

Carlos Eduardo Amaral de Paiva

Black Pau: A *soul music* no Brasil nos anos 1970



Carlos Eduardo Amaral de Paiva

Black Pau: A *soul music* no Brasil nos anos 1970

Tese de Doutorado, apresentada ao, Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Doutor em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, Democracia e Pensamento Social

Orientador: Eliana Maria de Melo Souza

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2015

Paiva , Carlos Eduardo Amaral
Black Pau: A soul music no Brasil nos anos 1970.
/ Carlos Eduardo Amaral Paiva - 2015
170 f.

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) -
Universidade Estadual Paullista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Elian Maria de Melo Souza

1. soul music . 2. negritude . 3. contracultura . 4.
anos 1970. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Carlos Eduardo Amaral de Paiva

BLACK PAU: *A soul music* no Brasil nos anos 1970

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Cultura, Democracia e Pensamento Social.

Orientador: Eliana Maria de Melo e Souza

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 29/07/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Dra. Eliana Maria de Melo Souza

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara.

Membro Titular: Dra. Ana Lúcia Castro

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara.

Membro Titular: Dr. Dagoberto José Fonseca

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara.

Membro Titular: Dr. José Adriano Fenerick

Faculdade de História, Direito e Serviço Social, UNESP, Franca.

Membro Titular: Dra. Márcia Regina Tosta Dias

Escola de Filosofia, Letras e Ciência Humanas, UNIFESP.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico esta tese aos meus avós, Eduardo Franco do Amaral, Conceição Brisola do Amaral,
José Alexandre de Paiva e Maria Sabina Gouveia de Paiva.

Agradecimentos

A elaboração desta tese não seria possível sem o apoio institucional. Assim, agradeço ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da UNESP de Araraquara pelo fomento às condições institucionais de pesquisa e pelo apoio do programa ao desenvolvimento desta pesquisa, fruto de quatro anos de dedicação.

Agradeço também à CAPES pela bolsa concedida, o que viabilizou a confecção desta tese, bem como pelo financiamento do Programa de Doutorado Sanduiche (PDS) pela oportunidade de desenvolver parte de minha pesquisa na Universidade de Coimbra, Portugal.

À professora Dra Eliana Melo e Souza pela orientação acadêmica e ética, que no papel de orientadora soube me indicar os caminhos e respeitar minhas próprias intuições.

Agradeço ainda à professora Dra. Isabel Ferin Cunha pela tutoria na Universidade de Coimbra e pela atenciosa recepção de um estudante deslocado em terras estrangeiras. Pelas orientações institucionais e práticas de como resolver problemas inevitáveis no contexto de uma cultura estrangeira.

À professora Dra. Ana Lúcia Castro e ao professor Dr. José Adriano Fenerick presentes na banca de qualificação, pelas riquíssimas orientações que auxiliaram a lançar novos olhares sobre o objeto de estudo.

Aos funcionários da Faculdade de Ciências e Letras, sempre atentos às nossas dúvidas, problemas e necessidades institucionais, e também aos funcionários da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP pelo atendimento e auxílio na pesquisa de documentos fundamentais para elaboração desta tese.

Agradeço ainda ao compositor Hyldon e ao cantor Tony Tornado pelas respectivas entrevistas, o que trouxe dados riquíssimos para esta tese.

Aos meus pais pelo incondicional apoio a minha condição de pesquisador.

À Tais Matheus pela paciência, compreensão e pelas inteligentes leituras. Peço desculpas pelas horas roubadas e pelas desatenções.

Aos meus amigos e colegas de faculdade que tornaram esse caminho menos solitário.

Que bloco é esse?
Eu quero saber
É o mundo negro
Que viemos cantar pra vocês

Somos crioulo doido
Somos bem legal
Somos cabelo duro
Somos black pau

Branco
Se você soubesse o valor que o preto tem
Tu tomava banho de piche
E ficava negro também

Eu não ensino de sua malandragem
Nem tampouco sua filosofia
Quem dá luz a cego
É bengala branca
Ou Santa Luzia

Paulinho Camafeu (GIL, Gilberto, 1974)

RESUMO

Esta tese investiga a aclimação do gênero musical *soul music* no Brasil dos anos 1970. Por meio da análise da canção de importantes músicos negros da época: Tim Maia, Jorge Ben e Tony Tornado, bem como do chamado movimento “Black Rio”, sugerimos uma inflexão na formação de uma identidade negra no país, o que representou a emergência de uma estrutura de sentimentos negra e transnacional. Esta estrutura de sentimentos se caracterizou pela sua afirmação étnica e pelo seu internacionalismo vinculado à contracultura negra ocidental. No contexto político repressivo da ditadura, este movimento musical ajudou a aglutinar jovens negros em torno de uma política de identidades, além de fazer uma oposição manifesta ao mito da democracia racial, ideologia oficial do regime civil-militar.

Palavras Chaves: *soul music*, identidade negra, contracultura.

ABSTRACT

This thesis investigates the acclimatisation of soul music genres in Brazil in the 70's by the analysing the songs of important black musicians of the era: Tim Maia, Jorge Ben and Tony Tornado as well as the movement called "Black Rio". We suggest an inflection on the formation of the black identity in the country that represented the emergence of a black structure of feelings in transnational levels. This structure of feelings is characterised by its ethnic affirmation and its internationalism tied to black western counterculture. In a repressive political context of dictatorship, this musical movement helped bring together young black men around political identity and made a clear objection to the myth of racial democracy, the official ideology of the civil-military regime.

Keyword: soul music, black identity, counterculture.

Lista de figuras

Figura 1: Capa do LP “Samba Esquema Novo”(1963).....	30
Figura 2: Capa do LP “Jorge Ben” (1969).....	48
Figura 3: Capa do LP “Tábua de Esmeralda” (1974)	84
Figura 4: Capa do LP “Gil & Jorge: Xango & Ogum” (1975).....	87
Figura 5: tira de Jaguar, o Pasquim (1970).....	99
Figura 6: Reportagem da revista Veja (1971).....	109

Sumário

Introdução.....	2
O discurso nacional popular e o surgimento de vozes dissonantes.....	8
Identidades transnacionais, diáspora e etnia.....	14
A soul music nos EUA.....	17
Capítulo 1.....	23
MPB: a formação do campo e a emergência de uma estrutura de sentimentos negra.....	23
1.1 O bairro da Tijuca, entre o rock internacional e a bossa nova.....	23
1.2 Jorge Ben e o samba-jazz.....	29
1.3 Entre o iê-iê-iê e o fino.....	36
1.4 Um país tropical abriga o Anjo 45: O marginal cordial.....	46
1.5 Tim Maia, um “agregado da fama”.....	55
Capítulo 2.....	65
Contracultura e negritude em Tim Maia e Jorge Ben.....	65
2.1 <i>Soul Music</i> e nordestinidade em Tim Maia.....	68
2.2 A Contracultura racional.....	78
2.3 “Negro é lindo”: brasilidade e etnia na produção de Jorge Ben.....	81
Capítulo 3.....	92
A TV em preto e branco: O V FIC e a democracia racial.....	92
3.1 Tony Tornado e Erlon Chaves ameaçam a “família brasileira”.....	94
3.2 Elis Regina e os horríveis brancos da rua do ouvidor.....	109
3.3 “Dançar como dança um <i>Black</i> ”: Gerson Combo e os dez mandamentos <i>blacks</i>	115
Capítulo 4.....	118
Black Rio: os bailes e a banda.....	118
4.1 As origens do Black Rio: orgulho negro e mercado musical.....	119
4.2 A produção da banda Black Rio.....	133
Capítulo 5:.....	137
Patrulheiros e sambistas enquadram o Black Pau.....	137
5.1 Da irresponsabilidade de dançar: As patrulhas ideológicas entram em ação.....	137
5.2 A escola Quilombo e o samba “autêntico”.....	143
Considerações finais.....	151
Referências bibliográficas:.....	154

Introdução

Quando o jovem e ainda pouco conhecido Tim Maia lançou seu primeiro Long Play (LP) no ano de 1970, o artista referendou um movimento musical que já vinha ganhando terreno no campo da música popular brasileira: a *soul music*. O gênero musical, surgido entre parte da população negra norte americana, ganhou relativo destaque na potente voz de Tim Maia, o que não significou que este ficasse longe das críticas. Visto como um movimento musical alienígena, coisa de indivíduos alienados, ou ainda de “inocentes úteis”, como insinuava o maestro Júlio Medalha (BLACK RIO, 1977,p.32), a *soul music* no Brasil e seus adeptos foram vistos sob o signo do inautêntico e do impuro.

Ainda que pouco reverenciada por parte da crítica musical próxima da vertente nacionalista, a *soul music* tornou-se um importante gênero no Brasil, tendo influenciado grandes músicos brasileiros até os dias de hoje. A *soul music* é também considerada um dos gêneros fundadores do rap, gênero musical vinculado às periferias urbanas.

A presente tese investiga o surgimento deste gênero musical em meados dos anos 1970. Com isso buscamos compreender as formas como a música negra norte-americana foi assimilada, aclimatada e ressignificada no contexto brasileiro. Acreditamos que essa produção cultural, para além da mera importação musical, trouxe novas formas de se pensar o negro na formação da cultura brasileira.

A investigação nos permite também lançar um olhar para um momento específico do campo da música popular brasileira, bem como para as disputas em torno da legitimidade e da ideia de autenticidade deste campo.

Na área dos estudos sobre música no Brasil a *soul music* ocupa um espaço marginal. A pouca consideração deste gênero musical como objeto de estudos é sintomático de seu próprio caráter *outsider* no campo da música popular brasileira. Além disso, há uma tendência nos estudos acadêmicos em privilegiar gêneros musicais consagrados e representativos de um engajamento político ou estético, ou ainda,

priorizar manifestações folclóricas nacionais. Estas manifestações musicais são, sem dúvida, capitais para o desenvolvimento do campo de estudos sobre a música brasileira, e conseqüentemente geram instrumentos teóricos analíticos e interpretativos fundamentais para o estudo das relações entre música e sociedade. Entretanto, este manancial teórico, muitas vezes, pouco se adéqua ao estudo de gêneros musicais pouco prestigiados.

Não se pode afirmar que a *soul music* brasileira tenha sido um tipo de canção politicamente engajada, o que não significa que não possua um caráter político. Tampouco podemos associar a *soul music* às manifestações populares de caráter nacional, o que também não significa que não tenha sido um gênero popular. Assim, a *soul music* no Brasil faz parte daquele conjunto de produções culturais de pouco prestígio denominadas de maneira homogênea como cultura de massa.

No desenvolvimento de minha tese, busquei me valer de instrumentos da sociologia e da historiografia da música popular que construíssem uma análise em torno deste caráter *outsider* do movimento, sem abandonar o caráter político, popular e massivo do gênero musical. Para tanto ancorei minha pesquisa em importantes pensadores dos chamados *Cultural Studies*, as reflexões de Raymond Williams, Stuart Hall e Paul Gilroy me foram particularmente úteis para pensar a relação entre cultura, etnia, resistência e subordinação. A sociologia de Pierre Bourdieu e as teorias sobre as relações de poder no pensamento de Nobeit Elias também foram fundamentais para se pensar as regras do campo da música popular brasileira e a inserção de novos agentes culturais dentro deste campo. Busquei também estabelecer um diálogo com autores representativos do pensamento social brasileiro que de diferentes maneiras interpretaram as relações raciais no país.

O título *Black Pau* expressa um movimento de assimilação de uma cultura estrangeira, sem com isso abrir mão de elementos formadores de uma cultura nacional. A expressão aparece na canção *Ylê Ayê*¹, também conhecida como *Que bloco é esse* de Paulinho Camafeu, foi gravada por Gilberto Gil em seu disco “Refavela” (1977), e sintetiza a interpretação desse movimento proposto no presente trabalho, já que, por meio de um jogo de palavras a expressão remete à ideia de conjunção do *Black Power*, movimento político negro norte americano, com o Pau-Brasil, árvore símbolo de

¹ A canção faz uma homenagem ao movimento político *Ylê Ayê*, surgido na Bahia em 1974. A formação deste movimento trouxe um importante debate em torno das práticas culturais e políticas do movimento negro baiano daquela década. Assim como a *Black Music*, o *Ylê Ayê* foi influenciado pela luta do movimento dos direitos civis dos negros norte-americanos. Sobre o bloco *Ylê Ayê* ver RISÉRIO (1981)

brasilidade.

