

O Samba Esquema Novo no interlúdio entre bossa nova e MPB

Marcos Henrique do Amaral*

Resumo

Este texto é movido pelo objetivo de identificar quais são as condições sociais de possibilidade do êxito do disco **Samba Esquema Novo**, de Jorge Ben, cujos traços estéticos calcam-se na performatização da raça e em seu posicionamento como “disco negroide”, em um mercado musical informado 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 de aspectos rítmico-percussivos exemplifica pela batida de seu “violão-atabaque” – fossem recalcados com vistas à pretensa modernização da canção nacional. A partir dessa inquietação, desvelamos a estreita senda de profissionalização possibilitada a um artista como Jorge Ben no limiar estético-temporal em que a bossa nova, embora ainda prestigiada como insígnia de modernidade, perdia fôlego mercadológico em favor de novos projetos lúdico-político-musicais que atendiam a novas demandas políticas, sociais e estéticas que, em sequência, originariam a sigla MMPB (moderna música popular brasileira).

Palavras-chave: Artista popular; Conflitos simbólicos; Relações raciais.

Abstract

The aim of this paper is to identify the social conditions that enable the success of the album **Samba Esquema Novo**, by Jorge Ben, whose aesthetic traits are based on the racial performance and his position as a “black album”, in a musical market organized by the system of purity called bossa nova which proposed that some of the elements used by that artist – such as the dance and the rhythmic-percussive aspects exemplified by the beat of his “atabaque acoustic guitar” – were repressed aiming to achieve the alleged modernization of the national music. Responding to this concern, we uncover the possible narrow path to an artist like Jorge Ben at the aesthetic-temporal threshold in which bossa nova, although still prestigious as an emblem of modernity, was losing market momentum in favor of new recreational-political-musical projects that met new social and aesthetic demands that, in sequence, would become the acronym MMPB (“moderna música popular brasileira” or, translating to English, modern Brazilian popular music).

Keywords: Popular artist; Symbolic conflicts; Race relations.

1963 marca o debute fonográfico de Jorge Duílio Lima de Menezes, Jorge Ben a partir daquele ano: o disco **Samba Esquema Novo**. Na verdade, um ano antes, o artista registrara suas primeiras experiências como compositor e como *crooner* no disco **Tudo Azul**, do organista Zé Maria, lançado pela Continental. Com arranjo diferente do que ganhariam no *long-play* **Samba Esquema Novo** – aqui com destaque ao órgão rítmico conduzido pelas habilidosas mãos de Zé Maria –, “Mas que nada” e “Por causa de você, menina” apresentariam Ben ao público e igualmente a importantes personagens da indústria fonográfica do período. É o caso de João Mello, músico oriundo dos ambientes de baile que participara das gravações daquele álbum de Zé Maria e que serviria de mediação entre o aspirante a ídolo e Armando Pittigliani, produtor da Philips. Sobre este, a música de Jorge teve efeito avassalador, o que teria significado sua contratação imediata, conforme indica seu relato a respeito do dia em que travaram contato pela primeira vez:

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, vamo 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, raraiô...” [cantando a melodia inicial do primeiro sucesso de Jorge]. Eu falei: “caramba! O que é isso?”. Fiquei arrepiado. E até hoje, ainda me lembro disso. Eu tava submergido pela bossa nova, aquela coisa mais lenta, e quando entra o cara...¹

Logrando a simpatia de uma das mais eminentes figuras da Philips, Jorge assina contrato para gravar, de imediato, as duas primeiras composições, antes lançadas pela Continental no disco de Zé Maria. 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

¹ Documentário **Imbatível ao extremo**, 2012.

aos discos compactos preenchidos por apenas duas faixas]”² – 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 disco³.

O tirocínio possibilitado tanto pela experiência com Zé Maria quanto pelo compacto gravado na Philips tem importância fundamental na conformação de um projeto poético-musical em torno do qual orbitarão os primeiros passos de Jorge no mercado de discos, como o próprio artista deixa claro ao se declarar, ele mesmo, “filho” daquela canção: “ela é uma espécie de selo meu, eu sou filho dela. Acho até que se eu estou fazendo este show agora [no teatro Clara Nunes, em 1979] é por causa dela”⁴.

Este “selo” será impresso no lançamento do disco **Samba Esquema Novo**, quando o *release* 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. Essa peça, de objetivos publicitários — os *releases* das gravadoras buscavam situar os artistas em relação ao mercado e definir potenciais nichos de consumidores⁵ –, 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 na orquestração e na voz do artista, embora já atravessadas por aquilo que Gilroy (2012) chama de “política da transfiguração”, afinal o violão-atabaque de características percussivas e os maneirismos vocais – que trocam, por exemplo, “você” por “voxê” –

² Documentário **Imbatível ao extremo**, 2012.

³ **Discolândia**, n. 407, 1963.

