

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MESTRADO EM MÚSICA

SOUL MAIS SAMBA: MOVIMENTO BLACK RIO E O SAMBA NOS ANOS 1970

SABRINA LÔBO DE MORAES

RIO DE JANEIRO, 2014

SOUL MAIS SAMBA: MOVIMENTO BLACK RIO E O SAMBA NOS ANOS 1970

por

SABRINA LÔBO DE MORAES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Luiz Otávio Braga

Rio de Janeiro, 2014

Moraes, Sabrina Lôbo de.

M827 Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970 /

Sabrina Lôbo de Moraes, 2014.

112 f. ; 30 cm

Orientador: Luiz Otávio Braga.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado

Autorizo a cópia da minha dissertação "Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970. _____



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

SOUL MAIS SAMBA: MOVIMENTO *BLACK* RIO E O SAMBA DOS ANOS 1970

por

SABRINA LOBO DE MORAES

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Luiz Otávio Rendeiro Corrêa Braga (orientador)

Professor Doutor José Alberto Salgado e Silva

Professor Doutor Bartolomeu Wiese Filho

Conceito: APROVADA

AGOSTO DE 2014

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Dr. Luiz Otávio Braga, pela generosidade e ensinamentos.

Aos professores José Alberto Salgado e Bartolomeu Wiese pela participação nas bancas e pelas valiosas sugestões.

Ao CNPQ pelo financiamento a esta pesquisa.

Aos meus colegas de mestrado pela amizade e apoio constante.

Aos professores da UNIRIO pelas contribuições à pesquisa.

À minha mãe pelos esforços e apoio na realização de mais esta etapa.

MORAES, Sabrina L. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa discute a relação entre o *soul* e o samba no Rio de Janeiro durante a década de 1970 e tem como questão norteadora conhecer como se deu a relação entre o campo do samba e a cena *black* naquele período. O objetivo é investigar o nível de conflito ocorrido. Também tivemos como objetivo examinar o contexto em que o processo ocorreu. Foram abrangidos, tanto aspectos sociais quanto de mercado fonográfico, contextualizando as práticas musicais com as práticas de mercado. A metodologia consistiu em revisão de literatura e coleta de material de época como revistas e jornais, assim como, a busca por vídeos contendo documentários, imagens e apresentações destes anos e, entrevistas que fossem relevantes para o trabalho. Os resultados apontaram para uma relação de discordância de opiniões e disputa no nível dos discursos pelo que acreditavam ser a manifestação musical que melhor representava a cultura negra universal e a cultura mestiça brasileira.

Palavras-chave: Movimento Black Rio. Samba. Práticas musicais

MORAES, Sabrina L. *Soul mais samba: movimento Black Rio e o samba nos anos 1970*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research discusses the relationship between the soul music and samba in Rio de Janeiro during the 1970s, and its guiding question is to know how the relationship between the field of samba and the black scene had occurred. The objective is to investigate the level of conflict that came along at this period. We also aimed to examine the context in which the process had happened. Were covered both social and music industry aspects, contextualizing musical practices with market practices. The methodology consisted of a literature review and collection of material such as magazines and newspapers of that period, as well as the search for videos containing documentaries, images and presentations, and interviews that were relevant to the research. The results pointed a relationship of different opinions and dispute at the level of discourse for what they believed to be the musical manifestation that best represented the universal black culture and the Brazilian mestizo culture.

Keywords: Black Rio Movement, Samba, Musical practices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Bailes da Pesada no Grajaú Country Club realizados por Big Boy na década de 1970.....	25
Figura 2: Bailes da Pesada, no Canecão, realizado por Big Boy na década de 1970.....	31
Figura 3: Carteirinha de Fã da equipe Soul Grand Prix.....	34
Figura 4: DJ Paulinho e DJ Paulão nos bailes do Grêmio de Rocha Miranda na década de 1970.....	35
Figura 5: Baile da equipe Furacão 2000 em Bangu no ano de 1976.....	36
Figura 6: Recortes da coluna “Discos” da seção “O que há para ver” do Caderno B, <i>Jornal do Brasil</i>	50
Figura 7: Os 10 avulsos e LPs mais vendidos na primeira semana de março de 1971.....	52
Figura 8: Os 10 avulsos e LPs mais vendidos na segunda semana de março de 1971.....	53
Figura 9: Gráfico do número de ocorrências por ano dos termos pesquisados.....	63
Figura 10: Imagem do artigo “ <i>Black Rio:orgulho (importado) de ser negro no Brasil</i> ” publicado no <i>Jornal do Brasil</i>	64
Figura 11: Recortes da seção de Shows, coluna Black Rio.....	66
Figura 12: Panfletos de divulgação dos bailes <i>black</i> na década de 1970.....	67
Figura 13: Gráfico do número de ocorrências por década do termo samba encontrado no <i>Jornal do Brasil</i>	73

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Classificação dos 50 álbuns mais vendidos na década de 1960.....	48
Tabela 2: Classificação dos 50 álbuns mais vendidos na década de 1970.....	49

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no brasil.....	93
Anexo 2: Sociólogo já alerta sobre o Black Rio.....	109
Anexo 3: Protesto “black” é fonte de renda “white”.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO 1 – CRONOLOGIA DA <i>SOUL MUSIC</i>	21
1.1 O surgimento da <i>soul music</i>	21
1.2 A <i>soul music</i> no Brasil	23
1.3 O <i>soul</i> brasileiro	26
1.4 Os Bailes da Pesada	30
1.5 O Clube Renascença e as Noites do Shaft	32
1.6 As Equipes de Som	33
1.6.1 Soul Grand Prix:	33
1.6.2 Black Power	34
1.6.3 Furacão 2000	35
CAPÍTULO 2 –A CONCEITUAÇÃO DOS GÊNEROS MÚSICAIS	37
2.1 O problema da definição de gênero musical.....	38
2.2 <i>Soul music</i>	39
2.3 <i>Funk music</i>	40
2.4 <i>Black music</i>	41
CAPÍTULO 3 – MERCADO FONOGRÁFICO NO BRASIL DOS ANOS 1970	45
3.1 Mercado fonográfico e o Movimento Black Rio.....	50
3.2 Mercado fonográfico e o samba.....	52
CAPÍTULO 4 – A CENA BLACK RIO NOS ANOS 1970	55
4.1 A reinvenção da negritude.....	59
4.2 Análise do material coletado em jornal.....	62
CAPÍTULO 5 – O SAMBA NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1970	73
5.1 O enfraquecimento do samba e as discussões nos jornais.....	73
5.2 A defesa das tradições do samba	76
5.2.1 Candeia – sou mais samba	76
5.2.2 O argumento de Paulinho da Viola.....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS I.....	93
ANEXOS II.....	113
CD contendo cópia do material coletado.....	113

INTRODUÇÃO

Na década de 1970 surgiu um fenômeno cultural que se tornou conhecido como movimento Black Rio. O movimento teve suas bases em torno da música *soul* norte-americana que entrara no país no final da década anterior. Este fenômeno chegou a ser noticiado nos grandes meios de comunicação em massa, atraiu o interesse das gravadoras e cativou um grande público jovem do Rio de Janeiro, cidade cuja cultura era e ainda é ligada fortemente ao samba.

Tendo afinidade pelos estudos em música popular, o contato com a temática ocorreu nas aulas da disciplina Músicas Populares Eletrônicas do período da graduação em Licenciatura em música na UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). E, meu desconhecimento sobre o assunto, assim como, sobre o movimento Black Rio despertou interesse e motivação para realizar uma pesquisa a respeito. Como experiência musical tanto pessoal quanto profissional o *soul* ou a *black music* não fazem parte de minhas práticas, que estão mais ligadas ao violão popular, ao canto coral e mais recentemente a produção de música eletrônica. Também, considerei ser relevante como pesquisa de mestrado a investigação mais aprofundada a respeito da relação do *soul* com o samba já que havia encontrado menção ao fato em algumas fontes.

Durante tais estudos para a disciplina, acabei lendo alguns textos sobre a entrada da música *soul* no Brasil, sobre seus divulgadores como Big Boy e o radialista Ademir Lemos nos Bailes da Pesada no Canecão, extinta casa de shows carioca. Os textos abordavam a conjuntura dessa música no Brasil dos anos 1970, assim como a cultura *black* difundida em alguns lugares como clubes, casas de shows e principalmente nos espaços tradicionalmente ligados ao samba, como por exemplo, o Clube Renascença.

Além disso, posteriormente me deparei com uma composição de Candeia que critica a entrada dessa música estrangeira no Brasil. A música “Sou mais samba” serviu como referência para a escolha de “soul mais samba” como título desta dissertação.

Então, a realização de bailes *black* nos espaços do samba no Rio de Janeiro naquele período, se apresentou como um tema relevante a ser investigado. Conseqüentemente a relação entre o *soul* e o samba se tornou um objeto de estudo interessante e que levou a formular o problema desta pesquisa: qual a relação que ocorreu entre o *soul* e o samba no Rio de Janeiro dos anos 1970?

Durante a coleta de material, houve algumas dificuldades que não impediram o andamento da pesquisa. Constatei que havia um documentário interessante sobre o movimento Black Rio chamado “Guerapá” em alusão a expressão “*get up*” dita por James Brown na música *Sex machine*. Tal documentário fora produzido no ano de 2009, porém, ainda não foi lançado e ao entrar em contato com a produtora não obtive êxito. Além disso, tentei entrar em contato com alguns músicos/artistas, que atuaram no período estudado, de forma direta ou através de amigos para solicitar uma entrevista, mas, também, não obtive respostas. Embora não imprescindíveis para a investigação, tenho consciência de que ambos os materiais, em especial as entrevistas, enriqueceriam muito as discussões e talvez nos conduzissem para outras considerações finais.

O objetivo geral desta pesquisa foi investigar o nível de conflito que houve entre o *soul* e o samba. Os objetivos específicos tratam por examinar o contexto em que ocorreu o processo. Para tal, abordamos tanto aspectos sociais quanto referentes ao mercado fonográfico no período, utilizando dados numéricos transformados em gráficos para confrontar os discursos das práticas musicais com as práticas de mercado.

Quanto à metodologia utilizada, o trabalho se constitui de: revisão de literatura de trabalhos acadêmicos e livros que abordassem a temática. Conjuntamente, foram coletados materiais que tratassem do movimento Black Rio e do contexto do samba no período pesquisado, assim, conseguimos reunir reportagens de jornal, artigos de revista, fotografias, impressos e vídeos obtidos em sua maior parte através da internet, em sítios especializados em música, e na Hermeroteca Digital Brasileira que consiste em um portal da Biblioteca Nacional onde é disponibilizado o acervo digitalizado de periódicos e jornais.

O material encontrado foi razoavelmente grande, superando as expectativas iniciais. Devido à quantidade tivemos dificuldades na seleção para análise e, conseqüentemente, optamos por excluir parte dele para a elaboração do texto da dissertação. O critério de exclusão de material coletado foi o da não relação direta com o objeto de estudo, ou seja, artigos, jornais ou vídeos que tratam do *soul*, do movimento Black Rio ou do samba, mas que não abordam as relações ente eles e/ou não contém debates sobre aceitação/rejeição, foram descartados para a elaboração da pesquisa.

Quanto ao tipo de pesquisa, esta é uma pesquisa bibliográfica e social, de método de investigação histórica e descritiva. E, para a discussão do problema, a dissertação está composta por cinco capítulos: o primeiro, sobre a cronologia da música *soul* sua entrada no Brasil e no Rio de Janeiro, os bailes *black* e as equipes de som. O segundo, abordando as conceituações de gênero musical e as definições de *soul music*, *funk music* e *black music*. O

terceiro, sobre o mercado fonográfico no Brasil dos anos 1970 a conjuntura do samba e do *soul* com relação a este. O quarto, tratando da cena *black* no Rio de Janeiro dos anos 1970. E, finalmente o quinto, discutindo o contexto do campo do samba também no Rio de Janeiro do período.

Por fim, o movimento *black* dos anos 1970 deixou marcas na música brasileira da época e, talvez, ainda tenha reflexo nela até hoje. Foi através desse movimento que surgiram figuras na música popular como Gerson King Combo, Carlos Dafé, Tony Tornado, Emilio Santiago, Dom Salvador e Abolição, Erlon Chaves e Banda Veneno, Tim Maia, Cassiano, Sandra de Sá e a Banda Black Rio, por exemplo. A repercussão e o interesse das gravadoras fizeram com que outros artistas como Roberto Carlos, Elis Regina, Marcos Valle, Wilson Simonal e Ivan Lins, por exemplo, flertassem com o gênero *soul*.

O Rio de Janeiro foi o primeiro lugar no país onde a cultura e a música *soul* trazidas dos Estados Unidos da América tiveram grande aceitação. Apesar de ter atraído milhares de jovens, de termos encontrado material significativo impresso em jornal e, deste gênero ter sido referência para muitos músicos, é difícil encontrar um material denso sobre o assunto, tornando o movimento Black Rio um tema que apresenta muitas possibilidades de estudo no que tange aspectos sociais, culturais, relativos à indústria fonográfica, históricos, etnográficos e musicológicos. Portanto, esta pesquisa pretende contribuir para entender um pouco mais sobre esta música e seu contexto e sua relação com o samba no período.

1. CRONOLOGIA DA SOUL MUSIC

1.1 O surgimento da *soul music*

A música *soul* surgiu nos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1940, com a população negra que migrara das fazendas do sul para as cidades do norte daquele país, já levando com ela o gênero conhecido como *blues*. Ao *blues* da época foram incorporados instrumentos elétricos, aparecendo, assim, o que se chamou de *rhythm and blues*. A união do *rhythm and blues* com o *gospel* resultou no gênero nomeado *soul* (GONÇALVES, 2011:17).

Brackett (2009) define o *soul* como uma música popular negra norte-americana que possui características musicais semelhantes às do *gospel*, do *jazz* e do *rhythm and blues*. Ainda segundo o autor, por trás do termo estão implícitas questões de identidade dos negros norte-americanos, pois, durante a década de 1960, o gênero representou musicalmente a luta pelos seus direitos civis.

Gonçalves (2011:18) comenta que, na época, grupos de música *gospel* utilizavam o termo em seus nomes, sendo o grupo Soul Stirrens um exemplo. Além disso, o *jazz* incorporou elementos da música *gospel* e do *folk blues*, passando a ser denominado de *soul jazz* nos anos 1950. Na década seguinte, os músicos populares negros começaram a utilizar técnicas musicais do *gospel* e do *soul jazz*; o termo *soul music* passou a partir de então a designar a música popular negra norte-americana do período (BRACKETT, 2009).

Apesar das interconexões entre o *soul* e a música *gospel*, o *jazz* e o *rhythm and blues*, os gêneros se apresentam como práticas diferentes. Eles podem num primeiro momento ter apresentado elementos em comum, como harmonia, melodia e timbres, porém a diferenciação ocorreu na forma como eram utilizados e na temática das letras, como descrito no verbete “*the soul music*” do *The New Grove Dictionary* “(...) a emergência da música *soul* a partir do *rhythm and blues* no início dos anos 60 é mais uma mudança de ênfase do que uma importação de novos elementos da música” (BRACKETT, 2009). Além disso, o dicionário *Grove* descreve que as gravações do início dos anos 1960 apresentavam em unanimidade referências à música *gospel*. Os cantores, por exemplo, utilizavam técnicas de glissando e um amplo espectro de timbres. O andamento das músicas era lento e havia muita utilização de quiálteras.

Entre 1964 e 1966, os instrumentos de acompanhamento ganharam maior destaque: o baixo passou a ficar mais evidente através do uso dos padrões sincopados e o naipe de metais também se destacou nos arranjos com rajadas sincopadas em *staccato*. O andamento das canções passou a acelerar, como em *Out of Sight*, música de 1964 de James Brown, e *Shotgun*, música de 1965 de Jr. Walker and The All Stars. Progressivamente, nessa década, os ritmos característicos dos anos 1950 foram sofrendo modificações, como subdivisões mais regulares, que seriam referência para o *funk* e a *disco music* nas décadas seguintes (BRACKETT, 2009).

No final da década de 1960, começaram a surgir diferenças entre o *soul* produzido por diferentes gravadoras norte-americanas, como a Stax, a Atlantic e a Motown. É nesse momento que aparece, então, o termo *funk*, ou *funky* (GONÇALVES, 2011:21). Hermano Vianna (apud GONÇALVES, 2011:22) define o *funk* não somente como um gênero musical, mas como uma manifestação cultural, que levou mais adiante a proposta do *soul*, como um todo: na forma de tocar, de dançar e de se vestir.

A palavra *soul* foi substituída no final da década de 1960 pelo termo *black music*. O *soul* e o *funk*, assim como o *blues*, o *rap* e o *hip hop*, foram colocados num mesmo grupo e nomeados genericamente como *black music*, com a finalidade de ter um apelo mais comercial (GONÇALVES, 2011:22-3). No entanto, a música continuou na década seguinte (1970) como forma de resistência e luta dos negros norte-americanos contra o sistema que os excluía, pois a crise causada pelo processo de desindustrialização, o corte de verbas na área social e o desemprego afetavam diretamente essas pessoas (SILVA, [s.d.]:2). Como exemplo, destacamos um trecho da segunda estrofe da canção *Say it loud, I'm black and I'm proud*, de James Brown:

*Now we demand a chance to do things for ourselves
We're tired of beatin' our head against the wall
And workin' for someone else
We're people, we're just like the birds and the bees
We'd rather die on our feet
Than be livin' on our knees
Say it loud, I'm black and I'm proud¹*
(BROWN, 1995:74)

¹ *Diga em voz alta, sou negro e tenho orgulho* – Agora, exigimos uma chance de fazer as coisas por nós mesmos/estamos cansados de bater a cabeça contra a parede/e trabalhar para qualquer um./Somos pessoas, somos como os pássaros e as abelhas/preferimos morrer sob nossos pés/do que vivermos de joelhos/diga em voz alta, sou negro e tenho orgulho.

Para Friedlander (apud SILVA, [s.d.]), o *soul* significou a união desses negros norte-americanos. Havia estações de rádio com programação voltada para esse gênero. Desse modo, como acrescenta Silva “a música assumiu a função de mostrar para o mundo o orgulho negro”. Canções como *Respect*, de Otis Redding e interpretada por Aretha Franklin, e *Say it loud, I'm black and I'm proud*, de James Brown, que faz uso da técnica do canto falado, ajudaram a construir a autoestima dessas pessoas.

1.2 A *soul music* no Brasil

No país, a entrada da música *soul* ocorre no final da década de 1960 num contexto político-econômico de internacionalização da economia, ditadura militar, surgimento de mercado de bens simbólicos e de movimentos juvenis (ZAN apud GONÇALVES, 2011:23). O ano de 1968 foi marcado pelo assassinato do líder negro norte-americano Martin Luther King nos Estados Unidos da América. No Brasil, destacam-se a morte do estudante Edson Luiz, as manifestações estudantis contra a ditadura e a decretação do AI-5, que endureceu o regime político-militar. Em 1969, ocorreu na cidade de Bethel, estado de Nova Iorque, o Festival de Woodstock, que marcou o cenário da contracultura nos Estados Unidos e repercutiu mundialmente. O festival foi modelo para a tentativa de uma “onda” *hippie* no Brasil na realização do Festival de Verão de Guarapari, ocorrido nos dias 11 e 12 de fevereiro de 1971 na cidade de Guarapari do estado do Espírito Santo, e para o Festival de Águas Claras em 1975 no interior de São Paulo². O Festival Whattstax foi outro evento relevante no período, ocorreu nos Estados Unidos e se apresentou como uma das referências para os bailes *black* no Rio de Janeiro.

O Festival de Guarapari teve o intuito de ser o “Woodstock brasileiro” e foi um fracasso em termos de recursos, equipamento e público. E, foi organizado para ser, segundo artigo publicado no *Jornal do Brasil*, “uma grande mostra de música popular brasileira, sem a preocupação de gêneros ou épocas” (ALZER, 1971), cuja programação inicialmente incluiu alguns nomes da MPB. Os artistas que participaram do evento foram: The Bubbles, Milton Nascimento, Som Imaginário, Ângela Maria, Novos Baianos, ERA, Soma e Toni Tornado³. Também foi convidado de honra Caetano Veloso, segundo consta no Caderno B do *Jornal do*

² FESTIVAL DE WOODSTOCK. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Festival_de_Woodstock&oldid=36914574>. Acesso em: 5 fev. 2014.

³ FESTIVAL DE VERÃO DE GUARAPARI. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Festival_de_Ver%C3%A3o_de_Guarapari&oldid=36441311>. Acesso em: 5 fev. 2014.

Brasil de 15 de Janeiro de 1971, além de Elis Regina e Roberto Carlos, participações que dão o título da matéria do *Jornal do Brasil*, no 1º Caderno do dia 9 de fevereiro de 1971 (COSTA; & GOMES, 1971:10).

Whattstax foi um festival de música negra ocorrido em 20 de agosto de 1972 em Los Angeles, reunindo cerca de cem mil pessoas. Considerado o “Woodstock negro”, foi organizado pela Stax Records (selo de Memphis cidade americana do estado do Tennessee), para “comemorar” o sétimo aniversário das revoltas populares do bairro de Whatt na Califórnia.

Os conflitos raciais eram intensos nos EUA, principalmente no sul, porém foi em Los Angeles que aconteceu um dos mais dramáticos eventos realizado no verão de 1965. A comunidade desse bairro negro iniciou uma manifestação pacífica contra o tratamento discriminatório dado pela polícia e a ausência ou precariedade de serviços sociais, escolas e hospitais. O protesto se transformou em uma “guerra” que acabou com 34 mortos, 3.000 prisões, e prejuízos materiais de cerca de 40 milhões de dólares (STOCK FOOTAGE WATTS RIOTS LOS ANGELES, 1965).

Um ano depois foi realizado o Whatts Summer Festival, com a finalidade de arrecadar fundos para a comunidade. O evento cresceu e a Stax Records teve a iniciativa de organizar um concerto beneficente com seus principais artistas, chamando-o Whattstax. A entrada para o festival teve valor simbólico, custando apenas um dólar. O festival contou com artistas como: Kim Weston (que cantou *Lift every voice and sing*, considerado um hino afro-americano), Jesse Jackson e Al Bell (que realizou o discurso de abertura), Jimmy Jones, The Rance Allen Group, Carla Thomas, Mel & Tim, Eddie Floyd, The Staple Singers, The Bar Kays, Albert King, Rufus Thomas, Isaac Hayes (que iniciou sua apresentação com o tema do filme *Shaft*, hino do movimento cinematográfico *Blaxploitation* e cujo personagem principal deu nome ao baile *black* realizado no clube Renascença nos anos 1970) (WATTSTAX, 1973).

O filme *Shaft*, ou partes dele, era exibido nos bailes *black* no Rio e frases do filme, como “posso estar desempregado, mas sou alguém. Sou negro, lindo, orgulhoso. Tenho que ser respeitado”, mexeram com os jovens frequentadores dos bailes cariocas. Segundo Essinger (2005:34), esses jovens tiveram contato com autores norte-americanos militantes negros da época, como Eldrige Cleaver, cuja obra fundamentou a formação do grupo Panteras Negras.

Este foi o período áureo da música negra norte-americana, porém, a maioria dos discos não chegava oficialmente ao Brasil, principalmente aqueles de conteúdo racial de protesto (ESSINGER, 2005:34). A única forma com que esse material entrava no país era pelas mãos dos discotecários dos bailes do subúrbio, que literalmente saíam à caça de LPs, fosse em importadores ou mesmo viajando para fora do país para adquirir as novidades.

Como não tinha gravadora promovendo artista nem MTV nem nada, o DJ tinha que ser bem mais garimpeiro do que hoje em dia. Acontecia de um discotecário ficar famoso por ser o único que tinha determinado disco. Era assim: as pessoas iam ao baile para ouvir tal música que só aquele DJ tinha. (DJ Fábio Macari In: ASSEF, 2010:28)

De acordo com Sansone (2003:171), o primeiro disco lançado no Brasil com músicas *soul* tinha o título de *What is Soul?* Ele foi produzido pela Companhia Brasileira de Discos em 1967. Este continha músicas de diversos cantores norte-americanos do gênero, como Aretha Franklin, Percy Sledge, Joe Tex, The Capitols, Wilson Pickett, e Sam & Dave. Na contracapa do disco havia uma descrição do que é *soul*, que foi citada parcialmente por Sansone (2003:171):

Dia a dia surge uma novidade no mundo da música em todos os cantos do mundo. E cada inovação ganha sempre um nome pequenino, mas com a intenção de deferir algo muito grande e elevado. Assim, é o “*soul*”, a última inovação surgida no mundo da música e que consegue uma aceitação das maiores, principalmente pelo público jovem que, como sempre, é o primeiro a aceitar, adotar e beber o que vem com características de novidade. As letras contêm mensagens de muito sentimento e ternura, embora o ritmo seja alegre e bem dentro da linha do que o jovem prefere e exige. (...) É o que se dança e se canta em todas as boates ianques, em todas as “caves” de Paris e do resto da Europa. E como o vento é que traz ligeiro as novidades musicais, num instante ele se fez presente no Brasil, onde aos poucos começa a infiltrar-se...

Na década de 1970, os jovens do Rio de Janeiro frequentavam bailes onde se tocavam música *soul* e o *funk* (norte-americano). Um deles era o chamado Baile da Pesada que chegava a reunir, como mencionado anteriormente, milhares de jovens envolvidos com a cultura *black* (ALVES FILHO, 2011).



Figura 1: Bailes da Pesada no Grajaú Country Club realizados por Big Boy na década de 1970 (Fonte: Big Boy Rides Again⁴).

⁴ BIG BOY RIDES AGAIN. Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Big-Boy-Rides-Again/565152540194400>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

Esses bailes começaram a chamar a atenção da mídia e conseqüentemente das gravadoras, pois aos olhos do setor, poderiam ser um mercado muito interessante como declarou André Midani (presidente da WEA na época) em entrevista concedida a Eloá Gonçalves (ALVES FILHO, 2011). Midani confirma que o interesse por esse segmento surgiu devido aos eventos, tais como o Baile da Pesada e as Noites do Shaft, no Clube Renascença.

O fato é que, no final da década de 1970, o mercado fonográfico brasileiro havia se tornado o quinto maior do mundo (BRANDÃO, 1990:91). Além disso, foi nessa época que músicas e artistas estrangeiros e brasileiros do gênero *soul* obtiveram maiores índices de vendas (GONÇALVES, 2011:27).

1.3 O *soul* brasileiro

A *soul music* norte-americana ganhou maior projeção no Brasil nos anos 1970, quando alguns cantores, compositores, músicos e produtores utilizaram as referências americanas para produzir uma música *soul* brasileira. É o caso de artistas como Toni Tornado que, após passar alguns anos nos EUA, voltou ao Brasil e participou do V Festival Internacional da Canção, interpretando a música *BR-3* de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar. O festival foi realizado pela TV Globo em outubro de 1970 no estádio do Maracanãzinho na cidade do Rio de Janeiro. A canção ganhou o primeiro lugar e é entendida como um marco no início do movimento de identidade negra no Brasil inspirado nas lutas sociais dos negros norte-americanos (PELEGRINI, 2011). A última noite da fase nacional do festival teve a abertura com o show de Isaac Hayes e sua banda de mais de 27 músicos (PAULINHO ENCERRA A FASE NACIONAL, 1970).

As aparições de Toni causavam frisson tanto pela forma – chapéus, óculos, sapatos coloridos do tipo plataforma, casacos longos, calças boca de sino e camisetas pintadas com motivos africanos, aliados a expressões corporais excêntricas – quanto pelo conteúdo. Em suas músicas, o cantor não escondia os problemas sociais e questionava a “democracia racial” propagada pelas autoridades do governo militar. Assim, como a *black music*, as canções interpretadas por Tornado punham em xeque a existência da “solidariedade entre as raças” e traziam à tona o problema da exclusão social.

Em 1971, Toni Tornado e Elis Regina apresentaram no VI Festival Internacional da Canção a música *Black is Beautiful* dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle. Durante sua apresentação, “Toni Tornado levantou uma das mãos com o punho cerrado em referência ao movimento dos Panteras Negras e acabou sendo preso por isso” (PELEGRINI, 2011).

Toni Tornado foi logo depois exilado. O movimento *black* no Brasil começou a incomodar a sociedade conservadora e o governo militar. Em entrevista a Pelegrini (2011), Tornado diz:

Eles (os militares) aproveitaram a oportunidade porque pô, esse negão tá agitando, vamos mandar ele embora. Ele tá falando pra negrada não alisar mais o cabelo. Ele tá falando que a maneira de se vestir é outra...entende? Ele é pernicioso.

Assim, essa música norte-americana ganhou projeção: alguns artistas brasileiros passaram a compor dentro desse gênero e os adeptos se espelharam nos direitos civis dos EUA. Foi nessa época que os jovens negros supostamente engajados com o movimento negro se reuniram nos chamados bailes *black*.