Assim, a tese analisa a produção musical de significativos cantores e compositores negros dos anos 1970: Tim Maia, Jorge Ben², Tony Tornado e Gerson Combo; investiga também o chamado fenômeno Black Rio, manifesto nos bailes suburbanos que ocorriam não só no Rio de Janeiro, mas nos subúrbios das principais capitais do país. Articulando estes cantores e jovens encontramos o gênero musical *soul music*.

Entendemos a *soul music* como gênero no sentido trabalhado pelo pensador Jesús Martin-Barbero, para quem “um gênero não é algo que ocorra *no* texto, mas sim *pelo* texto, pois é menos questão de estrutura e combinatórias do que de competência.” (2006,p.303) Nesta perspectiva o gênero se configura como uma “estratégia de comunicabilidade”, em que se articulam tanto o emissor quanto o receptor, mobilizando “competências culturais específicas”.

Em uma tradução direta da palavra *soul*, os cantores designavam suas canções como uma “música da alma”, o que estaria muito próximo a um estado de espírito, ou a um determinado desempenho vocal emotivo. Tony Tornado, por exemplo, ao ser questionado a respeito de sua música, afirmava que “o *soul* é o canto livre”, citando Luíz Gonzaga e Teixerinha, dois reconhecidos compositores de canções populares brasileiras, como os primeiros cantores de *soul* no Brasil, embora ainda não tivesse esse nome (BÉLGICA..., 1970). Ora, sabemos que Luíz Gonzaga e Teixerinha são compositores do baião, gênero musical ligado ao sertão nordestino, assim, quando Tony Tornado os classificavam como representantes do *soul*, o cantor buscava colocar a *soul music* brasileira em uma determinada tradição interpretativa da música popular e também definir um sentido amplo para o gênero, que seria determinado modo de se interpretar uma canção.

A chegada do gênero no país pode ser medida pela venda dos principais LPs de cantores de *soul music*, bem como pela ampla divulgação dada pela imprensa da época. Em 16 de setembro de 1970, o suplemento musical da revista *Veja* se referia ao movimento da seguinte maneira:

Ansiada solução para a enfraquecida música jovem do Brasil, importação de um movimento musical, ou simplesmente uma nova maneira de interpretar canções e ritmos conhecidos? As muitas classificações e também numerosas perguntas que podem ser feitas ao

² Em 1989 Jorge Ben mudou seu nome artístico para Jorge Benjor. Optei por utilizar o primeiro nome já que foi com ele que o artista fez sua carreira nos anos 1960/70 que estamos analisando nesta tese.

novo movimento soul da música brasileira provavelmente não terão respostas a curto prazo. Sua aceitação no mercado, porém, parece incontestável. (SOUL & ALMA, 1970, p.79)

A reportagem indica a dificuldade de se interpretar este novo fenômeno musical. Revela também o enfraquecimento dos principais movimentos musicais vinculados à juventude, o tropicalismo, a jovem guarda e a canção engajada, assinalando o sucesso comercial da *soul music*. De fato, no ano de 1970 a *soul music* se faria ouvir com o lançamento do primeiro disco de Tim Maia, as investidas sonoras de Jorge Ben e a consagração performática de Tony Tornado no V Festival Internacional da Canção (V FIC).

Analisando o consumo de *soul music* no Brasil, Eloá Gabriele Gonçalves (2011) destaca a recepção desse segmento, que esteve presente na lista dos 50 discos mais vendidos de 1970 a 1978. A autora assinala a participação tanto de *souls* internacionais, como Jackson Five e Stevie Wonder, como cantores nacionais, dando ênfase para Jorge Ben – que se manteve nas paradas nos anos de 1970 (26º lugar), 1973 (29º lugar), 1974 (47º lugar) 1975 (18º lugar) – e Tim Maia, cuja produção sonora se destacou em 1971 (24º lugar), 1972 (26º lugar), 1974 (24º lugar) e em 1978 (43º lugar). (GONÇALVES, 2011, p.29)

Na segunda metade da década de 1970, a *soul music* já possuía relativa aceitação entre parte do público jovem no Brasil, com os grandes nomes do gênero contratados pelas principais gravadoras do país. A *Phonogram* tinha no seu time os compositores Tim Maia e Cassiano, a WEA possuía a banda Black Rio, enquanto a *Polydor* trabalhava a imagem de Gerson *King Combo* e do grupo *União Black*, além de ter em seus estúdios o compositor Hyldon, que estourava nas paradas de sucesso com “Na rua, na chuva, na fazenda”. (MARSIGLIA, 1987)

O fenômeno da *soul music* pode ser interpretado como uma tentativa de supressão de uma demanda do mercado musical no Brasil. A crise de produção da MPB no início da década de 1970 somada à estratégia de diversificação do mercado em crescimento fez com que as gravadoras apostassem na música jovem internacional, e entre elas a *soul music*. (NAPOLITANO, 2014). Como buscarei demonstrar, esta relativa aceitação do gênero e sua comercialização não retira o seu caráter *outsider*. Embora os cantores da *soul music* atingissem significativos índices de venda e tenham exercido influências significativas na produção musical do país, suas posições dentro do campo da música popular revela certo desprestígio do gênero, muitas vezes visto como

uma manifestação musical de negros politicamente alienados.

Penso no conceito de *outsider* tal como formulado pelo sociólogo Norbert Elias (2004) para interpretar configurações sociais formadas por relações diferenciais de poder. Os desníveis de poder entre grupos estabelecidos e *outsiders* apresentam uma estrutura própria em que:

[...] um grupo tem um índice de coesão mais alto do que o outro e essa integração diferencial contribui substancialmente para seu excedente de poder; sua maior coesão permite que esse grupo reserve para seus membros as posições sociais com potencial de poder mais elevado e de outro tipo, o que vem reforçar sua coesão, e excluir dessas posições os membros dos outros grupos – o que constitui, essencialmente, o que se pretende dizer ao falar de uma figuração estabelecidos-*outsiders*. (ELIAS, 2000, p.22).

A formação de relações de tipo estabelecidos-*outsiders* dentro do campo da música popular deu-se no mesmo momento em que artistas e intelectuais, vinculados ao cânone da canção brasileira, formulavam as regras e os procedimentos próprios do que viria a se institucionalizar como MPB. O não enquadramento dos cantores da *soul music* nos anos 1960/70 viria a colocar estes artistas em posições subalternas dentro do campo da música, o que também esteve ligado às suas origens sociais, étnicas e de classe que, em última instância, se apresentam como fator motivador das opções e práticas musicais desses artistas.

Uma primeira questão que se impõe é porque a *soul music* foi vista como um gênero capaz de suprir essa demanda mercadológica? Certamente as gravadoras investiram maciçamente na produção de cantores do gênero e no lançamento e distribuição de sucessos internacionais da *soul music* no Brasil. Tal investimento refletia o surgimento de uma demanda, não foi simplesmente resultado de um processo de imperialismo cultural, como analisaram alguns críticos. Se houve espaço para a chegada desse gênero no Brasil, foi porque ele ajudou a formular e comunicar determinada estrutura de sentimentos.

O conceito estrutura de sentimentos, desenvolvido pelo crítico literário Raymond Williams, nos auxilia na interpretação de uma experiência histórica compartilhada. Para o autor, trata-se de uma “hipótese cultural” que compreende “o pensado como sentido e o sentido como pensado”. (WILLIAMS, 1979,p.135) Ou seja, o conceito expressa tanto uma constância da estrutura, quanto a subjetividade do sentimento, o que nos permite compreender as expectativas e experiências que

perpassam uma geração de cantores e compositores durante determinado período histórico.

Pensar em estruturas de sentimentos nos permite analisar essas transformações no sentido de uma “experiência social”. Como afirma Williams, essas estruturas são sociais, já que se formam enquanto práticas vividas e “embora sejam emergentes ou pré-emergentes, não tem de esperar definições, classificação ou racionalização antes de exercerem pressões palpáveis e fixarem limites efetivos à experiência e à ação” (1979, p134)

Estrutura de sentimentos é uma ideia particularmente útil em nossa interpretação, uma vez que os cantores da *soul music* no Brasil não se formaram como um grupo suficientemente coeso com um projeto político e estético coerente. Suas posturas estéticas e políticas, muitas vezes ambíguas, refletiam uma conjuntura maior pela qual passava o país, afetando de maneira singular aqueles músicos bem como parte da juventude negra dos anos 1970. Trata-se então de uma experiência emergente no país, que se por um lado surge de maneira pouco articulada, por outro, exerceu uma influência na música popular brasileira.

Esta ambiguidade é característica das estruturas de sentimentos, como explica Raymond Williams:

[...]o lugar específico de uma estrutura de sentimentos é a comparação incessante que tem que se dar no processo da formação da consciência entre o articulado e o vivido. “Vivido”, se vocês quiserem, é apenas uma outra palavra para experiência, mas temos que encontrar uma palavra nesse nível. Pois tudo isso que não é completamente articulado, tudo que aparece como um distúrbio, uma tensão, um bloqueio, um problema emocional, parece-me ser precisamente uma fonte para as grandes mudanças nas relações entre significante e significado, seja na linguagem literária seja nas convenções. (WILLIAMS, In. CEVASCO, 2001 p.155)

Esta estrutura de sentimentos também pode exercer pressões contra a cultura hegemônica, assim o conceito nos permite uma análise materialista da cultura, sem cair na armadilha conceitual das relações deterministas entre estrutura e superestrutura. Como se sabe um dos grandes esforços de Raymond Williams foi combater uma visão mecanicista e positivista de marxismo que enxergava as manifestações culturais como reflexos determinados pela base econômica. Contra essa interpretação, o crítico enfatizou a cultura como um modo de vida, ressaltando as formas que as experiências culturais se manifestam exercendo pressões no sentido de uma mudança social.

O discurso nacional popular e o surgimento de vozes dissonantes.

A estrutura de sentimentos expressa na *soul music* brasileira (mas não apenas nessa produção cultural negra), para além das influências internacionais, foi fruto também das condições sócio-políticas culturais criadas pelo AI-5. O recrudescimento do regime civil-militar em 1969 atingiu a classe média intelectualizada produtora de cultura. Com isso, a repressão política inviabilizou um discurso unificador em torno da ideia de nacional-popular da esquerda, que nos idos de 1960 possuía um caráter radical de transformações sociais, conscientização da classe trabalhadora e um sincero interesse pelas manifestações da cultura popular e nacional. Esta conjuntura abriu espaço para o surgimento de novas formas de representação da nação e de grupos representativos das classes populares, entre eles os negros.

Em meados dos anos 1970 começa-se formular em parte do movimento negro no Brasil, um discurso que se pautou em torno da formulação de identidades étnicas não assimiladas, ou seja, uma identidade muito mais pautada em torno da ideia de uma cultura negra do que no discurso nacional. Este discurso político não se limitou ao movimento negro, o fortalecimento de uma identidade negra se difundiu em parte significativa da produção cultural negra daquela década. Em tensão com o pensamento hegemônico, essa nova forma de representação do negro colocava em questão o chamado mito da democracia racial, que embora tenha sido ideologia oficial durante a ditadura, já vinha sendo desconstruído pela intelectualidade brasileira desde a década de 1950.

Apesar de não possuírem um discurso coeso contra o mito da democracia racial, ao assimilarem um gênero musical ligado à luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, os cantores da *soul music* no Brasil principiavam uma tensão latente entre o discurso oficial e as formas de auto representação do negro no país.