⁴ Entrevista a Leda Nagle, no jornal **O Globo**, 24 de janeiro de 1979.

⁵ Cf. Morelli (2009).

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 (PITTIGLIANI, 1963).

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 pretendemos compreender neste texto – já não tinham o mesmo interesse dantes em relação ao gênero.

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.⁶ Em seguida, este número chegará a 100 mil, estabelecendo um novo recorde de vendas à época: “logo que saiu o LP, eu comprei. Vendeu cem mil cópias, foi um escândalo na época, um negócio de louco e tal”⁷, relembra o jornalista Tárík de Souza. Difícil ter a dimensão do que representaria esta cifra no panorama fonográfico atual, mas ficamos sabendo pelos relatos jornalísticos do período que se tratava de um número bastante incomum até então⁸ (ver Figura 1). Os números pareciam confirmar a excepcionalidade identificada pelo contra-baixista do conjunto Copa 5, Manuel Gusmão, quando ouvira Jorge ensaiar suas primeiras composições entre os vizinhos da rua Paula Freitas e fizera convite para uma “canja” nas boates do Beco das Garrafas⁹; bem como o acerto de Zé Maria ao acolhê-lo como *crooner* nas boates e bailes da capital nacional; e, enfim, a perícia de João Mello e Armando Pittigliani ao anteciparem o sucesso ora confirmado.

Isso nos leva à questão que move este texto, pois nos resta 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”¹⁰, um “cantor que prometia acontecer no mundo dos discos”¹¹. Por consequência, 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

⁶ **Manchete**, 23 de novembro de 1963.

⁷ Documentário **Imbatível ao extremo**, 2012.

⁸ **O Globo**, 20 de junho de 1964.

⁹ **Veja**, 27 de maio de 1970.

¹⁰ A **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”.

¹¹ 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”.

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 inclina 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 conduzir nossa argumentação, indicando ao menos três processos sócio-históricos que parecem se entrelaçar na trajetória de 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)¹², 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 consequente emergência, valorização e politização

¹² 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.

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.

FIGURA 1. Publicidade em alusão à marca de 100 mil discos vendidos



Fonte: *Cinelândia*, n. 278, junho de 1964. Biblioteca Nacional.

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:

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, pp. 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 (DELGADO, 2011, pp. 130-131).

O mesmo movimento será ratificado por José Roberto Zan, 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 (ZAN, 2001, p. 113).

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 em outra oportunidade (AMARAL, 2020), 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 samba-canção (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). Também é emblemático o enredo que homenageia “Xica da Silva” (1963), contemporâneo à gravação de **Samba Esquema Novo**, lembrado por um bem-sucedido Jorge Ben como o primeiro que o marcou: “Foi o primeiro samba do Salgueiro que me marcou”, dirá¹³. 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 carnavalesco 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; AMARAL: 2012), o enredo “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

¹³ **Roda Viva**, 18 de dezembro de 1995.

de vendas no mercado editorial brasileiro, alcançando um sucesso estrondoso não apenas no país, como no mundo: uma das primeiras, 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 políticas que 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”.

Conforme mostra Napolitano (2010a), em uma conjuntura de reestruturação do mercado fonográfico e de estabelecimento de novas sensibilidades e, portanto, de novos gostos musicais, 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” (KILOMBA, 2019, p.78)¹⁴. 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”. Estratégia que encontra eco no próprio tratamento recebido pelo artista na imprensa especializada, sempre sob a égide da “outridade” e do “exotismo”, conforme demonstram termos como “macumbeiro da bossa-nova”, “afro-bossa-nova”, “crioulo” etc., acionados para caracterizar Jorge e sua obra.

**FIGURA 2 – 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.

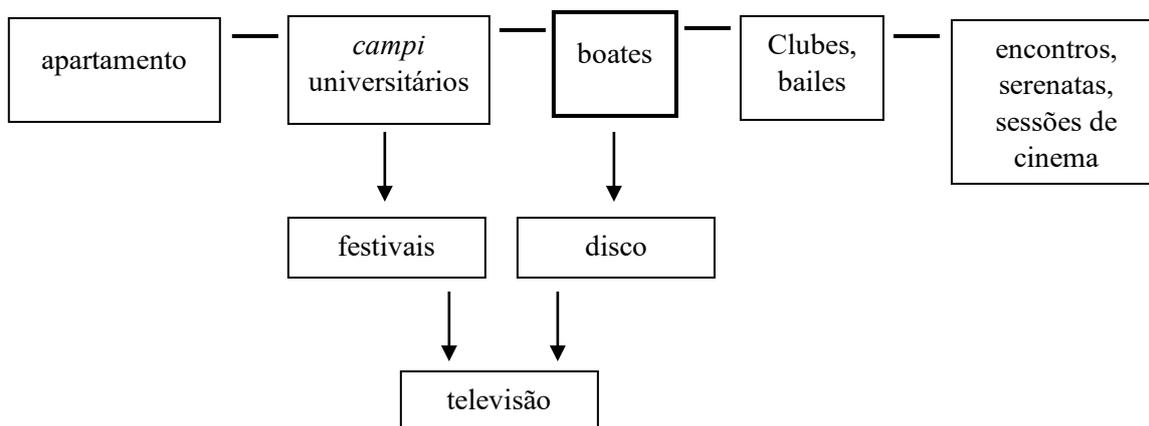
É válida a lembrança de que nessa mesma configuração sócio-histórica em que encontramos a gênese do que hoje entendemos por bossa nova, estarão os artífices das

¹⁴ 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”.

