos, portanto entre 1954 e 1958, Jorge é matriculado no prestigiado Seminário São José, graças a uma bolsa de estudos pleiteada por seus pais. No Seminário, terá aulas de canto, aula de órgão. Fará suas primeiras apresentações públicas, cantando no coro gregoriano da instituição. A instituição religiosa não o afasta, no entanto, das situações festivo-carnavalescas: tocava tamborim e bumbo no bloco riocompridense *Cometas do Bispo*, em que o pai fazia as vezes de compositor e pandeirista, frequentava a escola de samba recém-fundada Acadêmicos do Salgueiro, e as festas promovidas pelos clubes portugueses da região, onde travará seus primeiros

contatos com Erasmo Carlos. Também neste período, ingressando na adolescência, passa a conviver — em encontros pontuais — com gente como Roberto Carlos, “Renato e Seus Bluecaps”, Wilson Simonal, Carlos Imperial, Arlênio Lívio, Edson Trindade e Tim Maia. Com este último, teria aprendido a gostar dos *rocks* estadunidenses que, pouco a pouco, chegavam àquela “turma” por meio dos cinemas da Praça Sáenz Peña. O Bar Divino se torna o *locus* mítico do encontro primordial dos futuros ídolos de massa nacionais. Enquanto isso, o governo de Juscelino Kubitschek planejava a mudança da capital federal para Brasília, e suas diretrizes nacional-desenvolvimentistas atravessavam a esfera cultural, por meio do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB): o resultado é o acirramento do discurso do nacionalismo cultural, mas com perspectiva cosmopolita — o Brasil para exportação, afinado com a memória internacional-popular.

### 1957

Estreia do filme *Ao Balanço das Horas*, que aqui serve de elucidação da potência mundializante da memória internacional-popular instaurada pelo *rock*, mobilizando uma classe etária juvenil e especialmente a ala dessa classe que vislumbrava a ascensão social materializada por ídolos como Marlon Brando, James Dean, Elvis Presley e Little Richard. Este último será frequentemente acionado por Jorge Ben e por Tim Maia como uma de suas principais referências musicais.

### 1958

Jorge ganha, de seu pai, seu primeiro pandeiro — usado em suas incursões carnavalescas do bloco *Cometas do Bispo*. Por essa época, o pai, Augusto, passava a frequentar a noite de Copacabana. Um dado de curiosa importância, é o lançamento do disco *Tam... Tam... Tam...!* de José Prates, que traz o primeiro registro fonográfico da música *Nanã Imborô*, cuja melodia inicial parece ter sido matriz para a melodia inicial da *Mas que nada* de Jorge Ben, anos mais tarde. O artista nunca se pronunciou acerca das similitudes. Ressalte-se que se trata de um canto de candomblé, de autoria coletiva e anônima.

## 1959

Mais ou menos por essa época, Jorge ganha do irmão mais velho, Hélio dois discos que — segundo ele próprio — serão fundamentais na conformação de sua criatividade artística: *Kind of Blue*, do trompetista de jazz estadunidense Miles Davis, e *Bop-a-lena*, de Ronnie Self. O segundo irá lhe render o apelido de Babulina, como soava a nada ortodoxa pronúncia de Jorge ao cantar a canção entre os colegas da Tijuca. Este acontecimento é confluyente ao lançamento do disco *Chega de Saudade*, considerado o “marco fundador” da bossa nova, arregimentando jovens de vários estratos sociais em torno da nova forma de tocar samba: o violão se torna o instrumento mais popular entre Jorge e seus pares — em detrimento do piano, do acordeom e do violino que, anos antes, eram os mais cobiçados — e parece (re)acender as aspirações a músico em muitos deles. Aqui, demarcamos, em função do discurso modernizante *bossanovista* — o qual propunha recalcar elementos rítmico-percussivos e maneirismos vocais do *bel canto* — o surgimento de um sistema de pureza que determinará possibilidades e impossibilidades de êxito no mercado fonográfico nos anos seguintes. Neste período, o rádio tinha lugar em mais de 60% dos domicílios urbanos — caso da família Menezes —, o que possibilitava um acesso progressivamente mais fácil aos últimos lançamentos.

