

Identidades múltiplas e hibridação em Jorge Ben: alquimia, negritude e indústria cultural

Multiple identities and hybridization in Jorge Ben: alchemy, blackness and culture industry

Susana Bianca de Andrade¹

Resumo: O sujeito, cuja identidade um dia se demonstrou unificada e estável, está se reconfigurando, assumindo identidades diversas. E, se assim o é, tal sujeito também seleciona, conscientemente ou não, de cada ocasião passada, o que lhe convém para sustentar a identidade assumida em determinado momento. O artista Jorge Ben (Jor) apresenta uma produção formada a partir da combinação de diferentes elementos que têm força para gerar novas estruturas e práticas, ou seja, é uma produção híbrida. Nessa produção, há a junção de elementos que remetem ao universo negro e a práticas europeias medievais, sem se desligar da forte influência da indústria cultural na qual está imersa. Desse modo, ao analisar esse sujeito pós-moderno e observar fragmentos de tradições diversas em suas letras, objetiva-se compreender, a partir dos rastros deixados, o que a produção híbrida de tal sujeito de identidades múltiplas resgata do passado e realoca no presente. Ou seja, rui-se com a tradição e produz-se algo novo, potencial de estranhamento.

Palavras-chave: identidade; tradição; hibridação; sujeito pós-moderno.

Abstract: The subject whose identity once showed itself unified and stable, has been reconfigured, assuming several identities. Therefore, such subject also selects, consciously or not, from each past occasion what is best for supporting the assumed identity at any particular time. The artist Jorge Ben (Jor) shows his production as formed from the combination of different elements which are strong enough to generate new practices and structure. Thus, the production is hybrid. In that production it is possible to find joining of elements that remit to the black universe, to European Mediaeval practices and it also counts with the strong influence from the culture industry where it is immersed. Thereby, Analyzing that post-modern subject and observing several tradition fragments in its lyrics, it is the object of the this study to understand from left behind tracks what the multiple identity subject and the hybrid production have rescued from the past and relocated in the present. In other words, the tradition crumbles and something new is made, estrangement potential.

Keywords: identity; tradition; hybridization; post-modern subject.

Recebido em 30 de junho de 2015.

Aprovado em 2 de agosto de 2015.

¹Graduada em Letras pela Universidade Federal de Alfenas-MG. E-mail: susanadeandrade2@gmail.com. O projeto de iniciação científica "Identidade e tradições em Jorge Ben" que originou o presente trabalho foi orientado pelo prof. Wellington Ferreira Lima (Programa institucional de voluntariado em iniciação científica).

1 Jorge Ben (Jor) e *A Tábua de Esmeralda*

Em 1963, surgia, na indústria musical, o cantor e compositor Jorge Ben. O artista não se demonstrou continuador do movimento musical que “reinava” na época de sua aparição (bossa-nova), também não praticou uma volta às raízes de algo mais antigo (como o samba-canção) e, ainda, não foi nenhuma espécie de precursor do movimento musical subsequente (jovem-guarda). O que ele fez foi algo, de certa forma, único, mas ao mesmo tempo plural, já que também não o excluía dos movimentos musicais citados, mas realizava uma intercomunicação com eles (CAMPOS, 1993). Em decorrência desses e outros fatores, seu estilo era/é tratado por muitos como um enigma.

A criação desse estilo tem a ver com sua história pessoal. Nascido em 1942, em Madureira, filho de uma africana da Etiópia e de um estivador que compunha músicas de carnaval, Jorge cresceu cantando em coro de igreja e ouvindo de tudo: Luiz Gonzaga, twist, gospel, samba, *rhythm-and-blues* (COUTO, 2002, p. 142).

Analisando as letras de sucesso da trajetória do artista, percebe-se que são majoritariamente simples, com linguagem direta, sem preocupação com o padrão culto da língua e repletas de referências populares. A famosa “Mas, que nada!”, “Bicho de mato”, “País tropical”, “Que maravilha” ilustram bem isso.

O disco *A Tábua de Esmeralda* seria algo distinto de tudo que já havia feito, carregado de misticismo e referências nada populares. Era um projeto que romperia com a tradição musical, lucrativa, criada pelo artista até então, e isso preocupava. Como afirma Adorno (2003, p. 130),

Pois desde que a arte burguesa existe, desde que os artistas tiveram de ganhar a vida por conta própria, sem patronos, eles acabaram reconhecendo secretamente, ao lado da autonomia de sua lei formal, as leis do mercado, produzindo para quem quisesse comprar.

“Na Polygram sempre tive problemas com trabalho; das pessoas meterem o dedo. Falarem: isso aí não vai vender, é um trabalho muito hermético [...]” (BEN JOR, depoimento, 1995). O receio a respeito do sucesso do novo trabalho, a crença de que não levaria a resultados satisfatórios, confirma o que Adorno e Horkheimer afirmam ao tratar da indústria cultural: “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 57). Ou seja, não poderia haver uma quebra na previsibilidade da obra. O risco que se corria não era, portanto, artístico, mas econômico; a massa precisava continuar a identificar-se com a produção.