O mito da democracia racial, como se sabe, exerceu um importante papel na formulação de uma interpretação do Brasil, tanto para brasileiros como para o resto do mundo. Muito embora o termo “democracia racial” tenha sido utilizado pela primeira vez por Roger Bastide em 1944, a ideia que perpassa este conceito já vinha sendo construída no Brasil desde a década de 1930, com o surgimento do livro *Casa Grande & Senzala* de Gilberto Freyre e sua interpretação do Brasil como um país mestiço e,

portanto, tolerante no que se refere às relações raciais. (GUIMARÃES, 2002,p.142)

Como indica Renato Ortiz (1985), a recepção de *Casa Grande & Senzala* deve ser entendida dentro do contexto dos anos 1930 e da política trabalhista do Estado Novo. A “opção” pela mestiçagem visava à transformação de uma população vista como disforme e heterogênea em massa trabalhadora homogênea. Desta forma, a preocupação da dispersão de diferentes etnias no Brasil encontrou a mestiçagem como solução na transformação da massa operária sob a tutela do Estado. Como demonstra Ortiz:

Por isso ele (*Casa Grande & Senzala*) é saudado por todas as correntes políticas, da direita à esquerda. O livro possibilita a afirmação inequívoca de um povo que se debatia ainda com as ambiguidades de sua própria definição. Ele se transforma em unicidade nacional. Ao retrabalhar a problemática da cultura brasileira, Gilberto Freyre oferece ao brasileiro uma carteira de identidade. A ambiguidade da identidade do Ser nacional forjada pelos intelectuais do século XIX não podia resistir mais tempo. Ela havia se tornado incompatível com o processo de desenvolvimento econômico e social do país. Basta lembrarmos que nos anos 30 procura-se transformar radicalmente o conceito de homem brasileiro. Qualidades como “preguiça”, “indolência”, consideradas inerentes à raça mestiça, são substituídas por uma ideologia do trabalho (ORTIZ, 1985,p.42)

Gilberto Freyre conseguiu operar uma verdadeira transformação na autoimagem do “homem brasileiro”, dando uma identidade mestiça que conseguiu homogeneizar a formulação de povo nacional em torno da ideia de mestiçagem e seu correlato político, a democracia racial.

Durante a Segunda República a ideia de democracia racial permaneceu como consenso, mais no sentido de formação sócio-cultural do povo brasileiro do que no sentido político de integração do negro. Como observa Guimarães (2002, p.145), durante o imediato pós-guerra houve um esforço no sentido de deslegitimar a ideia de raça, o que fortaleceu ainda mais o sentido cultural de democracia racial no país. Assim, a crença na democracia racial conservou-se como um ideal que servia como horizonte de mobilização política dos negros, embora não estivesse concretizada materialmente, poderia ser conquistada.

A aceitação desta expressão era recorrente mesmo entre intelectuais negros como Abdias do Nascimento, que em sua fala inaugural ao I Congresso do Negro Brasileiro, realizado em agosto de 1950 afirmava que a democracia racial brasileira serviria de “lição e modelo para outros povos de formação étnica complexa conforme é o nosso caso” (In. GUIMARÃES, 2002, p.139) O que nos permite afirmar que a

expressão era não só ordinária, como expressava uma visão de país compartilhada por grande parte de nossa intelectualidade.

No imediato pós-guerra, o Brasil representava a si mesmo e tornava-se exemplo para o mundo de um país que conseguia equacionar suas contradições raciais. Assim, na expectativa que o país pudesse apresentar ao mundo um modelo de convivência pacífica entre raças, a UNESCO começa a financiar um enorme projeto para o estudo das relações étnicas no Brasil.

O projeto contou com a participação de grandes nomes das Ciências Sociais brasileiras e estrangeiras, entre eles: Thales de Azevedo, Oracy Nogueira, Costa Pinto, Roger Bastide e Florestan Fernandes. Embora algumas pesquisas enfatizassem um convívio étnico harmonioso no Brasil, outras, como a de Costa Pinto, Roger Bastide e Florestan Fernandes, acabaram por desconstruir a interpretação antiracista no Brasil, revelando o caráter mitificador da ideia de democracia racial.

Foi a partir destes estudos que a ideia de democracia racial no país começou a ser questionada, principalmente por Florestan Fernandes e Roger Bastide, que por meio de uma ampla pesquisa sobre as relações étnico-raciais no Brasil passaram a denunciar a democracia racial como mito.

Como demonstrou Emília Viotti (1999), a desconstrução do mito da democracia racial partiu dos intelectuais paulistas, o que revela a formação de um jogo de forças na sociedade brasileira. Parte desta intelectualidade, formada na Universidade de São Paulo, representava uma força política modernizadora do país, e suas críticas à ideia de democracia racial colocava em xeque a visão tradicionalista e oligárquica das antigas classes dominantes. É neste sentido que a denúncia e desconstrução do mito, por meio da análise sociológica científica, representavam a tentativa de construção de relações sociais modernas e realmente democráticas no país.

Como se sabe este projeto de modernização democrática foi desmantelado pelo regime civil-militar, que exilou grande parte da intelectualidade progressista da Universidade de São Paulo e implantou um projeto de modernização autoritária no país. Assim, a política cultural do regime civil-militar buscou dar continuidade à ideia de mestiçagem no Brasil. O agenciamento de intelectuais tradicionais construía uma imagem do “homem brasileiro” pela perspectiva da miscigenação cultural e da integração nacional. Esta ideia de mestiçagem, na verdade encobria uma ideologia de harmonia característica do pensamento de Gilberto Freyre. (ORTIZ, 1985, p.93) Para o autor de *Casa Grande & Senzala* as relações entre senhores brancos e escravos negros

no Brasil foram suavizadas pela falta de orgulho racial do colonizador o que impulsionou uma miscigenação racial no país. Esta visão de Freyre privilegia muito mais os processos de conciliação do que os de conflito, o que dificulta qualquer forma de reivindicação política ou formação de identidades fora do projeto conciliador de nação.

Nesta perspectiva, o mito da democracia racial pode ser interpretado como uma ideologia no sentido gramsciano do termo, ou seja, um conjunto de ideias que servem como instrumento de dominação e perpetuação das relações diferenciais de poder da classe hegemônica. Como demonstra Hanschard (2001) a democracia racial enfatiza as contribuições afro-brasileiras à cultura nacional como traços “naturais”, o que nega e coage a formação de identidades políticas negras não assimiladas, enfatizando assim a homogeneidade cultural.

Esta hegemonia foi sentida e compartilhada até mesmo por parte da esquerda brasileira. Influenciada pelo discurso nacional-popular advindo da prática política do CPC (Centro Popular de Cultura), parte da esquerda dos anos 1960/70 também compartilhava de uma visão nacional unificadora e homogênea. Não se tratava, obviamente, do ideal integracionista conservador do regime civil-militar, mas de um ideal unificador por meio do discurso nacional-popular que congregava uma ideia romântica de povo brasileiro como agente revolucionário e transformador da sociedade.

Marcelo Ridenti (2010) assinala esta imagem utópica do povo, que atinge o seu ápice nos anos 1960, como uma estrutura de sentimentos revolucionária no Brasil. Para o autor, a utopia da brasilidade revolucionária redefiniu as representações da ideologia da mistura do branco, do negro e do índio na construção da civilização brasileira. Entretanto, durante a década de 1960, ao invés de justificar a ordem social existente, essas representações serviam como uma forma de questionamento.

O Brasil não seria ainda o país da integração entre as raças, da harmonia e da felicidade do povo, impedido pelo latifúndio, pelo imperialismo e no limite pelo capital. Mas poderia vir a sê-lo como consequência da revolução brasileira pelo que se chegava a pensar numa civilização brasileira, retomando à esquerda a utopia do período Vargas. (2010, p.86)

O discurso nacional-popular a respeito da civilização brasileira pautava-se sobre uma ideia de unidade, assim, criava-se uma comunidade imaginada que se legitimava em torno das ideias de nação e povo, termos que vinham se constituindo desde o

populismo da era Vargas.

Nota-se que embora não compartilhassem da proposta conservadora da direita nacionalista, o discurso nacional-popular da esquerda, ao enfatizar uma integração popular, também concebia o povo pela ótica homogeneizante.

Neste cenário é importante ressaltar que a música popular brasileira dos anos 1960 teve como alicerce o discurso nacional-popular da esquerda, o que revela, por parte daqueles artistas, uma busca sincera de parâmetros que construíssem uma imagem revolucionária de povo no país. Notamos esse discurso em canções de compositores significativos da época como Edu Lobo, Geraldo Vandré, Chico Buarque e Sérgio Ricardo, que se destacaram nos festivais da segunda metade dos anos 1960 investindo em músicas populares que apresentavam um discurso nacional-popular romântico.

Ainda seguindo as reflexões de Marcelo Ridenti, o termo populismo para se pensar a política cultural do pré-golpe não deve ser interpretada de maneira pejorativa, já que este populismo dos anos 1950/60 possuía um caráter subversivo de ida ao povo que não era compartilhado pelas classes dominantes.

O conceito de populismo, apesar de parcialmente correto, quando visto apenas pela ótica da manipulação do povo acaba por não levar em consideração um dinamismo popular que estava presente naquele momento. Compartilhando da interpretação de Walnice Galvão sobre o período, o autor sugere que pensemos a produção cultural de esquerda do período como um *ensaio geral de socialização da cultura* que teve o seu desenvolvimento até o Tropicalismo, última expressão cultural de impacto antes da ofensiva reacionária do AI-5. (RIDENTI, 2000, p. 287)

O estado de exceção imposto pelo golpe de 1964, e seu recrudescimento em 1969, decretou o fim desse *ensaio geral de socialização da cultura*, assim, a derrota da esquerda trazia para o campo da cultura novas formas de representação da nação e do povo. Além disso, como já observamos, uma vez no poder, os generais golpistas tomam para si a missão de integrar a pátria, retomando o discurso nacional-popular pela ótica conservadora e reacionária.

Destarte, o modelo de modernização conservadora implantado pelo golpe militar representou também a interrupção de uma utopia unificadora da nação em torno do nacional-popular. Seria então o caso de refletirmos como este modelo de modernização conservadora afetou as formas de representatividade da nação e do povo, encontrando no campo da música popular brasileira uma estrutura de sentimentos portadora de novas sensibilidades estéticas em concorrência com o discurso nacional-popular que orientava

a MPB até então. Algo que Heloísa Buarque de Hollanda sintetiza da seguinte maneira:

A realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do *Harlem*, eletricidade e LSD, *Rolling Stones* e *Hell's Angels*. A identificação não é mais imediatamente com o povo ou com o proletariado revolucionário, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba (HOLLANDA, 2004, p. 75).

Chama atenção a identificação cada vez maior com as minorias do país, o que é sintoma da emergência de “novos sujeitos” na esfera pública brasileira.

Observamos que no campo da música popular, este também é um momento de difusão de uma contracultura no Brasil, onde estes novos sujeitos começam a produzir múltiplas personalidades, trazendo para o plano cultural temas até então marginalizados na construção de nossa comunidade imaginada. (RISÉRIO, 2005,p.31)

Como observamos ao longo desta pesquisa, o dado contracultural foi fonte de intensa inspiração para Tim Maia, Jorge Ben e Tony Tornado, que em muitas de suas canções traziam, de maneira subliminar ou explícita, temas ligados à contracultura como o orientalismo, continente africano, psicodelia, naturismo e até mesmo o uso de drogas.

Minorias sociais e contracultura não são fenômenos isolados, na verdade são fatos sociais que passam a fazer parte da sociedade global a partir dos anos 1960, representando novas formas de concepção política e de representatividade social.

Neste cenário, o discurso unificador em torno da nação perdia o seu sentido para parte da comunidade negra. Tanto a esquerda com o nacional-popular, quanto a direita com o “mito da democracia racial”, não ofereciam horizontes na busca por expressões negras apartadas do discurso nacional que enfatizava a mestiçagem. Como afirma o sociólogo chileno Joaquin Brunner:

O nacional popular preserva o velho desejo de dar à cultura um fundamento unificador, seja de classe, raça, história ou ideologia. Quando a cultura começa a se desterritorializar, quando ela se torna mais complexa e variada, ela assume toda as heterogeneidades da sociedade, é industrializada e massificada, perde seu centro e é preenchida como vida e expressões transitórias, é estruturada na base de uma pluralidade do moderno; quando tudo isso acontece, o desejo unificador torna-se reducionista e perigosamente totalitário, ou simplesmente retórico.(BRUNER, In YÚDICE, 2004 p.131)

Este movimento tem uma dupla articulação, se no plano nacional o esgotamento do nacional-popular e da democracia racial trouxeram à tona a fragmentação das formas de representação do popular, observaremos que o processo de desterritorialização cultural trouxe um importante diálogo entre o dado local e o internacional.

Identidades transnacionais, diáspora e etnia.

Como afirma Stuart Hall, foi na década de 1960 que as identidades étnicas começaram a se politizar e emergir em diversos lugares do Ocidente. Para o autor, a ascensão dos EUA como potência e centro de produção e circulação de cultura deslocou a hegemonia europeia na própria definição do conceito: “um movimento que vai da alta cultura à cultura popular americana majoritária e suas formas de cultura de massa, mediadas pela imagem e formas tecnológicas” (HALL, 2003, p.318). O deslocamento da hegemonia da produção cultural para o eixo norte-americano redefiniu e politizou a questão étnica, já que nos EUA a etnia e suas hierarquias serviram como definição para as políticas culturais. Nesse contexto, a cultura popular negra norte americana passa a ter outro significado, incluindo o étnico na geografia global.