Era de se esperar que, com essas demonstrações de força de um movimento feito por negros do subúrbio, a polícia de um governo ditatorial ficasse de cabelo em pé. (...) Filó conta que, logo depois do baile das 15 mil pessoas em Cascadura, começou a ver pessoas estranhas ao movimento infiltradas nas festas da Soul Grand Prix. Certa vez, conta ele, houve uma tentativa de forjar um flagrante de tráfico de drogas no escritório da equipe, que ficava na Central do Brasil. O esperto que tentou armar a tramoia acabou sendo desmascarado, de forma cinematográfica, pendurado na janela do 23º andar pra confessar. Por algumas vezes, tanto Filó quanto Nirto foram encapuzados e levados para o DOPS para interrogatórios. Os policiais perguntavam com rispidez pelo dinheiro que os americanos estavam colocando no país para financiar o movimento (...). (ESSINGER, 2005:35-6)

Logo, os eventos chamaram a atenção não só de produtores e da mídia, mas também das autoridades militares, que entendiam o movimento como possivelmente perturbador da ordem vigente, como conta André Midani (executivo da Philips na época):

Os militares achavam, com toda a razão, que, se um dia a favela fosse se politizar, se militarizar, era a revolução social neste país. Não sei quem inventou isso, mas se uma vez tive problema, foi quando alguém disse que eu recebia dinheiro do movimento *black* norte-americano para comandar a subversão nas favelas. Aí passei uns dias ruins. (MARSIGLIA, 1987)

Outro que também passou a ser observado pela polícia foi Gerson King Combo. Em conversa informal que tivemos no estúdio Espaço Ipiranga localizado no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro, seu produtor e empresário Ronaldo Pereira contou que sempre havia alguém da produção vigiando os bailes para dar o alerta caso a polícia aparecesse. Quando eram avisados da chegada dos guardas, eles imediatamente escondiam os discos

black, trocavam as músicas e passavam a tocar samba para disfarçar. Outro evento envolvendo a repressão policial foi relatado de Zé Rodrix à *Revista Super Interessante* de novembro de 1987. Ele conta que muitos policiais federais chegaram, puseram todos para fora e acabaram com o show do disco *Volume I* de Gerson King que estava acontecendo no Clube Magnatas em 1977 (MARSIGLIA, 1987).

Gerson Rodrigues Côrtes (Gerson King Combo) considerado o “James Brown brasileiro”, é irmão de Getúlio Côrtes compositor de “Negro Gato” gravado por Roberto Carlos. Como cantor, Gerson integrou grupos como Renato Blue Caps e os Fevers, também chegou a participar de uma turnê pelos Estados Unidos onde conheceu Stevie Wonder e James Brown que se tornaria sua grande referência musical no universo da *black music*⁵.

Em entrevista concedida a estudantes do Centro Universitário UMA de Minas Gerais em 2011, Gerson conta quais são os grandes ícones da *black music* brasileira. Ele cita os nomes de Big Boy, Mr. Funky Santos, Paulão Black Power, Nirto e Don Filó. Além do mais, Gerson fala que nomes consagrados pela mídia como Tim Maia e Tony Tornado não podem ser considerados “*blacks*” (termo utilizado para identificar aqueles que frequentavam os bailes ou produziam música *soul*). Ele os considera apenas excelentes artistas pop⁶. Neste pequeno trecho da entrevista, identificamos um exemplo de discurso feito por um ator social. Esse ator social possui a autoridade para legitimar quem faz parte ou não da cena *black* no Brasil. O ator social é um termo utilizado por Will Straw para definir o sujeito que faz parte de uma “cena musical”, conceito que será tratado detalhadamente mais adiante.

No decorrer dessa entrevista, o cantor também comenta sobre os tempos difíceis de repressão policial, quando chegou a ser preso três vezes pela Polícia Federal sem qualquer justificativa. É tratando desse assunto que surge em suas palavras a declaração que contradiz muito do que se afirma com relação a consciência política do movimento e sobre as referências à luta pelos direitos civis negros norte-americanos. Sobre a questão Gerson afirma que: “A negada da Black Rio; eles não tinham noção do que era esquerda ou direita politicamente falando. Eles só queriam dançar e as meninhas...”⁷

Conseqüentemente, a afirmação acima pode ser utilizada como argumento de que o *soul* brasileiro se diferencia da música americana no que se refere à função de representar a

⁵ GERSON KING COMBO. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br/gerson-king-combo/dadosartisticos>. Acesso em: 17 jun.2014.

⁶ Entrevista Gerson King Combo ao estudantes do Centro Universitário UMA, parte I. Disponível em:<www.youtube.com/watch?v=Cmf1qpa6Fhs> Acesso em: 17 jun. 2014.

⁷ Entrevista Gerson King Combo ao estudantes do Centro Universitário UMA, parte I. Disponível em:<www.youtube.com/watch?v=US5CPJC-_gg> Acesso em: 17 jun. 2014.

trilha sonora das reivindicações de uma parcela excluída da sociedade, como abordado na primeira seção deste capítulo e na seção “*soul*” do próximo capítulo desta pesquisa.

Como exemplo de uma suposta não intenção de mensagem política citamos a música *Mandamentos Black*, composição do próprio Gerson King Combo em parceria com Pedrinho e Augusto César que foi lançada em 1977, pela Polydor, no EP⁸ *Gerson King Combo*, que contém quatro faixas: *Foi um sonho só*, *Uma chance*, *Good save the king* e *Mandamentos Black*.

Mandamentos Black

<p><i>Brother!!!</i> Assuma sua mente,<i>brother!</i> E chegue a uma poderosa conclusão de que os <i>blacks</i> não Querem ofender a ninguém, <i>brother!</i> O que nós queremos é dançar! dançar,dançar e curtir Muito som. Não sei se estou me fazendo entender. O certo,é seguir os mandamentos <i>blacks</i>,que são, <i>baby</i>: Dançar,como dança um <i>black!</i> Amar,como ama um <i>black!</i> Andar,como anda um <i>black!</i> Usar, sempre o cumprimento <i>black!</i> Falar,como fala um <i>black!</i></p>	<p>E eu te amo,<i>brother!!</i> Viver,sempre na onda <i>black!</i> Ter,orgulho de ser <i>black!</i> Curtir o amor de outro <i>black!</i> Saber,saber que a cor branca,<i>brother</i> é a cor da Bandeira da paz, da pureza e esses são os pontos de Partida para toda a coisa boa,<i>brother!</i> Divina razão pela qual amo você também, <i>brother!</i> Eu te amo <i>brother!!</i> E eu te amo <i>brother!!!</i></p>
---	---

Dentre as possíveis suposições que podem ser traçadas através dos versos da música “Os mandamentos *black*”, considerada hino do movimento *black* no Brasil, observamos nela alguns aspectos da ideologia da *soul music* que temos apresentado desde o início do capítulo. Desses destacamos o ato de dançar que aparece com frequência nas primeiras estrofes. Neste sentido, temos que na proposta do *soul*, a dança, assim como outros elementos, a vestimenta, o modo de agir e pensar, a música e o modo de tocá-la constituem a forma de reação por parte dos negros norte-americanos contra uma realidade de discriminação, onde não lhes era dado direitos de maneira igualitária a qualquer cidadão branco em seu país. No Brasil essa música, de modo semelhante, se apresentou como uma maneira de questionar realidades sociais e de estimular a autoestima dessa parte da população. Dançar como um *black* e não como outro, ter orgulho de ser *black*, de assumir

⁸ EP: abreviatura para *Extended Play*, disco com 25cm de diâmetro, cuja rotação era de 45 RPM e tinha a capacidade de 8 minutos por lado o que geralmente suportava quatro faixas. (Fonte: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Disco_de_vinil>. Acesso em: 24 jul. 2014.

sua cor, “não alisar mais o cabelo” como disse Toni Tornado citado anteriormente. Consequentemente, é possível entender que há nos versos dessa música, a promoção de uma consciência *black*, cor oposta a da mencionada bandeira da paz. Bandeira cuja cor branca é associada à pureza e às coisas boas, associação que pode ser entendida como representante do estigma social com relação aos negros.

1.4 Os Bailes da Pesada

Os bailes da pesada eram realizados por Big Boy e Ademir Lemos, inicialmente no Canecão, casa noturna do Rio de Janeiro localizada no bairro de Botafogo, fechada em 2010 após uma longa disputa judicial com a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ademir Lemos era o discotecário da Le Bateau, casa noturna que se localizava no bairro de Copacabana no Rio de Janeiro, ativa entre os anos de 1965 e 1971. Ademir foi o responsável por lançar o primeiro vinil nacional sem intervalos entre as músicas: o disco *Le Bateau*, lançado em 1970 pela Top Tape. Atuou também como produtor nos anos 1980, e fez uma tentativa de se lançar como cantor de *funk* carioca ao gravar o *Rap do Arrastão* (ASSEF, 2010:41-2).

Big Boy era o pseudônimo de Newton Alvarenga Duarte, carioca da zona sul apaixonado por música popular, que, quando garoto, “gastava toda a mesada com discos e mentia para o pai para poder ir a São Paulo comprar os LPs que não encontrava no Rio” (ESSINGER, 2005:17). Em 1964, foi convidado pelo jornalista Reinaldo Jardim para trabalhar na programação musical da Rádio Tamoio. O jornalista “apostou que ele poderia ser a conexão da rádio com o público jovem, pois apesar de tímido Newton tinha uma capacidade enorme de se comunicar com os jovens” (ESSINGER, 2005:17). Big Boy procurava LPs não importava o lugar e tinha a enorme capacidade de perceber o que iria fazer sucesso. Diz-se que ele tinha a liberdade de tocar o que realmente gostava, coisa que poucos conquistaram, assim como nunca aceitou “jabá⁹”. Big Boy foi responsável por formar o gosto musical de uma geração através de um trabalho sério sobre o que ele gostava de ouvir (BIG BOY SHOW, 2004).

⁹ Termo derivado da palavra *jabaculé*, uma gíria para gorjeta, que se constitui na prática de receber dinheiro para privilegiar a execução de determinada música.



Figura 2: Bailes da Pesada, no Canecão, realizado por Big Boy na década de 1970. (Fonte: Big Boy Rides Again¹⁰)

Os Bailes da Pesada acabaram saindo do Canecão por conta de decisão da diretoria da casa, que se interessou por dar maior espaço às apresentações de artistas da MPB. Os bailes passaram a ser realizados na zona norte e no subúrbio do Rio de Janeiro, além de serem levados para diversas cidades do país.

Tendo os Bailes da Pesada como referência, Oséas Moura dos Santos, mais conhecido pelo seu nome artístico Mister Funky Santos, idealizou um baile só para negros que tocasse somente música negra. Oséas promoveu o primeiro baile *black* em 1971 no Astória Futebol Clube (que já não existe mais e era localizado no bairro do Catumbi nas proximidades da área onde foi construído treze anos depois um dos maiores símbolos do carnaval carioca – o Sambódromo). Em suas palavras a intenção do baile era “(...) pra levar a negrarada do morro para o asfalto” (ESSINGER, 2005:18). Mais tarde, em um de seus bailes, conheceu Dom Filó, com quem produziu os primeiros bailes com o caráter de “consciência negra” no Clube Renascença. Dom Filó, produtor cultural, é considerado um dos mentores do movimento Black Rio e figura dentre os atores sociais politizados do movimento, tendo contato com os ideais de defesa da “negritude” nas obras de Malcolm X, Martin Luther King, Agostinho Neto (primeiro presidente da Angola), e Samora Machel (primeiro presidente de Moçambique). Além disso, foi produtor da Banda Black Rio e criou a Soul Grand Prix, a maior equipe de som da época (ESSINGER, 2005:16).

¹⁰ BIG BOY RIDES AGAIN. Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Big-Boy-Rides-Again/565152540194400>>. Acesso em: 07 fev. 2014.

1.5 O Clube Renascença e as Noites do Shaft

O Renascença foi criado em 17 de fevereiro de 1951 e se localizava inicialmente no bairro do Lins de Vasconcelos, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. O clube teve como fundadores negros de classe média alta que pretendiam seguir os moldes dos clubes de elite cariocas da época, como o Grajaú Country Club, o Tijuca Tênis Club e o Fluminense Football Club. O novo clube foi criado com finalidades recreativas, culturais e esportivas. A intenção estabelecida no artigo nº2 de seu estatuto era a de “promover e estimular a união e o espírito de solidariedade entre os sócios e pessoas de suas famílias sem qualquer prevenção de preconceito” (GIACOMINI, 2006:28).

O clube surgiu não só como opção de lazer, mas principalmente como espaço para práticas culturais de um grupo discriminado e segregado socialmente. Assim, o objetivo era fazer com que aquela comunidade negra aumentasse a sua autoestima e trocasse informações através de práticas coletivas (FILÓ apud ESSINGER, 2005:15).

“(…) foram pessoas que não se conformaram à discriminação pelo fato de terem uma posição econômica e educacional privilegiada, foram negros que chegaram a posições de destaque por não se adaptarem à situação de discriminado ou rejeitado. De toda forma, quer como ponto de partida quer como resultado, é a condição econômica e educacional privilegiada que os transforma em negros especiais, isto é, vitoriosos; em negros que escaparam às contingências da origem social pobre e analfabeta que reproduz a subalternidade; que ascenderam e cuja ascensão como que os credenciava a serem vistos como negros melhores, selecionados do meio de uma massa homogeneizada pela pobreza, anomia, ignorância, indigência, primitivismo, etc.” (GIACOMINI, 2006:30)

Inicialmente, os eventos do clube eram voltados para a cultura erudita, como, por exemplo, palestras sobre música clássica e literatura. Havia reuniões à tarde onde se ouvia Brahms, Bach e Mozart, assim como havia chás com declamação de poesias e saraus (GIACOMINI, 2006:32-3).

Posteriormente, em 1968, passaram a acontecer festas de samba e peças de teatro. A primeira peça de teatro encenada foi *Orfeu do Carnaval* cujo elenco era formado por jovens atores como Antônio Pompeu e Zezé Motta (ESSINGER, 2005:16). Mais tarde, o clube foi transferido para o bairro do Andaraí mudando também o seu caráter inicial de eventos para frequentadores selecionados que levavam suas famílias para rodas de samba

abertas a todos e concursos de misses. Na década de 1970 abrigou a chamada Noite do Shaft (GONÇALVES, 2011:47).

A Noite do Shaft era um baile que acontecia aos domingos à noite e reunia grande quantidade de jovens negros em torno da música *soul* e da chamada cultura *black* (GONÇALVES, 2011:48). O nome veio do filme *Shaft*, de 1972, dirigido pelo cineasta Gordon Parks, que conta a história de John Shaft, detetive negro que combate a criminalidade de uma maneira nada comum. Essinger (2005:22) comenta que a escolha do personagem para dar nome ao baile ocorreu devido à trilha do filme que continha uma faixa do músico Isaac Hayes, conhecido por seu engajamento social no auge dos tempos da *black music*. Nas noites do Shaft, além da música, havia a projeção de imagens do filme mescladas com fotos de frequentadores tiradas durante o baile, o que, como comentou Dom Filó, tinha o efeito de aumentar a autoestima dos frequentadores e acabou atraindo mais gente para os bailes. Dom Filó demonstrava seu engajamento nos bailes ao interromper as músicas para falar sobre estudo, família, drogas e violência; suas mensagens instigavam os jovens a refletir: “(...) o que você está pensando do futuro?”, ”Nós temos que nos organizar como negros, senão nós não vamos chegar lá” (ESSINGER, 2005:22-3).

As Noites do Shaft passaram a atrair não somente os jovens que já frequentavam o Renascença, mas também jovens negros de comunidades de baixa renda de outras localidades como, entre outros, Engenho Novo, Vila Isabel, Salgueiro, Morro dos Macacos e Andaraí (GIACOMINI, 2006:210). A integração com as outras comunidades nos arredores do clube demonstra claramente uma mudança no caráter da construção de identidade que desde o início esteve presente no projeto de fundação do clube.

O clube Renascença passou a não comportar mais a quantidade de pessoas que os bailes *black* estavam atraindo e a Noite do Shaft foi transferida para o Clube Maxwell em Vila Isabel e depois para o Cascadura Tênis Clube no subúrbio do Rio de Janeiro, onde, segundo Essinger (2005:23), “a força política dos slides chocou a plateia”. Foi nesta ocasião que surgiu a equipe de som Soul Grand Prix.

1.6 As Equipes de Som

1.6.1 Soul Grand Prix

Criada pelo produtor Dom Filó, a equipe de som ganhou este nome devido às projeções de slides de pilotos de Fórmula I que eram exibidos em alternância com os slides de temática *black* nos bailes, a fim de escapar da censura. A equipe era formada pelo DJ Luizinho e pelo empresário Nirto Batista de Souza (ESSINGER, 2005:23).



Figura 3: Carteirinha de Fã da equipe Soul Grand Prix
(Fonte: DJ Goovy¹¹)

Em 1975, a Soul Grand Prix lançou um LP seguindo a linha dos discos personalizados dos Bailes, como fizera Big Boy três anos antes com o LP do “Baile da Cueca”. A compilação foi produzida por Ademir Lemos e lançada pelo selo Top Tape. O texto da contracapa é de autoria do próprio Ademir (FRIAS, 1976:5):

The Beautiful Black People estaria no maior sufoco, não fosse o surgimento das equipes de som. *There was a time* em que foi um só Baile da Pesada. Hoje desdobraram-se em centenas de Disco Dance instalados nas festas domingueiras de clubes. A Equipe Soul Grand Prix conquistou, através de suas multimilionárias performances, o direito de registrar esse acontecimento tão marcante.

1.6.2 Black Power

A exemplo da Soul Grand Prix e aproveitando o caminho aberto pelos Bailes da Pesada, diversas equipes de som surgiram no Rio de Janeiro. A Black Power é uma das criadas nos anos 1970. A equipe foi montada pelo DJ Paulão, frequentador dos bailes do Big Boy e colecionador de discos de *soul music*.

¹¹ Imagem obtida no *site* do DJ Goovy. Disponível em <<http://truegroovy.blogspot.com.br/2010/11/movimento-soul-power-rio-de-janeiro.html>>. Acesso em jan. 2013.



Figura 4: DJ Paulinho e DJ Paulão nos bailes do Grêmio de Rocha Miranda na década de 1970 (Fonte: Mania de Vinil¹²)

O início ocorreu com pouquíssimos recursos e com equipamento precário no Clube Botafoguinho, em Guadalupe, bairro da zona norte do Rio de Janeiro (ESSINGER, 2005:25). Aos poucos, a equipe foi se estabelecendo e explorando áreas em que ainda não havia a presença de nenhuma outra equipe atuando. A marcação de território de atuação das equipes de som era notória, como contou Gerson King Combo no trecho a seguir:

A zona sul era do Big Boy e do Ademir, a Zona Portuária e o Centro eram do Funky Santos, a Zona da Leopoldina, Méier e Cascadura da Soul Grand Prix, mas de Madureira pra lá – Oswaldo Cruz, Bento Ribeiro, Marechal Hermes, Rocha Miranda, era tudo Black Power. (ESSINGER, 2005:25)

1.6.3 Furacão 2000

A Furacão 2000 era uma equipe de som de Petrópolis, cidade da região serrana do estado do Rio de Janeiro. Inicialmente, se chamava Som 2000 e tinha a programação voltada para o *rock* e o *heavy metal*. A equipe passou a tocar *black music* com a entrada de Rômulo Arthur Costa que sublocava equipamentos para a Furacão 2000 e acabou se tornando sócio. (ESSINGER, 2005:27). A exemplo da Soul Grand Prix, a equipe Furacão 2000 lançou em 1978 um LP, cuja contracapa contém o seguinte texto:

São 50 caixas de som em suspensão acústica, 8 caixas de som para acústica, mesa de som com 19 canais, câmara de eco para efeitos especiais, 16 amplificadores transistorados de 250 watts cada, sofisticados sistema de iluminação que vai das luzes rítmicas às cadavéricas(...) A equipe é composta de três discotecários, um engenheiro de som, um câmera-man, dois técnicos operadores de som, um iluminador e oito auxiliares, além de duas excelentes dançarinas, mulatas incrementadas de cabelos coloridos e muito swing para marcar o balanço. (ESSINGER, 2005:27)

¹² Imagens obtidas no site Mania de Vinil. Disponível em <maniadevinil.blogspot.com.br/2010/12/djs-paulao-e-paulinho-da-black-power.html> Acesso em Jun. 2014.

Este texto da contracapa do disco demonstra a competição que começava a se formar entre as equipes de som. A Furacão 2000 fez questão de registrar e explicitar ao público a sua grande capacidade sonora. Logo, o final dos anos 1970 foi marcado pela proliferação de equipes de som que movimentavam um mercado cujos números se comparavam aos jogos no estádio do Maracanã, como mencionou Nirto sobre um baile da Soul Grand Prix no clube Lespan: “Quando o diretor do clube entrou na bilheteria e viu que não tinha chão, era só dinheiro, falou: ‘Pelo amor de Deus para’.” (ESSINGER, 2005:29)



Figura 5: Baile da equipe Furacão 2000 em Bangu no ano de 1976 (Fonte: Original Funk Music¹³)

As equipes de som que começaram de forma improvisada, com poucos recursos, foram se profissionalizando e ocupando a lacuna gerada pela falta de eventos mais acessíveis aos jovens das classes de baixa renda da zona norte e subúrbios do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que atendia os gostos musicais destes jovens. Os bailes *black* e as equipes de som dos anos 1970 criaram diretamente as condições para o surgimento na década seguinte de outro fenômeno, os bailes de *funk* carioca. Os espaços e o cenário já estavam criados, grandes locais dos clubes e quadras que comportam milhares de pessoas, equipamentos eletrônicos de luz e som e os DJs. O formato vindo dos bailes dos anos 1970 foi utilizado na década seguinte pelas mesmas equipes de som, que, então, em vez de *black music*, estavam produzindo e divulgando *funk* carioca. Esse aproveitamento talvez explique as imprecisões tanto quanto ao uso dos termos *black music*, *soul*, *funk* e *funk* carioca, como quanto às dúvidas nas definições dos gêneros, a gênese e as referências do *funk* carioca.

¹³ Imagens obtidas no site *Original Funk Music*. Disponível em <originalfunkmusic.com/?page_id=68341> Acesso em Jun. 2014.

2. A CONCEITUAÇÃO DOS GÊNEROS MUSICAIS

Quando se propõe a pesquisar sobre *soul music* no Rio de Janeiro na década de 1970, se imagina que os termos utilizados para nomear este tipo de música tragam tantos problemas com relação à delimitação e esclarecimento do tema estudado. Alguns autores usam o termo *soul music*, outros *funk* e bailes *funk* e, há ainda os que preferiram utilizar *black music*. Em decorrência destes diversos termos, somos levados a presumir inicialmente que se trata de gêneros musicais distintos. No entanto, serão realmente distintos? Como defini-los?

A necessidade de discutir o problema surgiu ao se expor e conversar sobre a temática desta pesquisa com colegas e professores da pós-graduação em música da UNIRIO. Estes frequentemente fizeram colocações e perguntas utilizando o termo *funk*. Porém, era claro que em suas falas estavam se referindo ao *funk* atualmente produzido no Rio de Janeiro. Foi explicado que a temática era o *soul* ou a *black music* e não o *funk* (carioca) e foram listadas algumas possíveis diferenças. Assim, surgiram questionamentos que não haviam sido cogitados inicialmente. Tais questões remetem a reflexões complexas para pesquisa em música popular, pois como definir gêneros musicais populares se as fronteiras entre eles se mostram como interseções e conexões muito difíceis de serem detectadas?

A primeira dúvida diz respeito aos termos utilizados para denominar este tipo de música e que acabou ganhando conotações diferentes aqui no Brasil. A segunda, como definir e diferenciar *black music*, *soul music*, *funk* e *funk* carioca sendo que até mesmo na literatura encontramos distinções confusas e termos sendo utilizados de modo inadequado, como por exemplo no trecho extraído da dissertação de mestrado do antropólogo Hermano Vianna: “Apesar de hoje o circuito *funk* carioca ser manifestação cultural predominantemente suburbana, os primeiros bailes foram realizados na Zona Sul, no Canecão, aos domingos, no começo dos anos 70.” (VIANNA, 1987: 51). Esta afirmativa nos faz indagar: podemos utilizar o termo *funk* carioca para denominar esta música ou movimento cultural no Rio de Janeiro dos anos 1970?

2.1 O problema da definição de gênero musical

Definir um gênero musical é tarefa árdua, pois não existem gêneros puros principalmente em música popular. Podemos cogitar traçar distinções e estabelecermos características com base na estrutura, nos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos, na instrumentação, aspectos históricos, geográficos, ideológicos, funcionais, cronológicos, etnográficos ou de comportamento de seus praticantes por exemplo. Outro fator complicador é o fato de não ser possível isolar completamente um gênero musical pois, previamente já se pode identificar elementos em comum com outros tipos de música. Consequentemente, isto faz com que não consigamos construir uma delimitação precisa devido à existência de diversas interseções entre eles.

Para discutirmos o problema, buscou-se embasamento na teoria dos gêneros musicais de Franco Fabbri e nas reflexões de Philip Tagg acerca da *soul* e da *black music*.

Fabbri (1981:52) define gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas”¹⁴ Ao defini-lo, o autor lista cinco regras que podem nos ajudar a descrever um determinado gênero. Tais regras, segundo o autor, não solucionam o problema da análise dos gêneros, mas servem para refletirmos acerca da complexidade de tal tarefa (1981:54). As cinco regras são:

- Formal e técnica.
- Semiótica.
- Comportamentais.
- Sociais e ideológicas.
- Econômicas e jurídicas.

A regra formal e técnica se refere a aspectos da composição. Leva em consideração os códigos escritos, os tratados teóricos, os manuais de ensino, técnicas de performance, características instrumentais e outros aspectos que segundo o autor são do domínio da tradição oral. As regras da semiótica tomam por base a afirmativa “(...) todas as regras de um gênero são semióticas, pois estes são códigos que criam uma relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo” (FABBRI, 1981:54). A regra do comportamento está ligada à área da psicologia dos músicos, aos intérpretes, músicos de orquestra e às suas reações frente ao público. Sobre a regra social e ideológica o autor

¹⁴ (...) a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.

afirma que: “Cada gênero é definido por uma estrutura variante que aceita as regras e cujos membros participam de várias formas durante o curso de um evento musical”¹⁵ (FABBRI, 1981:55). O autor ainda acrescenta que dados sociológicos também se tornam regras que caracterizam um gênero como por exemplo: a divisão de tarefas típicas em um gênero; a ligação entre um gênero e certa faixa etária ou classe social ou; indivíduos que rejeitam seu grupo ou classe ao aderir a certo gênero. As regras econômicas e jurídicas tratam das questões de capital envolvidas na comercialização de um gênero como, por exemplo, direitos autorais, cachê e contratos com gravadoras.

Embora algumas denominações de gênero tenham surgido na imprensa ou tenham sido cunhadas com fins comerciais, Fabbri (1981:56) adverte que o estudo do gênero não passa por um estudo da sociologia do consumo musical, ou seja, um gênero musical não está necessariamente atrelado à audiência e vendagem.

2.2 *Soul music*

Como visto sucintamente no primeiro capítulo desta dissertação, a *soul music* foi colocada dentro da categoria de *black music*. Entretanto, o que significa *soul music*? O que significa o termo *soul*, a música que vem da alma?

A palavra *soul* encontra-se profundamente enraizada na construção da representação da cultura popular norte-americana. Inicialmente, o termo *soul* foi usado no contexto da música com a finalidade de revitalizar a cena do *Jazz* que se julgava estar sendo descaracterizada pelo mercado nos anos 1950 (TAGG, 2010: 9-10).

Ademais, a utilização deste termo estava intimamente relacionada à busca pela essência da música negra norte-americana, assim como, passou a denotar a condição para que determinada música ou músico fosse legitimado em sua, digamos, “negritude”. A expressão *soul* era então: “Um ingrediente tão essencial para a música afro-americana que a sua ausência pode levar um ouvinte experiente a questionar a autenticidade (como música afro-americana) do que se está ouvindo”¹⁶ (TAGG, 2010:10).

Desse modo, a intenção era a retomada da vitalidade e da autenticidade porque se acreditava que esta música havia sido dominada e “roubada” pelo consumo e distribuição em massa da indústria cultural de uma sociedade com problemas raciais graves (TAGG, 2010:10).

¹⁵ *Every genre is defined by a community of varying structure which accepts the rules and whose members participate in various forms during the course of a musical event.*

¹⁶ *An ingredient so essential to African American music that its absence would cause a knowledgeable listener to question the authenticity (as African American music) of what they are hearing.*

Ainda que surgido em uma sociedade com tais atribuições, o *soul* apresenta uma dinâmica racial e inter-racial que diverge deste fato (TAGG, 2010:11). Isto é, como mencionado no primeiro capítulo, os músicos, cantores, artistas eram prioritariamente negros, contudo, havia em todo o processo criativo a presença de compositores, músicos de apoio e produtores brancos. Outra circunstância que pudemos observar através de vídeos de época (disponíveis no *YouTube*) é que em muitos casos a plateia era composta em sua maioria por brancos como, por exemplo, nos vídeos do Especial de Otis Redding de 1966¹⁷ e da apresentação de Ray Charles no Festival de Jazz de Newport realizado no dia dois de julho de 1960¹⁸.

A *soul music* como fenômeno cultural que se relaciona com outros campos necessita ser identificada ou definida levando-se em consideração diversos fatores segundo Tagg (2010:11). São eles: os fatores de combinações regionais, históricas, geracionais, étnicos e raciais.

Finalmente, se musicalmente o *soul* surgiu do *rhythm & blues* com a música *gospel*, culturalmente acabou sendo a trilha sonora para movimentos de reivindicações sociais e políticas ao integrar a luta pelos direitos civis norte-americanos nas décadas de 1950 a 1960.

2.3 Funk music

Nesta seção, abordaremos não só o gênero *funk* norte-americano como também a apropriação do termo no Brasil onde este acabou nomeando outro tipo de música e cena batizada de *funk* carioca.

Suspeita-se que o equívoco no emprego dos termos *soul* e *funk* possa ter tido sua origem logo no início da difusão desse gênero no Rio de Janeiro, pois de acordo com Sansone (2003:172) estes “(...) foram indiscriminadamente usados, sem significar exatamente os mesmos estilos musicais que representavam nos Estados Unidos”. Naquele país desde o final da década de 1960 já se utilizava *funk* para nomear um tipo de música derivada do *soul*. Porém, no Brasil até o final da década de 1970 “(...) os DJs do Rio de Janeiro continuavam a falar em música soul, enquanto, nos Estados Unidos esse estilo já era chamado de *funk*” (SANSONE, 2003:172).