## 1960

Na entrada da década, o Rio de Janeiro já conta com um amplo mercado de bens culturais, formado por 13 emissoras de rádio, 155 salas de cinema, 18 salas de teatro e 154 casas de espetáculo, além de concentrar as principais gravadoras de disco. Pela primeira vez, o Censo Demográfico registra que mais da metade da população nacional acima de 15 anos de idade é alfabetizada. A nova capital brasileira, Brasília, é inaugurada para receber, no ano seguinte, o presidente eleito em 1960: Jânio Quadros.

## 1960-1963

A falta de precisão em relação à data de nascimento de Jorge cria uma zona nebulosa neste período marcado pela confluência de importantes acontecimentos em sua trajetória biográfica e artística. Sabe-se, por exemplo, que já nesse interstício, suas incursões por Copacabana se tornam mais frequentes e que, entre 1962 e 1963, ele se

muda definitivamente para algum ponto da Rua Paula Freitas. Torna-se presença constante no futebol de praia, em que travará contato com Manuel Gusmão — contrabaixista do grupo Copa 5 — e nas boates do Beco das Garrafas, o que lhe assegurará uma aproximação ainda maior à bossa nova e seus músicos. Neste mesmo período, ainda conectado aos colegas tijuicanos e seus ímpetus “roqueiros”, terá a oportunidade de se apresentar na televisão pela primeira vez, no programa *Hoje é dia de rock*. Também sabemos que trabalha de (auxiliar de) despachante neste intercurso, antes de se alistar no exército. Há textos que situam o serviço militar e a gravação de seu primeiro disco como simultâneos. Outros, no entanto, afirmam haver algum hiato entre os dois acontecimentos. O fato é que, aqui, Jorge irá ganhar o seu primeiro violão — presente de sua mãe para acompanhá-lo nos momentos de folga no alojamento militar. Com auxílio do método prático de Patrício Teixeira, aprende alguns acordes e ensaia, ainda no exército, suas primeiras composições, que interpelavam o repertório das músicas que estavam “na onda”, tocadas para animar os momentos de lazer dos jovens soldados. Neste mesmo período, o Brasil vivia um momento de grande efervescência política: o presidente empossado em 1961, Jânio Quadros, renuncia após poucos meses de mandatos, em razão da pressão de grupos políticos de oposição; o sucessor de Quadros, João Goulart, também enfrenta forte resistência, o que culminará no Golpe desferido pelas forças armadas em 1964.

## 1962

Jorge dá suas primeiras “canjas” no Beco das Garrafas, a convite do contrabaixista Manuel Gusmão que integrava o Copa 5. Já tendo composto suas primeiras músicas e chamando atenção de músicos e produtores, recebe o convite para integrar o conjunto do organista Zé Maria como *crooner* — quando fará longas temporadas na boate *Little Club* e terá a oportunidade gravar suas primeiras músicas, *Mas que nada* e *Por causa de você, menina* — lançadas no disco *Tudo Azul*, de Zé Maria. Essa experiência se torna a porta de entrada para que Jorge ingresse definitivamente no mercado fonográfico. João Mello, profissional da Philips, “descobre” Jorge em razão dessa experiência profissional ao lado de Zé Maria e lhe propõe um teste na gravadora. Armando Pittigliani, produtor da Philips, parece ser “arreatado” pela forma com que Jorge tocava violão e lhe contrata, de imediato, para gravar seu primeiro disco. Já nessa

época, se apresenta artisticamente como Jorge Ben. Segundo o artista, uma homenagem ao avô etíope, cujo nome seria Ben Jorge. Desde o princípio, o artista demonstra interesse e pré-disposição para narrar sua ancestralidade. Neste ano, é lançada a revista *Fatos e Fatos*, demarcando a formação de novos regimes de percepção sensorial em cujo apelo imagético ganha progressiva relevância — processo que acompanha a popularização de televisão ao longo da década.

### 1963

No início do ano, o Salgueiro presta homenagem a Xica da Silva no desfile das escolas de samba cariocas. No mesmo ano, Jorge Ben lança seu primeiro *long-play*, *Samba Esquema Novo*, alcançando recorde de vendas. À ocasião, é divulgado pela Philips como um “retorno à música nacional primitiva”, mas sem perder a “modernidade” representada pela bossa nova. Muitos pesquisadores delineiam o período 1962-1963 como o ápice de um cisma entre uma bossa nova *jazzificada*/americanizada e outra politicamente engajada e inclinada a novos resgates de um Brasil “autêntico”, frequentemente idealizado. A recepção de Jorge Ben pela crítica especializada é dúbia e frequentemente faz alusão à variável racial, taxando-o de “macumbeiro de bossa nova”, “afro-bossa-nova”, “crioulo” e associando-o a termos como “primitivismo”. Sua forma de tocar violão recebe elogios por “devolver o ritmo” e o “balanço”, esquecidos pelos *bossanovistas*. O seu debute fonográfico o levou a tocar, como bastante êxito, no Festival da Balança, na Universidade Mackenzie (o artista afirma que a apresentação teria sido em 1962, mas, de acordo com outros registros, o evento teria acontecido em 1963, quando já gozava de algum reconhecimento público).