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. Assim, se de um lado, os músicos responsáveis por ensinar a dançar nos clubes e bailes da capital, em sua progressiva profissionalização, buscavam ampliar sua base de alcance em direção à Zona Sul carioca, galgando um recalçamento de ordem ética-estética para se adequarem ao intimismo das exíguas boates *cilenses*; de outro, em sentido oposto, as performances de apartamento passavam por algum desrecalçamento quando ganhavam o espaço público, especialmente nos *campi* universitários e em pequenas boates de Copacabana (ver *Figura 3*).

FIGURA 3 – Ritualidades de consumo e produção de música (1950-1960)



Nas ritualidades de produção/consumo cultural nos *campi* universitários e boates *cilenses*¹⁵, 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”.

¹⁵ Gentílico usado por Julia O’Donell (2013) para se referir à região praiana compreendida por Copacabana, Ipanema e Leblon a qual chamará de CIL.

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 nos estreitos limites deste 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 em razão das interdependências que tensionam, mas também estimulam certa sublimação artística das pulsões — o próprio pai, Augusto, um estivador que via na música uma tênue possibilidade de alcançar alguma

ascensão social¹⁶, representava 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 ressignificação 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 sorte¹⁷. 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

¹⁶ Augusto chegara a ter uma composição sua, o samba “Cada um com seu pecado”, gravada por Gilberto Alves, em 1947.

¹⁷ 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.

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 tema¹⁸ – e isso era perceptível a partir das ritualidades de produção/consumo em boates *cilenses* e festivais 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. Ou seja, fôssemos pensar Jorge Ben em termos de tais conceitos estáticos – como são bossa nova e MP –, não lograríamos compreender a idiosincrasia 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

¹⁸ Cf. Nascimento (2008), Napolitano (2010b), Zan (2001).

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”. A bem 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”.

Referências

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.

ALVES, Elder Patrick Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina.** Maceió: EDUFAL, 2011.

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.

_____. **Jorge Ben, tradutor do Brasil.** Dissertação (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2020.

DELGADO, Marcio de Paiva. Música e política no Brasil, de Zelão ao Divino, Maravilhoso (1960-1968). **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 25, 2011.

ELIAS, Norbert. **Introdução à sociologia.** Lisboa: Edições 70, 1970.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Vagner. **Clara Nunes: guerreira da utopia.** Rio de Janeiro: Agir, 2019.

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

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte.** Bauru: Edusc, 2008.

KILOMBA, Grada. **Memória da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola.** São Paulo: Ed. 34, 2003.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico.** Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. 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.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: cultura e estilos de vida no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2006.

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.

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.

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.

Periódicos citados

Cinelândia, n. 278. Junho de 1964.

Discolândia, n. 404, 1963.

Discolândia, n. 407, 1963.

Folha de São Paulo, 8 de dezembro de 1997.

Manchete, n. 605. 23 de novembro de 1963.

O Globo, 20 de junho de 1964.

O Globo, 24 de janeiro de 1979.

Revista do Rádio, n. 732. 28 de setembro de 1963.

Veja, 27 de maio de 1970.

Discos e outras referências audiovisuais

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, Jorge. **Samba Esquema Novo**. Produção: Armando Pittigliani. São Paulo: Philips, 1963. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

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/>. Transcrição disponível em <<http://www.rodaviva.fapesp.br>>.

***Marcos Henrique do Amaral** é professor de sociologia na Secretaria de Educação do Distrito Federal (SEEDF), pesquisador do grupo Cultura, Memória e Desenvolvimento (CMD) e doutor em sociologia pela Universidade de Brasília (UnB). Suas pesquisas têm

como eixo orientador as relações entre cultura popular, memória e economia, a exemplo da dissertação de mestrado **A simplicidade de um rei: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa**, defendida em 2012 e tornada livro em 2021, e da tese de doutorado **Jorge Ben, tradutor do Brasil**, defendida em 2020. Possui bacharelado em Sociologia (2009) e licenciatura em Ciências Sociais (2013), ambos pela UnB. Tem experiências na área de educação em modalidades presencial ou à distância, docência para o ensino médio, consultoria e pesquisa sociológica, com ênfase em sociologia da cultura e formação de subjetividades artísticas.