O *funk*, música de origem norte-americana, emerge de algumas modificações e novos elementos musicais que começaram a aparecer na música afro-americana na década de

¹⁷ www.youtube.com/watch?v=dvu3jycqso

¹⁸ www.youtube.com/watch?v=A4sRsIfg-Sk

1950. Ele somente veio a ser considerado um gênero a partir do trabalho de James Brown na década de 1960 pelo que encontramos registrado. Assim, houve modificações nos padrões rítmicos, maior uso de sincopes, porém, a grande diferença está no destaque dado ao instrumento baixo-elétrico e numa percussão mais proeminente que levaram ao início de outro estilo de música de caráter mais dançante.

O ganho de importância no papel do baixo-elétrico foi o que realmente passou a distinguir este estilo de seus antecessores como a *soul music*. Anteriormente, o baixo-elétrico fazia parte do acompanhamento e raramente adquiria realce na música popular. O baixo ganhou tanta importância que, em consequência sua linha melódica, se tornou elemento central das músicas. Além disto, tanto o baixo-elétrico quanto a guitarra elétrica passaram a serem tocados de modo mais percussivo (SFETCU, 2011).

Já o chamado *funk* carioca, segundo o material que tenho pesquisado, é uma música eletrônica com origens e características diferentes do que estamos chamando de *soul* ou *black music*. Essinger delimita claramente o período em que podemos falar em *black music* e *funk* carioca “(...) um movimento de bailes que traçou um rascunho do circuito a ser ocupado nos anos 1970 pelos *black* e dos anos 1980 em diante pelo movimento *funk*” (ESSINGER, 2005:15). Tal afirmativa pode ser explicada pelo fato de que o *funk* carioca tem suas origens no *miamibass* e no *rap* segundo as falas dos próprios atores sociais desta cena musical, como DJ Marlboro em entrevista ao canal da livraria Saraiva na internet¹⁹. Também é atribuído à utilização das baterias eletrônicas, das batidas Volt Mix extraídas da música 808 Volt Mix do DJ norte-americano Battery Brain e também da faixa *Pump up the party* de Hassan Hakmoun foram os marcos iniciais do *funk* carioca (MEDEIROS, 2006:16).

2.4 Black music

No texto de Philip Tagg intitulado “*Open letter about ‘black music’, ‘afro-american music’ and ‘european music’*”²⁰ publicado em 1987 e disponível no site do autor²¹, encontramos a discussão acerca da utilização do termo *black music* nas pesquisas em música popular. Segundo o autor, a definição que o senso comum nos dá sobre *black music* é a de uma música relacionada a um grupo de pessoas de pele negra (TAGG, 2013). Esta definição implica em uma definição de cunho “claramente racial (não racista)” e o seu uso “estabelece conexões

¹⁹ ENTREVISTA com DJ Marlboro. Conteúdo publicado em 13 de janeiro de 2011 no YouTube pelo usuário ConteudoSaraiva. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=nrJtzpirO10>>. Acesso em: Nov. 2013

²⁰ Carta aberta sobre ‘música negra’, ‘música afro-americana’ e ‘música europeia’.

²¹ <http://tagg.org>

fisiológicas entre a cor da pele das pessoas e o tipo de música que fazem.” Porém, ele nos adverte que “se considerarmos música como algo para ser escutado mais do que ser visto – isto implica que a música não possui ‘preto’ ‘branco’ nem nenhuma outra cor (...)” (TAGG. 2013).

Podemos destacar que as principais perguntas que norteiam o texto são: o que é *black music*? O que faz com que uma determinada música seja ou não classificada como *black*? E, o que a música de artistas considerados *black* tem em comum?

As características mais comuns deste gênero seriam: a presença da *blue note*, técnicas de pergunta e resposta, a síncope e o improviso. Porém, Tagg (2013) afirma que estas características nos levam a equívocos musicológicos quanto a busca pela definição do termo *black music*. De igual maneira, são refutados cada uma das características mencionadas. Sobre a *blue note*, o autor observa que este elemento encontrado no *blues* e no *jazz* também é encontrado na música de algumas tribos do oeste do Sudão (*West Sudanic*), na música folclórica escandinava e também na música britânica do século XVII. Assim, encontramos a *blue note* tanto na dita música “negra” como na “branca” e o argumento de que este seja um elemento característico da *black music* perde sua força como afirma Tagg (2013) “(...) não é lógico concluir que ‘*blue notes*’ sejam exclusivamente ‘*black/afro*’ ou exclusivamente ‘*white/euro*’”²²

A síncope assim como pergunta e resposta também não são exclusivos da música *black* como expõe Tagg (2013):

Elas são tão africanas quanto europeias, como são indianas ou judaicas. O canto antifonal do salmo e o canto responsorial entre o padre e o coro ou congregação tem sido, no mínimo, muito comum nos últimos dois mil anos no Oriente Médio e Europa. Poucas pessoas estiveram na Igreja na Europa nos últimos anos do século XX nesta parte do mundo. Um número não muito significativo desses europeus trouxe com eles sua bagagem cultural quando chegaram ao novo mundo. (...) Isso significa simplesmente que, mesmo que existam também muita “pergunta e resposta” na música do Oeste do Sudão, logicamente não se pode citá-la como característica da ‘*black music*’ ou ‘música afro-americana’.²³

²² (...) it is illogical to conclude that 'blue notes' are exclusively 'black'/Afro' or exclusively 'white/Euro'.

²³ They are as African as they are European as they are Indian or Jewish. Antiphonal psalm singing and responsorial responsoria between priest and choir or congregation have, to say the least, been pretty common over the past two thousand years in the Middle East and Europe. Quite a few people have been to church in Europe over the last nineteen hundred years in this part of the world. No mean number of these Europeans took their cultural luggage with them when they settled in the New World. (...). This means quite simply that even though there may be lots of call and response in West Sudanic musics too, it cannot logically be cited as characteristic of 'black music' or 'Afro-American music'.

Quanto ao improviso na música, a primeira coisa que pensamos é no *jazz*. No senso comum atual este gênero musical é o único relacionado ao improviso. Porém, Tagg (2013) nos lembra que este elemento não é exclusivo do gênero “afro-americano”. O improviso já era uma tradição da música europeia nos séculos XIX e início do XX. Prova disto, temos os compositores conhecidos como grandes improvisadores: Bach, Handel, Mozart, Beethoven e List por exemplo.

Curiosamente todos estes elementos que foram atribuídos à música *black* não tiveram “origem” apenas na música negra, são encontrados também na música oriental e na música ocidental europeia. Deste modo podemos concluir que são elementos universais. Então o que faz com que chamemos e reconheçamos essa música como *black*? Tagg (2013) nos recomenda que sejamos mais rigorosos ao analisar e atribuir elementos que caracterizem esta música, devemos ir mais além do simples argumento da “(...) improvisação, *blue notes*, pergunta e resposta e da síncope quando se trata de determinar musicalmente o que realmente é *black*”²⁴ (2013).

Tendo em vista os argumentos expostos para determinar o que é realmente música *black*, Tagg (2013) diz que seriam necessárias evidências musicológicas concretas da música africana e europeia de séculos atrás. Seria necessário procurar que “tipo de improviso, que tipo de técnica de pergunta e resposta, que tipo de prática melódica e rítmica, etc. eram comuns na Inglaterra e nas savanas da África Ocidental.”²⁵ (TAGG, 2013). Bem como, realizar uma investigação sobre suas origens desde quando os primeiros escravos negros chegaram à América do Norte. Em consequência, esta seria uma pesquisa muito árdua e demorada, pois, teriam que ser investigados a música (cultura) que estes escravos trouxeram, o que absorveram dos colonizadores europeus, as condições sociais na época, os processos de assimilação cultural e de aculturação e, também, em suas palavras “(...) saber se na África hoje em dia a música feita por estas pessoas que abasteceram o Novo Mundo como escravos no século dezoito, é a mesma ou sofreu alterações.”²⁶ (TAGG, 2013)

Como solução mais prática, Tagg (2013) prefere optar por uma linha que toma por referência as classificações feitas pelo mercado da música nos Estados Unidos da América por meio das gravadoras. Porém segundo o próprio autor “isto pode parecer conveniente, mas iríamos nos deparar exatamente com os mesmos problemas mencionados anteriormente

²⁴ (...) ‘improvisation’, ‘blue notes’, ‘call and response’ and ‘syncopation’ when it comes to musically determining what really is ‘black’(...)

²⁵ (...) what sort of improvisation, what sort of call and responses techniques, what sort of rhythmic and melodic practices, etc. were common in Britain and the Savannah areas of West Africa.

²⁶ (...) to know whether the music used in Africa today by those peoples supplying the New World with slaves in the eighteenth century is the same now as it was or whether it has undergone any changes.

(...)”²⁷ Ou seja, recaímos no problema do termo *black music* ser utilizado para denominar uma música negra, que contraditoriamente apresenta traços/elementos de outros povos, cujo público também é formado por brancos, onde encontramos músicos brancos atuando. Por conseguinte, conforme informações de Tagg, no caso da *black music* norte americana “(...) a maioria dos trabalhos é escrito por brancos de classe média, principalmente liberais ou radicais, e principalmente europeus.”²⁸ (TAGG, 2013)

Enfim, chegamos a conclusão de que *black music* acabou se tornando termo que denomina um “megagênero” musical utilizado com finalidades comerciais e que engloba todo tipo de música “negra” de origem norte-americana. Estão incluídos nele, por exemplo, o *rhythm & blues*, *jazz*, *gospel*, *hip-hop*, *blues*, *rock*, *soul*, *funk* e o *rap*.

A utilização do termo *black music* abrangendo todos estes outros gêneros nos conduziu a discussões mais profundas a respeito do que define os gêneros ligados aos termos. A escolha por adotar nesta pesquisa os termos *soul* e *black music* foi feita com base nas letras das músicas de atores sociais mais representativos da cena da *soul music* brasileira que em nenhum momento se referem a sua música com a palavra *funk*. O que levou a necessidade de esclarecer as diferenças entre o *soul* e o *funk* carioca, assim como, a terminologia utilizada.

²⁷ *This might sound convenient, but we would run up against exactly the same problems as mentioned earlier(...)*

²⁸ *(...) most work on the music of black U.S. Americans is written by middle class whites, mostly liberal or radical, and mostly European.*

3. MERCADO FONOGRAFICO NO BRASIL DOS ANOS 1970

Na revisão de literatura sobre a relação do samba com o *soul*, bem como em outros materiais coletados para esta pesquisa, encontramos alusão ao interesse das gravadoras pela cena *black* que havia surgido no Rio de Janeiro da década de 1970. Por isto, a relevância em se abordar o contexto do mercado fonográfico e a comercialização do samba e do *soul* no período.

A princípio, a indústria de discos no Brasil tem seu desenvolvimento mais acelerado segundo Vicente (2002:52) “no período que vai do final da década de 1960 aos anos 1970, ocorrendo dentro do processo de consolidação da indústria de bens culturais”. As maiores empresas do setor consolidaram seus negócios no país durante esse período como a Phillips-Phonogram em 1960 (atual Universal Music²⁹), a CBS em 1953 (atual Sony Music) que foi responsável pelo lançamento da Jovem Guarda, a EMI³⁰ que comprou a Odeon em 1969, a WEA em 1976, a Ariola em 1979 e a RCA que futuramente se tornaria a BMG (VICENTE, 2002:53).

Desse modo, nos anos 1970, já se encontravam no Brasil grandes empresas do ramo fonográfico, tanto transnacionais quanto nacionais de produção em série de discos. E, nessa linha de montagem estavam envolvidos diversos profissionais cada vez mais especializados como: músicos, arranjadores, engenheiros de som, artistas gráficos, publicitários, etc (DIAS, 2000:65).

Dias afirma que o processo de produção da indústria fonográfica é altamente complexo e se baseia em duas dimensões distintas: a produção material e a produção artístico-musical. Ainda segundo a autora, estas duas facetas se encontram nas bases da indústria cultural e são denominadas por ela como “cultura administrada”. Para ela a indústria fonográfica demonstra claramente tal tipo de relação, onde um pequeno polo se ocupa por

²⁹ A Philips entrou no mercado brasileiro em 1958 com a compra da Companhia Brasileira de Discos (CBD). Os primeiros lançamentos da Philips no país datam de 1972, em 1978 passa a se chamar Polygram Discos LTDA. Nessa época, ela passa a ter em seus catálogos todas as correntes da música brasileira abrangendo cerca de 80% dos artistas da MPB, em seu *cast* encontravam-se nomes como Tom Jobim, Cazuza, Nara Leão e Caetano Veloso, por exemplo. Nos anos 1990 a Polygram do Brasil é comprada pela empresa canadense Seagram e a empresa passa a se chamar Universal Music Group. (Fonte: Associação Brasileira dos Produtores de Discos ABPD. Disponível em <http://www.abpd.org.br/sobre_gravadora.asp?g=17>. Acesso em 09 set. 2012)

³⁰ Em novembro de 2011 a EMI foi comprada pela Universal Music Group.

difundir a mercadoria e, onde, se tem agora um maior acesso e “liberdade” para se ouvir o produto (música) onde e quando o consumidor quiser (DIAS, 2006:65).

O desenvolvimento da indústria fonográfica, advindo da indústria cultural, está diretamente relacionado com os avanços tecnológicos das formas de produção e divulgação (VICENTE apud DIAS, 2000:67). Assim, Dias (2000:67) comenta que “o processo de gravação tornou-se cada vez mais racional e artificial (...)” contribuindo para afastá-lo cada vez mais do seu caráter artesanal. Aliás, este acontecimento que foi bastante discutido por músicos e intelectuais, cujas opiniões serão apresentadas posteriormente nos próximos capítulos. Em decorrência disto, o desenvolvimento das tecnologias determina a própria criação artística que passa a estar subordinada a ela e a seus meio de divulgação em massa.

Voltando à década anterior (1960) tem-se que a produção e o consumo de música sofreram interferência da censura e da repressão política, pois o país estava sob o governo de regime militar desde 1964 (GONÇALVES, 2011:24). No período após o decreto do AI-5, o endurecimento do regime político-militar se refletiu num forte controle da produção cultural no país. Produtos culturais, como peças de teatro, livros e filmes, eram censurados caso julgados inadequados. Se fossem ofensivos ao Estado, eram proibidos e seus autores ficavam sob vigilância do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS).

Por conseguinte, o golpe militar foi uma circunstância que desencadeou o tema do debate político-ideológico nas composições. Paiano comenta que o controle por parte da censura do governo militar gerou, ao contrário, um maior interesse pelos discos dos artistas censurados. “(...) a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias” (PAIANO apud DIAS, 2000:25, 57-8).

Além disto, existe também a assertiva de que a censura teria prejudicado a expansão do mercado de música popular brasileira. Consequentemente, apareceu uma lacuna que foi preenchida pelos lançamentos estrangeiros (DIAS, 2000:57). Outra autora que compartilha da mesma argumentação é Eloá Gonçalves quando afirma que:

“(...) os espaços antes ocupados por produções artísticas fortemente politizadas, passam, a partir desse momento, a abrigar repertórios cada vez mais massificados e, predominantemente, de origem estrangeira.” (GONÇALVES, 2011:24).

Quem contradiz isto é Paiano citado por Márcia Dias em seu trabalho sobre a indústria fonográfica brasileira. O autor discorre que o controle exercido pela censura do governo militar acarretou em um maior interesse pelos discos dos artistas censurados, fazendo

com que o mercado, ou melhor, as gravadoras explorassem comercialmente a imagem do artista que lutava contra a ditadura (PAIANO apud DIAS, 2000:25-58).

Sobre a inserção da música estrangeira nesse período encontramos diferentes explicações. Segundo a pesquisadora Rita Morelli (apud GONÇALVES 2011:27) a argumentação seria a de que para as gravadoras multinacionais era economicamente mais viável lançar um disco gravado no exterior, ou seja, as gravadoras multinacionais reproduziam a matriz gravada no exterior e a distribuía no mercado nacional. Estes LPs eram muitas vezes confundidos como produto brasileiro, pois os textos das capas dos discos eram traduzidos em português (DIAS, 2000:58). Além disso, a partir de 1967 houve o incentivo do governo ao isentar a indústria fonográfica do Imposto sobre Circulação de Mercadorias (ICM) que fez com que o produto estrangeiro ficasse ainda mais barato do que o nacional (DIAS, 2000:58). Ainda segundo a autora, outro fator que fez com que o percentual das estatísticas de venda de discos estrangeiros fosse maior do que o nacional era a confusão criada por artistas nacionais que cantavam ou usavam pseudônimos em inglês (DIAS, 2000:58).

As estatísticas que apontam para um maior consumo de música internacional também são questionáveis e Vicente (2002:57) faz ressalvas acerca desses dados. O autor destaca que embora os lançamentos internacionais fossem mais lucrativos, as empresas exploravam bem mais o repertório nacional visando suas consolidações no país. Assim, Vicente (2002:58) contesta a hipótese de que a internacionalização da produção fonográfica brasileira teria relação direta com o consumo do repertório estrangeiro.

A contestação de Vicente é bem plausível, tendo em vista que a chamada “integração nacional” era o objetivo tanto do governo como dos meios de comunicação que precisavam aumentar o mercado consumidor no Brasil. “Desta forma, agitaram-se as agências de massificação e sofisticaram-se os meios de apropriação de uma cultura popular, como foi o caso de quando o governo Geisel, a partir de 1974, decretou o samba-exaltação como a ‘linguagem musical nacional’” (BRANDÃO, 1990:86).

Vicente (2002:58) lembra que, mesmo assim, não se deve ignorar a presença da música internacional nos anos 1970, pois, em termos econômicos e culturais, ela atuou significativamente no que diz respeito à “massificação do consumo musical no país, constituindo-se como importante via para a incorporação de novas camadas de consumidores ao mercado”.

Este mesmo autor realizou uma pesquisa sobre as vendas de disco entre 1965 e 1999 no Brasil. Sua pesquisa foi realizada com base nos dados obtidos no Nopem (Nelson

Oliveira Pesquisas de Mercado), entidade que se dedica exclusivamente a pesquisas na área da indústria fonográfica. As informações são distribuídas por categorias dos 50 álbuns mais vendidos no eixo Rio-São Paulo em cada ano a partir de 1965, ano em que foi criado o Nopem. Apesar destes dados não representarem com precisão a realidade das vendas em todo o país, como adverte o pesquisador, podemos utilizá-los para confrontar ou confirmar algumas afirmativas expostas neste capítulo.

Abaixo segue parte da tabela, referente apenas à década de 1960, que foi extraída do trabalho de Vicente.

Tabela 1: Classificação dos 50 álbuns mais vendidos na década de 1960³¹.

Categoria	Ano	1965	1966	1967	1968	1969
Internacional		15	17	14	9	6
Trilhas de novela (int./nac.)		-	-	-	-	-
Pop romântico		-	-	-	-	-
Romântico		17	16	20	21	22
MPB		8	8	4	8	7
Samba		6	4	5	8	6
Rock		2	2	1	2	4
Infantil		-	-	-	-	1
Sertanejo		1	1	-	-	-
Soul/Rap/Funk		-	-	-	-	-
Disco		-	-	-	-	-

A primeira observação que realizamos ao nos depararmos com a tabela 1 é que a divisão da classificação traz dúvidas com relação ao que é classificado como música estrangeira e nacional. Temos uma coluna nomeada “Internacional” o que nos leva a deduzir inicialmente que as outras colunas se referem à música brasileira. Todavia, nas outras colunas encontramos as denominações “Pop romântico”, “Rock”, “Soul, Rap, Funk” e “Disco” e a dúvida que surge diz respeito a se estas colunas se referem aos LPs produzidos no Brasil, importados ou a ambos.

Apesar da ambiguidade, o resultado final permanece o mesmo. Tanto se considerarmos a coluna “Internacional” como exclusiva dos lançamentos estrangeiros quanto se contabilizarmos as colunas “Internacional” e “Rock” juntas como LPs não nacionais, o resultado final demonstra que os lançamentos nacionais estavam em maior número. Logo, a princípio, estes dados divergem das afirmações que colocam os lançamentos estrangeiros em

³¹ Fonte: VICENTE,[s.d.]:3.

maior percentual, contudo devemos lembrar que tais dados não são exatos nem apresentam o quantitativo real de vendas, o que compromete a observação.

Tabela 2: Classificação dos 50 álbuns mais vendidos na década de 1970³².

Categoria	Ano	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Internacional		22	23	24	16	27	29	16	19	23	18
Trilhas de novela (int./nac.)		-	-	4 (3/1)	1 (0/1)	6 (6/0)	3 (3/0)	4 (2/2)	3 (1/2)	2 (2/0)	1 (0/1)
Pop romântico		-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Romântico		12	14	12	14	5	3	5	9	12	15
MPB		4	8	3	8	3	2	7	4	4	6
Samba		5	3	6	7	9	9	11	9	5	9
Rock		2	1	-	2	1	3	1	2	-	-
Infantil		-	-	-	1	-	-	-	-	2	1
Sertanejo		-	-	-	1	-	-	-	1	-	-
Soul/Rap/Funk		-	1	1	0	2	1	2	2	0	0
Disco		-	-	-	-	-	-	-	-	3	-

Da mesma forma, consta que na década de 1970 houve um aumento da venda de música estrangeira voltado principalmente para o público jovem.

(...) o que os lançamentos internacionais cumpriam nessa época era a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, **jovem** e efetivamente massificado, ao qual a música brasileira dos anos 1950 e 1960 – constituída sobre as bases mais políticas e para um outro perfil de mercado – não podia mais responder plenamente. (VICENTE apud GONÇALVES, 2011:30)

Além dos dados contidos na tabela anterior, acrescentamos também a posição dos mais vendidos no ano de 1970 de acordo com dados do NOPEM. Em décimo lugar nas vendas no Brasil estava o LP *Yesterme, Yesteryou, Yesterday* de Stevie Wonder e em vigésimo sexto *Jorge Ben* de Jorge Ben. Em 1974, tínhamos Stevie Wonder em primeiro lugar, Tim Maia em vigésimo quarto, em vigésimo oitavo Hyldon e em quadragésimo sétimo Jorge Ben (GONÇALVES, 2011: 27). Como pudemos constatar no início da década a música *soul* norte-americana e brasileira já estavam começando a ganhar espaço no mercado nacional de discos.

³² Fonte: VICENTE,[s.d.]:3.

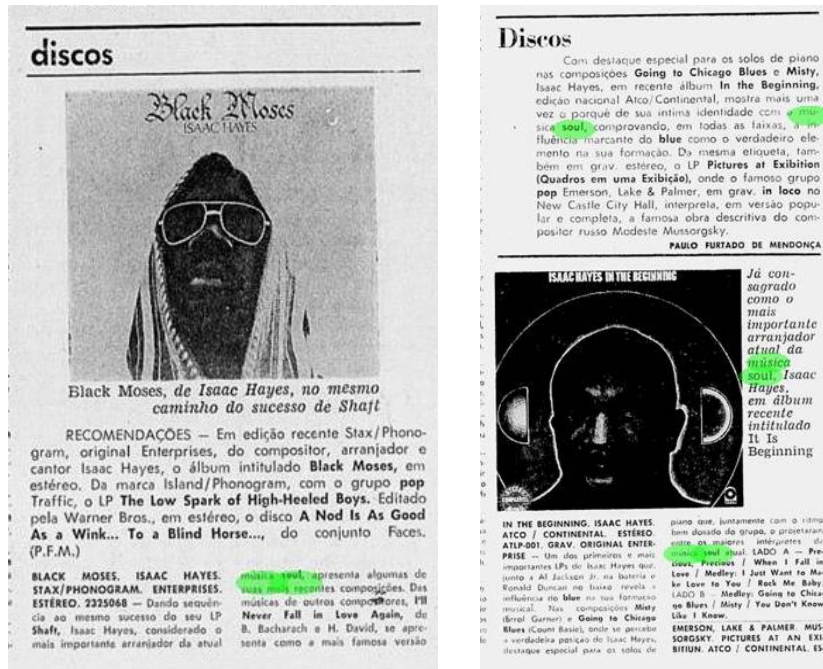


Figura 6: Recortes da coluna *Discos* da seção *O que há para ver* do Caderno B, *Jornal do Brasil* de 3 de março e 5 de maio de 1972, pp. 6-7.

3.1 Mercado fonográfico e o Movimento Black Rio

Com a crise pela qual passou o mercado fonográfico no Brasil no final da década de 1960 mencionada por Brandão (1990:91), a indústria do disco passou a se interessar pelo crescimento dos bailes *soul* como uma forma de ampliar e diversificar seu mercado de atuação. Tendo em vista que atraíam cerca de quinze mil pessoas e representavam a possibilidade de um promissor público consumidor como afirmou Zan ([s.d.]). Esta informação também encontrada no trecho a baixo do artigo de Lena Frias publicado no *Jornal do Brasil*.

(...) no seio dessa massa *black* movimentam-se empresários, discotecários, comerciantes de discos, comerciantes de sapatos, e mais tarde, os produtores de discos – gravadoras como a Phonogram, Top Tape, Tapeçar, CBS, WEA – bem como, de maneira destacada, as equipes de som, que no começo pertencia a apenas um discotecário, o Big Boy, chegando a atingir quase 300 equipes. (FRIAS, 1976)

Esses bailes começaram a chamar a atenção da mídia e conseqüentemente das gravadoras, pois aos olhos do setor, este poderia ser um mercado muito interessante como declarou André Midani que foi presidente da WEA na época, em entrevista dada a Eloá Gonçalves (ALVES FILHO, 2011). Midani confirma que o interesse por esse segmento surgiu devido a eventos, tais como, o Baile da Pesada e das Noites do Shaft no Clube Renascença.

Inicialmente começou assim, quer dizer, como está no livro. Um jornalista que trabalhava na Manchete, e esse rapaz, que eu não me lembro o nome agora, eu não tinha muita intimidade com ele, mas nos encontramos várias vezes ou na Manchete ou na companhia, e a gente tinha estabelecido como um tipo de relação. E um dia ele me disse ‘você sabe o que está acontecendo na zona norte?’ e eu disse ‘Não, não faço a menor ideia’, ‘então eu vou te levar lá, que dia você pode ir?’. A história é essa. Ninguém inventou nada. Quem pode se dizer que inventou alguma coisa foram os músicos, obviamente. Do *establishment*, dos *comodores*, das gravadoras, dos produtores artísticos, ninguém inventou nada. (Midani In: GONÇALVES, 2011:155-156)

Ao entrevistar Midani, Eloá Gonçalves perguntou a ele se havia algum tipo de estratégia de mercado para o *soul* e o *funk* no Brasil nessa década, abaixo a resposta de Midani:

Até havia, porque havia estações de rádio, e programações [que tocavam esse tipo de repertório] e que tiveram certamente uma grande importância dentro desse parâmetro...

Eu não me lembro...[estratégia] da indústria fonográfica com certeza não. Se a minha memória é correta, só a Warner fez isso. Pode ser que depois algumas outras companhias...mas vamos dizer, entre, vamos supor, 1978 e 1985 (em 85 eu comecei com o Rock Brasileiro), mas nesse espaço de tempo, talvez tenham mais nomes que eu não me lembro agora, tinha o Hylton, Cassiano...Tudo isso entrou na Warner... Como eu te disse, havia sim, uma estratégia de dizer: ‘Olha, há um movimento, como houve a Tropicália, a Bossa Nova, e como a gente fez com o Rock Brasileiro...Então, se havia uma iniciativa, o detalhe dessa iniciativa eu não me lembro, mas o geral da iniciativa é isso o que eu estou falando. (Midani In: GONÇALVES, 2011:155-156)

Por conseguinte, já nos anos 1970, observamos na tabela dos 50 LPs mais vendidos, a coluna *Soul/Rap/Funk*. Nela temos que os lançamentos dos LPs deste gênero se tornam mais relevantes a ponto de serem contabilizados pelo Nopem. As vendas tanto de músicas e artistas brasileiros quanto estrangeiros ligados ao *soul* alcançaram maiores índices de venda como igualmente demonstrado na pesquisa de Gonçalves (2011:27) e apontado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, seção “A música de hoje em dia” editado por Julio Hungria, coluna Bôlsa com as tabelas dos 10 avulsos (*singles*) e dos Lps mais vendidos na semana. Além disto, é possível constatar o crescimento do *soul* no mercado de discos no país quando em março de 1971, aparece uma coluna voltada aos LPs do gênero e que foi denominada EUA/SOUL. Porém, este destaque não se manteve por muito tempo na listagem.