### 1964

Lançamento dos discos *Sacundin Ben Samba* e *Ben é Samba Bom*, sem o mesmo sucesso de sua estreia. Passa a receber críticas progressivamente mais ferrenhas, especialmente em relação às suas letras. Torna-se alvo de muitos prognósticos pessimistas, que preveem seu “desaparecimento” fonográfico. As forças armadas usurpam a presidência, o que leva ao recrudescimento dos posicionamentos políticos de esquerda — inclusos aí grupos como o Centro Popular de Cultura (CPC), a UNE e o Teatro de Arena —, o que acaba por reconfigurar os embates por legitimidade no

espaço social conformado pela música popular. A inserção do caractere político na significação do “popular” leva muitos artistas a se reposicionarem no mercado fonográfico, sob pena de efetivamente perderem espaço. Data deste período, a consolidação definitiva da sigla MMPB ou MPB para se referir ao nicho conformado por essa perspectiva acerca do nacional-popular. Na esteira deste processo, identificamos uma miríade de acontecimentos como o show *O Fino da Bossa*, organizado pelo centro acadêmico de direito da Universidade de São Paulo (USP), festivais competitivos de música etc. Há indícios de que, também neste ano, Jorge Ben faz suas primeiras incursões pela França, no Olympia em Paris.

### 1965

Lançamento do quarto disco de Jorge Ben, *Big Ben*, o último antes de sua demissão, que acontece entre 1964 e 1965 (é provável que já houvesse gravado o disco no ano anterior, tenha sido demitido e, em seguida, as canções já gravadas tenham sido lançadas). Aqui, já demonstra uma interlocução com a estética da *Jovem Guarda*, como nas músicas *Telefone de Brotinho* e *O homem que matou o homem que matou o homem mau*. Em que pese o declínio na venda de discos e a demissão, irá excursionar por Inglaterra, Portugal e Estados Unidos, sob patrocínio do Ministério das Relações Exteriores. Também assina contrato com a TV Record para fazer parte do elenco do programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Ali, parece ser apresentado sob insígnia de “outridade”, como “o bicho do mato no fino da bossa” — anos mais tarde, Jorge dirá que não se sentia à vontade com a estética do banquinho e do violão que ainda informava a turma da MPB que se apresentava ali. No mesmo ano, se apresenta no *I Festival Brasileiro de Artes Negras*, organizado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN).

### 1966

Intensificação das disputas simbólicas entre *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa* — o que acaba por fomentar a indústria do disco. Jorge Ben passa a se apresentar na *Jovem Guarda*, se afastando progressivamente da estética *bossanovista* e também *mpbista*. Muda-se para São Paulo e vai morar como o cantor Erasmo Carlos, um dos apresentadores da *Jovem Guarda*, no bairro do Brooklin. Caetano Veloso analisa que

uma das motivações para a mudança teria sido justamente “o desprestígio em que caíra, no Rio e, portanto, no Brasil em geral”. Por essa mesma época, conhecerá sua futura esposa, Domingas Teresinha. Passa a se apresentar empunhando uma guitarra elétrica, ao invés de violão. A opção, segundo o artista, seria a que mais se adequava às grandes plateias das excursões que os *jovanguardistas* faziam pelo interior. Esta talvez seja a inflexão fundamental para o acirramento de seu projeto poético-musical, pois representa o desvencilhar de diretrizes estéticas que o “seguravam” e o impediam de exteriorizar certas memórias incorporadas durante a infância e a adolescência.