Uma filosofia mística seria o centro do novo álbum, com referências a alquimistas e preceitos herméticos, assuntos que a população geral que ouvia o cantor não conhecia. No entanto, na década de 1970, certo “misticismo” aflorava na música brasileira: Tim Maia envolvido com a Cultura Racional²; Raul Seixas às voltas com a Sociedade Alternativa³; e

² Doutrina filosófico-religiosa embasada em um conjunto de livros escritos (psicografados) por Manoel Jacintho Coelho (NEUMANN, 2008).

³ Movimento alternativo que seguia os preceitos escritos pelo ocultista Aleister Crowley (BOSCATO, 2006).

Jorge Ben investindo em uma alquimia musical, no sentido mais literal que a palavra “alquimia” possa ter.

A *Tábua de Esmeralda*, lançada em 1972 pela Universal Music, continha título, capa e pelo menos seis músicas com referências à alquimia. Não se restringindo apenas a essa temática, evidenciava, também, a questão da negritude, presente na vida e obra do artista. Além disso, outras referências apareciam, fazendo com que houvesse uma mescla de algo inovador sem uma mudança absoluta no estilo do artista. Parecia algo ao mesmo tempo imprevisível e natural.

A “alquimia musical” que o artista inaugurava, essa amálgama de elementos diversos, era híbrida, evidenciando um poder inovador de misturas inusitadas. A hibridação, desse modo, pode ser entendida sob a perspectiva de Canclini: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2013, p. xix).

2 Os alquimistas estão chegando

“Os alquimistas estão chegando” (*AEC*, a partir deste ponto) é a primeira faixa do álbum. A alquimia surgiu, provavelmente, no século I a.C. Com um período florescente na Grécia, passou por diversas regiões como Egito, Arábia, Espanha e Sicília (FRANZ, 1979).

Sabe-se que muitos alquimistas foram tachados de bruxos e feiticeiros, correndo o risco de perseguições pela inquisição e por ambiciosos, por exemplo. Eram obrigados, em muitos casos, a se disfarçar, utilizar nomes falsos, esconder-se, escrever por meio de linguagem enigmática, repleta de alusões, metáforas, alegorias (HOLMYARD, 1957), o que justificava serem “discretos e silenciosos” (*AEC*) e, por isso, “moram bem longe dos homens” (*AEC*).

Você se tornava uma pessoa muito solitária e era olhado como uma espécie de feiticeiro ou adepto da magia negra ou, na melhor das hipóteses, não era notado se se escondesse completamente [...]. (FRANZ, 1979, p. 25).

O trabalho realizado por eles possuía forte conexão com a astrologia, visto que, para se realizar qualquer processo, era preciso que se esperasse o dia favorável, em que determinado planeta ou estrela estivesse em harmonia com o material a ser trabalhado, por exemplo, já que todo o “cosmos” estaria interligado. Ou seja, os alquimistas “Escolhem com carinho a hora e o tempo/Do seu precioso trabalho” (*AEC*).

A realização do processo exigia, ainda, tempo, estudo, dias e noites acordado mantendo o forno em altas temperaturas, tendo-se em conta que um simples descuido poderia pôr tudo a perder (FRANZ, 1979). Para Albertus,

Essa palavra [paciência] deveria ser pintada em grandes letras e dependurada sobre o Athanor do alquimista. É incompreensível que alguém possa realizar alguma coisa num laboratório alquímico sem a máxima paciência. (1974, p. 27)

Os alquimistas, portanto, “São pacientes, assíduos e perseverantes” (AEC), no sentido de que suas práticas e estudos se faziam constantemente e com afinco e, em muitos casos, durante toda a vida.

Além disso, precisavam conhecer as leis cósmicas para lidar com a prima matéria de todas as coisas, sendo possível, assim, transmutar. A base de todo esse pensamento advém da *Filosofia hermética*, e os alquimistas, segundo a letra, “Executam segundo as regras herméticas” (AEC). O que executam seriam processos químicos que vão “Desde a trituração, a fixação/A destilação e a coagulação” (AEC). De Paracelso, famoso alquimista suíço cujo foco era a utilização de processos alquímicos na preparação de substâncias terapêuticas, principalmente partindo de fontes inorgânicas (HOLMYARD, 1957), tem-se um elogio aos boticários e médicos que estudam a fundo a química, ao afirmar que esses profissionais, sabendo que palavras e conversas não curam doentes, procuram aprender os passos da alquimia, que são a destilação, a dissolução, a putrefação, a extração, a calcinação, a reverberação, a sublimação, a fixação, a separação, a redução, a coagulação, a tingimento e outros (HOLMYARD, 1957, p. 169).

Esse alquimista também aparece no disco, sendo anunciado na segunda faixa: “Lá vem o homem da gravata florida” (HGF a partir deste ponto). Em entrevista, quando perguntam se o homem da gravata florida era Paracelso, responde Jorge Ben (Jor): “É! A história dele é maravilhosa também”. E mais adiante: “O pai dele era famoso, médico, aquele médico que mexe com as plantas. Ele herdou do pai isso, todo o conhecimento dessa medicina, que se chama agricultura celeste.” (BEN JOR, depoimento, 2009).