BÔLSA																			
Álbuns mais vendidos na semana					LPs mais vendidos na semana														
PS	RIO	PA	EUA	PA	INGLATERRA	PA	EUA/SOUL	PA	PS	RIO	PA	EUA	PA	INGLATERRA	PA	EUA/JAZZ	PA		
1	My Sweet Lord — Harrison — Apple		1	One Bad Apple — Ounonds — MGM		1	My Sweet Lord — George Harrison — Apple		1	Roberto Carlos — CBS		1	Jesus Christ Superstar — Decca		2	All Things Must Pass — Harrison/Apple		1	Te Be Continued — Isaac Hayes *
2	A pensar de Você — Chico Buarque — Philips		4	Knock Three Times — Dawn — Bell		2	Pushkiki Song — Mixtures — Polydor		3	Ivê Lins — Philips		3	Chicago III — Columbia		3	Bridge Over Troubled Water — Simon/Garfunkel		1	Miles Davis at Fillmore — Columbia *
3	Festa para um Rei Negro — Salgueiro — Philips		11	Rose Garden — Lynn Anderson — Columbia		3	Stoned Lovin' — Supremes — Motown		13	Tim Maia — Polydor		2	All Things Must Pass — Harrison/Apple		1	Andy Williams Greatest Hits — CBS		3	Blotch Brew — Miles Davis — Columbia *
4	Bleco da Saldinha Jair Rodrigues — Philips		8	I Hear You Knocking — Dave Edmunds — MAM		4	Resurrection Shuffle — Ashton Gardner/Dyke		11	Sambo - Enredo 1971 — AEGE			Abraaxas — Santa — Columbia		4	Charbusters vol. 4 — Motown		5	Chapter Two — Roberta Flack — Atlantic
5	Bu te Amo Meu Brasil		2	If You Could Read My Mind		11	Amazing Grace — Judy Collins — Elektra		7	Creedence — Liberty			Tumbleweed Connection — Elnon John — Uni		5	Lead Zepplin III		4	Dan Ellin at Fillmore — Columbia
6	No Matter What — Badfinger — Apple		7	Mamma's Pearl — Jackson 5 — Motown		10	No Matter What — Badfinger — Apple		12	The Tavers — Odeon			Leve Story — Inaba — Paramount		8	Sweet Baby James — James Taylor — WB		7	Free Speech — Eddie Harris — Atlantic
7	Lupa em 3 Tempos — Paulinho da Viola — Odeon		9	Grease Me — King Floyd — Capitol		7	Your Song — Elton John — Uni		10	Próxime Abreção — trilha novela — Philips			Pearl — Janis Joplin — Columbia		9	Tumbleweed Connection — Elton John/Uni			Isaac Hayes, Mo'Nique *
8	Tonga da Miraneta — Toninho de Viçosa — Odeon		5	Sweet Mary — Wadsworth Hanson — Buddah		15	Apsaman — Kinks — Pye		5	8 Férias Bruta — Jorge Ben — Philips			Elton John — Uni		10	Emerson Lake & Palmer — Island		6	Indianola Mishakipi Seeds — B.B. King *
9	Jesus Cristo — Cláudia — Odeon		3	Mr. Tambourine Man — Nitty Gritty Dirt Band — Liberty		14	Grandad — Clive Dunn — Columbia		2	Lead Zepplin III — Philips			Sly & The Family Stone — Epic		7	After the Gold Rush — Neil Young/Reprise		8	Straight Life — Freddie Hubbard — CTI
10	Minha Gente Amiga — Ronnie Van — Philips			Leedy Days — Bee Gees — Aton		5	Candle — Dawn Zall			Maris Betânia — Philips			Psidium — Creedence Clearwater Revival		6	Abraaxas — Santa — Columbia		10	Them Champs — Ramsey Lewis *

Fonte: IBOP, revistas especializadas, extemporâneas, mercado associativo em discos importados (Modern Sound/Barata Ribeiro, 502 C, Symphonie/Santa Clara, 115-B).
 * Editado no Brasil, * Importado disponível Rio. PA: Posição anterior; PS: Posição da semana.

Figura 7: Os 10 álbuns e LPs mais vendidos na primeira semana de março de 1971. (Fonte: Jornal do Brasil³³³⁴)

3.2 Mercado fonográfico e o samba

Encontramos apontamentos que sustentam a crença de que o samba perdera posição no mercado de discos entre as décadas de 1960 e 1970. A princípio, consideramos que o temor de sambistas e compositores teve relação não só com o enfraquecimento da tradição como com a perda nos índices de vendagem.

Para discussão, tomamos novamente a tabela 1 com o levantamento dos 50 álbuns mais vendidos. Na década de 1960 averiguamos que o samba ocupou a quarta posição, com um percentual de aproximadamente 12 por cento das vendagens dentre as categorias. Já na década seguinte, o samba ocupou a terceira posição com um percentual de aproximadamente 15 por cento. Nesta categoria, não podemos deixar de esclarecer que o autor está considerando diversos subgêneros ligados ao samba e que foram surgindo no mercado como o samba-canção, o samba ligado à MPB, um samba tido como mais *pop*, o pagode e o samba-enredo. (VICENTE,[s.d.] :9-14)

Os dados mostraram um percentual significativo de vendas nestas duas décadas. Constatamos também que os lançamentos e a vendagem do samba apresentaram oscilações no período, contudo este sempre esteve presente dentre as listagens dos “LPs mais vendidos da

³³ HUNGRIA, Júlio (ed.) Bôlsa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, 28 fev. a 01 mar. 1971. p. 6.

³⁴ Devido à baixa resolução das imagens dos recortes de jornal, estes se encontram no cd do anexo II.

semana” publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*. A consulta ao jornal foi feita abrangendo o período da década de 1970 onde encontramos, por exemplo, o LP de sambas-enredo ocupando o primeiro lugar na primeira semana de março de 1971. No início de 1972 em quarto lugar o LP *Memórias de um sargento de milícias* de Martinho da Vila, em 1973 *Batuque na cozinha* também de Martinho da Vila em sexto e *O samba e a corda* do grupo Originais do Samba em nona posição.

BOLSA										BOLSA									
Avulsos mais vendidos na semana										LPs mais vendidos na semana									
PS	RIO	PA	EUA	PA	INGLATERRA	PA	EUA/SOUL	PA	PS	RIO	PA	EUA	PA	INGLATERRA	PA	EUA/JAZZ	PA		
1	Eu Te Amo Meu Brasil	5	One Bad Apple - Cymond - HGM	1	My Sweet Lord - George Harrison - Apple	1	Judy Got Your Girl - Jahenne Taylor - Stax	1	1	Sambas - Enredo 1971 - ASESQ	4	Paul - Janis Joplin - Columbia	7	All Things Must Pass - Harrison - Apple	1	Miles Davis at Fillmore - Columbia	2		
2	Festa para um Rei Negro - Jair Rodrigues - Philips	3	Mama's Pearl - Jackson 5 - Motown	6	Pubbles Song - Mirtures - Polydor	2	Mama's Pearl - Jackson 5 - Motown	5	2	Rakete Carles - CBS	1	Chicago III - Columbia	2	Bridge Over Troubled Water - Simon & Garfunkel	2	To Be Continued - Hayes	1		
3	Blaca de Saldade - Jair Rodrigues - Philips	4	Kneck Three Times - Down	2	Resurrection Shuffle - Ashton Gardner Dyke	4	Doo! Let the Queen Cross Road You - W. Pickett	2	3	Tim Maia - Polydor	3	Leve Story - Philips - Brunswick	1	Andy Williams's Greatest Hits - CBS	3	Blotch Brew - Miles Davis - Columbia	3		
4	My Sweet Lord - Harrison - Apple	1	Rose Garden - Lynn Anderson - Columbia	3	Stoned Love - Supremes - Motown	3	Just My Imagination - Temptations - Gordy	7	4	Nô Linc - Philips	2	Jesus Christ Superstar - Decca	1	Tumbleweed Connection - Elton John - Uni	7	Them Changes - Ramsey Lewis	10		
5	No Tempo de Milonga - Tocquinho - Vintoux - AGE	8	If You Could Read My Mind - KCE	5	Amazing Grace - Judy Collins - Elektra	5	Push Jed Pull - Rufus Thomas - Stax	3	5	Federação - Creedence Clearwater - RCA	5	Abstract - Santana - Columbia	4	Chatterbox - vol. 4 - Motown	4	Chapter Two - Roberta Flack - Atlantic	2		
6	Lupa em 3 Tempos - Paulinho da Viola - Odeon	7	I Hear You Knocking - Dave Edmunds - MAM	4	No Matter What Badfinger - Apple	6	One Bad Apple - Climax - HGM	9	6	The Favers - Odeon	6	All Things Must Pass - Harrison - Apple	3	Led Zepplin 3 - Atlantic	5	Free Speech - Eddie Harris - Atlantic	6		
7	Apesar de Você - Chico Buarque - Philips	2	Sweet Mary - Wadsworth Swanwick - Buddah	8	It's Impossible - RCA	13	You're a Big Girl Now - Stylistics	8	7	Big Balls - Big Boy - Top Tape	8	Tumbleweed Connection - Elton John - Uni	5	Sweet Baby James - James Taylor - WB	6	The Isaac Hayes Movement	7		
8	Jesus Cristo - Cláudia - Odeon	9	Amos Moses - Jerry Reed - RCA	13	Your Song - Elton John - Uni	7	Get Up Get Into It - Get Ready! - James Brown	4	8	Apalado Timbre - Odeon	11	Ellen John - Uni	8	Emerson Lake & Palmer - Island	8	Don Ellis at Fillmore - Columbia	5		
9	No Matter What Be a Singer - Apple	6	Mr. Boatsman - Riny Gony Dri Band - Liberty	9	Grandad - Clive Dunn - Columbia	9	We Called Me Baby - Candy Station	11	9	Horus Falou - Disco (Bálio Mendil)	11	Pendulum - Creedence Clearwater Revival	10	T. Rex - Fly	9	Straight Life - Freddie Hubbard - CTI	9		
10	Palácio de Honra - Waldir Soriano - Con-Hoentil	10	Me and Bobby McGee - Janis Joplin - Columbia	25	Candida - Down - Ball	10	I Love You For All Seasons - Fuzz - Colta	10	10	Legal - Gal Costa - Philips	10	The Puritões Family Album	10	Pendulum - Creedence Clearwater	10	Indiana, Mississippi Seeds - B.B. King	8		

Fontes: IBOP, revista especializada estrangeira, mercado especializado (Modern Sound/Serata Ribeiro, 502-C, Symphonie/Santa Clara, 115-B).
 * Editado no Brasil * Importado disponível Rio: PA Posição anterior PS Posição de semana.

Figura 8: Os 10 avulsos e LPs mais vendidos na segunda semana de março de 1971. (Fonte: *Jornal do Brasil*³⁵)

Apesar dos elementos não apontarem para um desaparecimento total do samba do mercado de discos, mas sim para um crescimento e obtenção de uma fatia de mercado bem significativa, o receio perdurou durante toda a década como podemos constatar no pequeno artigo “A volta por cima” escrito por Moacir Andrade na coluna Música popular do *Jornal do Brasil* publicado em 1979, cujo um trecho reproduzimos a seguir:

Não só discos de jazz foram despejados a mancheiras no mercado brasileiro, inundado, sobretudo por uma avassaladora torrente do gênero discoteca, numa operação de conquista preparada ao estilo dos planos do Estado-Maior. Nada disso, porém, conteve a revitalização do samba, que opiniões precipitadas apontavam em declínio no início da década. Contra essas revisões apressadas e contra o cerco poderoso das modas trazidas de fora, o mais popular dos gêneros urbanos nacionais, numa fantástica volta por cima, reabastecceu-se em suas fontes mais puras e impôs-se ao consumo: no momento, são muitos e estáveis os sambistas que vendem discos às centenas de milhares. (ANDRADE, 1979)

³⁵ HUNGRIA, Júlio (ed.) Bôlsa. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, 07 e 08 mar. 1971. p. 6

Finalmente, se no contexto da indústria fonográfica, ou seja, em termos de vendas e presença no mercado, o samba frequentemente apareceu nas listagens de LPS com percentual significativo apesar das pequenas oscilações entre os anos. Logo, em se tratando da “ameaça” trazida pela divulgação da música estrangeira e, no caso investigado – a relação com o *soul* – podemos entender que com a expansão do mercado de discos nacional, houve a diversificação de gêneros e categorias. O fato gerou maior possibilidade de consumo, fazendo com que o samba não desaparecesse, mas sim, perdesse parte das vendas e do público que, por exemplo, passou a apreciar e a se identificar com gêneros como a *black music* nos anos 1970.

4. A CENA BLACK RIO NOS ANOS 1970

Para tratar da conjuntura da cena *black* no Rio de Janeiro dos anos 1970, foram utilizados materiais de pesquisa como artigos de jornal, o livro da antropóloga Sonia Maria Giacomini sobre o Clube Renascença e trabalhos acadêmicos.

Estamos considerando o movimento Black Rio como uma cena, com base no conceito de “cena musical” de Will Straw. O pesquisador Will Straw é professor do Departamento de História da Arte e Estudos em Comunicação do Instituto McGill, no Canadá³⁶. Bacharel em estudos cinematográficos e pós-graduado em comunicação, Straw se insere no grupo de estudiosos da cultura juvenil que se preocupam em estudar os contextos em que esta se dá.

Straw tem como característica em seus trabalhos o estudo da cultura urbana. No texto *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*, o autor estuda o cenário que envolve o *rock* alternativo e a *dance music* no Canadá, analisando as práticas musicais urbanas e sua produção de sentido (FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005:5). Ao publicar o texto em 1991, Straw se tornou o primeiro a mencionar em âmbito acadêmico o conceito de “cena” e, desde então, “este conceito tem sido utilizado como modelo para a pesquisa acadêmica acerca da produção, performance e recepção da música popular” (BENNETT, 2004:3).

Straw conceitua as cenas musicais como

“(…) espaço cultural no qual várias praticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentre uma multiplicidade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias muito diferentes de mudança e fertilização mutua.”³⁷ (STRAW, 1991: 373)

A cena se mostra como um fenômeno urbano que tem por característica a interação com outras cenas urbanas “produzindo texturas complexas da cultura urbana” (JANOTTI JUNIOR, 2012:5). Segundo ele, o conceito de “cena musical tem o objetivo de uma análise mais clara acerca da música que é produzida em um determinado local e que

³⁶ STRAW, Will. Will Straw, Ph.D. Disponível em <<http://willstraw.com>>. Acesso em: fev. 2014.

³⁷ *A musical scene in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization.*

questões sociais não são o único fator gerador destas cenas”. Freire Filho e Fernandes (2005:6) acrescentam que a indústria fonográfica com propósitos econômicos e sua “lógica da produção e da comercialização” também são fatores contribuintes para o surgimento de uma cena musical. Além disso, afirmam que o conceito é “uma ferramenta interpretativa que auxilia no entendimento das relações sociais, econômicas e institucionais que se dão entre os atores sociais, os espaços culturais das cidades, as indústrias, instituições e a mídia” (FREIRE FILHO e FERNANDES, 2005:6).

Podemos identificar na cena do movimento *black* nos anos 1970 os atores sociais como: discotecários, aqueles que trabalharam direta ou indiretamente na produção dos bailes e nas equipes de som, músicos, compositores, público e empresários. Os espaços da cidade incluem os clubes, associações, quadras de escolas de samba, grêmios e outros lugares onde se realizavam os bailes. A indústria era composta por gravadoras, equipamentos de som, indústria de vestuário, gráficas, etc. Por fim, a mídia era formada pelos jornais, rádio e TV.

O conceito de “cena musical” auxilia na compreensão das correspondências entre as práticas musicais e aspectos extra-musicais como o social, político ou econômico por exemplo. Nesse sentido, podem-se encontrar cenas que têm relações conflituosas na esfera musical, visual ou ambas, mas que juntas constituem, mesmo que de modo diferente, o local, a cidade ou o estado (BENNETT, 2004:7).

Freire Filho e Fernandes (2005:9) discorrem muito bem sobre a justificativa para a utilização do conceito de cena musical nas investigações referentes à música popular produzida nos espaços urbanos.

(...) o emprego do conceito de cena pode ajudar a observar as formas pelas quais os participantes dos diversos grupos organizam os discursos sobre sua própria produção cultural e de que maneira diferenciam-se do que é produzido por outras cenas da cidade. A ideia de cena permite analisar, ainda, os papéis desempenhados pela mídia na afirmação e na legitimação das práticas ocorridas nos grupos de uma forma menos rígida (...)

Ao construir o conceito de cena musical, Straw teve como fundamentação os pensamentos de Bourdieu e De Certeau citados em seu texto. Straw menciona que o termo “lógica” de um determinado “terreno musical” deriva da noção de campo das práticas culturais de Pierre Bourdieu e mais: “a especificidade destes ‘campos’, posto que, é moldada em parte pelas ‘regiões’ que ocupam, como mercado e contextos de produção relativas a um dado conjunto de instituições culturais”³⁸ (STRAW, 1991:374). Em entrevista à *Compôs*

³⁸ *The specificity of these “fields”, nevertheless, is shaped in part by the “regions” they occupy, as markets and contexts of production, relative to a given set of cultural institutions.*

(Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação), Straw comenta sobre a articulação de suas ideias com os conceitos de Bourdieu: “(...) em um nível fundamental, continuo sendo bourdieusiano no sentido de que acredito que a cultura desenvolve-se principalmente por meio de princípios de diferenciação que estão ligados a uma lógica do avanço social” (JANOTTI JUNIOR, 2012:5).

Do livro de Giacomini cujo título é *A alma da festa: família e etnicidade num clube social da zona norte do Rio de Janeiro*, utilizamos o terceiro capítulo como fonte de dados. O capítulo “*A (re)invenção da negritude: Black is beautiful*” aborda os ideais e conflitos em torno de um projeto voltado para a música *soul* ocorrido no Clube Renascença lugar tradicionalmente eleito como espaço do samba.

Os conceitos de lugar e espaço utilizados nesta pesquisa são os de Michel de Certeau. O lugar, em sua concepção, é “a ordem (de qualquer tipo) em acordo com os elementos que estão distribuídos em relações de coexistência. Assim, excluindo a possibilidade de duas coisas estarem no mesmo lugar”³⁹ (DE CERTEAU, 1988:17) no sentido físico relacionado à estabilidade. O lugar utilizado ou praticado como nomeia o autor, “é fisicamente imóvel, porém dependente das dinâmicas exercidas por um grupo ou por diversos grupos e, mais, esse dinamismo gera constantemente novos significados e atualizações” (DE CERTEAU, 2008).

Para definição de espaço, são levados em consideração os vetores de direção, velocidade e tempo, que são variáveis, o que faz com que, ao contrário do conceito de lugar que possui elementos fixos, o espaço seja “composto de elementos móveis” (DE CERTEAU, 2008). Portanto, o conceito de espaço na concepção de De Certeau se caracteriza por um determinado lugar que um grupo vivencia e torna dinâmico através de seu uso, sendo constantemente atualizado. Em suas palavras, “o espaço é um lugar praticado”. Para exemplificar de forma concreta, o autor descreve que “uma rua é geometricamente definida por seu planejamento urbano e transformada em espaço pelos pedestres”⁴⁰ (DE CERTEAU, 1988:117).

Tendo em vista as definições de De Certeau, aplicamos os conceitos de lugar e espaço aos locais onde se davam os bailes *black* e ao Clube Renascença que se constituiu como objeto de estudo de Giacomini. Como exemplo de lugar, o clube consiste em uma construção civil, possui uma existência concreta e atende a determinação “fisicamente

³⁹ *A place (lieu) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location (place).*

⁴⁰ *In short, space is a practiced place. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers.*

imóvel” de De Certeau. E, configura-se como espaço pela existência das dinâmicas de práticas diversas ao longo de sua história. Eventos que transformaram o lugar em espaço da poesia, da música erudita, da literatura, do teatro, do samba, dos concursos de miss e dos bailes *black* e cujas relações de alternância e coexistência foram produzindo novos significados. Logo, o Clube Renascença e todos os outros locais utilizados para a realização dos bailes *black* constituem um exemplo de resignificação do espaço, no momento em que lugares antes utilizados para a socialização e prática do samba se transformaram em espaços de prática e culto a cultura *black*.

Outro material coletado constitui-se de reportagens, notas, colunas e cartas de leitores pesquisados no *Jornal do Brasil* na década de 1970. A escolha pelo *Jornal do Brasil* se deu devido ao vasto material sobre música publicado no Caderno B semanalmente e, principalmente, porque os artigos e colunas de jornalistas e críticos renomados, como Tarik de Souza, Júlio Hungria, José Ramos Tinhorão, dentre outros, publicados no jornal formam uma rica fonte para as pesquisas acerca da música popular. Os jornais de época constituem acervo abundante de dados onde se encontram registros textuais e fotográficos referentes à temática investigada e que ajudaram a formular hipóteses e algumas das questões levantadas.

A pesquisa foi realizada no acervo do portal on-line da Biblioteca Nacional, a Hermeroteca Digital Brasileira. A busca feita por determinados termos e o periódico pesquisado foi o *Jornal do Brasil* nos períodos entre 1970-1979. A facilidade e a praticidade que os arquivos digitalizados oferecem possibilitam ao pesquisador ter rapidamente uma visão mais ampla em termos quantitativos do material pesquisado. As ferramentas de busca do portal on-line oferecem opções de pesquisa no acervo como “busca por palavra”, “busca cronológica”, “pesquisa por periódico”, “pesquisa por período”, “pesquisa por local”. Desta forma, através delas o pesquisador pode rapidamente obter o número de ocorrências de um determinado termo, facilitando e agilizando a coleta de dados quantitativos.

Le Goff comenta a respeito da revolução tecnológica no tratamento dos documentos surgida com o computador, embora isso não determine que o tratamento de dados quantitativos na história esteja ligado ao desenvolvimento da tecnologia.

A intervenção do computador comporta uma nova periodização na memória histórica: produz-se, a partir de então, um corte fundamental no momento em que podem constituir séries (...); tem-se doravante, uma idade pré-estatística e uma idade quantitativa. (LE GOFF, 1996:531-2)

O acervo digital da Biblioteca Nacional onde foi feita a busca por documentos, se insere na concepção de Le Goff (1996:531-2) como “uma nova unidade de informação promovida pela revolução documental, onde o dado é privilegiado.” Os artigos de jornal pesquisados no acervo digital da Biblioteca Nacional se apresentam em forma de imagem. No caso da rede mundial de computadores – a internet –, a quantidade de informação é muito grande e o termo utilizado passa a ser da ordem dos exabytes⁴¹. A capacidade de armazenamento de informação deste tipo de arquivo é enorme. Para uma noção mais clara, em um exabyte é possível armazenar 137,4 bilhões de imagens em alta resolução⁴². Segundo pesquisa feitas entre 1986 e 2007 publicada na revista Science em 2011, a capacidade mundial de armazenar informações alcançou, em 2007, a quantidade de $2,9 \times 10^{20}$ bytes, a capacidade de comunicação a quase 2×10^{21} bytes e a de transferência de $6,4 \times 10^{18}$.⁴³ Dessa forma, essas informações corroboram a afirmativa de Le Goff:

A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição, que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva. (LE GOFF, 1996:532)

4.1 A reinvenção da negritude

O livro *A alma da festa: família, etnicidade num clube social da zona norte do Rio de Janeiro, o Renascença Club* é fruto da tese de doutorado da socióloga Sonia Maria Giacomini. Seu livro aborda questões raciais e de gênero pelo viés cultural. É um estudo realizado através de relatos e histórias do Clube Renascença, sob o ponto de vista sócio-antropológico com base na afirmação da identidade do negro na sociedade brasileira.

O capítulo aqui analisado é o terceiro, intitulado “A (Re)invenção da negritude: *Black is beautiful*”, subdividido em cinco partes: *Introdução, A noite do herói negro, Soul: o orgulho de ser negro, Soul x Samba e Relações de gênero e identidade negra a reconstrução do par negro*. O material coletado pela autora é utilizado como fonte secundária, pois não foi possível obter as fontes originais para esta pesquisa.

⁴¹ HAMANN, Renan. *Do bit ao Yottabyte: conheça os tamanhos dos arquivos digitais [infográfico]*. Disponível em: <<http://www.tecmundo.com.br/infografico/10187-do-bit-ao-yottabyte-conheca-os-tamanhos-dos-arquivos-digitais-infografico-.htm>>. Acesso em: jun. 2013.

⁴² REDAÇÃO da PC World. *Você sabe o que é um exabyte?*. Disponível em <<http://pcworld.com.br/reportagens/2008/03/11/voce-sabe-o-que-e-um-hexabyte/>>. Acesso em: jun. 2013.

⁴³ HILBERT, Martin & LÓPEZ, Priscilla. *The World's Technological Capacity to Store, Communicate, and Compute Information*. In: Science, 1 April 2011: vol. 332 no. 6025, pp. 60-65. Disponível em <<http://www.sciencemag.org/content/332/6025/60>>. Acesso em: jun. 2013.

Nesse capítulo, a autora discute as razões pelas quais um grupo de jovens frequentadores do clube passou a rejeitar a cultura do samba e a aderir à cultura da música *soul*. Os frequentadores do clube, em um determinado momento passaram a não mais se identificar com o ambiente do samba. As críticas por parte deste grupo são interpretadas inicialmente, segundo a autora, como “reinvidicações geracionais” (GIACOMINI, 2006:189).

Outra análise possível, utilizando o conceito de cena musical, descreve que esses processos de mudança de práticas musicais se explicam através da internacionalização das culturas musicais, gerando dois tipos de movimentos. O primeiro almeja a manutenção das práticas antigas, ou seja, a manutenção da prática do samba no Renascença, enquanto o segundo defende a total mudança, representada pelos bailes *black*.

O modo pelo qual as práticas musicais dentro de uma cena se amarram a processos de mudança histórica que ocorreram dentro de uma cultura musical internacional mais ampla, também será uma base significativa da maneira pela qual tais formas [de comunicação] são posicionadas dentro desta cena a nível local. [sic]

Em um determinado nível, esta distinção simplesmente concretiza duas pressões de compensação dentro de espaços de atividade musical: uma em direção à estabilização de continuidades históricas locais, e outra que trabalha para romper tais continuidades, torná-las cosmopolitas e relativizá-las.⁴⁴ (STRAW, 1991:373)

Como abordado no capítulo 3 do livro de Sonia Giacomini, o Clube Renascença era lugar tradicionalmente voltado para rodas de samba e concursos de miss. Na década de 1970, a diretoria do clube era formada por membros que passaram a modificar as atividades culturais, oferecendo programação mais voltada às expectativas dos jovens frequentadores.

Vários de seus principais líderes já eram frequentadores do clube, assíduos e entusiastas participantes das rodas de samba. Herdeiros e, simultaneamente, críticos da tradição construída ao longo da história do Renascença, eles querem produzir uma síntese que faça do clube um espaço de vivência e sociabilidade de jovens negros. (GIACOMINI, 2006:190)

A autora afirma que, as mudanças tinham a finalidade não só de renovar as atividades do clube, mas também, ao que tudo indica, acabar com aspectos que consideravam degeneradores da imagem do negro. Estes aspectos diziam respeito, principalmente, ao fato de que as tradicionais atividades, por um lado, promoviam a celebração da “contribuição do

⁴⁴ “The manner in which musical practices within a scene tie themselves to processes of historical change occurring within a larger international musical culture will also be a significant basis of the way in which such forms are positioned within that scene at the local level.

At one level, this distinction simply concretizes two countervailing pressures within spaces of musical activity: one towards the stabilization of local historical continuities, and another which works to disrupt such continuities, to cosmopolitanize and relativize them.”

negro à cultura nacional” e, por outro, atraíam o público masculino (negro e branco) que ia ao clube com a única intenção de flertar com as mulatas que lá frequentavam (GIACOMINI, 2006:190).

Neste momento houve, segundo a autora, a elaboração de um novo projeto para o clube em torno da cultura da *soul music* através do baile do Shaft (GIACOMINI, 2006:191). Apesar do detalhamento sobre o clube, contido no capítulo analisado, encontram-se descrições e depoimentos riquíssimos, porém não fica claro uma reflexão mais aprofundada acerca das razões que teriam grupo dirigente a optar por este gênero norte-americano. O que se encontram são descrições de algumas hipóteses, motivos que teriam fomentado a identificação dos frequentadores com a cultura da música *soul*. Entre elas, estariam a rejeição aos modelos antigos e ânsia por renovação, a busca por diversificação das atividades do clube, e questões étnicas e/ou político-sociais ligadas à consciência e identidade negra em caráter universal. Com relação à escolha por algo que, nas convicções deste grupo melhor representasse o “orgulho negro”, destacam-se três diferentes depoimentos concedidos à antropóloga (GIACOMINI, 2006:209, 211-12):

Até então (início de 1970) era só o samba, ninguém se preocupava em fazer um trabalho com a comunidade...As pessoas tinham até um certo orgulho de ser negro e ser do Renascença, do samba do renascença, mas não o suficiente para usar isso para levar informação para aquela população periférica dali, fazendo uma biblioteca, buscar um convênio com a escola local para puxar os alunos do morro para ter acesso a estudo, a livros, a uma peça de teatro. Esse trabalho mesmo nunca houve. E olha que o clube fazia as suas peças infantis. Agora nós, nós tínhamos um projeto político que tinha mesmo uma proposta de valorização dos negros, de juntar todos os negros com o *soul*.

Era só samba e mais samba no clube (...) Tá certo, tinha a roda de samba mais quente do Rio, e até mesmo estrangeiros vinham conhecer o Renascença. Mas então, o que você faz com isso? Ora não faz nada. O fato é que ficavam mesmo só nisso, não fizeram nada, nenhum trabalho com a comunidade, com os negros. Mas eu, no fundo, até entendo, era mesmo aquele clima que a gente já conhece bem, né? Difícil de sair alguma coisa mais, sei lá, engajada com a sua raça.

Então não tinha nada dessa coisa de se criar atrativos que fossem gerar em cima da cultura de sua raça, dos negros, de você chegar ali e conviver com pessoas iguais a você, de se ter mesmo auto-estima, procurar melhorar, crescer, saber a história de sua gente, a cultura, isso não foi de jeito nenhum o ponto principal do Clube lá até o início dos anos 70.

O Clube Renascença foi criado para ser um espaço de atividades culturais de uma elite da classe negra da zona Norte do Rio de Janeiro, fato que leva a analisar o perfil sócio-econômico dos agentes. Como descrito no livro, o grupo de jovens que assumiu a direção do

clube era formado por universitários de classe média que tinham “acesso a espaços sociais e de lazer da classe média branca da zona Sul” (GIACOMINI, 2006:190). É possível que este fato - maior nível de escolaridade e formação universitária - explique a origem das referências que o grupo possuía, a ponto de implementar no clube um projeto de engajamento com base nos ideais dos movimentos pelos direitos dos negros norte-americanos através da música *soul* e dos bailes da “Noite do Shaft”.