### 1967

Em tempos de passeata contra a guitarra elétrica — em que tomavam frente os músicos d’*O Fino da Bossa* — Jorge Ben grava o disco *O Bidu*, pela pequena gravadora *Rozenblit*, que representa uma aproximação definitiva em relação aos *jovanguardistas*. Uma das mais célebres faixas do fonograma, *A Jovem Samba*, era composição com pretensões de responder aos conflitos mercantil-ideológicos dos dois principais nichos de produção/consumo da música nacional do período. Algo como uma tentativa jocosa de conagraçamento entre as alas rivais que, por óbvio, não obteve boa resposta: “Naguinho quebrava disco, quebraram meus discos todos, na TV, naquele programa de televisão...”, relembra. O mesmo disco, apresenta a única parceria entre Jorge Ben e Erasmo Carlos — a música *Menina Gata Augusta*. Enquanto o cenário no Brasil era incerto para Ben, nos Estados Unidos, graças à gravação de Sérgio Mendes, *Mas que nada* alcança as primeiras posições das paradas de sucesso. Por esta época, a obra de Jorge Ben passa a chamar a atenção dos tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil — segundo o primeiro, Ben “capsulava todas as nossas ambições”.

### 1968

Jorge Ben é vaiado, no *IV Festival da TV Record*, ao fazer o gesto de punho erguido popularizado pelo movimento estadunidense dos Panteras Negras. No mesmo período, Wilson Simonal — no auge do sucesso — passa a gravar algumas das composições de Ben, como *Zazueira*. Agora tendo a carreira gerida pelo empresário Guilherme Araújo — que também empresariava Gilberto Gil e Caetano Veloso —, Jorge Ben é contratado pela Rede Globo, onde apresentará uma leva de novas composições no

tropicalista *Divino Maravilhoso*. O flerte com o movimento tropicalista se intensifica, o que levará Gilberto Gil e Caetano Veloso a fazerem *lobby* pela recontração de Ben na Philips. Segundo André Midani, agora presidente da gravadora, “Caetano e Gil sempre lembravam como seria importante recuperar o Jorge no cenário musical. E sempre se propunham, com entusiasmo, a nos ajudar no relançamento de sua carreira”. O ano de 1968 demarcará o recrudescimento do autoritarismo ditatorial, com a edição do Ato Institucional n.º 5 — que institui a censura prévia de obras artísticas. Também demarca o maior crescimento da indústria fonográfica no período demarcado entre 1966 e 1979: em relação ao ano anterior, o número de vendas cresce em 48,4%. No mundo, se intensifica a difusão da contracultura e profusão de movimentos sociais impulsionados pela geração pós-guerra de que Jorge Ben faz parte: uma porta de entrada para compreendermos o tema das identidades transnacionais sob as quais se assentam parte dessas mobilizações.

## 1969

Lançamento do disco *Jorge Ben*, tocando em temas candentes da época: conquistas espaciais, consciência racial, liberação feminina, violência e desigualdades sociais. Também pode representar uma reconexão com o Rio de Janeiro, com a música *País Tropical*. Saliente-se que volta à Philips com *status* de grande nome, gozando de liberdades e um acervo de possíveis inexistentes quando de seu debute — liberdade que certamente guarda conexão com as transformações políticas e mais amplas que incidem sobre o mercado de bens simbólicos. A capa do disco é uma ilustração multicolorida de Albery Seixas da Cunha, completamente diferente dos primeiros discos do cantor: agora ele aparece com correntes arrebitadas pendendo de ambos os braços, o que parece simbolizar uma liberdade de nível ético e estético — que o possibilita levar a cabo muitas das pretensões artísticas incorporadas em sua trajetória. Passará, por exemplo, a ser acompanhado pelo Trio Mocotó, com cuíca, pandeiro e atabaque em suas músicas. O núcleo temático da negritude — o texto negro — ganha relevância ainda maior. Muitas das músicas registradas no novo fonograma foram resultado de experimentações no programa *Divino Maravilhoso*, que teria seu fim no início deste ano em razão da censura estatal. Há quem diga que a retomada do

sucesso de Jorge Ben, neste período, também está relacionada às gravações que Wilson Simonal faz de suas composições.