Outro fator importante para a assunção de uma cultura popular negra foi o processo de descolonização do chamado terceiro mundo, incluindo “o impacto dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes e povos da diáspora negra” (HALL, 2003, p.318).

Como realça Antônio Sérgio Guimarães (2002,p.98) durante a década de 1970 a descolonização da África somado aos ecos da luta pelos direitos civis americanos impulsionou um pan-africanismo e um afrocentrismo no mundo ocidental que exerceu significativas mudanças nas formas de manifestações políticas e culturais negras no Brasil.

Parte do movimento negro do país se irmanava com os revolucionários africanos, reivindicando para si uma identidade africana, que só poderia se formular de maneira pouco coerente, mas com suficiente força para uma identificação étnica negra construída em torno da ideia de diáspora negra.

O termo “diáspora” adentra no vocabulário teórico e político dos estudos sobre os negros a partir do pensamento judaico, e apesar de ter uma conotação bíblica, passa a adquirir uma forma mais próxima à ideia moderna de diáspora a partir do século XIX,

com o surgimento dos primeiros focos do nacionalismo negro que viriam a influenciar o pan-africanismo. Durante o século XX, muitos historiadores da África e figuras políticas vinculadas à negritude mundial, utilizaram a ideia de diáspora negra, chegando mesmo a aproximar a perseguição dos judeus à escravidão negra, como por exemplo, o pastor Martin Luther King que evocava a figura de Moisés para a formação de uma comunidade política negra nos EUA. (GILROY, 2001, p.382).

Muito embora a diáspora judaica ocorra em um contexto cultural totalmente diferente da diáspora africana, e as diferenças entre os povos e as culturas sejam enormes, há uma aproximação pragmática e política do termo. Para Gilroy (2001, p.18):

[...] o conceito de diáspora pode oferecer alternativas reais para a inflexível disciplina do parentesco primordial e a fraternidade pré-política e automática. A popular imagem de nações, raças ou grupos étnicos naturais, espontaneamente dotados de coleções intercambiáveis de corpos ordenados que expressam e reproduzem culturas absolutamente distintas é firmemente rejeitada. Como uma alternativa à metafísica da “raça”, da nação e de uma cultura territorialmente fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido.

O conceito de diáspora negra auxilia na compreensão de formações culturais negras não essencializadas no conceito de raças, nem nos limites dos estados nacionais, ou seja, são identidades desterritorializadas e transnacionais, que surgem em suas ambivalências construídas política e historicamente pelos negros no Novo Mundo. Tal perspectiva nos permite lançar um olhar para a construção das identidades negras no Brasil, que se apresentavam principalmente no plano discursivo.

Max Weber (2000) foi um dos primeiros a assinalar o caráter subjetivo e construído do termo etnia. Em sua obra *Economia e Sociedade*, o sociólogo já apresentava o conceito de etnia como uma crença em uma comunidade de origem, que gera uma “honra étnica” capaz de criar um desprezo pelo costume estrangeiro.

Ao contrário do que se pode imaginar, nada mais moderno do que a ideia de etnicidade. O sentimento de pertença étnica não surge do isolamento de determinado grupo, mas antes do intenso contato intercultural e neste contexto exerce um papel significativo em sociedades urbanas industriais.

Manuela Carneiro da Cunha (2012) chama a atenção para o caráter ideológico e inventado da identidade étnica. Para a autora, por mais que a etnia busque se orientar

pela manutenção de uma origem comum, os rituais, símbolos e marcas de distinção estão em constante transformação, o que revela um caráter seletivo e inventado da etnia. Os indivíduos que se pautam pela etnia costumam recorrer a um repertório de tradições para formular uma coesão pautada, na maioria das vezes, em reivindicações políticas.

Destarte, a formação de identidades étnicas ocorre no plano discursivo e, embora costumem se ancorar em determinada ideia biológica, são, assim como as tradições, inventadas. Se as identidades étnicas, mesmo dentro de pequenos grupos tribais são inventadas, o que dizer de uma identidade étnica desterritorializada como a construída em torno da ideia de diáspora?

No caso do Brasil, as identidades étnicas dos jovens frequentadores de bailes blacks no anos 1970 eram construídas em torno de uma visão internacionalista de negritude e diáspora, o que nos exige uma reflexão que envolva a relação entre o local e global. Trata-se então de compreender quais são os mecanismos que constroem as identidades locais em um contexto transnacional.

Tal relação se manifesta no que Hanchard denomina como uma política negra transnacional, ou seja:

o desenvolvimento de relações horizontais, sem base estatal, entre atores políticos em vários Estados-nações. As filiações cruzadas através e acima de fronteiras territoriais problematizam qualquer caracterização de relações internacionais e inter-Estados como interação de entidades soberanas, politicamente discretas em termos de território. (HANCHARD, 2002,p.89)

A internacionalidade manifesta na *soul music* aparece na ideia de que a cultura negra se reproduz a partir de uma lembrança coletiva de sua condição diaspórica. Assim, analisaremos como esse movimento histórico entre o influxo externo e as transformações locais pode formular uma estrutura de sentimentos entre parte dos cantores, músicos e jovens consumidores negros no Brasil.

Em que pese o pouco compromisso com a política militante dos movimentos sociais, a produção cultural dos compositores da *soul music* no Brasil se aproximou em diversos momentos das posturas ideológicas do movimento negro da década de 1970. Como destaca Antônio Sérgio Guimarães (2000), a partir dos anos 1970, o movimento negro passa a assumir uma postura racialista, buscando o desenvolvimento de uma consciência ou identidade negra, isso significou:

a) um ataque frontal ao mito da democracia racial, ou seja, a um dos alicerces da identidade nacional construída a partir dos anos

30 b) a definição ampla de negro, que se aproxima da bipolaridade; c) a recuperação da herança africana no Brasil, redefinindo-a como negra d) a adoção de uma postura africanista, diaspórica, tanto no nível político quanto cultural; e) a busca de legislação específica de combate à discriminação racial e à desigualdade (2000, p.24)

Antônio Sergio sintetiza esta estrutura de sentimentos negra e transnacional, o enfrentamento do mito da democracia racial trazia a necessidade de se repensar o papel do negro na construção da nação brasileira. Assim, o fortalecimento de uma identidade étnica e diaspórica concorriam com a identidade nacional construída desde o modernismo brasileiro.

Como observaremos ao longo desta tese, este fortalecimento da identidade negra se chocava com o projeto integracionista do regime militar, podendo inclusive ganhar ares subversivos de incitação ao ódio racial. Entretanto, seria engano imaginar que o regime militar trabalhava apenas com a lógica da repressão das práticas culturais negras. Ainda segundo Guimarães (2002, p.159), poderia haver um incentivo à produção artística negra, desde que esta explorasse o triunfo da democracia racial, para o autor foi justamente neste entremeio de repressão e incentivo que as práticas culturais negras começam a se formular como um discurso alternativo ao discurso oficial:

Neste jogo de repressão e incentivo, a “cultura negra” e as “origens africanas” passarão a ser os eixos através dos quais se construirá um discurso alternativo ao *marketing* governamental. Ao “sincrético” e “mestiço” procurar-se-á construir o “negro” e a “pureza cultural”. (GUIMARÃES, 2002 p. 158)

Ou seja, a construção de uma identidade negra singular na década de 1970 se dará nos meandros desta política de repressão e incentivo. Se por um lado o regime civil-militar tentou direcionar as produções culturais negras no sentido de um elogio à mestiçagem, por outro, parte significativa dos produtores de cultura negra construía uma representação do negro oposta à política assimilacionista.

A soul music nos EUA

Como não poderia deixar de ser, a *soul music* nos EUA se configurou como um gênero musical vinculado ao processo de segregação da população negra norte americana. O gênero, que tem o seu surgimento em meados dos anos 1960, derivou da experiência musical negra se aproximando do movimento pelos direitos civis que eclode

no país na referida década.

Da mesma forma que ocorre com outros gêneros musicais que abarcam grande variedade estilística, a *soul music* possui uma vasta gama de influências, Hermano Vianna (1987,p.45) afirma que a *soul* surge do casamento do blues (definida pelo autor como uma música profana) com o gospel, tipo de canção desenvolvida nas igrejas protestantes negras nos EUA.

Ao atentarmos para a música popular nos EUA, observamos que grande parte dos seus gêneros musicais derivaram das diferentes formas de *blues*, pode-se notar isso no rock, no *jazz*, em parte do *folk* e na *soul music*.

O blues se formou a partir das chamadas “*Work songs*”, canções de trabalho dos escravos do sul. Ao contrário do que ocorreu com outras manifestações culturais dos escravos, como a religião e a dança, as *work songs* não eram proibidas, podendo ser até mesmo incentivadas, uma vez que marcavam o ritmo de trabalho do negro escravizado, além de servir como elemento de escape à condição de escravo. (CALADO, 1990, p.84)

Mesmo já reconhecido como expressão da experiência negra musical, foi no entre guerras que o *blues* começou a se expandir, quando grande número de negros vindos do sul com relativa quantia de dinheiro começam a investir em rádios independentes para o próprio público negro. Como era de se esperar, o gênero não se limitou a esse mercado, se expandindo para parte da juventude branca norte americana. (CHAPPLE, Steve & GAROFALO, 1989, p. 56)

Tal expansão chamou a atenção de grandes gravadoras como a RCA, Columbia e Victor, que observando a ampliação do mercado de discos voltados para os negros passam a elaborar seus próprios catálogos, os discos seriam chamados pejorativamente de *race music* ou *race records*.

A segunda guerra mundial foi um fator de expansão do *blues*. Dado o aumento de demanda de mão de obra nos estados do norte, houve uma intensa migração de negros do sul rumo aquela região. O aumento de renda de parte da população negra norte americana permitia que essa população gastasse mais dinheiro com o entretenimento, e entre eles o consumo de *rhythm and blues (R&B)*. O termo *rhythm and blues*, na verdade, se configurou na década de 1950 como um grande “guarda-chuva” que abarcava quase todos os tipos de canção negra, e foi o termo escolhido pelas grandes gravadoras para substituir a designação *race music*, expressão marcadamente racista utilizada para classificar toda e qualquer música composta ou interpretada pelos negros.

Chapple e Garofalo destacam ainda a alta lucratividade do blues para a indústria fonográfica que quase não gastava nada com o pagamento de direitos autorais aos artistas negros. “Os direitos dos compositores eram comprados por meia dúzia de dólares ou até cedidos gratuitamente por eles só pelo privilégio da gravação” (1989,p.56). Os autores apontam ainda para o que se denominou como prática de “cobertura” das canções negras. Grandes gravadoras como a Columbia e a Victor contratavam cantores brancos para regravarem *R&B*, tendo assim uma maior aceitação no mercado branco de canções. Assim, o sucesso de uma canção negra na voz de cantores brancos oferecia grandes lucros com os *royalties* da venda, enquanto isso as versões originais negras acabavam sendo marginalizadas no mercado. (CHAPPLE, Steve & GAROFALO, 1989, p.63) Entretanto, a eclosão e crescimento cada vez maior do rock como um gênero musical jovem, tornaria a prática de “cobertura” uma solução inadequada já que as grandes gravadoras passam a centralizar suas energias no novo gênero, o rock ‘n roll.

A expansão do blues pelas ondas do rádio levou o seu consumo por jovens brancos, o que levou as canções negras a atravessassem a “linha de cor”, de modo que a partir da década de 1950 a grande maioria dos consumidores da antiga “*race music*” já se constituía de jovens norte-americanos pertencentes à classe média branca.