É interessante mencionar que o grupo citado, cujos ideais teriam contribuído para o início do movimento *soul* no Rio de Janeiro, era formado por jovens que costumavam participar das rodas de samba. Posteriormente, por algumas razões, estes jovens do Clube Renascença passaram a desaprová-lo, iniciando uma disputa interna.

Nesse caso, nota-se o surgimento de uma cena (o movimento *soul* ou *black*) a partir do campo do samba, apresentando agentes e instituições em comum, os quais em um determinado momento passaram a divergir nos seus modos de agir e pensar. Ou seja, no caso do Clube Renascença, alguns integrantes do campo do samba passaram a fazer questionamentos, e essas inconformidades criaram condições para o surgimento de uma nova cena, cujas práticas se davam no mesmo lugar, permitindo que ambos espaços coexistissem. Inicialmente, no entanto, coexistiam de modo aparentemente conflituoso, entrando em disputas simbólicas por legitimidade e inserção social em seus diversos aspectos cultural, político e econômico.

4.2 Análise do material coletado em jornal

No período entre 1970 e 1979, foram encontradas nos jornais 104 ocorrências para o termo Black Rio; 54 para “música *soul*”, oito para “música *funk*”, três para “bailes *black*”. Dessas ocorrências, foram selecionados documentos que foram julgados como de maior relevância, como artigos, notas, cartas de leitores e seções. Essa seleção foi classificada e transformada em dados numéricos como mostra o gráfico da figura 9.

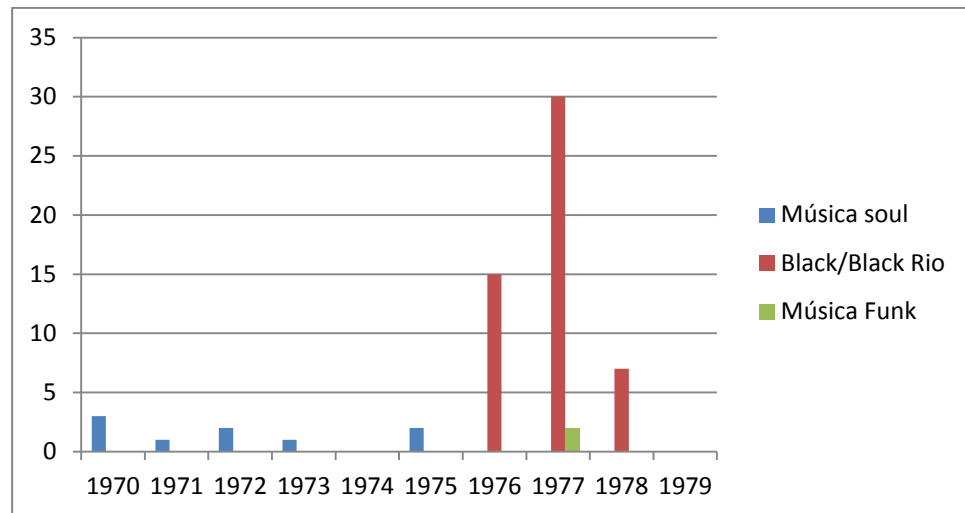


Figura 9: Gráfico do número de ocorrências por ano dos termos pesquisados.

Na busca através das palavras-chave, foram encontrados artigos como *Cantando com a alma*, de Paulo Furtado de Mendonça em 18 de maio de 1970; *James Brown*, em 28 de março de 1973; *Por entre a fumaça com cheiro de gasolina azul*, de Alberto Carlos de Carvalho em 28 de fevereiro de 1976; *Sociologia e Mercado: soul*, de Tarik de Souza em agosto de 1976; *Tasca, tasca, tasca!*, de J. R. Tinhorão em 31 de agosto de 1976; *Olhos abertos de Stevie Wonder*, em 19 de outubro de 1976; a nota *Acontece-Black Rio* em 28 de novembro de 1976; *Muito volume e pouca música*, de Tarik de Souza em 1976; *Black Rio: orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, de Lena Frias em 17 de julho de 1976; *Soul do grito negro à caderneta de poupança* em 3 de agosto de 1976; *Turismo só vê comércio no Black Rio* em 15 de maio de 1977; *Sociólogo já alerta sobre a Black Rio* de em 17 de maio de 1977; *Discothèque, discotecário e disk-jockey* em 1 de julho de 1977; *Protesto 'black' é fonte de renda 'white'*, de J. R. Tinhorão, publicado em 14 de julho de 1977; *Sociólogo negro quer sociologia para negro*, publicado em 9 de julho de 1977; e as colunas de Música Popular de Tarik de Souza no ano de 1977.

Para análise nesta seção, foram selecionados, dentre o material coletado do *Jornal do Brasil* no período da década de 1970, apenas os textos que tratavam da relação da música *soul* com o samba, críticas ao movimento, e outras informações que contribuiriam para a discussão do problema da pesquisa. Um dos artigos mais citados em pesquisas acerca do movimento Black Rio é o da jornalista Lena Frias, publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil* em 1976. Pode-se observar na Figura 6 que, no período entre 1970 e 1975, encontram-se ocorrências apenas para o termo “música *soul*” e que, somente a partir de 1976, mais especificamente após publicação deste artigo da jornalista Lena Frias, é que se passou a

utilizar o termo “black” ou “Black Rio”. Esse artigo, ou esse documento, ocupa quatro páginas do Caderno B, o que evidencia a importância que o editor deu ao assunto.

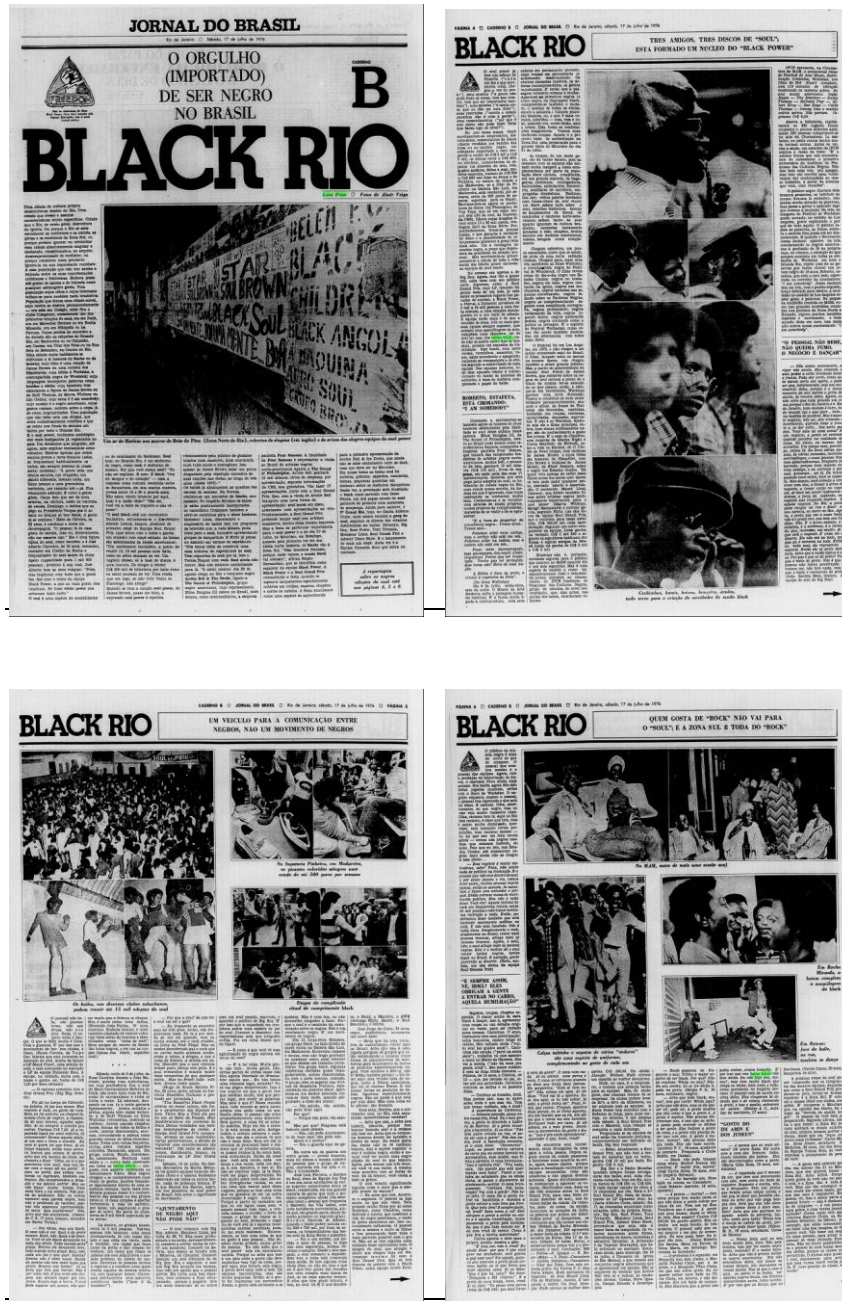


Figura 10: Imagem do artigo “Black Rio:orgulho (importado) de ser negro no Brasil” publicado no *Jornal do Brasil* em 17 de julho de 1976 (Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira).

Marlene Ferreira Frias (1944-2004) foi jornalista e pesquisadora da música popular brasileira. Em sua trajetória profissional trabalhou no *Jornal do Brasil*, fez parte do conselho de Carnaval da Cidade do Rio de Janeiro, do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, e, com Hermínio Bello de Carvalho e Nei Lopes, escreveu o livro *Mãe Quelé*

sobre Clementina de Jesus. Lena Frias faleceu em 2004, ano de seu último trabalho, um release sobre um CD de Dona Ivone Lara⁴⁵.

O artigo de Lena Frias analisado aqui se intitula *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil*, cujo primeiro parágrafo é:

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora (...). A essa população que não tem samba e feijoada entre suas manifestações cotidianas e folclóricas. Embora possa até gostar de samba e de feijoada como qualquer estrangeiro gosta. (FRIAS, 1976:capa)

Percebe-se, logo no início, que a jornalista já indica o posicionamento do texto frente ao fenômeno da música *soul*. É criada uma “cidade” dentro da cidade do Rio de Janeiro, um local supostamente isolado, “desconhecido” e ignorado, cuja cultura se difere e onde símbolos da brasilidade não existem. É curioso notar que a jornalista preferiu utilizar o termo “cidade” ao se referir ao grupo de pessoas que estava aderindo à música *soul*. Ao nomear o fenômeno como uma cidade isolada, a jornalista cria um local geograficamente fictício onde pessoas viveriam unidas por uma determinada cultura, como uma espécie de *gueto*.

A cultura desta cidade é determinada pela jornalista como não-brasileira, ao escrever que essa população não tem como práticas culturais o samba e a feijoada, mas “gostam destes como os estrangeiros”. Neste sentido entendemos que estas pessoas são consideradas por ela como estranhas à nossa cultura, sem, no entanto, serem colocadas na condição de estrangeiros.

Logo, encontramos então duas fontes com posições antagônicas: de um lado, a pesquisa de Sonia Giacomini, que coloca os adeptos do *soul* inseridos inicialmente na cultura do samba do Clube Renascença, e de outro, o artigo de Frias, que os posiciona totalmente fora desta, como ligados às práticas culturais estrangeiras como o próprio título do artigo sugere (“o orgulho (importado)”), postura enfatizada no primeiro parágrafo do artigo destacado anteriormente.

Em ambas as fontes, constata-se o registro de que os bailes *black* passaram a ocupar os lugares do samba, ou seja, lugares como as quadras das escolas de samba. Conseqüentemente, este pode ter sido um dos fatores geradores de conflito entre os sambistas e os *blacks*.

Os bailes já alcançaram as quadras das escolas de samba. Na Portela realizou-se um encontro de *blacks*, ano passado. No Império Serrano os bailes já estão praticamente incorporados ao calendário.” (FRIAS, 1976:capa)

⁴⁵ Fonte: www.mulher500.org.br acesso em 15 jan. 2014.

Como visto no gráfico da Figura 9, o ano de 1977 se mostra como com maior número de ocorrência de reportagens sobre o movimento Black Rio. Também é naquele ano que se encontra um fato interessante na seção de shows. Houve uma coluna dedicada a divulgações dos bailes *black* que estariam por ocorrer. Essa durou apenas dois meses, sendo a primeira aparição em 15 de julho e a última em 23 de setembro. Nessa seção, encontram-se dados dos bailes como os artistas e/ou equipes participantes, data e local. As informações de data e local, somadas aos outros documentos coletados, comprovam o fato dos bailes *black* ocorrerem em lugares do samba.

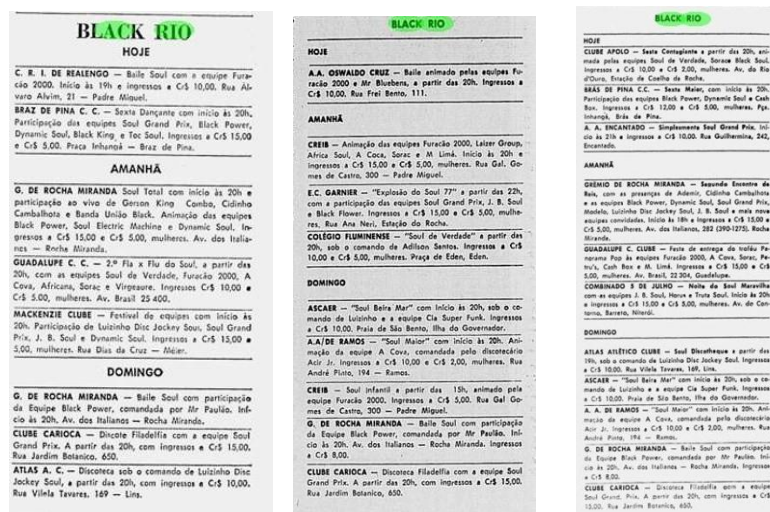


Figura 11: Recortes da seção de Shows, coluna *Black Rio* dos dias 15 de julho, 29 de julho e 5 de agosto respectivamente.

Os locais encontrados na coluna do jornal que realizavam os bailes *black* com frequência eram C.R.R. de Realengo, Brás de Pina C.C., Grêmio de Rocha Miranda, Guadalupe C.C., Makenzie Clube, Clube Carioca, Atlas Atlético Clube, Associação Atlética de Oswaldo Cruz, Futebol Clube Garnier, Creib de Padre Miguel, Clube Apolo, Associação Atlética Encantado, Grêmio Estudantil de Realengo, Vitória Tênis Clube, Central de Niterói, Olímpico de Jacarépaguá, Maria da Graça Futebol Clube, Madureira Esporte Clube, Cassino Bangu, Colégio Futebol Clube, Associação Atlética de Jacaré e Magnatas Futebol Clube de Salão.



Figura 12: Panfletos de divulgação dos bailes *Black* na década de 1970 (Fonte: Coletivo Action⁴⁶).

Acerca da “não mais identificação” destes jovens com o samba encontra-se, na reportagem, a declaração dada pelo jovem Everaldo João Farias de 19 anos à jornalista Lena Frias: “Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente.” (FRIAS, 1976:5). Outro depoimento também aponta para o distanciamento deste grupo do samba. Carlinhos de 17 anos morador do morro da Gamboa diz que não vai ao samba e que o samba “não dá mais pra gente, irmã.” (FRIAS, 1976:6). Essas falas fazem indagar os motivos pelos quais determinado grupo de jovens não estaria mais se identificando com o samba. E mais: se o samba é símbolo nacional, ao negá-lo, esse grupo estaria negando a brasilidade, como subentende o artigo.

Essas afirmações dos jovens podem ser comparadas aos depoimentos do livro de Sonia Maria Giacomini. As citações retiradas do artigo da jornalista Lena Frias ressaltam os discursos contidos no livro, no sentido de que o samba teria se transformado em uma música sem engajamento, sem comprometimento, que não correspondia mais às expectativas dos jovens. Apesar dos discursos dos sujeitos apontarem para a questão social e racial, as evidências apontam que a não-identificação destas pessoas com o samba se deu no momento em que este se difundiu como música nacional, ou seja, sua prática não era mais exclusiva de um determinado grupo.

⁴⁶ Disponível em < <http://www.coletivoaction.com/tag/baile-black> > Acesso em abr. 2013.

Além disso, existem questões que vão além da “falta de engajamento” do samba. Assim, a fala “samba não é mais nosso” remete à transformação desse em símbolo da cultura nacional. Na sua trajetória, de música folclórica dos terreiros de escravos negros, transformando-se em música urbana mestiça, o samba acabou se transformando em uma música comercial a fim de atrair todo tipo de público e, talvez, por isso, esse grupo passou a não se identificar, não se via representado pelo samba. Para investigar a hipótese de que o samba para esse grupo deixou de ser considerado sua música para se tornar elemento de brasilidade, recorre-se ao livro de Hermano Vianna, *O mistério do samba*, que analisa a longa trajetória do gênero – de música renegada à representante nacional.

Num primeiro momento, o samba teria sido reprimido e enclausurado nos morros cariocas e nas ‘camadas populares’. Num segundo momento, os sambistas, conquistando o carnaval e as rádios, passariam a simbolizar a cultura brasileira em sua totalidade, mantendo relações intensas com a maior parte dos segmentos sociais do Brasil e formando uma nova imagem do país para ‘estrangeiros’ (e para brasileiro) ver. (VIANNA, 2012:28-29)

Nos anos 1930, como descreve Vianna (2012:30), houve um interesse pelo nacional e pelo que foi considerado símbolo da cultura brasileira, como o samba, a feijoada e a mestiçagem, símbolos também citados por Lena Frias. É claro que a construção destes símbolos (comida, dança, música, etc.) deixou de lado toda uma pluralidade de manifestações culturais que acabaram sendo postas à categoria de folclore.

Mas que samba é esse que foi elevado a ícone nacional? Será que, ao se tornar música símbolo nacional, perdera suas características a ponto de não mais ser reconhecido por seus praticantes? Outra questão que se pode levantar é: por que o samba? Por que escolher o samba como símbolo, uma música de grupos anteriormente renegados, excluídos socialmente? A resposta, segundo Peter Fry (apud VIANNA, 2012:31), é que essa escolha se deu porque ao “converter símbolos étnicos em símbolos nacionais se oculta a dominação racial. Tornando mais difícil a tarefa de denunciá-la.”

Porém, apesar da assimilação da cultura negro-africana, o mesmo ainda não havia se dado com o indivíduo: a aceitação social da população negra ou mestiça ainda era problemática. É interessante destacar que os sambistas, assim como os *blacks*, foram alvo de repressões por parte das autoridades policiais, como averiguado através dos dois trechos a seguir. O primeiro foi retirado do livro de Silvio Essinger, o outro é um relato testemunhado pela jornalista Lena Frias e publicado em seu artigo *Black Rio: o orgulho (importado) de ser negro no Brasil* do *Jornal do Brasil* de 1976.

Naqueles idos de 1920 até quase 30, o samba ainda era espúrio. Era tido e havido como próprio de malandros, como cantoria de vagabundos. E a polícia, na sua finalidade precípua de zelar pela observância da boa ordem, perseguia-o, não lhe dava trégua. (Efegê apud Essinger, 2005, p. 30)

Dia 13, terça-feira. Estamos, um grupo *black*, no lado direito de quem entra na Galeria São Luiz, em Madureira. Entrevisto rapazes e moças, mas não trago gravador ou qualquer outro sinal exterior de que realizo um trabalho jornalístico. Um grupo *black*, algumas cabeleiras cortadas quase triangularmente, outras descoloradas, eu com o corte comum, redondo. O grupo olha os sapatos nas vitrinas da Sapataria Pinheiro, especializada em pisantes *black*, aproxima-se um senhor alourado (recusa-se mais tarde, quando perguntado, a dizer seu nome):

- Vão saindo, vão saindo, não pode ficar aqui.

Por que?

- Porque não pode, vão saindo.

Mas porque? Ninguém está fazendo nada demais.

- Não, não pode, ajuntamento de nego aqui não pode não.

Quem é o senhor?

- Sou o guarda aqui da galeria.

Outro material importante foram as colunas de José Ramos Tinhorão, que escreveu para o *Jornal do Brasil* entre 1960 e 1982. Seu primeiro texto para o jornal tinha como título *Música de Carnaval I*, publicado no segundo caderno em 19 de fevereiro. Em 1974, com o texto *A boa palavra de Nelson Cavaquinho*, assume a coluna *Música Popular* do Caderno B, coluna surgida no ano de 1970 a cargo de Júlio Hungria⁴⁷.

Para analisar os recortes de jornal escritos por Tinhorão, é necessário entender quem o autor é, a qual campo pertence e em que época seus artigos foram escritos. José Ramos Tinhorão possui formação em jornalismo e começou a atuar profissionalmente no Diário Carioca na década de 1950. Estudioso da cultura popular, ficou conhecido por suas duras críticas musicais. Na década de 1980, passou a se dedicar exclusivamente à pesquisa em História da Música Popular Brasileira⁴⁸.

No artigo intitulado *Tasca! Tasca! Tasca!* em sua coluna sobre música popular para o *Jornal do Brasil*, José Ramos Tinhorão critica as transformações pelo qual passava o samba, comparando-as com as transformações da música *soul* norte-americana.

Num processo em tudo e por tudo semelhante ao da música americana, o samba produzido ao nível das camadas mais baixas do Rio de Janeiro passou também nos últimos cinco ou seis anos a sofrer um processo de glamurização rítmica, que consiste na imitação do som de percussão

⁴⁷ Júlio Hungria foi produtor de discos da Philips e da EMI Odeon na década de 1960, chefiou o departamento e produção da Rádio do Jornal do Brasil e, editor e crítico de música popular do *Jornal do Brasil* ente 1967 e 1974.

⁴⁸ José Ramos Tinhorão. In: *Instituto Moreira Sales*. Disponível em <http://ims.uol.com.br/Jose_Ramos_Tinhorao/D132>. Acesso em: 13/01/2014.

original, mas já agora adocicado pelo som modulado dos baixos elétricos, e domesticação pela esquematização dos surdos de marcação, responsáveis por uma pulsação rítmica menos agressiva e mais aceitável por ouvidos que só querem ser embalados pelo balanço.

Musicalmente, ao gravar seus discos nos estúdios, o resultado dessa transformação do samba pesado no leve sambão colorido e vazio como um balão resultou numa perda de lastro. (TINHORÃO, 1976:2)

A crítica de Tinhorão leva a outra hipótese acerca da não identificação dos entrevistados do artigo da jornalista Lenas Frias com o samba, que conseqüentemente passaram a não reconhecer mais o samba como sua música. O fato ter-se-ia ocorrido pelas transformações que esse vinha sofrendo e, por isso, foi muito criticado pelos que defendiam um samba original, dito “puro”.

A pergunta, neste momento, é se as transformações, em termos de elementos musicais, pelas quais passava o samba, teriam gerado a não-identificação. No artigo de Tinhorão, são citadas modificações rítmicas, a introdução do baixo elétrico no samba e a questão da gravação em estúdio, e, especialmente na primeira frase (“Num processo em tudo e por tudo semelhante ao da música americana”), constata-se um paralelo entre as duas: o samba e a música americana. É possível que Tinhorão, diante disso, já estivesse preocupado com uma possível mistura entre o samba e a música americana, e acreditasse que isso seria prejudicial para a música brasileira. Entretanto, em nenhum momento nos discursos dos *blacks*, encontra-se menção à insatisfação com relação a aspectos musicais, nem quanto às transformações sonoras sofridas pelo samba, nem pela mescla do *soul* com elementos brasileiros.

Uma das mais recorrentes críticas por parte dos sambistas é justamente o fato do culto à música estrangeira. Sobre as discussões com relação à importação da música estrangeira encontramos a carta do leitor Jorge Claudir de Messias: “E se os negros importam uma cultura negra ‘vinda de fora’, é cultura negra.” (JORNAL DO BRASIL, 1976:2).

Em artigo para coluna *Música Popular* intitulado *Protesto ‘black’ é fonte de renda ‘white’*, José Ramos Tinhorão critica a atuação das gravadoras estrangeiras ao importar a cultura estrangeira ao Brasil e também faz reflexões acerca das condições que levaram o negro brasileiro a se identificar com a cultura negra norte-americana.

Levados normalmente a contestar as verdades oficiais vigentes, pela dificuldade que encontram em seu processo de ascensão em face da marca da cor, que os identifica tradicionalmente com as classes subjulgadas (escravos até 1888, trabalhadores não qualificados depois), os brasileiros de pele escura dos grandes centros urbanos foram levados a projetar-se na imagem das camadas equivalentes nos Estados Unidos. E, assim – inspirados pelas sugestões dos filmes de cinemas e de televisão, pelas reportagens de

revista e pelas novidades musicais – inclinaram-se não a tomar consciência de sua realidade de trabalhadores brasileiros freados em seus propósitos de melhoria de vida pela barreira da cor, mas a imitar os processos de luta criados pelos negros americanos (...).

(...)

A julgar pelos discos de Dafé e da Banda Black Rio, então, o que se conclui é que o grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidades (ao menos os do Rio e de São Paulo, onde o movimento *black* já existe) é parecer o mais possível com os negros norte-americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto superdesenvolvido (*TINHORÃO, 1977:2*)

No material coletado do *Jornal do Brasil*, também encontra-se um artigo sobre o posicionamento do sociólogo Gilberto Freire acerca do movimento *black*. O artigo, intitulado *Sociólogo já alerta sobre o Black Rio*, discorre acerca do texto do sociólogo publicado no Diário de Pernambuco no dia anterior, 16 de maio de 1977.

O escritor Gilberto Freyre alertou a nação para o perigo da mistura de negros norte-americanos com os brasileiros negros que possuem um movimento chamado Black Rio, com a finalidade de transformar a música negra – o samba principalmente – em música de protesto. (...). “Teriam os meus olhos me enganado? Ou realmente li que, dos Estados Unidos, estariam chegando ao Brasil – se é que já não se encontram – vindos da tradicionalmente muito amiga República dos Estados Unidos da América do Norte, americanos de cor encarregados – por quem? – de convencer brasileiros, também de cor, de suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de melancolia e de revolta?” – pergunta Gilberto Freyre. (*SOCIÓLOGO JÁ ALERTA SOBRE O BLACK RIO, 1977*)

Dos artigos selecionados, encontram-se pontos em comum no que se refere à crítica ao *soul* no Brasil e ao movimento *black*. Em todos os textos, os autores fazem comparações com o samba, ou seja, nenhum outro gênero brasileiro foi utilizado para tal. O *soul* e o samba sempre são tratados nos artigos pelo viés do discurso social e pela crença de que a música estrangeira destruiria a tradição nacional. São críticas feitas sob a ótica de intelectuais, pesquisadores da música popular cuja opinião a princípio foi pouco contestada. Encontramos dois comentários contrários ao que foi escrito pela jornalista Lenas Frias, ambos na seção de cartas do Caderno B do dia 3 de agosto de 1976: um do leitor Jorge Claudir de Messias, e outro da Equipe Soul Grand Prix, em repúdio à vinculação do nome da equipe com a palavra racismo.

Assim, pelo menos em discurso, o movimento *soul* no Brasil foi acusado de querer impor à cultura nacional uma música “importada” e os adeptos passaram a serem rotulados de alienados. Porém, o *soul* não é o primeiro caso criticado por um suposto

“antinacionalismo”, acusado por praticar e divulgar um gênero estrangeiro em detrimento do que se acredita ser genuinamente nacional.

Pode-se concluir preliminarmente que houve uma grande produção de música *soul* no Brasil durante a década pesquisada, fato que explicaria o maior número de citações nos jornais como demonstra o gráfico da figura 9. Além disso, observou-se que a relação entre os adeptos do samba e da música *soul* se caracterizou, no nível do discurso, pela oposição em alguns aspectos ideológicos.

5. O SAMBA NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1970

Ao investigar a relação entre os adeptos da música *soul* e do samba, foi necessário também analisar qual era a conjuntura do samba nos anos 1970. O que motivava os discursos contrários à música estrangeira e o que levou a um quantitativo significativo de composições em defesa da tradição do samba, como por exemplo: *Sou mais samba* de Candeia gravado em 1977 e *Não deixe o samba morrer* de Edson Conceição e Aloísio Silva gravado em 1975, *Argumento* de Paulinho da Viola também gravado em 1975. A crença de que algo ameaçava a existência ou hegemonia do samba é encontrada também nos meios de comunicação e compartilhada tanto por sambistas quanto por intelectuais na época.

5.1 O enfraquecimento do samba e as discussões nos jornais

O receio do desaparecimento do samba não condiz com o número de citações encontrado nos meios de comunicação como o *Jornal do Brasil*, que foi utilizado como fonte de dados desta pesquisa. Buscamos pelo número de ocorrências para o termo “samba” desde a primeira década do século XX até a primeira década do século XXI na Hemeroteca Digital Brasileira no *site* da Biblioteca Nacional. Os dados do gráfico abaixo demonstram que houve um salto significativo na quantidade de citações na década de 1960 com relação ao período anterior e, a partir desta os números continuaram a crescer.

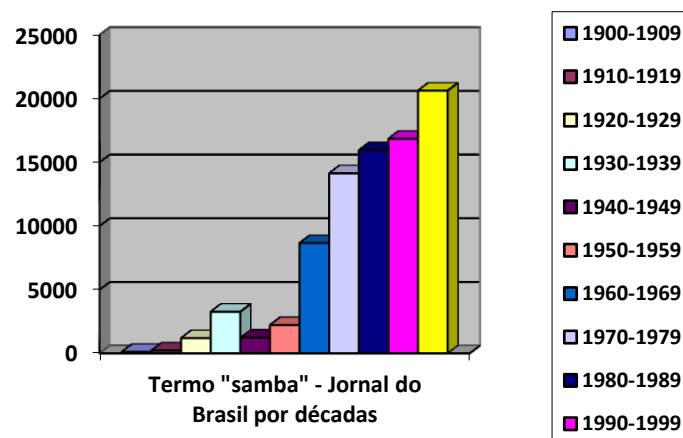


Figura 13: Gráfico do número de ocorrências por década do termo samba encontrado no *Jornal do Brasil*.