Voltando à questão dos processos alquímicos, executados por Paracelso e demais alquimistas, sabe-se que seriam obrigatoriamente executados em aparatos próprios: “Trazem consigo cadinhos vasos de vidro/Potes de louças [...]” (AEC). Nesse ponto, retorna-se ao início da letra: nenhuma parte do processo seria possível se os alquimistas entrassem em contato com ambiciosos, ou se fossem pegos. “[...] todos bem iluminados/Evitam qualquer relação com pessoas/De temperamento sórdido/De temperamento sórdido” (AEC).

Se perguntássemos a Jorge Ben (Jor) sobre uma figura da alquimia que representasse o antônimo da sordidez, é bastante provável que a resposta citasse Nicolas Flamel⁴. Na décima faixa do disco, o famoso alquimista é retratado. Nicolas Flamel é considerado o alquimista *par excellence* da França. Tendo vivido no século XIV, reza a lenda ter sido visto com sua esposa em uma ópera em Paris em 1761, ou seja, teria descoberto o elixir da vida eterna (HOLMYARD, 1957).

O alquimista foi, de fato, o namorado da viúva, e sustentava-se exercendo a função de escrivão, ou algo similar, quando conheceu Pernelle.

Logo depois que ele havia se mudado para a rue de Saint-Jacques-la-Boucherie, rue des écrivains como é chamada agora, Flamel foi contratado pela Madame Lethas para copiar uma ação. Ela, que fora duas vezes viúva, levava uma vida solitária, e permitiu Flamel perceber que ela gostaria de se casar novamente. Como o interesse provou ser mútuo o casamento não se demorou, e assim Flamel conquistou sua fiel esposa e companheira Pernelle, a qual sempre menciona com carinho. Ela tinha mais

⁴ “Nicolas Flamel, ele é que é meu muso. Ele e a mulher dele. Ele é “O namorado da viúva”. Ninguém queria ela – não, eles queriam, mas tinham medo, porque ela era rica e já era viúva três vezes. Flamel é do século 15. É o meu muso [cantarola], ‘na-momo-rara-do da viúva’...” (BEN JOR, depoimento, 2009).

de quarenta anos quando se casaram, mas ainda era bonita [...]”⁵ (HOLMYARD, 1957, p. 234, tradução nossa).

O fato é que o compositor faz, na letra em questão, algo similar ao que havia sido feito na segunda faixa: a partir da figura de Paracelso, descreve o homem da gravata florida e, na figura do namorado da viúva, graceja de Flamel. Há uma série de acontecimentos passados aos quais o compositor retorna e deles retira (ou a partir deles cria) algo. Não se trata de um testemunho, mas de algo novo que tem potencial de estranhamento, já que foi liberto de seu local tradicional. Para Agamben (2012, p. 174),

Contrariamente ao que pode parecer à primeira vista, a ruptura da tradição não significa de fato e de modo algum, a perda ou a desvalorização do passado: é, antes, bem provável que apenas então o passado se revele enquanto tal como um peso e uma influência antes desconhecida.

Outro elemento que é retirado de seu local tradicional e realocado no disco aparece na faixa intitulada “Hermes Trismegisto e a sua celeste tábua de esmeralda”. *A Hermética e A Tábua de Esmeralda* são fundamentos da ciência e filosofia alquímica, ambas atribuídas a Hermes Trismegisto, considerado, pela maioria dos historiadores, personagem mítico ou alegórico (PARUCKER, 2007). *A Tábua de Esmeralda* é um dos mais antigos documentos alquímicos. Um dos mitos criados sobre ela é o de que sua forma original fora encontrada em uma caverna, escrita em uma placa de esmeralda segurada pelas mãos do cadáver daquele que seria Hermes Trismegisto (HOLMYARD, 1957). A décima primeira faixa do disco contém, então, os escritos da *Tábua de Esmeralda*, versão traduzida por Fulcanelli, como consta na contracapa do disco.

O que ocorre, portanto, é um processo de recorte e colagem, isto é, uma citação. Difere-se, assim, das formas mais corriqueiras em que a citação de modo geral se apresenta, visto que a citação, aqui, não faz parte de um novo texto, mas é o novo texto. Embora as palavras se mantenham as mesmas, ou quase as mesmas, a função do texto altera-se. Ou seja, *A Tábua de Esmeralda*, enquanto letra de música, não mais documento alquímico, apesar de manter a forma deste – não há alterações textuais – ganha nova função:

Em um dado sistema, uma certa forma cumpre uma certa função; mas, em outro sistema (outro lugar, outra data), a mesma forma pode corresponder a outras funções, ou não – o que não significa que ela seja proibida –, e a mesma função pode corresponder a outras formas, ou não. Há então, quanto à evolução dos elementos discursivos, uma autonomia relativa da forma e da função. (COMPAGNON, 1996, p. 65)