Foi nesse momento que a *soul music* passa a designar música popular negra, como explica David Bracket:

O termo soul, no linguajar negro norte americano, tem conotações de orgulho e cultura negros, mas seu uso em conjunção com a música negra apresenta uma genealogia complicada. Grupos de gospel, nos anos quarenta e cinquenta ocasionalmente usaram o termo como parte de seus nomes, como em *Soul Stirrers*. Por sua vez, o *jazz* que deliberadamente usava figuras melódicas ou *riffs* derivados da música *gospel* ou do *folk blues* veio a ser chamado *soul jazz* no final dos anos cinquenta. À medida que cantores e arranjadores começam a usar técnicas da música *gospel* e do *soul jazz* na música popular negra durante os anos setenta, a música soul passou gradualmente a funcionar como um termo abrangente para a música popular negra da época, com a música *gospel* em particular fornecendo um rico fundamento para os estilos de canto de vários astros. Além de sua associação com um agregado de práticas musicais, a ascendência do termo está inextricavelmente ligada ao movimento pelos direitos civis e ao crescimento dos nacionalismos negros culturais e políticos do período (BRACKET, 2009, p.62)

À medida que o *soul* começa a se expandir por meio da grande mídia, esse se afasta do antigo *R&B* da década de 1950, estabelecendo estilo característico como a

acentuação rítmica, a utilização de instrumentos orquestrais, com destaque para os metais. Como afirma Brackett. (2009, p. 65)

Todos esses artistas transmitem a impressão de identificar-se apaixonadamente com aquilo que cantam, quer o tema seja a elevação espiritual, devotamento a alguém, aflições de amor, ou conflitos da comunidade ou na sociedade como um todo. Tal senso de identificação criou o efeito de fundir o espiritual, o pessoal e o político.

Foi com James Brown e a canção “*I’m Black and I’m Proud*” que a *soul* assinala sua entrada na cena política. Outra canção importante foi “*Respect*” gravada pela diva do *soul*, Aretha Franklin em 1967. As canções exaltam a negritude, na linha *black’s beautiful*, e serviram como canal e representação da ansiada luta dos negros norte americanos.

As duas gravadoras mais influentes *da soul music* foram Stax Records, em Memphis no estado de Tenessi e a Motown localizada na região de Detroit. De 1962 a 1971 a Motown emplacou 240 hits nos tops 40 das paradas americanas, criando para si o rótulo de o “som da América jovem”, o que possui um enorme significado em se tratando de uma gravadora de música negra surgida em uma época em que a segregação ainda se configurava como política de estado em diversas regiões dos EUA. (STAMBOROSKI JR, s/d)

A gravadora conseguiu construir em torno de si um padrão musical para seus cantores, se instituindo como a principal gravadora de *soul* nos EUA. O nome Motown é uma homenagem às montadoras de carro presentes na cidade de Detroit, mas também revela a padronização e qualidade buscada por Gordy, fundador da gravadora, que se inspirou no modelo fordista de montagem de carros para a produção de seus artistas, chegando muitas vezes a interferir pessoalmente nos arranjos musicais, vida pessoal e financeira dos artistas de sua gravadora. Tal fato fez com que a gravadora fosse alvo de críticas, principalmente por valorizar muito mais o sucesso e a propaganda de seus cantores do que uma politização da causa negra.

Em meados do fim da década de 1960, *a soul music* já perdia suas conotações políticas passando a ser empregada como sinônimo de *black music*. Foi nesse momento que ocorre uma reação, uma espécie de volta às raízes da música negra com um ritmo mais primitivo e uma conotação mais emotiva, é nesse momento que surge o *funky*. O termo, que até então possuía uma conotação negativa (a palavra *funky* remetia a cheiro forte ou sujo) passa a ser “sinônimo de harmonias menos complicadas, ritmos mais

passados e execuções francamente emocionais.” (CALADO, 1990, p.166)

Pode-se afirmar que a assimilação da *soul music* no Brasil se deu por dois caminhos: um pelos *bailes blacks* que ocorriam nos subúrbios das metrópoles, outro na voz de cantores, que criaram um movimento *soul* dentro do campo da música popular brasileira. As duas formas de assimilação, apesar de nem sempre convergentes, trouxeram para o Brasil a experiência da música negra norte americana. No caso dos *bailes blacks*, as canções vinham diretamente da matriz, grande parte das músicas que embalavam os dançarinos eram canções americanas descobertas e disputadas por DJs, enquanto isso, cantores brasileiros buscavam ascender uma cena *soul* dentro do disputadíssimo campo da música popular brasileira.

A tese está dividida em cinco capítulos onde analisamos como a *soul music* se constituiu como um gênero musical representativo de uma estrutura de sentimentos negra e internacional no Brasil.

Em nosso primeiro capítulo discutimos a formação do campo da música popular brasileira e a posição *outsider* dos cantores da *soul music* na segunda metade da década de 1960. Com isso buscamos compreender como Jorge Ben, apesar do inquestionável sucesso comercial, não se integrava aos dois principais grupos que polarizavam a cena musical: a jovem guarda e o fino da bossa. Outro importante cantor do gênero, Tim Maia, também não conseguia adentrar no campo, apesar da relativa rede de contatos com importantes músicos e compositores da época.

Neste cenário, a integração destes dois músicos ao campo da música popular só foi possível graças a chegada do Tropicalismo, que como se sabe, foi responsável por uma transformação na linguagem da música popular brasileira e pela abertura do campo musical para novos gêneros e experimentações musicais.

Foi neste contexto de abertura para experimentação musical que observamos o ingresso de uma contracultura internacional no campo da música brasileira. Assim, no segundo capítulo, busco enfatizar o caráter contracultural que revestiu a *soul music* brasileira.

Esta contracultura negra formulou um interessante debate entre elementos de uma cultura nacional e da uma negritude internacional. Algumas canções, ainda que pouco politizado, traziam também um discurso a respeito de novas formas de identidade

negra e das minorias sociais no Brasil. Acreditamos que este discurso, presente nas canções e atitudes de Tim Maia e Jorge Ben, antecipou, no plano cultural uma política de reconhecimento negra no Brasil. Assim, não seria mero acaso, que ainda hoje, suas canções sejam entoadas em manifestações do movimento negro.

Como se sabe foi em fins dos anos 1960 que a televisão passou a exercer um importante papel na vida cotidiana do país. O V Festival Internacional da Canção é o objeto privilegiado de meu terceiro capítulo, principalmente por ter sido este festival o responsável por uma ampla divulgação da música soul no Brasil.

Neste capítulo discutimos como a televisão, ao mesmo tempo em que forneceu uma grande visibilidade a *soul music*, principalmente com a vitória de Tony Tornado no V FIC, também restringiu e buscou orientar as práticas culturais negras. Assim, em um contexto de intensa vigilância do regime civil-militar observamos um movimento de incentivo e repressão aos artistas negros no meio televisivo.

Os dois últimos capítulos versam sobre os bailes e o movimento denominado como Black Rio. No quarto capítulo enfatizamos os bailes *blacks* nos subúrbios cariocas e o surgimento da banda Black Rio. Com isso ressaltamos a formulação de uma identidade negra em consonância com o surgimento de um novo mercado musical voltado para os jovens negros frequentadores dos bailes.

Finalmente no quinto e último capítulo analisamos a discussão em torno do movimento Black Rio e da *soul music* na imprensa. Neste capítulo demonstramos que nos anos 1970 houve uma transformação na própria forma de se pensar a música brasileira e negra em consonância à emergência de uma nova consciência política no país. A chegada da *soul music* no Brasil trouxe consigo um debate em torno do que viria a ser autêntico e inautêntico nas práticas culturais e políticas do negro no Brasil dos anos 1970.

Capítulo 1

MPB: a formação do campo e a emergência de uma estrutura de sentimentos negra.

1.1 O bairro da Tijuca, entre o rock internacional e a bossa nova.

As distribuições geográficas das cidades geralmente servem como importante dado para interpretações históricas sobre a sócio-gênese de movimentos musicais. Os bairros são muitas vezes representados como uma espécie de espaço mitológico onde as circunstâncias sócio-espaciais dão o tom e adensam os encontros e trocas de experiências e práticas musicais. Muito embora a vinculação entre canção e espaço geográfico esteja permeada por lutas simbólicas entre os agentes do espaço social, as relações entre a ocupação da cidade e as práticas musicais apresentam importantes pistas para o enquadramento de determinados movimentos musicais.

Partindo dessa perspectiva, é sintomático que futuros astros da jovem guarda e da *soul music* tenham vivido e frequentado o bairro da Tijuca. Wilson Simonal, Tim Maia, Jorge Ben, Erasmo Carlos e Roberto Carlos conviveram no bairro, e ainda adolescentes deram os primeiros passos de suas carreiras no mundo da música. Como nos informa Caldeira (1991, p.12):

Tim Maia e seus companheiros de geografia continuam ocultos pelo óbvio. Mais difícil que explicar um movimento organizado e nominado como a Bossa Nova ou a Tropicália é entender como a Tijuca gerou música. O bairro era uma espécie de buraco negro, dominado pela classe média baixa na zona norte, à qual não se associa de imediato nenhuma visão de mundo. Lá, nos anos 50, não se ouvia jazz. Os dançarinos e músicos do local oscilavam entre o samba, mais mexido, e o rock, de coreografia mais ousada, mais vistoso, com mais espaço de mídia.

O jornalista nos oferece a pista, mas se engana ao afirmar que naquele grupo não havia nenhuma visão de mundo. De fato, não se pode afirmar que existia um projeto artístico e estético coeso entre aqueles jovens músicos, isso não significa que o grupo não tenha desenvolvido uma visão de mundo específica que marcaria as carreiras musicais de seus integrantes. Ainda que não intencionalmente, havia um horizonte de expectativas entre aqueles jovens, formas de sociabilidade e práticas adquiridas em seus

processos de socialização.

O bairro da Tijuca reunia os principais personagens que fariam parte da jovem guarda e da *soul music* brasileira. O fato de se tratar de um bairro suburbano, frequentado por jovens da baixa classe média nos fornece importantes indícios para se pensar a maneira como se formulou o campo da música popular brasileira nos anos 1960/1970. Não pertencendo à classe média intelectualizada e tendo pouca ou nenhuma formação musical, aqueles jovens suburbanos adentrariam no campo da música popular sem um projeto estético coeso. Se por um lado o baixo capital cultural e musical daqueles músicos lhes conferiam uma posição subalterna no que se refere à legitimidade do campo, por outro, a disposição comercial daria aos jovens roqueiros uma coesão ditada pelas regras do mercado de bens simbólicos.

Assim como grande parte dos jovens músicos da década de 1950, a chamada “Turma da Tijuca” inspirava-se nos sucessos internacionais. Segundo Nelson Motta (2011, p.23), os rapazes do bairro costumavam se apresentar no bar Divino imitando astros do rock. Destarte, embora habitassem em um bairro suburbano carioca, o que aqueles jovens buscavam eram as influências externas do rock como lembra Tim Maia “Meu tempo foi o da explosão do rock, e o samba, apesar de perto geograficamente, estava longe do rádio que eu ouvia”. (SOUZA, 8 de jun. 1982)

A imitação de astros do pop-rock internacional no início da carreira desses músicos oferece um panorama a respeito da influência da música norte americana no final dos anos 1950. Nota-se que esse fenômeno não foi uma peculiaridade nacional, a emergência de uma cultura jovem internacional refletia as transformações nos padrões de comportamento juvenis, bem como a ascensão de uma hegemonia cultural norte americana, como observa o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 320):

[...]O blues jeans e o rock se tornaram marcas da juventude moderna, das minorias destinadas a tornar-se majorias, em todos os países que eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram como a URSS a partir da década de 1960. Letras de rock em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida, embora se deva notar que os próprios núcleos da cultura jovem ocidental eram o oposto do chauvinismo cultural, sobretudo em seus gostos musicais. Acolhiam estilos importado do Caribe, da América Latina e, a partir da década de 1980, cada vez mais, da África.

A década de 1950 viu emergir uma cultura jovem mundial, mudanças de hábitos e comportamentos acompanhavam a formação de novas sensibilidades estimuladas pelo

mercado e a formação de uma demanda de consumo jovem. Assim, o rock surgia como um gênero musical, não só altamente rentável para a indústria de entretenimento, como também um fenômeno que expressava uma rebeldia da juventude pós-guerras. Como demonstra Waldenyr Caldas (2008) na segunda metade da década de 1950 chegavam ao Brasil os primeiros discos dos astros internacionais do rock: Little Richard, Bill Haley, Elvis Presley e Chuck Berry. (2008,p.69)

A chegada do rock internacional afetou diretamente os jovens da “turma da Tijuca”, O ainda desconhecido Tião (que viria a se tornar Tim Maia), era chamado de “Babulina”, uma corruptela do *rockabilly* “*Boop a Lena*”, de Ronie Self. Mesmo apelido do então jogador de futebol do time junior do Flamengo, Jorge Ben. Os dois se conheceram no bairro, onde tiveram oportunidade de trocar suas experiências musicais. Como afirmaria Jorge Ben em entrevista à Folha de São Paulo:

Com Tim Maia aprendi aqueles rocks americanos dos anos 50. Tim Maia cantava “*Boop a Lena*”, que ficou meu apelido – Babulina. Foi o primeiro que ouvi tocar guitarra, não era mímica, porque muita gente fazia mímica. Ele cantava Little Richard, Elvis Presley, Gene Vicent, Jerry Lee Lewis nas festas juninas, nas festas de escola. Eu tinha 13, 14, 15 anos (CARVALHO, 1993).

