

O Universo de Jorge Ben em África Brasil: cultura, música e comunicação¹

Rafael Pereira MELO²
Cláudio Rodrigues CORAÇÃO³
Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG

Resumo

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

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

Introdução

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

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

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante de Graduação. 8º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, email: rafamelo.jor@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação e do curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Pós Doutorado em andamento pela USP - Universidade de São Paulo. Doutor em Comunicação: Meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Mestre em Comunicação pela Unesp. Graduado em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Unesp - Universidade Estadual Paulista. É membro dos grupos de pesquisa Mídiato na ECA/USP e Jornal no ICSA/UFOP. email: crcorao@gmail.com

cantadas, satisfazendo a regência inspirada nas musas do conhecimento, filhas de Zeus e Mnemósine, deusa da memória.

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

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

A partir disso, *África Brasil* fornece circunstâncias favoráveis para discutir a historicidade do conceito de cultura, associando-o aos aspectos que constituem a noção de identidade e de representação. Apurar e investigar as formas de representação do real, por meio da música e da comunicação, pode ser equivalente a análise das práticas socioculturais que sempre se modificam quando comparas ao modo de vida contemporâneo. O disco é capaz de oferecer subsídio, em termos de repercussão e influência, para garantir a Jorge Ben uma posição de destaque na amplitude de produção da música brasileira. A interpretação do álbum oferece uma fonte recursos lingüísticos e extralingüísticos para problematizar as teorias da comunicação. Essas projeções relacionadas à arte e às culturas propiciam mecanismos de observação interpretativos, gerando pressupostos atrelados a uma investigação sociológica da cultura e identidade.

Para essa empreitada metodológica utilizaremos a referência de autores como Stuart Hall, Néstor Garcia Canclini, Jesús Martin-Barbero, Beatriz Sarlo, Roger Chartier e Raymond Williams, ancorados nos estudos da cultura e da comunicação. Além disso, tomaremos como base as contribuições de autores como José Miguel Wisnik, Pedro

Alexandre Sanches, Tárík de Souza e Eduardo Vicente, para intermediar a reflexão crítica da música popular brasileira. Nesse sentido, tentaremos examinar uma parte das singularidades que motivam um significado discursivo para debater aspectos simbólicos que a narrativa do disco oferece e, por fim, problematizar a noção de representação e identidade.

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

Desvendando a ideia de cultura

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

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

Nesse sentido, a partir do reprocessamento do conceito de cultura, Sanches (2000) conduz a importância do disco na medida em que se refere à sua íntima relação com tempo. “*África Brasil* é o mais pródigo de seus discos na prática de auto-reprocessamento, em pós-

moderna vivência de presente contínuo” (SANCHES, 2000, p. 189). Jorge Ben parece resgatar a herança brasileira, em *África Brasil*, ao procurar suas origens na identidade cultural, moldando o caminho que liga o continente africano à América do Sul para despertar a viagem do navio negreiro no tempo e no espaço.

A suposta descoberta do país tropical pelos europeus e o processo de colonização/escavidão dos africanos, vindos de tribos que nem sequer compartilhavam a mesma língua, remetem a uma ancestralidade na criação de Jorge Ben que chega a recordar a etnia dos escravos na faixa que passa a assumir o mesmo nome do álbum. Antes chamada de “Zumbi”, a letra passa a assumir o nome “África Brasil (Zumbi)”: “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Capinda, Mina/ Quiloa, Rebolo”. A letra ganha uma releitura ousada, com arranjos requintados junto ao vocal enérgico e combativo de Jorge, como uma canção-protesto dedicada ao principal líder da comunidade do Quilombo dos Palmares, em uma versão aprimorada da música original já gravada no disco *A Tábua de Esmeralda* em 1974. É também nessa década que a guitarra elétrica de Jorge Ben consolida o disco *África Brasil* na união de gêneros e técnicas da música afro-brasileira com a música negra norte-americana. A fusão dos recursos sonoros do álbum demonstra uma sinergia cultural, expressada musicalmente por alguns artistas brasileiros que já se reconheciam no modo de produção cultural globalizado, como Wilson Simonal, Tim Maia e Tony Tornado.

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

Essas mudanças trazem questões ligadas à identidade: “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, lingüísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2005, p. 8). Desse modo, é importante evidenciar alguns fatores fundamentais que marcaram o processo de formação da sociedade brasileira ao longo da colonização. Por isso, citar a formação do Brasil é um desafio que

também agrega sentido de análise e hipótese do álbum *África Brasil*, já que Jorge Ben desenhou, em uma espécie de aquarela, com o tom infantil e de aspecto dionisíaco, um pouco das raízes ritualísticas do povo brasileiro, uma diversidade de ramificações baseada na cultura indígena, africana e europeia. É prudente salientar que o caráter de mestiçagem na construção política e econômica da sociedade brasileira acarretou debates sociológicos em obras de autores como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Darcy Ribeiro.