Portanto, ao musicar a *Tábua de Esmeralda*, não se está mantendo a tradição, mas se utilizando dela e do fato, devido à ruptura, de não ter se fixado no imaginário da época, objetivando, assim, o valor estético. A transmissibilidade dos preceitos alquímicos dá lugar à beleza estética que confere uma nova aura ao mesmo texto (AGAMBEN, 2012). Ou seja, a aura, considerando a defesa de Benjamin, trata-se de algo singular composto de elementos

⁵ No original: “Soon after he had moved to the rue de Saint-Jacques-la-Boucherie, on rue des Écrivains as it was now called, Flamel was engaged by a Madame Lethas to copy a deed. She has been twice widowed, led a lonely life, and allowed Flamel to see that she would like to marry again. As the attraction proved to be mutual the wedding was not long delayed, and so Flamel won his faithful wife and companion Pernelle, of whom he always speaks with affection. She was over forty when he married her, but still good-looking [...]”

espaciais, temporais e sensoriais (BENJAMIN, 1987). Não se está tratando aqui somente do rastro da tradição alquímica, mas da produção do novo.

As referências alquímicas são abordadas e trabalhadas no disco até o momento em que se fundem a questões típicas do universo nacional. A faixa “Eu vou torcer” ratifica tudo isso. Em sua letra ainda se notam algumas referências alquímicas, já que se vai torcer, dentre tantas coisas, pela agricultura celeste e por São Tomás de Aquino.

Ao mesmo tempo, há referências, também, com as quais, em geral, a população massiva que ouve música facilmente se identifica. As “moças bonitas”, o “verde lindo desse mar”, as “coisas úteis que se pode comprar com dez cruzeiros”, o “mengão”, o “amigo que sofre do coração” são lugares-comuns. Há, ainda, a repetição insistente da mesma estrutura sintática “eu vou torcer por” e manutenção da mesma frase melódica, sem variações significativas, mantendo o estado anímico.

O acentuado sotaque carioca, as rimas pobres, a linguagem direta, o paralelismo, a melodia tranquila, o clima tropical que recheia o imaginário do ouvinte são capazes de recolocá-lo em sua zona de conforto, o que se justifica pelo fato de a indústria cultural contentar a massa com a previsibilidade. Zona de conforto esta que pode ter sido desestabilizada por outras faixas, ou por referências, como a agricultura celeste ou o Gato Barbieri, presentes na própria letra. É isso, inclusive, que Adorno e Horkheimer ilustram ao afirmar:

Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 59).

O artista é, inevitavelmente, massivo. Assim, estranham-se as referências alquímicas – que são, inclusive, bastante precisas – até que se chega à conclusão de que esse imaginário alquímico seria, provavelmente, motivado pela tradição católica na qual o compositor estava inserido, o que possibilitou contato com a cultura medieval e, por extensão, alquímica: “[...] fiz dois anos de seminário, aqui no Rio. Aprendi latim por causa de São Tomás de Aquino (pronuncia “Aqüino”, com trema). Ele tem uns textos lindos, a Suma Teológica... Saber que um santo como ele era um alquimista famoso...” (BEN JOR, depoimento, 2009).

Ou seja, a herança católica, que possibilita condições para que o artista se insira na tradição alquímica, juntamente às tendências místicas que se viam na época, permitem que elementos caros à alquimia figurem em suas letras. No entanto, tal vertente se funde com as demais influências que recebia o artista: as práticas populares do homem carioca são evidenciadas. Assim, é inevitável considerar a produção como algo híbrido, visto que há estruturas populares e também provenientes de um campo erudito.

3 Quando Zumbi Chegar

Outro enfoque temático presente no mesmo disco é a negritude. Segundo Silva (1994), a escravidão é o processo mais longo e importante de nossa história. Representam suas consequências os fortes vínculos entre as nações africanas e o Brasil, que se tornou um país africanizado. “E só a quem não conhece a África pode escapar o quanto há de africano nos

gestos, nas maneiras de ser e de viver e no sentimento estético do brasileiro.” (SILVA, 1994, p. 39).

Já no início da carreira, o então jovem artista afirmava: “Eu só canto o que componho, o que sinto, o que sonho. Minhas letras têm toda a nostalgia do sangue negro, porque esse é a minha raça.” (BEN, depoimento, 1963).

Embora a “identidade mística” figure no maior número de letras de *A Tábua de Esmeralda*, a identidade negra não é abandonada, pelo contrário, haja vista as letras de “Menina Mulher da Pele Preta”, “Zumbi” e “Brother”. Mas a identidade negra é, como aponta Hall (2009), atravessada por outras identidades. Evidência, pois, de que identidades múltiplas são assumidas no álbum analisado, considerando que a “identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada.” (HALL, 2009, p. 15).