A história começa em 1958, quando Tim Maia, nessa época conhecido como Tião, forma, junto com Roberto Carlos, a banda “*Os Sputniks*”, referência ao satélite espacial da União Soviética. Ainda amadores, os músicos conseguem uma única apresentação na TV Tupi. Tratava-se da seção “Clube do Rock”, comandada pelo polêmico produtor musical Carlos Imperial, que possuía 15 minutos às terças feiras dentro do programa de variedades de Jacy Campos (MOTTA, 2011, p. 28).

Ao fim do programa, Roberto Carlos se apresenta ao produtor Carlos Imperial contando suas vantagens como intérprete de Elvis Presley. O produtor, admirado com a apresentação de Roberto, convida-o para uma participação solo na semana seguinte. Ao saber do ocorrido Tião entra em desavença com Roberto Carlos, decretando o fim dos *Sputniks*.

Na semana seguinte Tião procuraria Carlos Imperial apresentando-se como o Little Richards brasileiro. Interessado na forte performance do cantor, Imperial aceita sua participação no programa, batizando o jovem como Tim Maia, um nome mais americanizado e comercial do que o apelido Tião.

Outros dois personagens que fariam história na música popular no Brasil também se apresentavam no “Clube do Rock”: Wilson Simonal e Tony Tornado. O

primeiro trabalhava como secretário de Carlos Imperial, além de ser *cover* de Harry Belafonte, cantor jamaicano com grande apelo junto ao grande público da época, enquanto Tony Tornado fazia shows de mímica e era dançarino do programa. O futuro astro da jovem guarda, Erasmo Carlos, também tinha sua cota no programa, fazia parte do coral da banda “*The Snakes*”, que acompanhava os artistas durante as apresentações.

A respeito de sua admiração por Little Richard, Tim Maia afirmava: “era meu ídolo. Eu não sou tão revolucionário. Ele era preto, veado, cabeludo, pintava os lábios de vermelho e tocava piano com o pé. É um dos caras mais injustiçados do mundo.” (CALDEIRA, 1991, p. 11).

Mesmo que influenciado pela mídia e pela importação da cultura norte americana, é relevante assinalar que Tim Maia se inspirasse em um cantor portador das marcas e estigmas dos grupos *outsiders*, quais sejam, negro e homossexual. Seja como estratégia de marketing ou como um sincero sentimento de proximidade, Tim Maia sempre adotou uma postura *outsider* dentro do campo da música popular. Em outra entrevista o compositor chegou a afirmar:

Eu sempre sou pela vida, pelo tomate no palco. E como sou mulato, vivo longe do público tipo zona sul. Sou ídolo dos guetos... A música deve ser cada vez mais louca e barulhenta, lisérgica, sensual e de sarjeta. Deve nascer do povo – com toda a sua violência e contradição – sendo uma mescla de todas as tendências de som. (SOU o ídolo do gueto, fev.1978)

Na entrevista Tim Maia parece querer fixar sua postura *outsider*, o cantor diz se identificar com o povo, entretanto, popular para o cantor se refere à marginalidade, ao “gueto”, o povo “com toda a sua violência e contradição”. Assim, o compositor assume uma postura *outsider* tanto em sua autorrepresentação quanto na sua definição de popular, que aqui se refere à marginalidade.

A postura de Tim Maia reflete sua posição em princípio subalterna dentro do campo da música popular brasileira, sua forte interpretação vocal e sua excepcionalidade musical lhe conferia certa legitimidade, entretanto, o fato do compositor se lançar no meio musical brasileiro interpretando gêneros internacionais não permitia a sua completa integração ao disputado campo da MPB.

No ano de 1959 é lançado o disco *Chega de Saudades*, de João Gilberto. Representante do surgimento da bossa nova, o violão de João Gilberto afetou significativamente aquele grupo como uma importante referência para o desenvolvimento de suas práticas musicais, dando o tom nacional aos jovens

compositores que até então se inspiravam no rock.

Influenciados pela “onda” musical que assolava o país, Tim Maia, Roberto e Erasmo Carlos passam a orientar suas carreiras para a bossa nova. Entretanto, suas poucas experiências musicais, somadas à escassez de educação musical dificultavam a entrada daqueles jovens músicos no seletivo grupo. Na biografia de Tim Maia, Nelson Motta narra as frustrações dos jovens do bairro da Tijuca ao tentarem ingressar no mundo da bossa nova:

O que Erasmo, Tim e Roberto queriam muito, mas muito mesmo, era fazer parte da turma da bossa nova. Cantar em português, canções novas e lindas sem copiar cantores americanos em músicas de três acordes. Mas os liderados de Ronaldo Bôscoli eram muito fechados, garotos brancos de classe média que se achavam donos da bossa e desprezavam tudo que se passava longe da praia de Copacabana. Restava voltar à Tijuca e aos três acordes do rock (MOTTA, 2011 p. 38).

Nelson Motta narra a não adaptação daqueles músicos ao clima *cool* da bossa, bem como a estigmatização do rock produzido nos anos 1950, visto como simples encadeamento de três acordes, o que contrastava com os arranjos modernos, dissonantes e complexos da bossa nova.

Enor Paiano (1994) faz uma interessante leitura do movimento jovem guarda. A partir da interpretação das letras das canções, o autor assinala o fascínio dos bens de consumo duráveis, marca explícita das canções da jovem guarda, o que demonstra a conquista dos jovens no mercado junto ao surgimento da sociedade de consumo.

Esse fascínio por bens de consumo revela também a tentativa de se distinguir por meio da ostentação; algo que Bourdieu (2011) irá identificar como um *habitus* das classes emergentes.

[...]Nos aspectos em que a pequena burguesia, ou a burguesia recém formada “exageram”, denunciando assim a sua insegurança, a distinção burguesa marca-se por uma espécie de “ostentação da discrição”, da sobriedade e do *understatement*... (2011, p.233)

Pode-se afirmar, que de maneira geral, a cultura jovem é ostentatória, tal fato revela essa insegurança apontada por Bourdieu, entretanto é interessante notar como se instituiu uma distinção de classes na formação do campo da música popular no Brasil dos anos 1960. Enquanto os cantores da bossa nova prezavam por uma “ostentação da discrição” ou o minimalismo do estilo bossa-nova, os músicos da jovem guarda “exageravam” por assim dizer, na ostentação de bens materiais, denunciando suas

condições emergentes, não só no plano material como também dentro do campo musical.

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

Podemos pensar aqui no conceito de distinção formulado por Pierre Bourdieu (2000), que discute a lógica da relação entre classes pelas escolhas estéticas, estilos de vida e gostos legitimados. O gosto estético, legitimado e formulado pelas classes dominantes, tende a se instituir como gosto legítimo e considerado como medida e orientação das classes médias e populares. “O gosto não é visto como simples subjetividade, mas sim como objetividades interiorizadas; ele pressupõe certos esquemas generativos que orientam e determinam a escolha estética”. (ORTIZ,1983. p.17)

A relação entre a formação de um *habitus* e o estilo de vida ocorre por meio de práticas sociais objetivas e classificáveis, que se apresentavam aos jovens compositores como uma matriz de ação.

O *habitus*, é com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constitui o mundo social representado, ou seja, espaço dos estilos de vida. (BOURDIEU, 2000, p. 162):

Desse modo, os *habitus* formados e adquiridos pelos jovens compositores da Tijuca dificilmente se adaptaria ao grupo da bossa nova senão de maneira marginalizada, o que certamente influenciou as orientações das carreiras daqueles músicos para outros movimentos musicais.

Podemos afirmar que esse *habitus* opera com uma dupla função, por um lado ele oferece uma coesão do grupo que compartilha um *habitus* adquirido e produtor de “práticas e obras classificatórias”, complementarmente, este *habitus* também é fonte de distinção ao formar um estilo de vida próprio de determinado grupo. Assim, esta

formação de um estilo de vida próprio opera com uma lógica social de coesão e a necessidade de diferenciação.

Como observaremos a seguir, os novos músicos da jovem guarda conseguem um relativo espaço dentro do campo por sua disposição comercial, enquanto os representantes da canção nacionalista mantinham suas posições se autointitulando como representantes de uma “autêntica” música brasileira. Este quadro será alterado com o surgimento do tropicalismo, que ao juntar o comercialismo e rebeldia juvenil da Jovem guarda com elementos da cultura popular nacional, começam a diluir as fronteiras do campo musical.

1.2 Jorge Ben e o samba-jazz.

Dentre os músicos da chamada *black music*, Jorge Ben se destaca pela intensiva criatividade. O compositor tem uma longa trajetória artística, transitando desde 1963 pelos diferentes movimentos musicais e mantendo sua vitalidade criativa até os dias de hoje.

Jorge começou sua carreira profissional tocando no conhecido “Beco das Garrafas”, em Copacabana, reduto da bossa nova e do *cool jazz*, como atesta a seguinte passagem:

Em 1963 a música brasileira estava sendo arrastada pela bossa nova, um turbilhão manso de melodias sofisticadas e apoiadas no jazz. Seu centro de difusão era o Beco das Garrafas, no Rio, nome de um conjunto de boates de Copacabana, famosas por abrigar em seus uísques Sérgio Mendes, Luís Eça, Ronaldo Bôscoli e outros papas do movimento. Jorge Ben iria iniciar sua carreira exatamente no centro desse turbilhão [...]. Um dia Jorge aceitou o convite de Manuel Gusmão, amigo de peladas de praia e contrabaixo do Copa Trio para tocar com ele na alta madrugada da boate *Bottle's* (O MOMENTO..., 1970, p. 70).

O chamado “Beco das Garrafas” seria também plataforma de lançamento de Wilson Simonal, foi nesse espaço que o cantor conheceu Ronaldo Bôscoli, que produziu seus shows, transformando Simonal em um verdadeiro *showman* na década de 1960 (ALEXANDRE, 2009). O “Beco das Garrafas” foi um importante espaço de trocas musicais no Rio de Janeiro, ali se encontravam grandes intérpretes e compositores da bossa nova e do *jazz*.

O primeiro disco de Jorge Ben apresenta as fusões musicais encontradas naquele ambiente. *Samba Esquema Novo* (1963) foi considerado uma espécie de “nova

bossa nova”, sendo incluído na lista de Júlio Medaglia em seu famoso ensaio “*Balanço da Bossa Nova*” como um disco dessa geração (MEDAGLIA, 1968, p.86). Jorge seguiu os passos de João Gilberto, seu segundo trabalho, *Ben é samba bom* (1964), conta inclusive com uma interpretação de “Oba lá lá”, canção gravada por João Gilberto no disco, *Chega de Saudade* (1959). Como explica Jorge: “Todo mundo queria tocar como João Gilberto, mas ninguém conseguia. E eu, que não sabia a música, tocava de qualquer maneira, do meu jeito, meio na patetada. E aí ficou, inventei sem querer.” (NASCIMENTO, 2008, p. 115).

Em *Samba Esquema Novo* (1963), Jorge apresentava sua influência da bossa nova. Na capa o cantor aparece acompanhado de um violão, posicionado como se estivesse sentado em um banquinho, entretanto, não há nenhum banco, o cantor está suspenso no ar. A capa ilustra bem o estilo do músico, que soube absorver os gêneros e ritmos musicais nacionais e internacionais, mantendo-os, por assim dizer, suspensos no ar.