O receio pela iminência da “morte do samba” foi assunto tanto de composições quanto debatido nos jornais da época, como, por exemplo, a afirmativa “A morte do samba anunciada com insistência, tempos difíceis.” (BARROSO, 1974) e artigo *Escolas de samba – a organização do espontâneo* da jornalista Graça Monteiro publicado no *Jornal do Brasil* em 1973, cujo trecho destacamos abaixo:

No domingo de carnaval o público verá desfilar escolas de samba que cada vez se parecem menos com os modelos originais da década de 1930. Estão não só maiores e mais ricas, como profundamente alteradas em sua própria estrutura. Ao vê-las passar, o povo estará também testemunhando o conflito entre o desejo de autenticidade dos velhos sambistas e a sede de organização dos novos integrantes, que são de opinião que o desfile não pode mais ser improvisado. As grandes escolas já estão adotando técnicas de administração das grandes empresas e mostrarão na avenida um carnaval minuciosamente planejado, até com um ano de antecedência. Mas os conservadores como Ismael Silva, vêem este progresso com desgosto e comentam: “Escola de samba hoje é ilusão, ninguém mais sabe sambar. (MONTEIRO, 1973)

Verificamos que as alterações ocorridas nas escolas de samba e no modo de se fazer o carnaval no Rio de Janeiro geraram uma crise dentro do campo do samba, bem como, reações de contestação pelo que se acreditava ser o autêntico samba e pela defesa da manutenção da autoridade dos sambistas tradicionalistas em legitimá-lo.

Estamos configurando o universo do samba no Rio de Janeiro como um campo por entendermos que este possui elementos em conformidade com o conceito de Bourdieu. Entendemos que a dimensão social das relações entre pessoas é constituída por grupos que estabelecem definições de si mesmas e do mundo no seu entorno em comum acordo de modo consciente ou inconsciente. Consequentemente, é neste processo de diferenciação que se observa o estabelecimento do que Bourdieu chamou de campo. Os campos são histórica e socialmente constituídos e possuem lógicas próprias de funcionamento, ou seja, possuem regras que os estruturam e os legitimam. Nas palavras do autor:

(...) descrevo o espaço social global como um *campo*, isto é, ao mesmo tempo, como um campo de forças, cuja necessidade se impõe aos agentes que nele se encontram envolvidos, e como um campo de lutas, no interior do qual os agentes se enfrentam, com meios e fins diferenciados conforme sua posição na estrutura do campo de forças, contribuindo assim para a conservação ou a transformação de sua estrutura. (BOURDIEU, 1996:50)

Neste sentido a teoria dos campos sociais de Bourdieu fornece embasamento, no momento em que se constatam indícios das regras de funcionamento do campo, assim como, o aparecimento de fatos que comprovam as disputas por poder. Nesta investigação, são evidentes as disputas pelo poder de autoridade, legitimidade e autenticidade do samba.

Porém, constatamos também, no caso, que aspectos políticos e econômicos têm se apresentado como intrínsecos ao campo cultural.

A ver, os trechos das posições de Irã de Araújo diretor do Departamento Cultural da Portela na época, do Jornalista Sérgio Cabral, do Sambista Eugênio Pereira dos Santos e de Dona Neuma da Mangueira. Estes trechos foram retirados também do artigo *Escolas de samba – a organização do espontâneo* (MONTEIRO, 1973).

Irã de Araújo: “— Hoje a escola não pode improvisar, nós planejamos tudo e distribuimos as tarefas dentro do método PERT, que é montado com um ano de preparação. Mas procuramos não contaminar a autenticidade do sambista, embora considere que ser sambista não é privilégio de operário e autenticidade é o que está sendo feito no momento. Na era da comunicação este conceito de diferença não existe.”

Sérgio Cabral: “— Se a escola de samba passa a ser empresa seus integrantes empregados?”

Eugênio Pereira dos Santos: “— Crioulo mesmo, que faz a escola, não terá vez para falar, será apenas um parafuso da máquina, que poderá, ou não, ser substituído por alguém com posses para comprar uma fantasia mais cara e fazer, a escola brilhar mais na Avenida.”

Dona Neuma da Mangueira: “—No ano em que chamaram o Carlos Alberto da televisão para fazer o Carnaval foi um verdadeiro fracasso para nós aqui do morro (...). — A gente não podia dar uma opinião e, quando se falava em autenticidade, argumentavam que o desfile é feito para gente bem e, portanto, temos que oferecer aquilo que eles querem assistir e não o que vocês querem fazer.”

Podemos apontar claramente neste trecho acima a identificação de agentes do campo aos quais foram atribuídos autoridade para que entrassem em disputa argumentando o que deveria ou não ser escola de samba. Novamente, neste ponto, encontramos fundamentação na assertiva de Bourdieu:

Algo como uma classe ou, de modo mais geral, um grupo mobilizado para e pela defesa de seus interesses, não pode existir senão ao preço e ao termo de um trabalho coletivo de construção inseparavelmente teórico e prático; mas nem todos os agrupamentos sociais são igualmente prováveis e esse artefato social que é sempre um grupo social tem tanto mais oportunidades de existir e subsistir de maneira durável quanto mais os agentes se agrupam para constituí-lo já estejam mais próximos no espaço social (o que vale também para uma unidade fundada sobre uma relação afetiva, amorosa ou amistosa, seja ela ou não socialmente sancionada). Dito de outro modo, o trabalho simbólico de constituição ou de consagração necessário para criar um grupo unido (imposição de nomes, de siglas, de signos de adesão, manifestações públicas etc.) tem tanto mais oportunidades de ser bem-sucedido quanto mais os agentes sociais sobre os quais ele se exerce estejam inclinados – por sua proximidade no espaço das relações sociais e também graças às

disposições e interesses associados a essas posições – a se reconhecerem em um mesmo projeto (político ou outro). (BOURDIEU, 1996:50-51)

É interessante notar que a defesa do que foi concebido como prática autêntica do samba não permaneceu apenas nas falas de seus agentes. A disputa tanto pela manutenção do *habitus*, quanto a defesa pela preservação do campo do samba como único representante genuíno da cultura brasileira foi expresso em forma de música, nos versos de Candeia em *Sou mais samba*, onde o trocadilho não é casual.

5.2 A defesa das tradições do samba

5.2.1 Candeia – sou mais samba

A composição foi lançada em 1977, no disco *Os quatro grandes do Samba*, que continha, além de composições de Candeia, obras de Nelson Cavaquinho, Guilherme de Brito e Elton Medeiros⁴⁹. O LP foi realizado pela gravadora WEA, que, segundo Medeiros (2006:34), teria obrigado o compositor e sambista Candeia a rivalizar com o movimento *black* através desta composição. Coincidentemente, a mesma gravadora lançara no mesmo ano o primeiro disco da Banda Black Rio, o *Maria Fumaça*.

Sou mais Samba

Eu não sou africano, eu não
Nem norte-americano
Ao som da viola e pandeiro
Sou mais samba brasileiro!

Menino, tome juízo
Escute o que vou lhe dizer
O Brasil é um grande samba
Que espera por você
Podes crer, puedes crer!

À juventude de hoje
Dou meu conselho de vez:
Quem não sabe o be-a-bá
Não pode cantar inglês
Aprenda o português!

Este som que vem de fora
Não me apavora nem Rock nem Rumba
Pra acabar com o tal de *soul*
Basta um pouco de macumba!
Eu não sou africano!

O Samba é nossa alegria
De muita harmonia ao som do pandeiro
Quem presta à roda de samba
Não fica imitando estrangeiro
Somos brasileiros!

Calma, calma, minha gente
Pra que tanto bambambam
Pois os *blacks* de hoje em dia
São os sambistas de amanhã!
Eu não sou africano!

⁴⁹Candeia. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/candeia/discografia>>. Acesso em: nov. 2012.

Os versos da composição de Candeia são exemplo da argumentação do samba frente à invasão da música estrangeira. Essa se apresenta como crítica ao movimento *black* pela sua referência à cultura norte-americana, no caso representada pela música *soul* e pelo idioma daquele país. Igualmente podemos observar, na primeira estrofe, a defesa da cultura negra brasileira já distanciada das raízes africanas e em oposição à proposta do movimento *black* que almejava uma cultura negra de caráter universal. Outra suposição que podemos levantar diz respeito ao trecho “O Brasil é um grande samba” que parece reforçar a ideia do samba como música símbolo de todo o território brasileiro, enquanto a afirmação do nacionalismo aparece na exclamação “Somos brasileiros!”. Na última estrofe constatamos que as discussões com relação ao movimento *black* não se limitaram aos textos de jornalistas e intelectuais publicados nos jornais daquela época. Quando se pede calma à “minha gente” provavelmente o pedido não está voltado para esses intelectuais, mas aos brasileiros ou, quiçá, a mensagem é direcionada especificamente aos agentes do samba.

O compositor Candeia (Antônio Candeia Filho) nasceu no Rio de Janeiro em 1935 e faleceu em novembro de 1978⁵⁰. Quando criança participava das rodas de samba promovidas por seu pai e aos 18 anos compôs seu primeiro samba-enredo para a escola de samba Portela⁵¹. Candeia foi um divulgador da cultura negra brasileira e defensor das tradições do samba. Autor de sambas que exaltavam a raça e a cultura negra como a composição *Dia de Graça* e, participou segundo André Diniz do “movimento de revitalização do samba realizado pelo Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE” (DINIZ, 2012:121).

Na década de 1960, Candeia teve a ideia de formar um grupo para que os compositores das escolas de samba pudessem mostrar suas músicas. Surgiu, então, o “Mensageiros do Samba”, formado por Candeia, Picolino, Babu e Casquinha. O grupo além de divulgar o trabalho dos compositores, tinha a clara intenção de ser mantenedor do samba entendido por eles como tradicional. Em entrevista ao jornalista Juvenal Portella para o artigo “*A época é do trio*”, publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil* em maio de 1966, Candeia comenta a mensagem que o grupo quer transmitir e demonstra seu claro posicionamento em relação à divulgação e perpetuação do samba.

A nossa mensagem — afirma Candeia — é levar o samba autêntico aos lugares onde não chega por força da imposição de outros gêneros. Não queremos outra coisa a não ser cantar as nossas músicas e mostrar que o samba tradicional ainda tem vez. (PORTELLA, 1966:3)

⁵⁰ Candeia. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/candeia/biografia>> acesso em: abr. 2014

⁵¹ Ibidem

Podemos observar que o discurso é de resistência, de preservação frente à preocupação com o possível desaparecimento do que considera ser o verdadeiro samba e, também, da perda de posição para outros gêneros. Candeia foi defensor destas tradições e fundou em 1975 a escola de samba “Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo” que tinha como objetivo a prática da cultura negra, como demonstra o trecho retirado do manifesto de fundação escrito por João Baptista Vargens.

(...) Respeito mitos e tradições, trago um canto negro. Busco a liberdade. Não admito moldes. As forças contrárias são muitas. Não faz mal... Meus pés estão no chão. Tenho certeza da vitória. (...). Não sou radical. Pretendo, apenas, salvaguardar o que resta de uma cultura. (VARGENS apud BUSCÁCIO, 2005:17)

Deste trecho o que se destaca é a frase “As forças contrárias são muitas.” No manifesto o autor não menciona diretamente quem ou quais seriam as “forças contrárias”. Buscácio (2005:18-19) utiliza a hipótese de que estas forças estariam relacionadas ao cenário das escolas de samba com base no descontentamento de Candeia com o rumo que o carnaval estava tomando na época. Segundo a autora, foi nos anos 1960 que houve modificações em decorrência da “profissionalização dos desfiles, patrocínio da Riotur e entrada de artistas plásticos, figurinistas, coreógrafos, dentre outros” (BUSCÁCIO, 2005).

A escolha pelo nome Quilombo para a escola de samba remete a ideia de retorno aos primórdios da cultura negra brasileira. Assim como, também, ao princípio de luta e resistência dos antepassados de escravidão (BUSCÁCIO, 2005:20).

Candeia, que junto com outros sambistas e compositores fundou a escola com um nome que lembra resistência: no passado à escravidão e, atualmente, à violentação do samba e do carnaval carioca. No dialeto **quilombo**, significa união. (ÁGATHA apud BUSCÁCIO, 2005:20)

Também é importante considerar os objetivos da escola Quilombo listados pelo próprio Candeia e publicado no *Jornal Última Hora* em 1976.

1. Desenvolver um centro de pesquisa de arte negra, enfatizando sua contribuição à formação da cultura brasileira.
2. Lutar pela preservação das tradições fundamentais sem as quais não se pode desenvolver qualquer atividade criativa popular.
3. Afastar elementos inescrupulosos que, em nome do desenvolvimento intelectual, apropriam-se de heranças alheias, deturpando a pura expressão das escolas de samba e as transformam em rentáveis peças folclóricas.
4. Atrair os verdadeiros representantes e estudiosos da cultura brasileira, destacando a importância do elemento negro no seu contexto.
5. Organizar uma escola de samba onde seus compositores, ainda não corrompidos ‘pela evolução’ imposta pelo sistema, possam cantar seus sambas, sem prévias imposições. Uma escola que sirva de teto a todos os

sambistas, negros e brancos, irmanados em defesa do autêntico ritmo brasileiro. (RANULPHO apud BUSCÁCIO, 2005:21)

As atividades da escola Quilombo não se limitavam apenas às práticas culturais, havia também encontros para debates relacionados à questão do negro. Um destes encontros contou com a presença de estudiosos como o prof. Antônio Carlos Ferrão tratando do tema “Contribuições do negro no desenvolvimento do Brasil”, professora Beatriz Nascimento com o tema “Zumbi, rei do estado de Palmares”, professora Ricardina discutindo “A posição da arte negra” e o professor Eduardo de Oliveira e Oliveira debatendo acerca dos “Ganhos do negro no mundo” (BUSCÁCIO, 2005:23)

Podemos constatar até o momento que alguns objetivos traçados para a escola de samba Quilombo se equiparam às reivindicações dos frequentadores do Clube Renascença no mesmo período. Estes depoimentos, que se encontram no capítulo 4 desta dissertação, tratam da crítica à falta de eventos relacionados com a divulgação e o debate da contribuição do negro à cultura brasileira, de um trabalho social destinado para a comunidade negra, maior conhecimento das origens do negro no Brasil assim como das raízes de sua cultura. Ademais, algumas afirmações feitas pelos *blacks* (adeptos da *soul music*, como eram chamados) também se assemelham à posição de Candeia frente ao rumo que as escolas de samba tomaram na época. O trecho de artigo publicado no *Jornal do Brasil* “O samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente”, o qual foi citado anteriormente no capítulo quatro, revela o inconformismo dos *blacks* com o samba e as escolas de samba. Aliás, o modo como o carnaval carioca estava sendo produzido também foi objeto de desaprovação por parte do compositor Candeia.

Roberto Moura – Sua posição hoje é a de um ideólogo da resistência da raça negra. Qual a sua posição em relação a outros grupos congêneres? Por que ao mesmo tempo que existe a Quilombo cultuando o maculelê, a capoeira e o jongo, existe o IPCN exibindo Wattstax?

Candeia – Podemos percorrer caminhos distintos, mas nossos objetivos são idênticos. Tudo leva a crer que a maior diferença que existe nisso tudo é o fato deles se sentirem um pouco fechados, fazendo reuniões num aspecto muito mais elevado, intelectual, enquanto o Quilombo procurou se identificar com o pessoal da favela, gente que realmente precisa ser conscientizada. Não são pessoas que alcançaram um status, que podem se reunir ao meio-dia em qualquer ponto da cidade, encostando seu carrinho na calçada. (MOURA apud BUSCÁCIO 2005: 23-24)

Não negamos que se trata de um movimento de resistência. Não uma resistência especificamente contra os muitos brancos que estão engrossando os contingentes das escolas. A resistência é tão somente contra a total

descaracterização da coisa. Evitar que daqui a mais uns tempos ninguém saiba exatamente o que era uma escola de samba, o que era um sambista e de como e porque eles se reuniam, cantavam e dançavam, utilizando seu ritmo próprio tradicional. Não vejo razão para evitar que um branco bem intencionado, interessado no samba, nos nossos costumes, conviva conosco. O que repeliremos são os que, pretos ou brancos, pretendam ‘inovar’ o samba, descaracterizando-o, afastando-o de suas raízes culturais. Nosso objetivo é salvar a essência das origens do nosso samba” (RANULPHO apud BUSCÁCIO, 2005: 24-25)

Novamente, as críticas com relação à falta de um trabalho com a comunidade por parte do “samba” feitas pelos frequentadores do Clube Renascença (Ver Capítulo 4) não devem ser generalizadas, pois a exemplo da Quilombo e de compositores tradicionalistas como Candeia, existia de fato um discurso de preocupação com a comunidade no entorno da escola e a realização de atividades sociais.

A programação de dezembro mostrou isso, com a realização de palestras sobre os aspectos sociais e econômicos dos negros no desenvolvimento e respeito da negritude e situação mundial do negro, exibição de filmes sobre Ismael Silva, Ataulfo Alves, Cartola, Partido Alto e com espetáculos de dança afro-brasileira. Os prospectos que foram distribuídos chamam a atenção dos diretores de colégios, professores e estudantes. (ÁGATHA apud BUSCÁCIO, 2005:106)

- A finalidade dessas promoções é formar uma comunidade consciente. É uma tentativa de organização social, de levar conscientização ao povo de Coelho Neto, Acari e outros bairros circunvizinhos, onde existe um grande contingente humano e a espontaneidade e a pureza das pessoas permanece viva. Quilombo está voltado para o homem e quer que ele cresça social e culturalmente, não importa a sua cor, o bairro para estabelecer a sede foi escolhido porque não é tão próximo de outras escolas não haveria sentido nenhum em fundar o Quilombo na Zona Sul, já que nosso objetivo não é a classe média. Além disso, a única atividade cultural é essa escola. (ÁGATHA apud BUSCÁCIO, 2005:107)

Candeia e a escola de samba Quilombo seguiram o caminho da defesa do que acreditaram ser a tradição, já os *blacks* optaram pelo caminho da incorporação de elementos novos, estrangeiros, com um ideal de universalização. A esta circunstância podemos novamente remeter ao conceito de cena musical de Straw quanto aos processos de mudança de práticas musicais. Recapitulando Straw, que tem como base a teoria dos campos de Bourdieu, menciona o aparecimento de dois movimentos: o da manutenção das práticas antigas e o da total mudança. Porém, dentro das disputas no campo do samba podemos perceber três vertentes de atividade musical disputando legitimidade. São elas: o samba tradicional, o movimento *black* e o samba tido como mais “comercial” (repudiado por ambos sambistas tradicionalistas e *blacks*).

Este “samba comercial” foi denominado de “sambão” e de acordo com a descrição de Marcos Napolitano se tratava de “Estilo de samba melodioso, com letras picantes ou românticas, de ritmo cadenciado, mas sem os timbres sujos ou em estado bruto que caracterizavam os sambas ‘de morro’ (NAPOLITANO, 2001:270). Apesar de ter sido nomeado de “samba de morro”, o mesmo não teve sua gênese no morro, nem tão pouco se pode afirmar que esteja em seu estado bruto. O samba de “morro” tem origem em local impreciso “(...) entre os morros e as ruas da Cidade Nova” Como afirma Vianna (2012:121), que também questiona o adjetivo puro: “não se pode dizer que as escolas de samba fossem fenômenos puros, mas se criou em torno delas um aparato que defende essa pureza, condenando toda modificação introduzida no samba.” (VIANNA, 2012:123). Devemos questionar também o adjetivo “bruto” utilizado por Marcos Napolitano, pois, sua definição trata de algo que continua em estado natural, ou seja, não trabalhado nem polido. E, tal definição não condiz com a gênese nem com a trajetória desta música mestiça que se apresenta em constante transformação e, portanto, não existindo um estado bruto do samba.

Ainda de acordo com Napolitano (2001:270), o “sambão” era uma música forjada em estúdio sem valor cultural, porém muito vendável. Esta descrição se assemelha à de José Ramos Tinhorão contida no artigo *Tasca! Tasca! Tasca!* publicado no *Jornal do Brasil* em 1976 e que foi citado no capítulo quatro desta dissertação. Em síntese, Tinhorão (1976:2) critica a introdução do baixo elétrico em detrimento da percussão, do abrandamento do ritmo do surdo e do surgimento do que chamou de “leve sambão colorido” resultante das gravações em estúdio.

5.2.2 O argumento de Paulinho da Viola

Outro que igualmente condenou as alterações de caráter musical pelas quais o samba passara no período foi Paulinho da Viola que pode ser considerado um agente do campo, segundo conceito de Bourdieu. Pois, é reconhecido nele, campo do samba, como autoridade dentre os defensores do samba tradicional. Seu nome de batismo é Paulo César Batista de Faria, filho de músico, teve contato desde cedo com compositores como Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Compôs seu primeiro samba para o bloco de carnaval “Foliões de Anália Franco” de Jacarepaguá, bairro do Rio de Janeiro, e em 1963, convidado por seu tio e diretor de Bateria da Portela, entrou para a escola de samba⁵².

⁵² Paulinho da Viola. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/paulinho-da-viola/biografia>>. Acesso em jun. 2014.

Em entrevista ao jornal *O Globo* publicado em outubro de 1993, Paulinho da Viola repudia as modificações no samba.

O ritmo do samba ficou comprometido nessa coisa que se chama “suingue”. Antes, todos tocavam em função de todos. Agora cada ritmista faz seu solo. Isso compromete o verdadeiro ritmo do samba. No meu modo de ver, a coisa está empobrecida. Eu me surpreendo com a multiplicação dos artistas populares, mas já não é mais possível falar de samba como uma música fechada no tempo. Até pouco existia a comunidade do samba. Agora não tem mais. Existe uma corrente jovem, que tenta fazer coisas diferentes. Os tempos já são outros. (VIANNA, 2012:123)

Paulinho da Viola, assim como Candeia que registrou em versos seu repúdio pela invasão do *soul* norte-americano, compôs a música *Argumento* lançada em 1975 no LP intitulado *Paulinho da Viola*, um samba em contestação às modificações musicais que estavam ocorrendo na época.

Argumento

Tá legal
 Tá legal, eu aceito o argumento
 Mas não me altere o samba tanto assim
 Olha que a rapaziada está sentindo a falta
 De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim
 Sem preconceito ou mania de passado
 Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
 Faça como um velho marinheiro
 Que durante o nevoeiro
 Leva o barco devagar

A seguir, reproduzimos um trecho da entrevista de Paulinho da Viola concedida a Roberto Bozzetti para sua tese de doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), defendida em 2006.

RB – na sua entrevista de 1989 à revista *Bric-a-Brac*, você diz que, mesmo depois de ter se apaixonado pelo jazz, de ter ouvido bastante rock, você sempre teve uma coisa de dizer assim “desde menino que eu ouço que isso aí é coisa do pessoal do samba”, e que você sempre formulou assim “o samba versus alguma coisa”...

Paulinho – É: “o samba versus alguma coisa”.

RB – E disse também, na mesma ocasião, que o samba sempre teve que aparar arestas pra se apresentar e tal. E eu acho, e aqui eu não tenho como deixar de falar da minha admiração por você é que nos seus trabalhos isso nunca surge nem com a vestimenta da xenofobia nem com a do discurso ressentido, da coisa rancorosa, que muitas vezes surge no discurso do pessoal do samba. E é muito difícil isso de você ser tão identificado com o samba e ao mesmo tempo esse discurso nunca aparecer! (...) (BOZZETTI, 2008:13-14)

Assim, posto algumas evidências encontradas em jornais, entrevistas e pesquisas acadêmicas, constatamos que é recorrente o debate sobre o que é legítimo na tradição do samba. Verificamos que em determinadas épocas o debate e a sua defesa se mostraram mais acirrados e evidentes. Como comentado por um dos agentes do campo, o samba encontra-se constantemente em oposição a algum outro campo ou cena musical, em busca de afirmar e perpetuar sua posição na cultura brasileira. Postura que, contraditoriamente, o fez ceder a algumas modificações para não sucumbir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho buscou-se investigar a relação entre o samba e o *soul* no Rio de Janeiro na década de 1970. O movimento *black* teve seu auge naquele período em que concomitantemente se discutia o possível desaparecimento do samba. Também, encontramos dados de que os bailes *black* estavam sendo realizados nos lugares onde se praticava o samba e, assim como, a produção de letras de samba em repúdio ao *soul* e outros fatores que se acreditava estarem causando o enfraquecimento do samba. Inicialmente estas informações nos levaram a crer que havia uma rivalidade declarada entre estes, porém, para discutir o assunto recorremos a diferentes aspectos.

Durante estes dois anos de pesquisa, acabamos por nos deparar com questões não cogitadas e que fizeram com que os objetivos iniciais fossem ligeiramente alterados. Foi necessário abordar uma cronologia do *soul* desde seu surgimento nos Estados Unidos, a sua chegada ao Brasil e a apropriação pelos músicos brasileiros. Também foi necessário discutir que música era esta para estabelecermos algum tipo de relação. Em se tratando de fenômenos culturais, abordamos igualmente os aspectos relacionados ao mercado fonográfico, da mesma maneira que o contexto da cena *black* e do campo do samba. Na pesquisa, consideramos o movimento Black Rio como cena musical conforme conceito do pesquisador canadense Will Straw. As cenas musicais, como detalhado na pesquisa, são fenômenos urbanos constituídos por espaços culturais onde diversas práticas se relacionam. Com relação ao samba aplicamos o conceito de campo de Pierre Bourdieu que o define como um espaço social onde seus agentes atuam e lutam pela manutenção ou mudança da estrutura e/ou das regras deste espaço.

Ademais, quando nos referimos a espaço ao longo desta dissertação, estamos nos utilizando dos conceitos de espaço e lugar de Michel De Certeau. Temos que o lugar é caracterizado por seus aspectos físicos, por exemplo, uma construção civil, e, o espaço é determinado pelas práticas que ocorrem em determinado lugar. Por exemplo, as rodas de samba realizadas em determinado lugar, o tornam naquele momento um espaço do samba. Do mesmo modo, um baile *black* realizado no mesmo lugar, o torna em outro momento um espaço do *soul*. Neste sentido, o espaço é distinguido pelo seu dinamismo, pela alternância, coexistência e pelas relações que se estabelecem entre diferentes práticas.

Observamos que em discurso o movimento Black Rio foi apresentado com os mesmos ideais sociais da cultura *soul* norte-americana. Os ideais da cultura *soul* daquele país

transmitidos pela música e por outros tipos de expressão cultural, consistiam na luta por direitos civis e contra um sistema excludente onde tal parte da população não possuía acesso à serviços sociais como escolas, hospitais e oportunidade de emprego de forma igual a qualquer outro cidadão. A música *soul* representou uma forma de expressar tais reivindicações, estímulo à autoestima e valorização do orgulho de ser negro nos Estados Unidos da América. E, tais ideais, como consta no material que recolhemos, foram apresentados e difundidos aqui no Brasil durante os bailes *black* como a Noite do Shaft. No entanto, efetivamente constatamos que nem no Rio de Janeiro, nem em outros lugares no Brasil o movimento *black* assumiu o mesmo caráter e teve o mesmo impacto que os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos. O *soul* no Brasil se apresentou mais como uma nova cena musical do que como movimento social. Neste sentido, embora os agentes do movimento Black Rio e os defensores do samba “tradicional” possuíssem objetivos semelhantes quanto a questões do negro na sociedade, encontramos registros de que o campo do samba se ocupou em trabalhar mais os aspectos da conscientização, do debate e da defesa de uma cultura negra brasileira do que o movimento *black*.

O mérito do movimento Black Rio se apresentou em termos de outros elementos estéticos trazidos para a música brasileira. Para efeito desta pesquisa optamos por não analisar nenhuma composição ou arranjo de *soul* brasileiro. Pois ao ouvir atentamente a produção musical do período, achamos inoportuna qualquer tentativa de análise, pois acreditamos que, dada a riqueza dos arranjos, a incorporação de outras instrumentações e a utilização ou não técnicas do canto gospel, enfim, a forma de se fazer o *soul* nacional, merece futuramente uma investigação aprofundada e crítica. Além disso, constatamos que ao utilizar os lugares destinados a prática do samba, o movimento *black* acabou por desencadear a disseminação das equipes de som e contribuir para um novo formato de baile.

Os bailes *black* não consistiam em apresentações feitas por orquestras e, em raríssimas ocasiões havia shows de cantores ou bandas *soul*. Esses eventos eram conduzidos pelos discotecários, que atualmente conhecemos como DJs e por suas equipes de som. A trajetória destes profissionais é constituída inicialmente pelos locutores de rádio, colecionadores de discos como o Big Boy, mencionado na pesquisa, indo daqueles que meramente colocavam um disco na vitrola para tocar nos bailes que foram se transformando em criadores de música pela manipulação de outras músicas, até mais recentemente adquirirem o *status* de astros da música. Neste sentido, podemos afirmar que a figura do DJ ilustra uma nova maneira de *performance* e consumo de música. No momento em que a apresentação através da manipulação de material gravado de outros artistas demonstra a

mudança nas relações entre os músicos, compositores, interpretes e o público. Em outras palavras, surge uma nova estruturação no que diz respeito à produção, divulgação, execução e ao consumo de música popular. Consequentemente, os DJ foram os grandes responsáveis por consolidar o fenômeno dos bailes acessíveis à grande massa e, merecem da mesma maneira futuras investigações acadêmicas.