## 1970

Lançamento do disco *Força Bruta*, pelo qual recebe elogiosas críticas nos periódicos *Intervalo* e *O Cruzeiro*. Este segundo indica que Jorge Ben “está em plena ascensão artística”. O *V Festival Internacional da Canção* aponta para uma progressiva valorização das estéticas negras brasileiras, mas já articuladas às estéticas *black* estadunidenses. Toni Tornado defendendo *BR-3*, com uma performance que parecia muito inspirar-se em James Brown, sagra-se vencedor. *Eu Também Quero Mocotó*, composição de Jorge Ben defendida por Érlon Chaves, assume a segunda posição. Neste ano, Ben faz turnê europeia, passando pela França (se apresenta no Festival do Midem e na boate Playboy, em Cannes), Itália (se apresentou em Roma, no Teatro Sistina, para cerca de 1800 pessoas, em show de 3 horas de duração e participação de Elza Soares) e Portugal (em Lisboa, ele deu dois shows, como uma das atrações internacionais convidadas para o Sétimo Grande Prêmio da Canção Portuguesa e durante um jantar na varanda do Chanceler). Neste momento, parece gozar de algum prestígio no mercado internacional de shows, compondo a linha de frente dos artistas brasileiros mais consumidos no exterior: “sua agenda atual é uma das mais intensas entre os cantores brasileiros e seguramente a mais disputada”, dirá o jornalista Tárík de Souza à época. Mesmo com agenda lotada, participa como destaque do desfile do Salgueiro, no carnaval do Rio de Janeiro, cujo tema do enredo era *Carioca da Gema*. Este ano é muito significativo se analisarmos os processos de urbanização e industrialização do simbólico: o Brasil se torna, enfim, predominantemente urbano e mais de metade dos domicílios (59%), pela primeira vez, contam com aparelhos receptores de rádio. O mercado fonográfico segue em franca expansão, registrando um crescimento acumulado de 94,54% nas vendas de discos em cinco anos.

## 1971

Lançamento do disco *Negro é lindo* — tradução literal do *slogan* de origem estadunidense *black is beautiful*. Jorge Ben cantará, entre outras coisas, as glórias da mais importante celebridade negra do mundo naquele momento: o boxeador Cassius

Clay, o Muhammad Ali. Agora, Jorge Ben ostenta uma longa cabeleira e óculos escuros no rosto. Casa-se com Domingas Teresinha, em São Paulo, em uma reservada cerimônia — que Ben tenta esconder da imprensa. Faz nova viagem à Itália, para apresentar-se em programas televisivos daquele país. No *VI Festival Internacional da Canção*, apresenta *Por que é proibido pisar na grama?* e recebe, segundo publicações do período, os melhores aplausos. Estreia do programa *Som Livre Exportação*, na Globo, marcado pela heterogeneidade de gêneros musicais ou, segundo reportagem do *O Globo*, um “vale-tudo, para encontrar uma linha única de exportação” para a música nacional — era muito frequente, no fim dos anos 1960 e início dos 1970, as discussões sobre quais rumos tomariam a canção nacional. Jorge Ben participa novamente do desfile do Salgueiro, com o samba-enredo *Festa para um rei negro*.

### 1972

No dia 15 de janeiro, acontece um jogo de futebol entre Flamengo e Benfica, no qual o jogador Fio faz o gol que serve de inspiração a Jorge Ben para composição da música *Fio Maravilha*, que venceria — ainda naquele ano — o *VII Festival Internacional da Canção* da Globo (quem defende a canção no festival é a cantora Maria Alcina). Ano de lançamento do disco *Ben*, pelo qual recebe, novamente, críticas elogiosas — especialmente à canção *Fio Maravilha*.

### 1973

Lançamento do disco autocelebrativo *10 anos depois*, com a regravação dos maiores sucessos de Ben, mas em formato de *pot-pourri*. O jogador Fio processa Jorge Ben, reivindicando parte dos dividendos gerados pelos direitos autorais da música *Fio Maravilha*.

### 1974

Lançamento do filme *Uma nega chamada Tereza*, dirigido por Fernando Coni Campos, cujo protagonista é Jorge Ben. A película metalinguística não logra boa repercussão e, por isso, se tornou uma raridade (pouco encontramos acerca do filme, tampouco conseguimos acessar as cenas filmadas, embora tenhamos certeza de seu lançamento por jornais e revistas do período). O lançamento do disco *A tábu*

*esmeralda*, por outro lado, goza de ampla repercussão. Segundo nosso levantamento, Jorge Ben teria recebido “carta branca” e liberdade plena da gravadora para experimentar e ousar. Por isso, merecem destaque os amplos recursos de gravação e o extenso grupo de músicos (cordas orquestrais, coros femininos) à disposição de Jorge Ben que, novamente, receberá críticas muito elogiosas, inclusive às suas letras, amplamente rechaçadas, dez anos antes: “(...) liberto de limitações métricas e muito pouco preocupado com rimas. Suas letras fluem espontaneamente. (...) está tudo pronto para os primeiros lugares nas paradas de sucesso”, diz uma das críticas recolhidas durante nosso esforço de pesquisa. Naquele ano, os dois últimos discos de Ben — *10 anos depois* e *A tábuas de esmeralda* — figurarão simultaneamente entre os vinte mais vendidos no país. Notícia d’*O Globo* dá conta de uma viagem à Etiópia que a gravadora dera a Jorge Ben, em comemoração aos dez anos de carreira, para “conhecer seus parentes”.