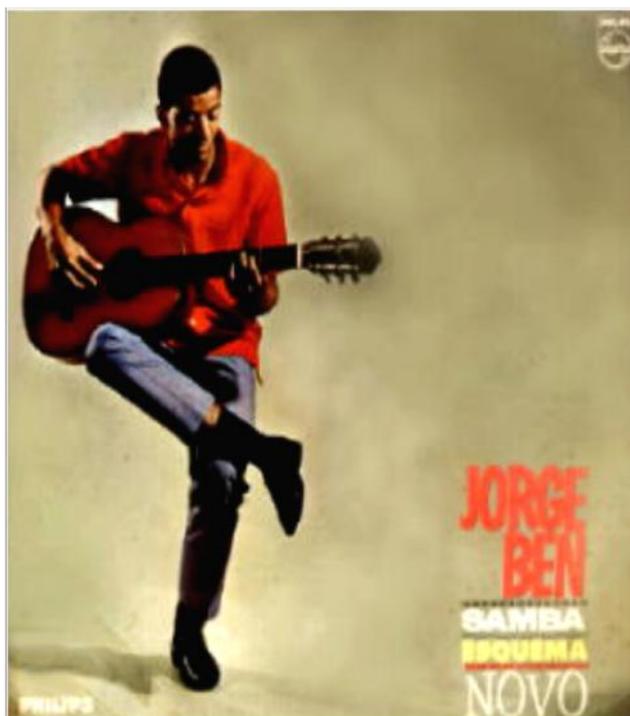


Figura1. Capa do LP “Samba Esquema Novo” (1963).

Tentando formular o “fenômeno” Jorge Ben no momento de seu surgimento, o produtor Armando Pittigliani nos oferece a seguinte interpretação:

O samba de Jorge Ben, da batida de seu violão à linha melódica e letra de suas composições revela um novo caminho nos horizontes de nossa música popular. É o esquema novo do samba. Reparem que a

harmonia negróide transborda em todos os momentos de sua música [...] Seu inato talento musical proporcionou-lhe descobrir uma nova puxada para o nosso samba, fazendo do violão um instrumento, sobretudo, de ritmo. Na sua batida tanto se destaca o baixo como o desenho rítmico de sua pontuação na maneira toda sua de tocar. Um exemplo disso é o fato de várias faixas deste disco não contarem com o contrabaixo na orquestração. Somente o violão de Jorge já dá a necessária marcação dispensando, portanto, aquele instrumento de ritmo. O balanço do acompanhamento repousa quase sempre no seu violão (PITTIGLIANI, 1963).

Aqui é importante ressaltar que a preponderância do violão como instrumento rítmico não foi propriamente uma invenção de Jorge Ben, é possível ouvir o violão como a base rítmica musical em diversos sambas da década de 1930 e, principalmente na bossa gilbertiana. Como constata Walter Garcia (1999), foi com a bossa nova de João Gilberto que o violão passa a instrumento rítmico preponderante na experiência sonora brasileira, a análise rítmica do violão do compositor baiano nos permite afirmar que João Gilberto reproduz de maneira minimalista a percussão do samba nas cordas de seu violão. Com essa renovação estética na experiência sonora João Gilberto conseguiu formar uma verdadeira escola e um grupo de seguidores, dentre eles, Jorge Ben.

A canção de maior sucesso de Jorge em 1963, foi “Mas que nada”, que se tornou um clássico da música nacional, sendo uma das canções brasileiras mais gravadas nacional e internacionalmente³. Vejamos a letra:

Mas que nada
Sai da minha frente que eu quero passar
O samba está animado
O que eu quero é sambar

Este samba que é misto de maracatu
É samba de preto velho
Samba de preto tu

Mas que nada
Um samba como este, tão legal
Você não vai querer
Que eu chegue no final. (BEN, 1963)

A canção faz uma auto-referência ao tipo de samba que Jorge trazia, informando ao ouvinte: “este samba que é misto de maracatu, é samba de preto velho, samba de

³ Em 1973, o jornalista Silvio di Nardo (NARDO, 1973) afirmava que “Mas que nada” possuía mais de 200 gravações, se levarmos em consideração que a reportagem é datada de 1973, ou seja, apenas dez anos o lançamento da música, podemos ter uma ideia da força da canção.

preto tu”. Aqui o pronome “tu” pode servir como assonância de “preto”, o que oferece a rima à palavra “maracatu”, entretanto, o “tu” como pronome pessoal da segunda pessoa, permite uma leitura em que o cantor busca envolver o ouvinte interlocutor como parte daquele novo samba que Jorge Ben apresentava.

A metalinguagem na canção é sintoma da consciência da inovação do artista. “Mas que nada” apresenta influências de uma vasta gama de sonoridades, um samba-jazz misturado com maracatu, gênero musical nordestino, que também é um samba de preto velho, entidade presente na umbanda.

A melodia da canção não é de Jorge, mas de uma cantiga da umbanda, (INSTITUTO MOREIRA SALES. 20--) o compositor se utiliza da melodia colocando um ritmo original e uma letra auto-referencial. Ao transformar uma canção tradicional da umbanda em uma das músicas mais tocadas no mundo, o compositor opera o deslocamento de elementos culturais tradicionais e primitivos do samba, do maracatu e da religiosidade afro-brasileira para o campo da música *pop internacional*. Assim, já em seu primeiro disco, Jorge apresenta sua principal característica, a aproximação do universo pop ao universo negro brasileiro.

“Chove Chuva”, outro sucesso de seu primeiro disco também faz menção ao universo da umbanda, agora na reverência aos deuses nagôs, vejamos a letra:

Chove chuva, chove sem parar
 Pois eu vou fazer uma prece,
 Pra deus nosso senhor
 Pra chuva parar
 De molhar, o meu divino amor
 Que é muito lindo, é mais do que o infinito
 É puro e leve e inocente como a flor..
 Sacudim, Sacudem imborocongá/
 dombin, dombém, agoiê-obá (BEN, 1963)

A parte principal da letra trabalha um tema passional e inocente, sobre a chuva que molha o amor do eu lírico – um assunto bem próximo das canções de amor da bossa nova. Entretanto, a segunda parte da canção, que a princípio sugere um jogo de palavras e assonâncias com o fundamento de manter a cadência do ritmo da canção, na verdade, faz uma referência a entidades da umbanda.

Da mistura do nagô com o português vinha uma letra simples, mas fértil que engrossava o samba comprometido com a frágil e delicada bossa nova. Em “Chove Chuva”, outro de seus sucessos da época, os santos nagôs, “sacudin, sacuden”, uniam-se para uma saudação à

deusa do amor, “agoie-obá”, e a celebração da festa de dois guerreiros famosos “dobim e dobem”: “sacudim, sacuden, imborocongá/ dombin, dombém, agoiê-obá.” (O MOMENTO ..., 1970 p.71).

Assim, as canções de Jorge Ben traziam um mundo da religiosidade afro pouco explorado no campo da música da primeira metade dos anos 1960. É interessante notar que embora as religiões de matriz africana estejam presentes em toda sua obra, o compositor sentia-se coagido em assumir essa influência. Como afirmava em entrevista de 1978:

Sempre houve essa influência afro nas minhas composições, e para ver isso, basta sentir o ritmo, a batida. Mas, acontece que a Philips me segurou no início. Achavam que música com jeito excessivamente brasileira seria considerada “cafona”. Afinal, na época, era moda “pichar” samba/canção, sambão e qualquer ritmo que lembrasse o surdo, o atabaque. Aos poucos, fui me firmando e me soltando. Quando senti que tinha alcançado uma faixa de vendagem que me permitia impor o que quisesse, passei a mostrar o que sempre quis. Candomblé, maracatu, samba tudo misturado (JORGE Ben, 1978, p. 22).

É possível interpretar essa passagem pela ótica da estruturação do mercado musical dos anos 1960. Apesar de reconhecido como grande compositor, Jorge Ben ainda não havia consolidado sua carreira, o que fazia com que o compositor não tivesse liberdade suficiente para impor seu próprio estilo. Sua fala remete a uma tentativa de acentuar suas características africanistas, ao que parece vetada pela gravadora. Como ressalta o próprio compositor, a ênfase rítmica do samba não se apresentava, naquele momento, como componente de legitimação dentro do mercado musical do país.

A época que Jorge se refere era o *boom* da bossa nova. O fato é que a revolução musical trazida pelo novo gênero exigia do compositor o enquadramento num modelo moderno de samba, juntando as informações nacionais com o clima jazz, sem os excessos que poderiam advir do uso de instrumentos percussivos, como o surdo e o atabaque.

Ainda que influenciado por João Gilberto, Jorge Ben não segue estritamente as formas melódicas e rítmicas da bossa nova. Neste, a percussão aparece de maneira mais pontuada, não minimalista como nos compositores da primeira geração da bossa nova. Há uma mistura de bossa nova com o samba jazz, dando uma característica dançante ao ritmo das canções que se distanciavam das características minimalistas presente em João Gilberto.

Fazendo um balanço da chegada do jazz ao Brasil no ano de 1964, o crítico musical Robert Celerier⁴ busca comparar a música popular brasileira com o jazz norte americano. Para o autor, enquanto nos EUA, o jazz é qualificado como erudito, “o moderno movimento musical brasileiro é completamente solidário com um estilo de música popular, que pouco a pouco, vem ganhando aceitação nas diversas camadas populares.” (CELERIER, 1964,p.3) O autor se refere ao samba-jazz, que traria uma popularidade nacional ao jazz, afastando-se tanto da bossa nova quanto do samba. É importante destacar o caráter histórico do comentário do maestro que naquele momento parece apostar em uma popularização do *jazz* entre as camadas populares.

O ano de 1964 foi um ano decisivo para a carreira de Jorge Ben, principalmente na busca de um estilo próprio em sua produção sonora. Será nesse ano que a bossa nova passa a tomar novos rumos. A repressão no plano político acabou por impulsionar uma busca por raízes populares da música popular brasileira, não só politizando as canções como também enriquecendo a bossa nova na busca por temas de inspiração de elementos do nacional-popular na canção brasileira. Foi dentro desse clima que Jorge começa a experimentar de maneira mais contundente elementos afro-brasileiros em suas canções. É interessante retomarmos mais uma vez as críticas de Celerier para compreendermos a posição que ocupava Jorge Ben naquele momento:

Devemos constatar também que, como o jazz esqueceu durante anos (1915-1945) grande parte da influência africana, a música brasileira, excetuando algumas manifestações folclóricas tradicionais (escola de samba, macumba, candomblé, capoeira), também se tinha afastado das raízes melódicas e rítmicas africanas. Jorge Ben não foi o único, mas contribuiu muito para o renascimento do ritmo africano. (CELERIER, 27 dez.1964,p.3)

Celerier acompanhava a crítica e os comentários jornalísticos sobre a música de Jorge Ben, que de maneira geral destacavam a sua inovação rítmica como uma verdadeira revolução sonora na música brasileira. Essa inovação é apresentada como uma espécie de retomada das influências afro-brasileiras na musicalidade. Para os críticos o som de Jorge não se destacava necessariamente como uma ruptura, mas como uma modernização pela adesão ao jazz das tradições rítmicas presente na música popular brasileira. Assim, o jazz internacional se apresentava como um elemento

⁴ Robert Celerier foi um importante crítico musical dos anos 1960, junto com Ricardo Cravo Albim, Ary Vasconcelos, Tom Jobim, Vinicius de Moraes entre outros, fundou em 1965 o Clube do Jazz, agremiação carioca de jovens críticos, músicos e radialistas admiradores do Jazz. Ver mais em: <http://www.dicionariompb.com.br/clube-de-jazz-e-bossa/dados-artisticos>

modernizador da tradição rítmica do samba.

É importante destacar como o crítico anunciava um “renascimento do ritmo africano” junto ao jazz. Esta visão adensa uma ideia de modernidade brasileira vinculada a um primitivismo africanista.

A ideia de modernidade – seja nas expressões musicais ou nas relações sociais – não possui sentido fixo, sendo lida de diferentes maneiras nos diversos contextos históricos. Como ressalta Santuza Cambraia Naves (2010) ser moderno nos anos 1960 significava aderir ao processo de urbanização e assumir uma atitude cosmopolita, no campo da prática musical significava também um afastamento dos excessos e uma busca por um minimalismo. Entretanto, no caso de Jorge Ben e do samba-jazz de maneira geral, o destaque rítmico somado aos arranjos de piano e uso de metais afastam-se da perspectiva minimalista inaugurada por João Gilberto, além disso, a voz de Jorge Ben, que em muitos momentos chegava a literalmente gritar, estava definitivamente deslocada do ideário bossanovístico.