Por fim, a cena *black* que apresentou o seu auge na década de 1970 foi subitamente enfraquecendo nas décadas posteriores, sem, no entanto, ter desaparecido por completo. Hoje ainda é possível encontrar eventos que cultuam a música *soul*, assim como, os bailes *charme* e, de certa forma, os bailes *funk*, que entendemos ser os herdeiros do formato dos bailes *black*.

Assim, este trabalho descreveu as relações que houve entre a música de samba e de *soul* na década de 1970. Assumimos que essas foram de oposição em diferentes aspectos: ideológico, comportamental, e musical. O samba esteve, de modo frequente, em campanha pela guarda de sua posição na linha da tradição da cultura musical brasileira. Sua “voz” elevando-se contra uma corrente musical, o *soul*, que no nível do discurso e disposição de suas práticas insinuava-se como representante de uma cultura negra universal, enquanto o samba fora escolhido como representante da cultura brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALVES FILHO, Manuel. Soul à Brasileira. *Jornal da Unicamp*. Campinas, n. 511, ano XXV, out. 2011. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2011/ju511_pag12.php>. Acesso em: 07 jun. 2012.
- ALZER, Celio. Guarapari: nem uma coisa, nem outra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 21 e 22 de fev. 1971. p. 4
- ANDRADE, Moacir. A volta por cima. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 30 dez. 1979. p. 2
- ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-joquei no Brasil*. 3ª. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- BARROSO, Juarez. Candeia em Azul e branco, presença de rei. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 20 de dez. 1974. p. 5.
- BENNET, Andy & PETERSON, Richard A. *Music scenes: local, translocal & virtual*. EUA: Vanderbilt University Press, 2004. 1a ed.
- BIG Boy show, THE. (parte I). Direção: Leandro Pertersen, Claudio Dager. Rio de Janeiro: Eixo Z produções, 2004. Documentário, 10'49". Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0t6FhgHDMas>> Acesso em out. 2013.
- _____, THE. (parte II). Direção: Leandro Pertersen, Claudio Dager. Rio de Janeiro: Eixo Z produções, 2004. Documentário, 10'14". Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=5qq_z4CIEzI> Acesso em out. 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Trad. Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996.
- BOZZETTI, Roberto. Canção e poesia, música e sabedoria: entrevista com Paulinho da Viola. *Intersignos - Revista Acadêmica do Curso de Letras da Faculdade CCAA*. Rio de Janeiro, v.1, n.1, mar-ago, p. 13-14, 2008.
- BRACKETT, David. Música Soul. *Opus – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Tradução de Carlos Palombini, Rio de Janeiro, v.15, n.1, junho, p. 62-68, 2009.
- BRANDÃO, Antonio Carlos & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais da juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.
- BROWN, J. & WESLEY, F. MIMS, J. *Get on the good foot*. In: James Brown: 20 all time greatest hits. Milwaukee: Hal Leonard, 1995. 1 partitura (77 p.) Voz e Piano.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *A chama não se apagou: Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 1970*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: I – artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *The practice of everyday life*. Los Angeles: University of California, 1988

COSTA, Wilson; & GOMES, Ari. Elis Regina e Roberto Carlos confirmam presença no Festival de Guarapari. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º. Caderno, 09 de fev. 1971. p. 10

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br>> Acesso em: 17 mar. 2012.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP, 2000

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. 3 ed. Ver. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FABBRI, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In HORN, David e TAGG, Philip (org.). *Popular Music Perspectives*. Londres e Göteborg: IASPM, 1981.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2005, Rio de Janeiro. *Anais*. Rio de Janeiro: UERJ, p. 1-15.

FRIAS, Lena. Black Rio: o orgulho importado de ser negro no Brasil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 17 de jul. 1976. Capa, pp. 4-6.

_____. Black Rio: o orgulho importado de ser negro no Brasil [carta]. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 17 de jul. 1976. p.2

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: UFMG, Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GONÇALVES, Eloá Gabriele. *Banda Black Rio: o soul no Brasil da década de 1970*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas.

HERMEROTECA DIGITAL BRASILEIRA. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/>> Acesso em: jun. 2013.

JANOTTI JR, Jeder. Entrevista: Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-Compôs – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, Brasília, v.15, n.2. maio/ago., p.1-9, 2012.

- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1996.
- MARSIGLIA, Luciano. O movimento Black Rio desarmado e perigoso. *Revista Super Interessante*. São Paulo: Abril. Nov. 1987. Disponível em <<http://super.abril.com.br/cultura/movimento-black-rio-desarmado-perigoso-445240.shtml>> Acesso em: Nov. 2012
- MEDEIROS, Janaína. *Funk Carioca: crime ou cultura? O som dá medo e prazer*. São Paulo: Terceiro Nome, 2006.
- MONTEIRO, Graça. Escolas de samba: a organização do espontâneo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, caderno B, 24 de fev. 1973.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PAULINHO ENCERRA A FASE NACIONAL. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 out. 1970. 1º Caderno. p.17.
- PELEGRINI, Sandra C. A.; ALVES, Amanda Palomo. Tornado ‘black’ e musical. *Revista História da Biblioteca Nacional*. Abr. 2011 Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/tornado-black-e-musical>> Acesso em: Març. 2012.
- PORTELLA, Juvenal. A época é do trio. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, caderno B, 18 de mai. 1966. p. 3
- SANSONE, Lívio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador: Edufba; Pallas, 2003.
- SFETCU, Nicolae. *American music*. Raleigh: Lulu Enterprises, 2011.
- SILVA, Sormani da. *Jovens negros na década de 70 no Rio de Janeiro: um olhar sobre a “Black Rio” e a possibilidade de novos sujeitos sociais*. Revista do Grupo de Estudos Afro-brasileiros e Educação da Universidade Federal Fluminense, n. 21, [s.d.]
- SOCIÓLOGO JÁ ALERTA SOBRE O BLACK RIO. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 mai. 1977. 1º. Caderno. p.14.
- STOCK FOOTAGE WATTS RIOTS LOS ANGELES 1965. Disponível em:<<http://www.youtube.com/watch?v=B6PVzar8jw4>> Acesso em: Out. 2013.
- STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*. *Cultural Studies*, 5, 3, 1991, p. 368-388.
- TAGG, Philip. *Open letter about ‘black music’, ‘afro-american music’ and ‘european music’*. In: Philip Tagg Home Page. Disponível em <[HTTP://tagg.org](http://tagg.org)> Acesso em: 9 abr. 2013.

TAGG, Philip. What is soul? (and what is soul music?) In: RUDINOW, Joel. *Soul music: tracking the spiritual roots of pop from Plato to Motown*. Michigan: The University of Michigan, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. Tasca! Tasca! Tasca!. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 ago. 1976. Caderno B. p. 2.

_____. Protesto “Black” é fonte de renda “White”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 jun. 1977. Caderno B. p. 2.

ULHÔA, Martha Tupinambá; FERNANDES, José Nunes (Orgs.) *Normas para apresentação de dissertações e teses de música*. 3 ed. Rio de Janeiro: UNIRIO/CLA/PPGM-CAPES, 2012.

VIANNA, Hermano Paes. *O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos*. 1987. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. *O mistério do samba*. 2 ed. Rio de Janeiro:Zahar, 2012.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. 2002. Tese (doutorado em comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade de São Paulo;

_____. *Os dados do nopem e o cenário da música brasileira de 1965 a 1999*. [s.l.], [s.d.].

WATTSTAX. Direção: Mel Studart. Los Angeles: Stax Films e Wolper Pictures Production, 1973. Documentário 9tr9’06”. Disponível em:<
<http://www.youtube.com/watch?v=dfWHWR7UmB4>> Acesso em: Set. 2013.

ZAN, José Roberto. *A sonoridade da Banda Black Rio*. In: *Música Popular: História, Produção e Linguagem*. Disponível em:
<http://www.nics.unicamp.br/muspop/Musica_Popular> Acesso em: 17 mar. 2012.

ANEXOS I

BLACK RIO: O ORGULHO (IMPORTADO) DE SER NEGRO NO BRASIL.

Lena Frias

Jornal do Brasil. caderno B, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1976

Uma cidade de cultura própria desenvolve-se dentro do Rio. Uma cidade que cresce e assume características muito específicas. Cidade que o Rio, de modo geral, desconhece ou ignora. Ou porque o Rio só sabe reconhecer os uniformes e os clichês, as gírias e os modismos da Zona Sul; ou porque prefere ignorar ou minimizar essa cidade absolutamente singular e destacada, classificando-a no arquivo descompromissado do modismo; ou porque considera mais prudente ignorá-la na sua inquietante realidade. A essa população que não tem samba e feijoada entre as suas manifestações cotidianas e folclóricas. Embora possa até gostar de samba e de feijoada como qualquer estrangeiro gosta. Uma população cujos olhos e cujos interesses voltam-se para modelos nada brasileiros. População que forma uma cidade móvel, cujo centro se desloca permanentemente – ora está em Colégio, onde fica o clube Coleginho, considerado um dos primeiros templos do *soul*, ora em Irajá, ora em Marechal Hermes ou em Rocha Miranda, ora em Nilópolis ou na Pavuna. Cujos pontos de encontro e de decisão são as calçadas do Grande Rio, em Madureira ou no Calçadão, em Caxias; em Vilar dos Teles ou na Rua Sete de Setembro, no Centro do Rio. Uma cidade cujos habitantes se intitulam a si mesmos de *blacks* ou de *browns*; cujo hino é uma canção de James Brown ou uma música dos Blackbyrds; cuja bíblia é Whattstax, a contrapartida negra de Woodstook; cuja linguagem incorporou palavras como *brother* e *White*; cuja bandeira traz estampada a figura de James Brown ou de Ruff Thomas, de Marva Whitney ou Lin Collins; cujo lema é *I am somebody*; cujo modelo é o negro americano, cujos gestos copiam, embora sobre a cópia já se criem originalidades. Uma população que não bebe nem usa drogas, que evita cuidadosamente conflitos e que se reúne nos finais de semana em bailes por todo o Grande Rio. É o *Soul Power*, fenômeno sociológico dos mais instigantes já registrados no país. Um fenômeno que ninguém, até agora, sabe explicar exatamente como começou. Sabe-se apenas que reúne muitos pretos e raros brancos (estes, se frequentam habitualmente os bailes, são sempre pessoas de classe social modesta). “a gente bota uns óculos escuros, um chapelão, um paletó diferente, lascado atrás, um terno branco e uma gravatinha borboleta, um

casacão até o pé. Fica chamando atenção. É como a gente gosta. Calça tem que ser de boca estrita, na cintura, nada de calcinha de cocota. Domingo, o ônibus que eu pego na Presidente Vargas pra ir ao baile no Grajaú só tem Black. A gente já se conhece.” Hélio de Oliveira, de 22 anos, é contínuo e mora em Jacarepaguá. “o pessoal lá de casa gosta do samba, mas eu, sinceramente, não me amarro não.” Ele é uma figura típica do *soul*, como também o é José Alberto Carneiro, de 19 anos, mecânico, morador em Coelho da Rocha e frequentador do *soul music* do clube Apolo (capacidade para 1 mil e 500 pessoas), próximo à sua casa. José Alberto tem as suas mágoas: “Poxa, eles implicam com tudo que a gente faz. Até com o nome da equipe Black Power, a que eu mais gosto, eles implicam. Se fosse *White Power* eles achavam tudo certo.”

O *soul* é uma espécie de sensibilizador ou catalizador do fenômeno. Soul hoje, no Grande Rio, é um sinônimo de negro, como *rock* é sinônimo de branco. Por que você dança *soul*? “Eu não sei explicar. É meu. É *black*. Vem do sangue e do coração” – essa a resposta mais comum recolhida entre os dançarinos, em sua maciça maioria, jovens ente 14 e 20 e poucos anos. Não estou vendo brancos por aqui, qualé a razão disso? “Não sei, você vai a baile de roqueiro e não vê preto.”

“o *soul black* está um movimento fantástico, entusiasma-se o discotecário Ademir Lemos, branco, produtor do primeiro elepê do Equipe Soul Grand Prix (que entra com o nome e ganha um cruzeiro com elepê editado. As faixas são selecionadas de elepês americanos) “um movimento fantástico, a ponto de reunir 10, 15 mil pessoas num baile, como eu estou cansado de ver. Um negócio desses, só à base de discos, é uma loucura. De chegar a render Cr\$ 200 mil de bilheteria por baile com eu estou cansado de ver. Uma renda que um jogo, se não tiver Vasco ou Flamengo, não atinge.” Quando se toca a canção *Soul Power*, de James Brown, quase um hino, a expressão *Soul Power* é repetida ritmicamente pelo público de ginásios lotados num sussurro, num murmúrio, num ruído surdo e homogêneo. Isso apesar de James Brown estar um pouco desgastado pela repetição excessiva de suas canções nas festas, ao longo de três anos (desde 1973).”

Os bailes já alcançaram as quadras das escolas de sambas. Na Portela realizou-se um encontro de *blacks*, ano passado. No Império Serrano os bailes já estão praticamente incorporados ao calendário. Começaram também a abrir-se caminhos para o show business. Monsieur Limá, discotecário e empresário de bailes tem um programa de televisão que, a cada sábado, puxa mais para o *soul*, inclusive apresentando grupos de dançarinos. E Nirto já pensa no assunto em termos de espetáculo: “nós temos ideia de construir uma casa noturna de espetáculos de *soul*. Tem concertos de *rock* por aí, tem o Teresa Raquel com *rock*. *Soul* ainda

não houve. Mas nós estamos caminhando para lá. “e estão mesmo: dia 20 de agosto chega ao Rio o conjunto negro *Archie Bell & The Drells*, ligado a *The Sound of Philadelphia*, grupo negro americano, cujo representante Elton Douglas III esteve no Brasil, onde deixou, como intermediários, a empresa paulista *Four Seasons*. A finalidade de *Four Seasons* é empresariar a vinda ao Brasil de artistas negros norte-americanos ligados a *The Sound of Philadelphia*. Archie Bell ganhará 10 mil dólares, livres de despesas, por apresentação, segundo informações da CBS, sua gravadora. Vão fazer 17 apresentações, junto com a Soul Grand Prix. Que, com a vinda de Archie Bell inaugura uma nova forma de apresentação: *soul music* em disco, alternando com apresentações ao vivo. Proximamente, a Soul Grand Prix pretende lançar *soul* com artistas brasileiros, dentro desse mesmo esquema. Mas a festa de particular importância para o *Soul Power* é a do dia 31 de julho, no Mourisco, em Botafogo, quando pela primeira vez em sua ainda curta história, os *blacks* vão à Zona Sul. “Não tememos fracasso, porque, onde vamos, a massa *black* vai conosco”, afirma Sérgio Bernardino, que se identifica como seguidor da equipe Black Power. A Black Power e a Soul Grand Prix comandarão a festa, quando se esperam lançamentos especialmente notáveis em roupas, sapatos, chapéus e cortes de cabelo. A festa funcionará como uma espécie de aquecimento para a primeira apresentação de Archie Bell & the Drells, que ainda não se sabe exatamente onde se dará, mas que deve ser mesmo no Mourisco. Em quase todas as festas *soul* há sorteios, prêmios: sapatões, camisetas, boinas, pequenas quantias em dinheiro entre os melhores dançarinos. Desta vez, a premiação será inusitada: o *black* mais parecido com Isaac Hayes, um dos papas atuais do *soul* ganhará de presente uma caderneta de poupança. Ainda para aquecer, o 2º *Grand Rio*, hoje, no Olaria Atlético Clube, onde estará reunida a *gang do soul*, segundo os dizeres dos volantes distribuídos em bailes: Dynamic, Big Boy, Boot Power, Toni Tornado, Monsieur Limá, Soul Grand Prix e Ademir Disco Show. É o lançamento de mais um elepê: desta vez é a Equipe Dynamic Soul que entra no mercado.

O *Soul Power* já tem um esboço de filosofia cada um faz o que quer, minha irmã, chegou a vez do preto”), seus anseios (“a gente não pode ficar só nessa, tem que crescer, tem que ser importante também”), suas paixões (“é tanta coisa que eu não sei nem dizer”), suas restrições (“cocota e cabelo para fina não é com a gente”), seus ressentimentos (“por que é que preto não pode fazer festa que baixa logo os cana?”)

No seio dessa massa *black* movimentam-se empresários, discotecários, comerciantes de discos (discos vendidos nos balcões das lojas ou no cambio negro, um compacto importado e raro chegando a custar de Cr\$ 2 mil a Cr\$ 3 mil, os menos raros a Cr\$ 500, no mínimo), comerciantes de sapatos (os *pisantes* de dois, três, quatro andares, feitos à

mão, modelos especiais, custam de Cr\$ 250 a Cr\$ 600 nas lojas do Sousa e do Pinheiro, no centro da cidade e em Madureira; só a filial do Pinheiro na Galeria São Luis, em Madureira, está vendendo, por semana, cerca de 500 pares de sapatos especiais para os *black*). Movimentam-se agora os produtores de discos (da Phonogran, da Top Tape, que só em maio lançou seis LPs de *soul*, da Tapeçar, da CBS). Discos cujas tiragens ficam entre 10 e 20 mil cópias, vendagem fácil na Zona Norte. Propositadamente, tiram-se poucas cópias, o que garante a raridade do disco e a possibilidade de re-lançamento posterior a preço bem mais alto. Ou a vendagem no cambio negro, a preço que dependerá da qualidade da seleção musical. Mas movimenta-se principalmente a célula de toda a vida social dos *Blacks Power* cariocas: as equipes de *soul music*.

No começo era apenas a de Big Boy. Agora elas vão a quase 300, cada uma com seu público certo. Algumas, como a Soul Grand Prix, cujo LP, lançado há pouco mais de um mês, já está entre os primeiros lugares nas paradas de sucesso, a Black Power, a Petrus, a Dynamic arrastam de 5 mil a 15 mil pessoas a uma festa comum, a uma simples domingueira ou a um baile de sábado. A equipe nada mais é do que a reunião de duas, três ou mais pessoas (quase sempre rapazes), que armam uma aparelhagem de som, compõem uma discoteca (só de *soul* no caso dos *bailes black*, onde não se aceita outro tipo de música), armam um esquema de iluminação tipo boate, com *spots* verdes, vermelhos, amarelos, roxos, azuis acendendo e apagando, variando as composições e os efeitos segundo a criatividade de cada equipe. Nas equipes menores, todo esse aparato cênico é confeccionado no fundo de quintais do subúrbio, à base de madeira compensada e papel de balão.

Começam a movimentar-se também agora os homens de *show business* estimulados pela fidelidade ao *soul* desse público *black* carioca. Elton Douglas III, da The Sound of Philadelphia, esteve no Brasil onde deixou como representante daquela companhia a empresa paulista Four Season, que tratará das temporadas brasileiras de artistas negros norte-americanos. Archie Bell, o primeiro da lista, ganhará 10 mil dólares (Cr\$ 110 mil), livres de despesas, em cada uma das suas 17 apresentações. Quantia que será paga pelos adeptos do *soul*, os habitantes da cidade negra no Rio, uma cidade quase secreta, na medida em que é ignorada, mas cujos habitantes se conhecem muito bem. Conhecem-se e se reconhecem através de sinais próprios, modos próprios de cumprimentar, maneiras de se vestir e de se apresentar.

“É a hora do despertar da consciência negra...Temos alma...Temos soul...”

Podemos estar num cortiço, mas o cortiço não está em nós... Podemos estar na cadeia, mas a cadeia não está em nós...

Posso estar desempregado, mas sou alguém. Sou negro. Lindo. Orgulhoso. Tenho que ser respeitado. Tenho que ser protegido. Que horas são? Hora de uma nação.

A Bíblia é livro de preto, o crioulo é cupincha de Deus”.

(Do filme Wattstax)

Dia 9 de julho, sexta-feira, sete da noite. O Museu de Arte Moderna exhibe a paisagem humana habitual. É a fauna ainda ligada à contra cultura, com seus cabelos em permanente protesto, suas roupas em permanente (e sofisticada) desarrumação. Os eternos Cineastas inéditos, os artistas incompreendidos, os gênios injustiçados. E então que a paisagem rotineira começa a mudar. Aparecem os primeiros negros (e como negro, na linguagem *black*, compreende-se também o mulato, o mestiço de todas as etnias, exceto a amarela.). Calçam *pisantes* brancos, ou, o que é mais comum, coloridos – rosa, rosa e roxo, amarelo ovo, verde-limão, azul e creme, lilás, todas as combinações imagináveis. Vestem suas melhores roupas. Aquele é o primeiro teste de ambientação na Zona Sul, uma preparação para o grande baile do Mourisco no dia 31 de julho.

As roupas, de um modo geral, são de tecido barato, pois as despesas com os sapatos não deixam muita margem a luxos complementares por parte da população *Black* carioca, constituída, em sua grande maioria, de bagageiros, contínuos, entregadores, balconistas, ambulantes, biscateiros, auxiliares de escritório, empregadas domésticas. Exóticos, isto sim: velhos paletós bordados com frases-chave da *soul music* (os *black* sabem tudo sobre o *soul*, detalhes históricos, épocas de lançamentos de discos, de conjuntos e cantores norte-americanos; sabem tanto de *soul* quanto ignoram de cultura brasileira), camisetas toscamente pintadas a mão, chapéus, óculos escuros em modelos americanos, coletes, bengala como complemento.

Chegaram cabreiros, um pouco assustados, susto que se esconde atrás de uma certa exibição ruidosa. Chegam para, mais uma vez, assistirem ao filme Wattstax, a contrapartida negra do Festival de Woodstock. O filme revela cenas do dia-a-dia negro nos Estados Unidos: negros no trabalho, negros em casa, negros cantando na igreja, negros nas lanchonetes, negros reunidos nas esquinas conversando, negros falando sobre os Pantera Negras, negros se cumprimentando segundo uma complicada coreografia, negros, protestando, negros reclamando da vida, negros jogando dados, negros quebrando pedras, negros contando como a polícia os persegue. E o espírito do Festival Wattstax, cujas cenas vão sendo também mostradas, em alternância com todos esses *flashes*.

O festival foi em Los Angeles, em 1972, e não chegou a ser muito comentado aqui no Brasil. O filme, lançado mais ou menos na mesma época, não chegou também a atrair

grande público. Mas, a partir do aparecimento da canção *Soul Power*, de James Brown, que estourou entre os negros do *soul* carioca a ponto de o título da música ter-se estendido ao que passou, então, a esboçar-se em movimento, Wattstax ganhou uma nova dimensão. Passou a constituir-se num sensibilizador permanentemente, atuante e eficaz. As frases de Wattstax são decoradas, repetidas, bordadas nas roupas, cantadas, cantaroladas, dançadas, assoviadas. E não é só Wattstax. Embora seja ele o filme principal, outros, com elenco inteiramente negro, são do conhecimento e gosto dos jovens. É o caso de *Claudine*, com músicas de Gladys Night e Curtis Mayfield; de Melinda, sobre a vida no Harlem; de *O Chefão de Nova Iorque*, com músicas de James Brown e cujos vilões são brancos; de *Slaughter*, com Jim Brown e músicas de James Brown; de *Black Samson*, sobre o negro nos Estados Unidos. Há quem viva apenas de exhibir esses filmes antes dos bailes *soul*. Quem os tem pode pedir qualquer preço, mercado aberto à especulação. O conhecido Messiê Limá, (branco), que detém também filmes sobre artistas negros particularmente importantes para o *Soul Power* (Marva Whitney, Mongo Santamaria e outros) ganha, segundo Nirto, um dos donos da equipe Soul Grand Prix, que o contrata para essas exhibições, Cr\$ 500,00 em cada apresentação. Segundo um outro componente da equipe, Limá ganha, na verdade, Cr\$ 1 mil 500 e segundo os seguidores habituais dos filmes e alguns amigos de Messiê Limá, ele ganha de Cr\$ 2 mil a Cr\$ 3 mil.

Wattstax não é, portanto, novidade alguma para o público que acorreu ao MAM naquele dia e nos dois seguintes. Mas é uma espécie de modelo e, como tal, exaustivamente visto e estudado. Os jovens atendem ao chamamento do IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras, grupo de estudos, de nível universitário), que dias antes, nas portas dos bailes, distribuía volantes:

IPCN apresenta, na Cinemateca do MAM, o sensacional filme do Festival de Soul Music, distribuição Colúmbia, Wattstax, um filme de Mel Stuart completo, com 110 minutos de vibração mostrando os maiores astros do soul music americano: Isaac Hayes – The Emotion – Eufus Thomas – Richard Pryor – Albert King – Bar Kays – Carla Thomas – Jimmy Joes e muitos outros astros. Não percam. Ingressos Cr\$ 6,00.

Aberta a bilheteria, rapidamente os 220 lugares ficam ocupados e, poucos minutos após, quase 320 pessoas comprimem-se na sala da Cinemateca. Lá embaixo, no pátio outros tantos ainda tentam entrar. Antes de iniciar a seção, um membro do IPCN explica a seção, um membro do IPCN explica a razão da festa: “É a melhor forma que nós encontramos de comemorar o primeiro aniversário do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras. Não tem bolo nem vela pra apagar, mas tem um convite pré vocês: vamos dar continuidade ao nosso trabalho, a partir da semana que vem, com reuniões”.

O público negro (havia dois brancos presentes, os *habituês* do museu ficaram lá embaixo), não presta muita atenção às palavras, mas passa a gritar e aplaudir logo que começa a projeção. Na tela, as imagens do Festival de Wattstax sendo armado, no estádio de Los Angeles, gente explicando o porquê de tudo aquilo. O público repete as palavras, as frases, embora o sentido lhes possa até ser desconhecido. E quando o reverendo Jessie Jackson aparece na tela conclamando os negros americanos à profissão de fé na própria raça, no cinema, a exemplo do que sempre acontece em todas as exposições de Wattstax em todo o Grande Rio, repete com ele as palavras que fazem chorar um jovem negro de 16 anos, Roberto, estafeta, que está a meu lado, espremido no corredor da cinemateca “*I am somebody*”. Jessie Jackson fala na tela, com o punho erguido braço dobrado para dentro, a multidão no estádio de Los Angeles repete gesto e palavras. Na pequena multidão reunida no MAM, como nas grandes multidões reunidas nos ginásios da Zona Norte e Baixada, alguns punhos também repetem o movimento, e todo mundo dizia em coro, uns mais altos outros quase sussurrando: “*I am somebody*”.

- não existe movimento, a rigor não existe. Eles criaram o soul Power e estão tentando levar à frente. Pode dar certo, como está dando certo até agora, e pode ser que, futuramente, seja um movimento deles, porque é a única maneira de eles darem o grito de alerta, de revolta deles. Agora, eu não acho que haja pressão em cima porque o Rio de Janeiro é o Rio de Janeiro, todo mundo é livre, todo mundo faz o que quer...bem...na medida do possível. Mas é aquele negócio, não sei, eles criaram o movimento, querem levar à frente e, se der certo...boa sorte pra eles. Você sabe de uma coisa? É um negócio, a gente só entende quando penetra na realidade da coisa. No início, eu mesmo não acreditei. Um amigo meu, psicólogo, esteve lá. Eu levei várias pessoas, de várias camadas, inclusive antropólogos, e essas pessoas ficaram admiradíssimas. Ninguém foi barrado porque todo mundo entrou comigo, e eu conheço o pessoal. Acharam...sei lá. De início, quando você entra, você se espanta. Mas depois, você começa a conviver com eles, a tomar a alma do negócio, aí você vai sentir realmente o drama, a força da explosão, um negócio que ninguém explica. É aquele negócio. No Rio, a gente pode chegar na rua e dizer: eu sou carioca, eu moro no Rio. Agora, o preto que vai a esses bailes não é o preto rico, que tem seu Cadillac. Não. É o preto cilecista, é o estafeta, é o contínuo, é o favelado, que, inclusive, vai muito. Aí é que está o negócio. É onde ele se diverte. Ele não vai ao rock, porque ele é minoria no rock. Então, no baile soul, ele representa a maioria. Então ele se sente satisfeito. Acho que a razão lógica é essa. Por que é que só dá preto? Porque é baile de preto. Não é que o branco não tenha penetração. O

branco vai, não tem nada, mas é que o baile é realmente de preto. (João Batista Melo, branco, da equipe de som de Big Boy).

As pessoas não bebem, não queimam fumo, *não usam droga, não usam pico.* Nada. O negócio deles é dançar. O que se bebe muito é Coca-cola e guaraná. É por isso que o movimento de bar, nos clubes, é fraco. (Paulo Correia, da Tape Car, fábrica que está entrando no mercado do *soul*. Acaba de lançar o LP *Black Power*, uma seleção de *soul*, e está colocando no mercado o LP de equipe Dynamic Soul. A equipe, na verdade, entra com o nome e ganha em torno de Cr\$ 1,00 por disco editado).

- *O racismo começou com a Soul Grand Prix* (Big Boy, branco)

Foi ali no Largo do Catumbi, no Astória. Já faz uns meses. Meu negócio é rock, eu gosto de rock. Bem, eu fui sozinho, eu cheguei lá, estava cheio de negros, a rapaziada do soul mesmo, aqueles sapatões. Aí eu comprei o convite pra entrar. Custava Cr\$ 7,00. Aí a rapaziada Black fez uma rodinha, tá entendendo? Deram aquele abafo, aí um veio e tirou o convite. Eu nem vi quem foi que tirou. Aí eu fiquei naquela, então uma senhora branca que estava lá dentro, acho que era mesmo do clube, me chamou e disse: “Olha, eu vi o que aconteceu com você, mas vou falar com o moço ali na porta”. O cara na porta, que estava recebendo os ingressos, também era branco. Ele compreendeu a situação e me deixou entrar. Mas eu não fiquei muito tempo. Uma meia hora e fui embora. Não gostei do ambiente. Não, eu nunca namorei uma garota negra, mas não é problema de racismo, apenas não aparece a oportunidade. Se meus pais aceitariam? Não, acho que não aceitariam. (Oswaldo C A, 17 anos, branco, morador em Santa Teresa).