“Zumbi” é a oitava faixa do disco, iniciando-se da seguinte forma: “Angola, Congo, Benguela/ Monjolo, Cabinda, Mina/ Quiloa, Rebolo.” A letra mostra referências diretas a povos africanos trazidos ao Brasil para o trabalho escravo. E sabe-se disso, pois, em 1816, a Missão Artística Francesa chegava ao país e, com ela, Jean Baptiste Debret. Este retratou cenas da nova morada da família real portuguesa, sem deixar de lado os escravos. Anos depois, em 1822, seria a vez da Expedição Científica chefiada pelo barão de Langsdorff. Com ela ia o pintor alemão Johann Moritz Rugendas, que em 1824 abandona a Expedição, viajando por conta própria (FREITAS, 2009). Ambos os artistas apresentariam obras expondo a grande variedade de etnias africanas no Brasil. A respeito disso, Rugendas comentaria: “Num golpe de vista o artista pode conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens.” (SLENES, 1991-1992, p.48).

Ou seja, as etnias citadas na composição de Jorge Ben coincidem com as representadas por Rugendas e Debret, o que revela uma retomada histórica na composição. Quando se citam essas etnias em “Zumbi”, revela-se uma retomada histórica não coincidente com a do historiador que simpatiza com o vencedor, mas a que arranca a tradição do conformismo (BENJAMIN, 1897), pois, apesar da variedade étnica dos africanos, relatos que tratam diretamente das culturas de origem dos escravizados são escassos (SLENES, 1991-1992), e há uma visão estereotipada e preconceituosa que insiste em considerar a África como uma grande tribo, desconsiderando o fato de ser ela composta por diversas nações. Para Hall (2009, p. 30-31), “o termo ‘África’ é, em todo caso, uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos.”

O que a letra expõe, em seguida, é uma narrativa de um leilão em que se está à venda uma princesa e seus súditos, todos acorrentados em um carro de boi. É importante notar que a palavra “escravidão” não figura na letra, mas o episódio narrado provoca um choque no imaginário do ouvinte, que se depara com a princesa acorrentada. A surpresa se deve ao fato de que houve reis e nobres africanos vendidos por seus desafetos e escravizados no Brasil, por exemplo, não sendo a reminiscência comum desse passado. Está é mais uma evidência do abalo gerado por Jorge Ben ao conformismo tradicional.

É interessante, inclusive, lembrar que, em *Os escravos*, Castro Alves aborda a temática da escravidão. O sentimento de vingança presente na letra “Zumbi” figura em poemas como “A criança” e “Bandido negro”; já a ânsia pela liberdade aparece, dentre outros poemas, em “Confidência”, além da esperança pelo futuro livre, que também se nota em “Estrofes do solitário” e até mesmo em “Saudação a Palmares”. Por fim, o impacto do contraste da

princesa – que agora está acorrentada no carro de boi junto com seus súditos – só não é tão forte quanto a descrição de *O navio negreiro*, em que se lê, por exemplo:

Ontem a Serra Leoa,/A guerra, a caça ao leão,/O sono dormido à toa/Sob as tendas
d'amplidão!/Hoje... o porão negro, fundo,/Infecto, apertado, imundo,/Tendo a peste por
jaguar.../E o sono sempre cortado/ Pelo arranco de um finado,/E o baque de um corpo ao
mar... (ALVES, 1965, p. 201).

Finalmente, o desfecho se dá com a chegada de Zumbi: “Eu quero ver/ Quando Zumbi chegar/ O que vai acontecer/ Zumbi é senhor das guerras/ É senhor das demandas/ Quando Zumbi chega e Zumbi/ É quem manda”. A figura de Zumbi dos Palmares representa, na letra, no disco, na cultura brasileira, a libertação. É uma figura messiânica, o ser libertador que vem a favor dos subjugados.

Stuart Hall, ao tratar da aproximação entre a diáspora judaica e a negra e a representação disso nos textos sagrados, salienta que

Isso explica por que o rastafarismo usa a Bíblia, o reggae usa a Bíblia, pois ela conta a história de um povo no exílio dominado por um poder estrangeiro, distante de “casa”, e do poder simbólico do mito redentor. [...] Moisés é mais importante para as religiões negras do que Jesus, porque ele liderou seu povo na saída da Babilônia, livrando-os do cativeiro. (HALL, 2009, p. 394).

Ou seja, a figura de Zumbi dos Palmares, como a de Moisés, é extremamente emblemática e de grande representatividade simbólica. O negro, antes da condição de escravo, era cidadão livre, em muitos casos possuía distinta representatividade social, era rei, princesa, como na letra analisada, etc. Após a captura, perdia-se mais que o *status*, a humanidade. Zumbi representa, então, mais que a libertação do cativeiro, mas possibilidade de recobrar a condição humana.

Tal figura enaltecida do negro também é foco em outras músicas de diversos álbuns. De 1971, há o álbum *Negro é Lindo*, no qual a faixa “Cassius Marcelo Clay” exalta o pugilista norte-americano, que é, inclusive, um ícone na batalha contra o racismo, assim como Zumbi dos Palmares é exaltado na faixa “Zumbi”.