Apesar de as circunstâncias da mestiçagem - na relação cultural do negro – ter influenciado no histórico social do país, a concepção de uma representação nacional acabou se fazendo presente por via das expressões artísticas, seja ela na música, no cinema, nas artes plásticas ou na literatura, depreciada por efeitos em busca de vanguardas pós-modernistas. Todavia, o conjunto dessas expressões artísticas embaladas pela resistência e a simpatia tropical acabou se assimilando à ingenuidade de um sentimento unificado da nação.

Com isso, a apropriação da fábula que caracteriza o imaginário brasileiro na tríade *samba, mulata e futebol*, emana um reconhecimento nacional de entusiasmo e motivação que ultrapassa as barreiras de interesses ideológicos restringidos à cultura popular. Embora esse imaginário se desfaça em meio à subjetividade globalizada nas discussões sobre a identidade cultural, pode-se constatar a possibilidade de um pertencimento comum na engrenagem criativa de Jorge Ben, garantindo a diversidade do seu público. Carioca e assumidamente flamenguista apaixonado, o artista já declarou que sonhava em ser jogador de futebol, uma das manifestações de reconhecimento nas suas composições. Podemos usar o exemplo do futebol, em contrapartida no trecho adiante, propiciando o vínculo que aborda a articulação entre cultura negra e popular com a música brasileira, descrito nas palavras de Wisnik (2008):

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

Por essa perspectiva, a combinação da obra de Jorge Ben se adéqua a abrangência sócio-cultural brasileira, em especial no contexto das conquistas de um país pentacampeão, mantendo-se em primeiro lugar na corrida dos títulos mundiais. Especificamente em *África*

Brasil, a temática do futebol se vê aplicada em “Camisa 10 da Gávea”, homenagem ao jogador do Flamengo Zico. Outra referência está em “Ponta de Lança Africano (Umbabarauma)”, também regravada em 2010 com a participação especial do rapper Mano Brown em homenagem a Copa do Mundo FIFA na África do Sul. “Umbabarauma homem-gol/ tererê, tererê, tererê, homem gol”, uma canção dedicada a um jogador de futebol africano chamado Umbabarauma. Desse modo, Jorge Ben também deixa pistas do sentimento de uma identificação autobiográfica nas composições de *África Brasil*, uma intenção étnica assimilada à capacidade imaginativa brasileira. O compositor se perde no passado da tradição das influências árabes e africanas vindas de sua mãe nascida na Etiópia.

Por isso, somente com o parâmetro sociológico de valores e práticas submetidos à luz da reflexão do Brasil como nação é possível reconhecer o estudo da sociedade brasileira para compreender um pouco das trocas simbólicas na mestiçagem tardo-escravista, inserida como parte importante da sua identidade nas representações. Contudo, a produção do álbum *África Brasil* se situa no seguimento da cultura popular devido ao pertencimento multicultural que o objeto sugere, elevando o alinhamento de tradições e práticas populares diante de uma historicidade e origem. Há conflitos que ofuscam o limite entre o que é popular ou erudito, uma dicotomia que afeta as derivações do conceito de cultura e determina certa valorização em suas nuances, embates e contradições. Essas derivações somam-se às teorias da comunicação e aprofundam os estudos das culturas contemporâneas, das identidades fragmentadas e dos confrontos políticos em suas relações com a mídia.

As notas de Jorge Ben: música e produção cultural

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

Com isso, as discussões sobre cultura e identidade nos levam a algumas considerações no que se refere ao disco *África Brasil* e à obra de Jorge Ben. O disco se mostra condicionado ao elemento *música*. Tons, timbres, ruídos e sensações estéticas que asseguram o estudo de uma linguagem formada por instrumentos de riquíssimas variações e

alternâncias, até mesmo pela voz. A música, pensada como padrões de estilo e movimentos estéticos, obriga-nos a organizar classificações de estilo e gênero decorrentes das transformações e redescobertas ao longo da história, principalmente quando se trata da percepção e compreensão que temos da evolução da música ocidental.

É nesse momento que a singularidade musical de Jorge Ben se mostra indissociável de sua obra. Torna-se essencial situar a biografia do cantor e compositor com período de produção do *África Brasil*, a fim de encontrar os artefatos que justificam a posição do artista na avalanche criativa da música brasileira. Pedro Alexandre Sanches sintetiza sua trajetória, técnicas e influências.