- *Sou white, mas sou black. O meu caso não é cor. Soul é de preto mesmo. Rock, não. Rock é de branco. Você vê um black dançando no meio dos white. Todo mundo acha graça. Mesmo ele dançando bem, todo mundo acha graça. Soul, não cada um faz o que quer. Samba? Samba não é mais nosso. Escola de samba não tem mais lugar pra gente. Branco nos bailes? Aí eu acho que tem que barrar. Não é por nada não. É onde eles chegam não deixam lugar pra ninguém. Sujam logo a barra. O soul pode separa um pouco, não querer muito que o branco se chegue. Mas é assim como uma defesa.* (Everaldo João Farias, 19 anos, contínuo. Embora branco, é inteiramente afastado de valores culturais tidos como de brancos e identificados como “coisa de rock”. Seus amigos do morro da saúde tão todos negros, e ele usa as roupas típicas dos *black*, sapatões *soul*)

...

Sábado, noite de 3 de julho. As Ruas Carolina Amado e João Machado, quietas ruas suburbanas, em cuja confluência fica a sede do Bloco Carnavalesco Boêmios de Irajá,

não eram mais ruas do Rio, como de carnavalesco o clube só tinha o nome. Lá estavam dançando na rua (e a noite garoava ligeiramente), jovens mulatos e pretos, alguns com capas imitando à de Ruff Thomass no filme *Wattstax* (vermelhas, cobrindo os joelhos), outros usando chapéus, bonés, boinas de todos os feitios e cores, cabelos descolorados, enormes, circundando a cabeça como grandes coroas de pelos encaracolados. Todos com calças boquinha, curtas, sobre vistosos sapatos coloridos. Dançando, alguns. Em grupo, outros. Rindo, conversando, namorando. Nenhum casal misto e – outro dado observado em todos os bailes *black* – ninguém com aspecto indefinido ou sexualmente dúbio. Mais negros chegam e se cumprimentam num ritual de gestos, punhos tocando-se ligeiramente dentro de uma sequência mímica, tanto mais complicada quando maior é o conhecimento das pessoas ou dos grupos entre si. O mais simples é apertar fortemente a mão do parceiro, por baixo, um segurando o polegar do outro. Na porta do clube, cerca de 2 mil *blacks* esperando para entrar.

Lá dentro, no ginásio lotado, cerca de 5 mil pessoas. Visíveis, apenas três brancos: uma moça acompanhada de um rapaz mulato e que olha em torno, nada à vontade; um rapaz que ficou junto da porta e dali mesmo foi embora; um moço que frisou os cabelos até eles adquirirem o anelado próximo do cabelo do mulato. Centenas de pessoas cercam a repórter e a recebem como quem recebe alguém da mesma confraria, sem qualquer temor. Conversam abertamente seus assuntos, combinam bailes (“quer ir lá, também?”)

- *por que o soul? Se não for o soul vai ser o que?*

- *eu frequento os encontros soul há três anos. Antes, não frequentava nada. Eu ia a um samba de vez em quando, mas eu curtia mesmo era o rock erudito, na linha de Pink Floyd. Mas eu acabei descobrindo que o rock que eu curtia muito acabava conduzindo a vícios, a drogas, e isso é coisa de branco. A minha era outra. Descobri que o soul oferecia prazer puro, dança sem grilo. E o soul romântico é música muito mais romântica do que qualquer outra. Mas no Brasil tudo está bem. Somos todos iguais.* (Hugo de Souza Batista Filho, 22 anos, preto, estuda no Instituto Brasileiro Cultural e pretende ser jornalista.)

“the Beautiful Black People estaria no maior sufoco, não fosse o surgimento das Equipes de Som. There Was a Time em que foi um só Baile da Pesada. Hoje desdobraram-se em centenas de Disco Dance Instalados nas festivas domingueiras de clubes. A Equipe Soul Grand Prix conquistou, através de suas multimilionárias performances, o direito de registrar esse acontecimento tão marcante”. (Do texto de Ademir Lemos, discotecário, branco, na contracapa do LP Soul Grand Prix).

Sábado, 10 de julho. No grêmio Recreativo de Rocha Miranda há quatro equipes tocando. Ginásio cheio e o mesmo fenômeno observado em todos os outros bailes: nada de

presença branca. É lá que Santos dos Santos, negro, um dos pioneiros do *soul Power* no Brasil, fala sobre o significado do movimento.

- o *soul* começou com Big Boy, Monsiê Limá, por volta de 69,70. Eles eram profissionais e eu então, *derrepentemente, comecei a entrar numa de curtir* um sonzinho. Comecei no Astória, que depois se fundiu com o Minerva, no Catumbi. Comecei fazendo um *soul* diferente do de Big Boy. Era o seguinte: o *soul* que Big Boy lançava era bacana, mas não era aquilo que o pessoal queria. Ele tinha uma boa discoteca, mas começou a ficar ultrapassado, porque o negócio dele era mais comercial. Aí eu entrei com um *soul* pesado, marcado, e apanhei o público de Big Boy. É por isso que a rapaziada me considera assim uma espécie de pai do *soul*. Comecei a descobrir nas importadoras som que ninguém curtia. Foi em cima desses que eu fiquei.

- E como é que você vê essa aglutinação do negro carioca em torno do *soul*?

- É a tal coisa. Muita gente não tem... muita gente, não, certas partes de certas raças não têm aquela liberdade de demonstrar aquilo que... Eu não tenho uma resposta legal, entende? Você me pegou desprevenido. Isso é um negócio em que a gente tem que meditar muito, tem que pensar legal, *pra medir* as palavras. Mas sabe o que é? Nessa reunião aqui, todo mundo se sente junto, porque eles estão todos no ambiente deles. O pessoal não criou propositadamente uma diferente. Sem querer, a coisa foi se criando sozinha. Hoje em dia o crioulo já está numa de afro. Antigamente o crioulo esticava o cabelo. Hoje em dia o crioulo vê que não é nada disso. Hoje em dia os crioulos já procuram fazer o máximo que os crioulos americanos os nossos irmãos lá do outro lado, está entendendo. Então dá nisso que você está vendo, cada um lança a sua moda, cada um dança a sua maneira, é isso aí. Eu não sei explicar legal, já te disse, você me pegou desprevenido. Eu leio muito sobre tudo isso, leio sobre divergências raciais, eu sou um cara que *manjo paca* desse negócio, porque se tem uma coisa que eu gostaria de ser na outra encarnação é negro outra vez. Porque a partir do momento em que eu me liguei nesse som, vi aquele pessoal todo legal, a criolada mesmo, o crioulo, o forte da massa, o grosso da massa se ligando no *soul*, deixando o negócio de *rock* pra lé e aquelas musiquinhas caretas nacionais, poxa, eu me sinto realizado. Sinceramente, se tem uma coisa de que eu gosto é esse pessoal... não sei, estou muito *grilado*, muito *grilado* mesmo. Eu não acho que o *soul Power* seja um movimento racista. Porque eu acho que esse é um país onde a gente não deve implantar esse tipo de coisa, porque aqui, seja branco, seja negro, a gente deve estar lado a lado. Há aquelas barreirinhas, mas são muito pequenas. Então, se a gente for implantar um movimento desses, a gente está arriscando a se quebrar. Não é uma boa, eu não aconselho ninguém a fazer. Porque o *soul* é o caminho da comunicação entre os negros. Não é

um movimento negro. É um movimento de negros. Dia 13, terça-feira. Estamos, um grupo *black*, no lado direito de quem entra na Galeria São Luiz, em Madureira. Entrevisto rapazes e moças, mas não trago gravador ou qualquer outro sinal exterior de que realizo um trabalho jornalístico. Um grupo *black*, algumas cabeleiras cortadas quase triangularmente, outras descoloradas, eu com o corte comum, redondo. O grupo olha os sapatos nas vitrinas da Sapataria Pinheiro, especializada em *pisantes black*. Aproxima-se um senhor alourado (recusa-se mais tarde, quando perguntado, a dizer seu nome):

- Vão saindo, vão saindo, não pode ficar aqui.

Por que?

Porque não pode, vão saindo.

Mas por que? Ninguém está fazendo nada demais.

- não, não pode, ajuntamento de *nego* aqui não pode não.

Quem é o senhor?

- Sou o guarda aqui da galeria.

Na outra ala da galeria um outro grupo – jovens brancos, mais ou menos o mesmo número de pessoas que o grupo de negros, conversa em voz alta e ri. Não é incomodado.

José Luis Ferreira, o Gordon do Soul, dono da Equipe Joy Top é um dos raros estudantes de curso superior encontrados entre os *black*, constituída, em sua grande maioria de gente que nem o primário completou ainda (há exceções como o pessoal que frequenta o Maxwell, em Vila Isabel, com forte incidência universitária, ainda que, em grande parte, esteja fazendo primeiro ou segundo grau). Gordon discorda de Ademir, quando o disc-jockey calcula entre 500 e 700 mil, por final de semana, os frequentadores dos bailes *soul* da Zona Norte e subúrbio.

-Vai a um milhão, um milhão e meio de pessoas, te digo isso com segurança, porque conheço o assunto. Desde o ano passado, o *soul* começou a explodir. Este ano, a coisa está crescendo mais ainda. Se tem alguma coisa atrás disso, eu não sei, mas o que sei é que tem gente nas *bocadas* que nem compra mais discos de *soul* se na capa, aparece branco. E olha que tem gente branca, e boa, no *soul*. Os K C and Sunshine, o Band, o Mandrix, o AWB (Average White Band), o Soul Searchers, e outros.

José Jorge da Costa, 25 anos, negros, publicitário, acrescenta um outro dado:

- sinto que há uma tentativa de radicalização racial aqui no Brasil. Acho que isso é uma jogada perigosa de grupos que estão estimulando o racismo como forma de planejamento de *marketing* para lançamento de linhas de produtos especificamente negros. Você conhece a *Ebony*, não é? Estão também pensando em fazer aqui uma revista toda de negros, como a

Ebony americana, que vai se chamar Ébano. E vão lançar linhas de produtos de beleza, figurinos especificamente negros. Não sei quem é que está por trás disso. Mas uma coisa eu te afirmo: são brancos.

Você acha, Gordon, que o movimento *soul*, no Rio, está assumindo características racistas?

- Acho que sim, e acho isso imbecil, absurdo, porque tem branco fazendo *soul* e a música não tem cor. Acho que os conjuntos brancos devem ter também o direito de tocar. Na maior parte das festas não se vê nenhum branco, mas é aquele negócio: o *soul* é música negra, então é natural você ver muito mais negro adepto do *soul* do que branco. Agora, pelo menos uns três brancos você vê nos bailes. A mesma coisa acontece com as festas de *rock*. Só dá branco; você conta a dedo os pretos.

O *soul* estaria significando alguma coisa a mais que o simples prazer de dançar?

- Eu acho que sim. Acontece o seguinte. O pessoal se liga muito no que eles veem. Tem *pintado* muito filme por aí como *Wattstax*, como *Claudine*, como *Melinda* e outros, que mostram a vida do negro americano, o modo do preto americano ser. Isso naturalmente influencia. O pessoal curte a música e curte os filmes e fica procurando fazer tudo o mais parecido possível com o que vê. Não sei se tem alguma coisa embaixo desse movimento todo. O apogeu do *soul*, que atingiu o ponto que chegou hoje em dia, começou mesmo foi com o Soul Grand Prix. Que só tem disputa de público com a Black Power, outra equipe muito forte.

O público de música negra é mais de ouvir do que comprar. O pessoal que compra mesmo é o pessoal das equipes. Agora, com a proibição de importação de discos, o mercado ficou ainda mais escasso. Nos bailes, agora têm sido feitas jogadas musicais, cortes com discos de *Wattstax*. O negócio esquentava mesmo o pessoal, o pessoal fica repetindo o que está no disco. É natural. Olha, sinceramente, eu sou negro, mas eu não vejo muito massacre nisso. Olha, racismo tem lá. Aqui no Rio tem racismo, é claro que tem, mas é assim muito disfarçado, quer dizer, está tornando certas proporções, mas racismo mesmo – eu sei que isso vai ferir muita gente – somos nós negros mesmos que estamos fazendo, eu acho. Pelo que eu leio, nos Estados Unidos, até massacravam negros. Aqui ainda não se chegou a esse ponto ...

- *Esse negócio é muito melindroso, sabe? Poxa, não existe nada de político na transação. É o pessoal que não vive dentro do soul e por acaso passou e viu, vamos dizer assim, muitas pessoas negras juntas, então se assusta. Se assustam e ficam sem entender o porquê. Então entram numa de movimento político. Mas não é nada disso. Você viu? Aquele festival de rock em Saquarema reuniu umas 30 mil pessoas e não houve nenhuma restrição a*

nada. Então, poderíamos dizer também que está havendo movimento político no rock. E não está havendo. Não é nada disso. Simplesmente o rock, atualmente no Brasil, reúne mais pessoas brancas. Agora, o soul não; o soul atinge mais as pessoas negras. Este é o motivo de o soul reunir tantos negros, tantos black no Brasil. É curtidão, gente querendo se divertir. (Nirto, mulato, um dos sócios da equipe Soul Grand Prix)

Sapatos, roupas, chapéus especiais. O maior sonho de cada *Black* é *lançar*, isto é, apresentar uma roupa ou um detalhe original no vestir, para ser imitado pelos demais. Carlinhos, 17 anos, representa bem essa preocupação: calça boquinha, casaco longo de veludo, bem talhado atrás (“curto *soul* faz quatro anos”). Carlinhos não estuda (“parei na sexta série”), trabalha no que aparece e mora no Morro da Gamboa. Não vai a samba (“não dá mais pra gente irmã”). Seu maior cuidado é com as duas irmãs menores – Fátima, de 15 anos, e Cristina, de 13 – que, por decisão do pai, estão sob sua autoridade. Carlinhos controla as saídas e os passeios delas.

- conheço as bocadas, irmã. Elas podem sair, mas eu quero saber onde é que elas vão. Tem que tomar cuidado, não é irmã?

A experiência de Carlinhos:

- *semana passada, quase entro numa fria, irmã. Eu e meu primo, a gente is descendo a Ladeira do Barroso. Aí a gente enxergou a baratinha. Aí eu disse: “não tem outro crioulo na rua, só pode ser com a gente”. Não deu outra, irmã. A baratinha encostou, aí o cana disse: “Documento”. Legal, eu passei minha carteira do curso que eu estava fazendo na Aeronáutica, nem acabei, mas tinha a carteira. O cana bronqueou: “isso é carteira fria”. “Fria nada, cara, tão quente que está querendo meu bolso”. Passei a carteira de estudante que eu ainda tinha, aí passei o documento de alistamento militar. O cana bronqueando: “Carteira fria, hein, negão? Vai com a gente”. Não teve jeito. O cana fez a gente entrar na baratinha e mandou a gente esticar a mão bem pra frente. Que jeito tem? É sempre assim, NE, irmã? Sabe como é, né? Eles obrigam a gente a entrar no carro e é aquela humilhação, ficam passeando a gente pela localidade, que é pra todo mundo ver. E eu com irmã de menor. Como é que fica minha autoridade?*

Carlos aponta o dedo para o próprio punho, mostra a pele:

“É essa cor, não é irmã? Eu ainda disse: por que é que você quer me prejudicar, você ganha o que com isso? Foi aquela, quando eles levaram a gente prum terreno baldio eu vi que tinha que fazer alguma coisa. Aí eu disse: “que é que há cara?” Ele disse: “Delegacia e 281 (tóxico)”. E a gente de cara limpa, hein, irmã. Aí eu falei: “Te passo uma perna (nota de Cr\$ 100) pra você livrar a cara da gente”. O cana nem nada. Aí eu ofereci uma perna e

meia. O cana só refrescou quando eu disse que tinha duas pernas. Ele perguntou: “Está aí com você? Não, estava em casa. Aí ele disse. “Você vai lá e apanha. Esse fica aqui, se tu não voltar, já sabe, a gente fecha ele”. Poxa, irmã, que sufoco. Cheguei, apanhei duas pernas, eu só tinha aquelas, era um biscate que eu fiz, um alívio que o coroa me deu também. Entreguei tudo pro cana. Aí ele aliviou, eu e meu primo. Devolveu os documentos da gente e disse: “isso é pra vocês aprenderem”. Aprender o quê, heim, irmã?

Os encontros *soul*, inicialmente, eram divulgados de uma para outra pessoa. Depois alguns muros da cidade passaram a funcionar como quadros de aviso, agora menos usados porque baixou a fiscalização multando as equipes anunciadas (elas são amadoras e não pagam direitos autorais). Quase simultaneamente começaram a aparecer os volantes, distribuídos uma, duas ou três semanas antes (a Soul Grand Prix, para uma festa comum distribui 40 mil), nos diversos bailes da cidade. Os volantes, além do nome da equipe, anunciam as atrações da noite, os prêmios que podem ser distribuídos entre os dançarinos, as conduções que dão acesso aos clubes; Grêmio de Rocha Miranda, Av. dos Italianos, 282 apresenta a maior festa da cidade. O 3º. Aniversário da Horus. Dia 17 de junho, Sábado, 19 horas. Horus, o aniversariante somos nós e o presenteado é você. Conduções: 960 – Penha – N. Iguaçu – B. Roxo – Méier – V. Nova – Cascadura – Jardim Botânico – Cascadura – Vilar dos Teles. Com este entrada grátis. Ou Vitória T. C. Rua Porto Alegre. Hulk apresenta Os Gigantes do *soul* Messiê Limá. File de Wattstax. Santos. E dançando a vedete Cia *Soul*. Atenção: Hulk oferece ao melhor dançarino Cr\$ 500,00. Ou ainda: Atenção: William Hulk oferece um sapato ao melhor dançarino.

Hulk, no caso, é o empresário, o homem que arranja bailes para as equipes. Mas, de modo geral, elas mesmas tratam de se empresar. Os clubes podem levar de 20% a 50% da bilheteria, ou ter contato com as equipes. A Black Power tem Contrato com o Boêmios de Irajá, para onde carrega, no mínimo, 3 mil pessoas cada sábado. A Soul Grand Prix com o Maxwell, cuja lotação se completa a cada domingo.

Perguntando se as equipes de *soul* estão lhe trazendo prejuízos, comprometendo seu mercado de bailes, Big Boy responde:

- Estão. Atualmente, a Soul Grand Prix, que não tem a metade do material que eu tenho, ganha Cr\$ 10 mil por baile. Eu ganho Cr\$ 5 mil.

Big Boy e a Rádio Mundial também sempre foram divulgadores dos bailes *soul*, cada chamada custando, hoje em dia, nunca menos de Cr\$ 300 ou Cr\$ 500. E cada equipe usando de cinco a 10 chamadas por dia. Para o 2º. Soul Grand Rio, festa de lançamento do LP *Dynamic Soul*, no Olaria Atlético Clube, sábado, dia 17, as chamadas anunciam como

atrações, além da própria Dynamic, Big Boy, Boot Power, Toni Tornado, Monsieur Limá, Soul Grand Prix, Ademir Disco Show, Prevendo-se que seja esta a maior festa da temporada. Os volantes anunciam ainda filmes, distribuição de discos, camisetas e abrasivos Dynamic na Igreja de São Mateus, o que remete aos conjuntos negros americanos que se apresentam em igrejas. Não se esquecem de lembrar que Archie Bell vem aí e indicar as conduções diretas: Caxias, Nova Iguaçu, Campo Grande e Jacarepaguá.

- *Desde pequeno eu frequento o soul. Tenho o maior orgulho de ser Black. Por que? Não sei explicar. White no soul? Não. Eu sou contra. Só se for White ligado na gente.* (Sérgio P. S., 16 anos, estudante, negro).

- *acho que todo Black, morou?, tem que curtir. White aqui? Acho que não deve, mas se ele quiser vir, pode vir, a gente mostra pra eles como é que a gente é. A gente é melhor. Não precisa discriminar eles, é isso que eu acho. A gente pode ensinar os whites a ser gente. Eles tratam a gente de cima, e a gente não precisa fazer isso com eles. A gente é melhor, morou?, não precisa deles pra nada. Eles são tudo cocota.* (Antônio F. C., 16 anos, ajudante de operário. Frequenta o Clube Belém, em Caxias)

- *Black não pode transar mina White. Mulher branca não combina. É muito fria, morou?* (José Carlos Alves, 18 anos, soul no Império Serrano).

- *já fui barrado sim. Num baile de cocota no Cascadura...* (José Roberto Azevedo, 18 anos, operário)

- *A pessoa – morou? – tem raiva porque tem muito clube aí que não deixa a gente entrar por causa dar cor. Tem um na Rua Toneleiros que é assim. A gente vem pros nossos, deixa os White de fora. Meu sapato? Custou Cr\$ 250,00. Eu ganho salário. Mas eu tenho um mais bonito, de três andares. O pessoal sabe que eu me amarro e me deu de aniversário. Eu nem pido falar. Eu fiquei tão feliz...* (Paulo Roberto dos Santos. Mora na Favela de Dona Marta, em Botafogo. Balconista de farmácia).

- *O problema é o seguinte: em mesquita tem dois clubes, o Mesquita Futebol Clube, que é da gente, e o Mesquita Tênis Clube, em que não entra preto. Eu fui querer entrar num baile no Tênis Clube, em janeiro, e não deixaram. Era um baile de conjunto. Eles disseram que a gente não podia entrar, criava tumulto. É por isso que nos bailes Black não tem White. Eu não faço isso, morou?, mas tem muito Black que chinga os White, bate neles e tudo, como aconteceu no Império Serrano. O pessoal caiu de cacete em cima deles. Eles chegaram lá dizendo que o ar estava cheirando a preto, e isso e aquilo, entraram no cacete.* (Sidney A. C., auxiliar de escritório, 17 anos).

- *A pessoa que eu mais admiro? Idi Amin Dada. Ele curte com a cara dos brancos todos. Gosto também dos judeus. Eles são discriminados como a gente* (Maria Célia Rosa, 19 anos, normalista).

- *A rapaziada que é mesmo da cor, que tem esse preconceito com eles, nem entra em festa de roqueiro. Roqueiro é cocota, white é drogueiro. Tem uns pretos que botam umas calças cocota e vão pra lá dizer que também são, mas eu acho que não pega bem pra eles. Será que eles não veem que o cabelo deles é duro também? Acho que eles queriam ter aquele cabelo de parafina, lisinho, caído pros lados! White tem é inveja do cabelo da gente, porque não pode fazer igual.* (Edson M. S., 16 anos, estudante. Coroa de Ramos)

- *numa festa soul eu me sinto muito feliz, livre. Não pela música, mas por ter muito negro junto, entende? É o maior barato. Acho que não é preciso imitar os negros norte americanos. Nós não precisamos deles, nós temos as nossas danças, nós marcamos os nossos passos. Mas já que o caso é soul, eu adoro ir às festas, ver aqueles negros lindos, nós ficamos maravilhosos assim, todos unidos. É por isso que eu danço, que eu fico louca.* (Vanda Cacau, 20 anos, dançarina de afro).

A próxima etapa do *Soul Power* (expressão que os integrantes das maiores equipes, daquelas que como a Soul Grand Prix prepararam-se para tornar-se firmas, repelem) é a Zona Sul. É colocar a massa *black* nos clubes, nos salões. É recuperar o Mourisco que, na opinião dos *blacks*, foi o lugar da “derrota do samba negro”. O pessoal do rock está se preparando. Segundo afirma, não há o que temer: a Zona Sul jamais aceitará os atuais cultores do *soul*, embora possam aceitar a dança, desde que ela “fique um pouco mais civilizada”. Carlos Maria Sena Júnior, estudante de Medicina, 20 anos, um dos donos da Equipe Transa Som, do *rock* expressa o pensamento da *gang do rock*:

- *A gente está sabendo que eles vão estrear dia 31 no Mourisco, que eles querem tomar a Zona Sul. Acho difícil. Porque quem gosta de rock não vai para o soul, e a Zona Sul é toda do rock. Eles não vão conseguir tomar conta dos clubes daqui, porque isso aqui é impossível. Eles podem vir, mas a maior parte do pessoal *brown* – não é desfazendo ninguém – é um pessoal mais pobre, é uma turma pesada, entende? Clubes como este aqui (Carioca Esporte Clube, na Rua Jardim Botânico, na Gávea), por exemplo, que estão interessados em fazer uma boa imagem, só vão querer rock. Vão fazer um negócio mais elevado, para atrair um pessoal de mais situação financeira. Não vai haver possibilidade de o pessoal do soul tomar conta dos salões, porque os clubes não permitirão. O diretor aqui proibiu o soul, exatamente para evitar que essa turma *black* venha pra cá. É uma questão de classe, entende?*

SOCIÓLOGO JÁ ALERTA SOBRE O BLACK RIO

Jornal do Brasil. 1º. Caderno Rio de Janeiro, 17 maio. 1977.

Recife – O escritor Gilberto Freyre alertou a Nação para o perigo da mistura de negros norte-americanos com os brasileiros negros que possuem um movimento chamado Black Rio, com a finalidade de transformar a música negra – o samba principalmente – em música de protesto. Gilberto Freyre referiu-se ao assunto em artigo publicado ontem no **Diário de Pernambuco**.

“Teriam os meus olhos me enganado? OU realmente li que, dos Estados Unidos, estariam chegando ao Brasil – se é que já não se encontram – vindos da tradicionalmente muito amiga República dos Estados Unidos da América do Norte – por quem? – de convencer brasileiros, também de cor, que suas danças e seus cantos afro-brasileiros deveriam ser de melancolia e de revolta? – pergunta Gilberto Freyre”.

TENTATIVA

- “Se é verdade o que suponho ter lido – escreve o autor de **Casa Grande e Senzala** – trata-se de mais uma tentativa da mesma origem no sentido de introduzir-se num Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiramente moreno – o que parece causar inveja a nações também bi ou tri-racionais nas suas bases – o mito de uma negritude, não a la Senghor, de justa valorização de valores negros ou africanos, mas que faria às vezes daquela luta de classes tida por instrumento de guerra civil”.

- “O que se deve salientar – continua o escritor – é que, nestes dias difíceis que o mundo está vivendo, com uma terrível crise de liderança – sem continuadores, mesmo modestos, de Roosevelts, de Churchill’s de De Gaulles – o Brasil precisa estar atento contra ele, não só do imperialismo soviético capaz de parar – Angolas da noite para o dia, como dos que, nos Estados Unidos – é claro que extra e até antioficialmente – parecem temer, da potência saudada e até desejada pelos Kissingers”.

PROTESTO “BLACK” É FONTE DE RENDA “WHITE”

José Ramos Tinhorão

Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 14 junho de 1977.

Com o cinismo e a segurança dos dominadores, a WEA Discos Ltda. – que ao declarar-se “uma companhia do grupo Warner Communications” se proclama, automaticamente, o posto avançado brasileiro de uma multinacional da indústria do lazer, com sede nos Estados Unidos – acaba de enviar à crônica especializada dois discos que valem por documentos de violência cultural consentida.

De fato, os dois LPs da WEA que lançam um novo cantor e uma nova orquestra – Maria Fumaça, da Banda Black Rio, e Pra Que Vou Recordar, com o cantor-compositor Dafé – constituem dois claríssimos exemplos de como a dominação econômica estrangeira, disfarçada por um *desenvolvimento* à base de importação maciça de capitais e tecnologia pode acarretar a contrapartida cultural de que, *ser atual...* é imitar o que se importa de mais moderno!

No caso, os dois exemplos envolvem a descoberta de um novo mercado potencial, criado pela recente pressão dos negros brasileiros em processo de ascensão socioeconômica, após a “democratização” do ensino superior representado pela multiplicação do comércio das “faculdades”, por sinal contemporâneas da expansão dos supermercados. Levados normalmente a contestar as verdades oficiais vigentes, pela dificuldade que encontram em seus processo de ascensão em face da marca da cor, que os identifica tradicionalmente com as classes subjulgadas (escravos até 1888, trabalhadores não qualificados depois), os brasileiros de pele escura dos grandes centros urbanos foram levados a projetar-se na imagem das camadas equivalentes nos Estados Unidos. E, assim – inspirados pelas sugestões dos filmes de cinema e de televisão, pelas reportagens de revistas e pelas novidades musicais – inclinaram-se não a tomar consciência da sua realidade de trabalhadores brasileiros freados em seus propósitos de melhorias de vida pela barreira da cor, mas a imitar os processos de luta criados pelos negros americanos: a contestação pela extravagância, o orgulho pessoal, a formação de núcleos próprios etc. Mas tudo isto, apenas – e que é revelador da falta de sentido crítico ideológico do seu movimento – apenas na área do lazer.

Ora, tão logo essa inconsciente caminhada para fazer o jogo das próprias estruturas ganhou uma certa forma, com a instituição do chamado movimento Black-Rio (é sempre mais fácil neutralizar *minorias* de reivindicadores, que todos os reivindicadores de direitos semelhantes, reunidos em *maioria*), a indústria do lazer se movimentou para o

oferecimento de todos os tipos de produtos industriais capazes de ajudar os equivocados a vestirem a fantasia da sua ilusão. E assim, ao mesmo tempo em que surgiam os empresários de espetáculos em clubes, apareceram os comerciantes importadores ou fabricantes de aparelhos sonoros e- naturalmente – a Warner para transformar em artigo vendável, o som em que, afinal, se dissolvem todas reivindicações.

A julgar pelos discos de Dafé e da Banda Black-Rio, então, o que se conclui é que o grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidades (ao menos os do Rio e de São Paulo, onde o movimento *Black* já existe) é parecer o mais possível com os negros norte-americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto superdesenvolvido.

Tudo isso, naturalmente, enquanto a Warner recolhe as divisas de venda dos discos, e as remete à sua sede, nos Estados Unidos, à conta de lucros sobre a inconsciência de tantos negros brasileiros.