A presença dessa referência norte-americana remete a “Brother”, nona faixa do disco, cuja própria letra é em inglês e há uma evidência de forte influência rítmica norte-americana. Percebem-se o ritmo acentuado pelos instrumentos musicais, o jogo de perguntas e respostas, a presença do grupo coral etc. Além disso, é interessante observar que, em “Cassius Marcelo Clay,” tem-se “Salve Cassius Marcelo Clay soul brother soul boxer soul man”. A expressão “soul man” ficou imortalizada por Sam & Dave, quando a dupla de *Rhythm & Blues* lançou uma música com o mesmo título e cujo refrão dizia “I’m a soul man”.

Reforça-se aqui que, com a globalização, as fronteiras têm sido diluídas de certa forma, o que gera uma intensificação na produção de gêneros híbridos, já que a “desterritorialização” dos processos simbólicos favorece a combinação de estruturas que antes permaneciam até mesmo territorialmente separadas (CANCLINI, 2013).

Ainda abordando a questão da negritude, no lado “A” do disco, quarta faixa, correspondente a “Zumbi”, está “Menina Mulher da Pele Preta”, em que não há elementos que representem explicitamente fatos históricos que remontem à tradição negra, mas há determinada construção que chama a atenção por figurar em ambas as letras: a sequência de elementos contrastantes. De um lado o açúcar (branco), de outro o cafezal (negro); de um a

colheita do algodão branco, de outro as mãos negras que o colhem; de um a menina da pele preta e de outro seu sorriso branco.

A relação entre essas oposições chama atenção, pois, em “Zumbi”, está nitidamente marcada a diferença, a oposição entre o branco e o negro. Quando não ficam em lados opostos, como o açúcar de um lado e o cafezal de outro, o contato entre eles se dá por meio do trabalho, como na colheita do algodão. No entanto, já a menina mulher da pele preta desperta a malícia no sujeito da enunciação e não o deixa dormir sossegado, por pensar nela – que tem pele preta, mas olhos azuis e sorriso branco – incessantemente.

Ao colocar o negro e o branco em polos distintos, como nas construções representadas em “Zumbi”, a situação daquele evidenciada é, de fato, a da segregação. Por outro lado, “Menina Mulher da Pele Preta” demonstra a representação da mulher negra associada à sensualidade. Esse fato remonta ao período da escravidão, em que cabia à escrava satisfazer os desejos sexuais de seu senhor:

Apesar de serem, muitas vezes, vítimas de estupro por parte de seus senhores, às negras, na sociedade patriarcal, eram imputadas as responsabilidades pelo ato sexual com o senhor. A sensualidade e o corpo da mulher negra e da mulata eram vistos como instrumentos para provocar o desejo do homem branco, que seria seduzido por elas. Logo, o senhor passa de agente a vítima, ficando a relação sexual extraconjugal como culpa da mulher negra. Trata-se da formação discursiva que liga a mulher negra a ícone de sensualidade e prazer sexual, discurso que permanece em nossa sociedade de hoje (RIBEIRO, 2007, p. 142).

A sensualização da mulher negra foi/é muito comum na produção musical nacional. A título de exemplificação, temos desde a marchinha “O Teu Cabelo Não Nega”, de Castro Barbosa, até “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Além disso, o samba carioca, que de fato é uma influência para Jorge Ben (Jor), cujo pai, como o próprio artista afirma, teve três músicas de carnaval gravadas e era amigo de Ataulfo Alves (BEN JOR, 2009), não figura alheio a essa questão. São do próprio Ataulfo, inclusive, “Mulata Assanhada” e “O Requebrado da Mulata”.

Além disso, é válido salientar que essa menina mulher da pele preta que, inclusive, não tem nome, é uma dentre as várias musas desejadas pelo sujeito da enunciação. Posição já ocupada por Magnólia deste mesmo disco, por Rosa em “Rosa, Menina Rosa”, de seu primeiro disco, por Gabriela em “Gabriela”, de seu segundo disco, e por tantas outras belas e sedutoras mulheres que tiveram lugar garantido em discos prévios e póstumos a *A Tábua de Esmeralda*. Na faixa “Minha Teimosia, Uma Arma pra te Conquistar”, tem-se a figura do homem vassalo que almeja conquistar a bela mulher, outra recorrência na produção do artista, seja na composição ou na interpretação, haja vista “Por causa de Você, Menina”, “Descalço no parque”, “Cadê Tereza” e outras. Por fim, ainda há “Cinco minutos”, em que o mesmo tipo apaixonado aparece. Sobrepõe-se, até ao desejo da conquista, o relato do abandono. “Pedi você/Prá esperar 5 minutos só/Você foi embora sem me atender” (CM). O apaixonado, sem sucesso, retorna de modo mais intenso (e trágico) para, mais uma vez, a identificação do ouvinte.

Para Adorno e Horkheimer,

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espectáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. (1947, p. 59).

4 Um Planeta de Possibilidades Impossíveis

Ainda considerando o clima “alternativo” da época, em 1968, quatro anos antes de *A Tábua de Esmeralda* ser lançada, o suíço Erich Von Däniken, famoso por defender que alienígenas poderiam ter influenciado a vida terrestre, lançava o livro *Eram os Deuses Astronautas?*, que contestava elementos místicos para civilizações antigas, defendendo o fato de serem produzidos por seres de outros planetas. Juntamente com Von Däniken, outros autores e livros com enfoque parecido principiaram a suscitar o interesse e a curiosidade de um número considerável de pessoas. Há canções do disco que fazem menção, direta ou indiretamente, a essas questões.