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

Outras características importantes sobre os bastidores dessa adequação estilística e seu envolvimento com a corrente do samba podem ser extraídas dos relatos do livro *Verdade Tropical*, escrito por Caetano Veloso, que expressa o anseio de uma explicação que caracterize a originalidade da cadência elétrica e moderna de Jorge Ben.

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

A chegada das emissoras televisivas e os festivais de Música Popular Brasileira na década de 1960 estreitavam ainda mais um escala de identidade e influências entre os artistas e a imprensa na época, aguçando o aspecto de produção/consumo, massificado com

o respaldo da grande mídia. A decolagem do reconhecimento de Jorge Ben é notável, pelas palavras do jornalista e crítico Tarik de Souza, ao destacar alguns dos trabalhos que efetivaram a expansão de Jorge Ben, independente da busca de uma brasilidade no contorno do samba e nas expectativas tropicalistas.

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

Algumas músicas do disco *África Brasil* já haviam sido gravadas, mas receberam uma releitura adaptada e supostamente associada ao surgimento do movimento *Black Rio* com a reafirmação da música negra e a escolha da guitarra elétrica como instrumento agregador do seu repertório estético. A conexão direta de *África Brasil* com o movimento da música negra surge devido à atitude simultânea de outros músicos e bandas. Os artistas negros buscavam valorizar o orgulho de sua cultura e cor de forma sutil e transgressora, em consequência do período de repressão que o Brasil enfrentava com a ditadura militar desde 1964. Em meados da década de 1970 a indústria fonográfica já se preocupava em filiar ao segmento, denominado *Black Rio*, com base no interesse de consumo que a visibilidade poderia proporcionar.

No entanto, com a convergência musical da geração pós bossa nova, alguns artistas acreditavam que o samba tinha sido capitulado aos brancos e se transformado em “coisa” de turista. A influência da música estrangeira como opção à MPB os faziam se apropriar de vertentes como o *soul*, o *funk*, e o *jazz* visando alternativa de construção de uma identidade. Nesse contexto, Tim Maia era um dos artistas que encabeça o movimento acompanhado de uma guinada *pop* e norte-americana. No livro *Vale Tudo - O som e a fúria de Tim Maia*, Nelson Motta cita *África Brasil* como parte fundamental da história da música popular brasileira, juntamente com o disco instrumental *Maria Fumaça*, também lançado em 1976.

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

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

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

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

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

O eixo da representação e a identidade na cultura pós-moderna

As mudanças sociais, as complexidades e contradições da civilização, muitas vezes estão dimensionadas sob a formulação dos indivíduos. Esses indivíduos carregam consigo relações de pertencimento com sua identidade cultural, enfrentando derivações religiosas, linguísticas, étnicas e raciais. Convenções que afetam o imaginário e, acima de tudo, o dilema da identidade nacional e o seu enfraquecimento diante dos processos de identificação “globais”. Além das projeções expressivas da identidade, precisaremos compreender um pouco mais sobre os anseios comunicativos que envolvem a noção de representação. A ideia de representação vai desde o individual ao coletivo, “a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior” (HALL, 1997).

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

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

A construção da identidade, como aponta Woodward, é tanto simbólica quanto social, mas isso não significa que a luta para afirmar as diferentes identidades culturais é restrita somente a causas e conseqüências materiais. Em contrapartida, podemos afirmar que esses critérios de distinção também permanecem como sequelas dos moldes da cultura brasileira. É como se a afirmação da igualdade no país fosse uma atitude transgressora e, por isso, as composições de Jorge Ben conseguem abordar esses valores ao se referir à

problemática dessa oposição social, por meio do encanto dos relacionamentos amorosos, embalando a prosa com sua sutileza dançante e dionisíaca.

Em *África Brasil*, a quinta e a sétima faixa do álbum, “O plebeu” e “Xica da Silva”, respectivamente, retratam um pouco essa condição. “*Oh, meu amor/ Nunca me esqueças/ Pois nós seríamos felizes/ Se não fosse a minha pobreza*”, declama o plebeu. Já Xica da Silva era diferente, passou a gozar dos privilégios que a faziam ser reconhecida por um papel social distinto de uma ex-escrava, “*A negra era obrigada a ser recebida/ Como uma grande senhora/ Da Corte do Rei Luis, da Corte do Rei Luis/ Ai ai ai, ai ai ai, ai ai*”.