## 1975

Formação da banda *Admiral Jorge V*, que irá acompanhar Jorge Ben nos anos seguintes, com Joãozinho Pereira na percussão, Gustavo Schroeter na bateria, João Vandaluz no piano acústico e Dadi no contrabaixo elétrico. O primeiro disco gravado pelo grupo junto ao compositor é *Solta o Pavão*, lançado ainda naquele ano. Em junho, lançam-se em turnê na França para divulgação do fonograma — com direito a uma temporada de quinze shows no famoso Olympia. Segundo o contrabaixista Dadi, Jorge Ben era um *pop star* naquele país: “Paris estava cheia de cartazes de mais de dois metros com imagens do Jorge mordendo uma maçã”. Em outubro, marcará presença em Roma, no Teatro Sistina, para mais de 1600 pessoas, que o aplaudem de pé. Novamente, as críticas na imprensa nacional são muito elogiosas ao artista: “um dos maiores do momento”. Deste ano, data também a parceria firmada entre Jorge Ben e Gilberto Gil, no disco *Ogum, Xangô* — vale lembrar do ótimo relacionamento entre estes artistas e o principal executivo da Philips no Brasil, André Midani.

## 1976

Gravação do disco *África Brasil*, com grandes sucessos como *Umbabaraúma*, *Xica da Silva*, *Zumbi* — louvações a heróis negros históricos, incluindo um fictício jogador de

futebol africano, em um período em que o continente não gozava propriamente de grande tradição no esporte. Aqui, verifica-se uma acentuação no uso de instrumentos de percussão e a escolha definitiva pela guitarra elétrica — que nunca mais deixará de acompanhá-lo nos palcos. Faz nova temporada na França, com passagem marcante no *Palais des Sports* narrada pelo contrabaixista Dadi: “fazia, de improviso, um rap (isso em 1976!), em que ele começava dizendo: ‘Eu nasci de um ventre livre’...”. Ao nosso ver, o projeto poético-musical que o possibilita ingressar no mercado fonográfico sustentando o posicionamento de artista negro alcança seu pináculo aqui.

### 1978

Lançamento do disco *A Banda do Zé Pretinho*, agora pela gravadora Som Livre — braço musical da Rede Globo. A seção percussiva das músicas de Jorge segue chamando atenção. “Os couros [referência à pele utilizada na parte superior dos tambores] são um capítulo à parte do espetáculo”, segundo Nelson Motta, em crítica para *O Globo*. Segundo crítica encontrada na *Folha de São Paulo*, o novo disco do artista instaura um novo gênero: o “samba-discoteca”, indicando os diálogos das novas composições com o mercado transnacionais de discos, em que o gênero *disco* vinha logrando bastante sucesso. Novos shows na Europa (foram encontrados registros sobre passagens pela França e pela Espanha).

### 1979

Lançamento do disco *Salve Simpatia*, definido pela revista *O Cruzeiro* como “música pra pular brasileira”. Agora, as experimentações do compositor se deslocam para o uso de teclados/sintetizadores. Deste ano também, é o imbróglio judicial entre Jorge Ben e Rod Stewart em torno das músicas *Do You Think I'm Sexy?* e *Taj Mahal*. A primeira, do cantor britânico, foi considerada plágio da segunda, composição de Ben — imbróglio amplamente coberto pela coluna de Nelson Motta no jornal *O Globo*. Conquanto o desfecho pareça não ter resultado em reparação pecuniária para Jorge Ben, o cantor britânico assumiu o plágio e passou a creditar a Jorge, nos discos prensados posteriormente ao imbróglio, a autoria da melodia. Jorge Ben faz seu primeiro show em Nova York. Segundo ele: “um show grandioso numa discotchêque [Xenon]”.