A Editora Melhoramentos lançou, por volta de 1971, uma série da qual *Eram os Deuses Astronautas?* fazia parte, intitulada *Enigmas do universo*, cuja descrição era a seguinte: “os segredos do Universo numa série que transporta o leitor às fronteiras do impossível”.

No início da letra “Errare Humanum Est”, terceira canção do disco, Jorge Ben questiona exatamente essa fixação, latente principalmente na época, de se sondar tais “enigmas”: “Tem uns dias/Que eu acordo/Pensando e querendo saber/De onde vem/O nosso impulso/De sondar o espaço [...]” (*EHE*). A partir daí, percebe-se que referências a livros da série aparecem.

Enquanto um dos títulos é *Sombras sobre as Estrelas*, de Peter Kolosimo, na letra, após o questionamento sobre o impulso de sondar o espaço, tem-se: “A começar pelas sombras sobre as estrelas-las-las-las” (*EHE*). Em seguida, figura na letra: “E de pensar que eram os deuses astronautas/E que se pode voar sozinho até as estrelas-las-las” (*EHE*). A sequência da letra é a seguinte: “Ou antes dos tempos conhecidos/ Conhecidos/Vieram os deuses de outras galáxias-xias-xias/Ou de um planeta de possibilidades impossíveis” (*EHE*), sendo que outro título de Kolosimo é *Antes dos Tempos Conhecidos*, e de Von Däniken *O planeta desconhecido*. Para finalizar, principia-se uma contagem regressiva, elemento não próprio de uma canção, mas que se contextualiza pelas referências mostradas até aqui, caracterizando o lançamento de um foguete, por exemplo, outro modo pelo qual se sonda o espaço.

Em relação a “Magnólia”, sexta faixa, encontra-se novamente uma referência em Von Däniken (1968), que, tratando sobre a lenda da cidade de Tiahuanaco, onde se encontra a Porta do Sol, afirma: “Ela [a lenda] menciona uma espaçonave dourada, procedente das estrelas; nela veio uma mulher, Orjana era seu nome, para cumprir a missão de tornar-se mãe primeva da Terra” (DÄNIKEN, 1968, p. 24). Enquanto Magnólia, personagem que dá nome à faixa, “já se encontra a caminho/Voando numa nave maternal dourada/Linda e veloz feita de um metal miraculoso”.

Percebe-se, portanto, outro elemento que confirma o fato de o compositor estar, realmente, imerso nos pensamentos “místicos” ou alternativos da época. Estes, por sua vez, são pensamentos consumidos em massa, o que confirma, mais uma vez, que o disco está adequado à cultura de massa. O que fica claro tanto pelo fato de *Eram os Deuses Astronautas?* tornar-se um best-seller e do disco em questão ser sucesso de vendas.

Além disso, é interessante observar que, ao tratar, no disco, desse universo que provocou e provoca estranhamento, o compositor recorre a uma bibliografia de certa forma erudita, que são os textos alquímicos de maneira geral, ao mesmo tempo em que se baseia em

uma literatura de massa. E “Magnólia” é, ainda, como já afirmamos, uma das recorrentes musas do artista. Isso recoloca o ouvinte em sua zona de conforto.

Assim, se “A história da arte e a literatura se ocupam do culto; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva.” (CANCLINI, 2013, p.21), acessa-se o disco por diversos caminhos, parafraseando o próprio Canclini, seja pelo caminho do culto, do popular ou do massivo. Porém, dentro do disco e até das próprias letras, tudo se mistura.

5 Conclusão

A partir das análises acima apresentadas, confirma-se que a produção musical de Jorge Ben é algo típico do sujeito pós-moderno, já que o caráter híbrido de sua obra o evidencia como um artista de várias identidades, que se apresentam até mesmo de forma contraditória (HALL, 2006, p. 12).

Percebe-se que o artista transcorre por temáticas variadas e, ao fazer isso, utiliza-se de fragmentos também de tradições passadas, que já se romperam ou não se fixaram no imaginário local, como as tradições alquímicas. Assim, suas letras conjugam referências a universos diversos: negro, popular, místico, trazendo reminiscência do culto, do popular e não deixando de produzir algo massivo, indo ao encontro das estruturas simbólicas contemporâneas que têm por traço marcante o perpassar frequente entre o que é classificado como culto, popular e massivo (CANCLINI, 2013). Isso confirma que,

Sobretudo nas sociedades complexas, em que a oferta cultural é muito heterogênea, coexistem vários estilos de recepção e compreensão, formados em relações díspares com bens procedentes de tradições cultas, populares e massivas. Essa heterogeneidade se acentua nas sociedades latino-americanas pela convivência de temporalidades históricas distintas (CANCLINI, 2013, p. 150).