Por esse ponto de vista, podemos elucidar, a partir da *concepção estrutural*⁴ de Thompson, a decorrência de uma análise sob aspectos “convencional” e “estrutural”. No primeiro, o autor alega que as convenções governam a ação e a interação dos indivíduos que tentam interpretar expressões “com processos que, caracteristicamente, envolvem a aplicação de regras, códigos ou convenções de vários tipos” (THOMPSON, 1995). Já no outro aspecto, denominado “estrutural”, as formas simbólicas são percebidas como construções que exibem uma estrutura articulada, dependente dos elementos de inter-relações e dos significados que a eles são atribuídos. Nessa análise, Thompson se refere a um exemplo conhecido de Roland Barthes sobre a capa da *Paris-Match*, ilustrada com a fotografia de um jovem soldado negro com uniforme francês:

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

Nesse sentido, o exemplo descrito por Thompson reflete sobre as questões de sentido comunicativo. Embora os traços da análise, sistematizada nesses aspectos sejam importantes, o próprio autor declara que o valor desse tipo de análise é limitado. Com isso, o aspecto “referencial” complementa a compreensão das formas simbólicas. Para entender o referente, precisamos da interpretação criativa que vai além da análise dos signos lingüísticos e elementos internos, buscando explicar o que está sendo dito ou, mais especificamente, o que está sendo representado. “As formas simbólicas são construções que

⁴ Ao descrever a “concepção simbólica” Thompson nos convida a repensar a cultura sob uma “concepção estrutural”, dividindo as formas esquematizadas nas seguintes características: 1) *intencionais*, 2) *convencionais*, 3) *estruturais*, 4) *referenciais* e 5) *contextuais*.

tipicamente representam algo, referem-se a algo, dizem algo sobre alguma coisa” (THOMPSON, 1995, p. 190). É por aqui que as ligações entre as formas simbólicas da identidade se potencializam com a representação. Digamos que, se existem identidades, elas precisam ser representadas.

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

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

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

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

As expressões e interpretações atuais estão muito associadas ao movimento do cotidiano e à fugacidade da era digital. A canção “Meus Filhos, Meu tesouro”, em *África*

Brasil, é a letra que melhor retrata essa projeção embaraçosa, “*Esses são meus três filhinhos/ Artur Miró/ Anabela Gorda/ Jesus Correia/ Esses são meus três tri-gênios*”. Na narrativa, o autor questiona aos filhos quais são suas ambições profissionais. “*Arthur Miró/ Diga lá, menino/ O que é que você quer ser quando crescer?/ Eu quero ser jogador de futebol/ Jogador de futebol*”. Por esses versos, podemos perceber como a cultura contemporânea se mostra contínua na busca por alguma formação da identidade, íntima de uma representação individual, frente às modificações das convenções e preconceitos sociais: o direito ao voto e a determinados postos de trabalho conquistado pelas mulheres; a abolição dos escravos e o reconhecimento da identidade negra; o fortalecimento das organizações sociais contra a homofobia, seguido da urbanização global que mobiliza a periferia com seguimentos de “contrapoder”. Houve uma verticalização do consumo “imaginário” e das apropriações simbólicas, mudanças que são percebidas com base nos argumentos de Beatriz Sarlo (2006) sobre identidade e mídia, no trecho do livro *Cenas da vida pós-moderna*.

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

A representação e as formas simbólicas rearticulam o debate sobre a crise e as identidades transitórias, justificadas também pela mudança que a percepção do sujeito vai sendo submetida no decorrer do tempo. Além disso, as definições que caracterizam os modelos de identidade, afetados pelas representações, nos motivam a retomar o seguimento da busca por uma identidade nacional. Entretanto, mesmo com a controversia crise da identidade “pós-moderna”, o sentimento de pertencimento alimentado pela representação da nacionalidade ainda cria uma “comunidade imaginada” em torno do desejo de idealização do “bem estar” dessa comunidade e de suas memórias do passado. “Não importa quão

diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional” (HALL, 2005, p.59).

Considerações Finais

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

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

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

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

Referências

- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CHARTIER, Roger. “**Cultura Popular**”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2005.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. 1ª Ed. UFMG, 2011.
- JODELET, Denise. **Representações sociais**: um domínio em expansão. In: JODELET, D. ULUP, L. (orgs.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. (p. 17-66)
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 5ª Ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2008.
- MOSCOVICI, Serge. **Das representações coletivas às representações sociais**: elementos para uma história. In: JODELET, D. ULUP, L. (orgs.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001. (p.45-103)
- MOTTA, Nelson. *Vale Tudo: O Som e a Fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- QUEIROZ, Gregório J. Pereira de. **A música compõe o homem, o homem compõe a música**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- SANCHES, P. A. **Tropicalismo**: Decadência Bonita do Samba. São Paulo: Boitempo, 2000.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeocultura na argentina. Trad. Sérgio Alcides. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- SOUZA, Tárík de. **Tem mais samba**: das raízes à eletrônica. São Paulo: Editora 34, 2003.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, José Miguel. **Veneno Remédio**: o futebol e o Brasil. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença**: Uma introdução teórica e conceitual. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. (p. 7-72).