## 1980

Participação no prestigiado *Festival de Jazz de Montreux*. Lançamento do disco *Alô Alô, como vai?*, cujo destaque é a faixa autobiográfica com coautoria do pai, Augusto, *A cegonha me deixou em Madureira*, por meio da qual ficamos sabendo dos deslocamentos espaciais por que passa ao longo de sua trajetória.

## 1981-1985

Jorge Ben aparece pouco na imprensa, mas segue lançando discos (*Bem-vinda Amizade; Dádiva; Sonsual*). Em 1982, nasce seu primeiro filho, Tommaso. Em 1984, nasce o segundo, Gabriel. Em 1985, participa do *Fête de la Jeunesse*, na Argélia.

## 1986-1990

Entre 1986, se dedicou a turnês internacionais por Europa e América do Norte. Por meio do *Jornal do Brasil*, ficamos sabendo que Jorge Ben volta a tocar no Rio de Janeiro em 1987, após oito anos sem se apresentar na cidade. Vale lembrar que, agora, o Brasil passa por um processo de redemocratização e, talvez pela primeira vez, Jorge Ben se manifesta em relação ao assunto dizendo ao *Jornal da Tarde*: “(...) 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”. Lança dois discos neste período: *Ben Brasil* e *Ben Jor*. O segundo, lançado em 1989, marca a mudança de nome artístico para Jorge Ben Jor. Segundo versão do próprio artista, a mudança ocorreu em função de problemas com o recebimento de direitos autorais pela música *Mas que nada*, que ganhara uma quase cognata, *Masquerade*, composta por George Benson. Há ainda uma outra hipótese, sustentada pelo pesquisador Gustavo Alonso, de que a mudança teria sido uma estratégia de *marketing* sugerida por André Midani para alavancar as vendas do disco, dado o quase ostracismo que Jorge enfrentava à época. Retoma shows na Zona Sul, a partir de 1990.

## 1991-2000

Jorge Ben Jor volta a fazer sucesso comercial, com a música *W Brasil*, lançada em 1992, no disco ao vivo *Live In Rio*. Grava, além do ao vivo, dois discos com músicas inéditas (*23* e *Homo Sapiens*), em que se destaca a música *Engenho de Dentro*. Em 1993, volta a ter a agenda lotada de shows, impulsionada pelos últimos sucessos. Em 1995, participa do programa de entrevistas *Roda Viva*. Em 1998, participa do *Heineken Concerts*, em São Paulo, como anfitrião do que ficou conhecido como a “Noite Africana” do festival. Em 2000, volta a fazer show em Nova York, após nove anos.

## 2001-2020

Lança apenas dois discos gravados em estúdio (*Reactivus Amor Est* e *Recuerdos de Asunción 443*), mas talvez o trabalho fonográfico mais notável neste período seja o *compact disc* duplo, lançado juntamente com DVD, *Acústico MTV*, produzido e registrado pela emissora televisiva dedicada ao público jovem. Em 2008, a TV Brasil lança o documentário *Mosaicos: a arte de Jorge Ben Jor*. Mesmo ano da defesa de duas dissertações de mestrado que tematizam o cantor e sua obra — *Para animar a festa: a música de Jorge Ben Jor*, escrita por Alam D’Ávila do Nascimento, e *O swing do samba: uma compreensão do gênero samba-rock a partir da obra de Jorge Ben Jor*, escrita por Luciana Xavier Oliveira. Em 2010, é lançada uma nova versão para a música *Ponta de lança africano (Umbabarauma)* em parceria com artistas mais jovens como Mano Brown (Racionais MCs) e Thalma de Freitas, e em paralelo com o lançamento de um mini documentário sobre a gravação. Em 2012, a pesquisadora Luciana Xavier Oliveira publica o artigo *África Brasil: uma análise midiática do álbum de Jorge Ben Jor*, apresentando e resumindo parte de seus achados de pesquisa ao longo do mestrado. Em 2014, é publicado o livro *O livro do disco: A Tábua de Esmeralda*, de Paulo da Costa e Silva — pesquisador vinculado ao Instituto Moreira Salles —, e é defendida a dissertação de mestrado *Eu quero ver quando Zumbi chegar: a negritude política e relações raciais na obra de Jorge Ben (1963-1976)*, escrita por Alexandre Reis dos Santos, que irá resumir parte dos resultados deste trabalho no artigo *O poder negro da beleza: a influência dos movimentos estadunidenses Black Is Beautiful e Black Power na obra de Jorge Benjor.a)*