Ou seja, o Brasil é uma nação culturalmente heterogênea. A extensão do território e o fato de possuir, quando colonizado, uma diversidade considerável de povos indígenas, já é fator que indica a impossibilidade de formação de uma nação culturalmente homogênea, e isso se soma à economia latifundiária pautada em mão-de-obra escrava, que perdurou por séculos, trazendo um número exorbitante de africanos no período colonial. A heterogeneidade é, ainda, intensificada a partir do século XIX com a vinda massiva de imigrantes suíços, alemães, eslavos, turcos, árabes, italianos, japoneses e tantos outros.

Assim, misturam-se, no álbum, referências eruditas, populares e massivas, afinal, a hibridação não é uma fusão sem contradições, e tem sido intensificada pela globalização, que favoreceu o intercâmbio cultural. As diferenças entre as classes obviamente não são dissolvidas, mas que os setores se misturem em seus gostos, objetos antes separados, é a tendência (CANCLINI, 2013).

Foi possível pensar o que desse passado complexo a arte contemporânea ainda consegue resgatar e apresentar, jogando luz sobre a construção consuetudinária do país. A partir das diferentes identidades assumidas pelo sujeito pós-moderno, investigou-se o que tem sido resgatado do passado, fazendo com que o futuro seja decifrável ao homem suspenso no presente (AGAMBEN, 2012).

Notou-se, portanto, a partir não do que o passado fez do artista, mas do que o artista fez de suas referências passadas (HALL, 2009), uma produção híbrida, de um sujeito pós-moderno e um artista liminar, que não se priva de nada, nem se fixa em uma tendência ou temática. Como assevera Canclini (2013, p. 367),

Os artistas liminares são artistas da ubiqüidade. Seus trabalhos renovam a função sociocultural da arte e conseguem representar a heterogeneidade multitemporal da América Latina, ao utilizar simultaneamente imagens da história social e da história da arte, do artesanato, dos meios massivos e da extravagante diversidade urbana.

Referências

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. A Indústria Cultural: O Esclarecimento Como Mistificação das Massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1947.
- AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ALBERTUS, F. *Guia prático de alquimia*. São Paulo: Pensamento, 1974.
- ALVES, C. *Poesia romântica brasileira*. São Paulo: Edigraf, 1965.
- BEN JOR, J. Memória roda viva: depoiment. [18 de dezembro, 1995]. *FAPESP*. Entrevista concedida a Matinas Suzuki, Marcelo Pires, Mônica Figueiredo, Cunha Jr, Tárík de Souza, Chico Science, Skowa, Antonio Carlos Miguel. Disponível em: <<http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/66/entrevi>>. Acesso em: 8 out. 2014.
- BEN JOR, J. O homem patropi: depoiment. [10 de novembro, 2009]. *Revista Trip*. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches. Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/revista/183/paginas-negras/ohomem-patropi.html>>. Acesso em: 20 out. 2014.
- BEN, J. *A tábua de esmeralda*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972. 1 disco: 33 1/3 rpm.
- BEN, J. *Jorge Ben agita o mundo artístico*: depoiment. [1963]. Rio de Janeiro: *Revista do Rádio*. n. 732, p. 24-25, set. Entrevista concedida a Revista do Rádio.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSCATO, L. A. de L. *Vivendo a sociedade alternativa*: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem. 2006. 258 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CAMPOS, A. de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

- COUTO, J. G. Jorge Ben Jor. In: NESTROVSKI, A. (Org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002. p. 141-143.
- DÄNIKEN, E. V. *Eram os deuses astronautas?* São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- FRANZ, M.-L. V. *A Alquimia e a Imaginação Ativa*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- FREITAS, I. B. de. *Cores o olhares no Brasil oitocentista: os tipos negros de Ruggedas e Debret*. 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HOLMYARD, E. J. *Alchemy*. Baltimore: Penguin Books, 1957.
- NEUMANN, R. *Cultura racional: as leituras do ‘maior homem do mundo’*. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- PARUCKER, C. V. (Coord.). *Hermes Trismegisto ensinamentos herméticos*. Curitiba: Grande Loja da Jurisdição de Língua Portuguesa, 2007.
- RIBEIRO, M. P. *As formações discursivas sobre a mulher na música popular brasileira (1930-1945)*. 2007. 338 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- SILVA, A. da C. *O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX*. In: Conferência do mês do IEA, 1994.
- SILVA, P. da C. [Documentário Imbatível ao extremo: Assim é Jorge Ben Jor! publicado na internet]. *Rádio Batuta*, Instituto Moreira Sales. Disponível em: <[http://ims.uol.com.br/Home-Radio-Batuta- Documentarios-Imbativel-ao-extremo-assim-e-Jorge-Ben-Jor/D1095](http://ims.uol.com.br/Home-Radio-Batuta-Documentarios-Imbativel-ao-extremo-assim-e-Jorge-Ben-Jor/D1095)>. Acesso em: 8 jul. 2014.
- SLENES, R. W. Malungu ngoma nem! África coberta e descoberta do Brasil. *Revista Usp*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, dez./jan./fev. 1991-1992.