Muito embora se possa contestar a ideia de que Jorge Ben seria o responsável por trazer ritmos africanos para a música popular brasileira, é fato que no que se refere à temática, seu disco *Sacudin Ben Samba* de 1964, apresenta fortes elementos da cultura afro-brasileira: “Vamos embora Uau” e “Capoeira” são duas canções que fazem referência à prática da capoeiragem. Outras duas canções, “Jeitão de Preto Velho” e “Não desanima João” fazem alusão ao fim da escravidão com a seguinte passagem: “Não desanima não viu João/ pois você é um menino que não precisa mais sofrer/ pois a lei do ventre livre veio para lhe salvar/ Preto velho sim, está cansado e precisa descansar”.

As influências afro-brasileiras na produção musical de Jorge estavam em sintonia com o surgimento de um sentimento de brasilidade em consonância a uma ideia de cultura negra brasileira. Foi na década de 1960 que os cultos afro-brasileiros começaram a se legitimar nas classes médias consumidoras, não apenas como práticas religiosas, mas também como práticas culturais representantes de uma cultura nacional. (PRANDI, 1991, p.72). Neste período, Vinícius de Moraes e Baden Powell gravam os seus famosos “*Afro-Sambas*” (1966). Caetano Veloso, Maria Bethania e Gilberto Gil, que davam os primeiros passos em suas carreiras profissionais, também fizeram importantes alusões ao mundo religioso afro-brasileiro. Além da música, o cinema também retratou as religiões afro-brasileiras, como, por exemplo, no filme “*O Pagador de Promessas*” (1962), que levou para as telas do cinema brasileiro a questão do

conflito entre o catolicismo popular e as religiões de matriz afro-brasileira.

Assim, pode-se afirmar que as canções de Jorge em seus dois primeiros discos, buscam um diálogo entre o jazz e elementos da cultura afro-brasileira, neste contexto o compositor apresenta uma combinação entre uma ideia de modernidade cosmopolita com o localismo afro-brasileiro, construindo uma forma de interpretação singular em que o discurso nacional-popular se dilui nas técnicas jazzistas transformando-se em um samba-jazz com destaque no ritmo.

1.3 Entre o iê-iê-iê e o fino

Em 1965 Jorge Ben é convidado pelo Ministério de Relações Exteriores para uma viagem aos Estados Unidos a fim de divulgar a música brasileira. Ao lado de Sérgio Mendes e Rosinha Valença, o compositor se apresentou com vários nomes do jazz internacional. (COELHO, 2010, p.102).

Pode-se notar nesse evento uma etapa da internacionalização da canção brasileira, algo que já estava presente desde o início do século XX, é significativo que diversos músicos populares tenham participado de excursões internacionais afim de divulgar a canção brasileira. Um dos mais famosos episódios desse fenômeno foi a turnê de seis meses em Paris do grupo “Os oito batutas”⁵ em 1922. As viagens de importantes músicos para o exterior representam formas de diálogos entre expressões culturais de diferentes nações e acabam fornecendo importantes experiências musicais aos compositores, que em muitos casos voltam ao seu país trazendo novos estilos e técnicas musicais. É importante ressaltar que este processo de internacionalização da canção brasileira privilegiava as canções populares ou as chamadas expressões “folclóricas” como músicas que pudessem representar a cultura nacional no exterior.

Jorge Ben nos oferece o seguinte relato a respeito de sua primeira viagem internacional:

A minha primeira experiência internacional foi em 1965, quando o Itamaraty enviou alguns músicos entre eles o Sérgio Mendes, em uma missão cultural aos Estados Unidos. Fui incluído e ganhei uma bolsa para estudar música. Não cheguei a fazer o curso, pois não falava inglês. Não fiz muita coisa por lá, pois fiquei pouco tempo. É que para trabalhar por lá era

⁵ Os oito batutas era formado por Pixinguinha, Donga, Nelson Alves, China, José Alves e Luíz Oliveira, formado em 1919, o grupo incluía em seu repertório músicas populares como choro, maxixe e batuque. Sobre a vigem do grupo ver: BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense, 2005.

necessário adquirir o *Green Card* e acabei tendo que me alistar no Exército americano. Fiz isso por pura formalidade para conseguir trabalho. Só que acabei sendo convocado para ir ao Vietnã e tive que voltar às pressas. (VOA, VOA Jorge, jan. 1978)

Mesmo não tendo aproveitado o suficiente seus meses nos EUA, a sua saída do Brasil trouxe marcas significativas em sua carreira. Enquanto o músico participava de sua turnê o campo da música popular brasileira sofria importantes transformações. Foi nessa época que começou a se formular uma dicotomia no mercado musical no Brasil entre o programa “Fino da Bossa”, representante da segunda geração da bossa nova, e os jovens roqueiros em torno do movimento da jovem guarda.

Representando essa segunda fase da bossa nova surgia o “Fino da Bossa”, que vigorou de 1965 a 1968, apresentado aos domingos na TV Record sob o comando de Jair Rodrigues e Elis Regina. A importância do programa esteve justamente em consolidar uma ideia de MPB, cujos procedimentos estéticos, em parte remetiam à bossa nova (NAPOLITANO, 2001, p. 90). Além disso, os participantes do Fino buscavam alinhar-se ideologicamente ao nacionalismo da esquerda, enxergando nas manifestações da cultura popular um forte ingrediente para o desenvolvimento de suas práticas musicais. No mesmo ano de 1965, surgia na mesma TV Record o programa televisivo da jovem guarda, sintetizando a assimilação do rock anglo americano em território nacional, com canções muitas vezes imitativas e de conteúdo pouco politizado.

A expansão da televisão nos anos 1960 transformava os programas televisivos de música em verdadeiros palcos das rivalidades entre artistas do Fino da Bossa e da jovem guarda. A divisão erigia uma estrutura dualista dentro do campo da música popular permeada por conflitos fabricados pelo mercado discográfico. Assim, vinha à tona o velho debate em torno de uma visão de genuinidade nacional *versus* o importado e alienante rock. Segundo Christopher Dunn (2009, p. 82):

Apesar de os músicos populares nem sempre se encaixarem plenamente em dicotomias, houve um considerável conflito entre o rock e os que defendiam a MPB. Um rápido olhar pelos índices de audiência do IBOPE de 1966 a 1968 mostra que os músicos da MPB ocasionalmente chegavam à lista dos dez maiores sucessos normalmente depois de festivais de música televisionados, mas normalmente eram superados por cantores pop estrangeiros e estrelas da jovem guarda.

A disputa entre a jovem guarda e os nacionalistas rendeu momentos memoráveis na história da música popular brasileira, como a passeata contra as guitarras elétricas,

liderada por Wilson Simonal e Elis Regina em 1967, tratava-se da “Frente única da MPB contra o Iê-iê-iê”, uma passeata militante nacionalista com interesses comerciais de promover o programa que substituiria o Fino da Bossa. Embora com motivos pouco politizados, o episódio retrata bem o clima nacionalista e o combate à cultura internacional pelo qual passava o país nos anos 1960. A guitarra elétrica representava um perigo à suposta autenticidade da música popular brasileira.

Estando ausente no momento em que se estruturou esta dicotomia entre cantores engajados da esquerda e a jovem guarda, Jorge Ben não se enquadrava em nenhuma das duas vertentes. Segundo Frederico Coelho (2010, p. 104):

No auge da MPB, da jovem guarda, de cantores como Simonal e das canções de protesto dos festivais, sua situação de ausência em 1964 e 1965 lhe permitiu não ter nenhum tipo de engajamento, fosse esse político ou estético. Jorge Ben pode recusar o que chamamos anteriormente de compromisso estético coletivo, a partir do momento em que não se posicionou em favor de nenhuma corrente.

O não alinhamento às principais correntes da música popular daria relativa liberdade na produção sonora de Jorge, entretanto, causaria constrangimentos ao artista que circulava entre as duas correntes. Um episódio é indicativo do clima de rixas da época. A influência do samba na música de Jorge Ben agradava os produtores do Fino da Bossa, no entanto, depois de convidado para cantar no programa jovem guarda, junto com os “cabeludos”, o compositor é barrado no programa de Elis Regina. Apesar de se sentir preterido, Jorge Ben não via nenhum problema em se tornar um contratado da jovem guarda. Como relata o compositor:

Às vezes era chamado para um programa e na hora não deixavam eu cantar para apresentar minhas músicas. Isso aconteceu várias vezes. Quando fui contratado pela primeira vez pela televisão de São Paulo era para fazer O Fino da Bossa. Um dia Roberto Carlos me chamou e disse: “Olha, quero que você vá ao meu programa “jovem guarda” no próximo domingo”. Eu não me fiz de rogado. Achei bacana cantar para aquela juventude. Cantei “Agora ninguém chora mais” e foi sucesso. Logo segunda-feira fui ensaiar “O fino da bossa”, ensaiei mesmo e à noite, quando era a minha vez, não deixaram eu cantar no programa. A panelinha me excluiu porque eu tinha cantado no “Jovem guarda”. Foi uma bronca. Tive que escolher entre sair da TV e ficar com o Roberto. Fiquei com ele, é claro. (ALENCAR, 1970, p.1)

A atitude dos produtores do programa Fino da Bossa expõe os conflitos entre os artistas nacionalistas e o rock internacional, além de demonstrar o não enquadramento de Jorge Ben ao nacionalismo exigido pelo programa.

A formulação de uma estrutura dicotômica no campo da música popular criava rivalidades que serviam como importante ingrediente ao mercado musical. Assim, a estruturação do campo acabava por influenciar de maneira significativa a produção sonora dos compositores que concorriam pela legitimidade artística. Nesse contexto aqueles que não se enquadrassem nos padrões musicais dos dois grupos rivais dificilmente conseguiriam uma ascensão dentro do campo musical. Por outro lado, foi justamente este afastamento dos dois principais grupos da música popular que impulsionou uma maior criatividade em Jorge Ben, possibilitando que o compositor experimenta-se com maior liberdade novas sonoridades que não se enquadravam nas rígidas estruturas dos grupos musicais em combate.

A produção musical de Jorge Ben se destaca pelo seu hibridismo, o que dificultava inclusive o acompanhamento do compositor. Os músicos da jovem guarda tinham imensa dificuldade de acompanhar o ritmo complexo do compositor, Jorge costumava indicar: “Toca em baião que dá certo” (MOMENTO..., 1970, p.72), o som acabava sendo executado de maneira precária, longe da criatividade do artista. A sonoridade de Jorge Ben, de fato, é exclusiva:

O ritmo que ele tira de seu “pinho envenenado” (a corda de ré do seu violão está sempre em sol, o baterista tem que dar três batidas surdas fortes, em vez de duas, para segui-lo) é exclusivo e ele não faz por menos “Desculpe, gente, mas assim eu não canto”, diz aos conjuntos que já estão previamente ensaiados. E se justifica: “já entrei muito pelo cano”. (BEN ...,1969,p.59)

A mudança na afinação das cordas do violão e a complexidade do ritmo trazia uma sonoridade singular. Jorge Ben não fazia samba de morro cultuado pelos admiradores da canção nacionalista, tampouco sua produção sonora se vinculava ao rock juvenil da jovem guarda. Foi Augusto de Campos quem conseguiu sintetizar aquele sincretismo na produção sonora do compositor:

Por mais que o seu “iê-iê-iemanjá” desagrade aos puritanos da música nacional, que querem ver no chamado “samba-jovem” um crime de lesa-samba, a verdade é que Jorge Ben deglutiou o iê-iê-iê à sua maneira, sem trair-se a si próprio, e a prova é que o “Chorava todo mundo” já era um sucesso do Fino antes de ser uma brasa da Jovem Guarda (CAMPOS, 1968 p.52).

O poeta concretista aponta para as características antropofágicas do compositor, seu “iê-iê-iemanjá” que conseguia hibridizar diversos gêneros musicais em um mesmo

estilo. A canção “Agora ninguém chora mais” (Chorava todo mundo), citada por Campos, foi justamente a que desencadeou a peleja de Jorge Ben com o Fino da Bossa. A música, que chegou a ser gravada junto com Elis Regina para o III Volume do LP Fino da Bossa, foi a mesma apresentada no programa da jovem guarda (COELHO, 2010, p.105), o que demonstra que a canção poderia se encaixar tanto nos padrões estéticos nacionalistas do fino, quanto na estrutura pop rock da jovem guarda.

É interessante notar que o disco *Big Ben* (1965), da qual faz parte a canção, traz esta ambiguidade, as principais canções do disco apresentam características próximas ao discurso nacional-popular do Fino da Bossa, mas apresentam também influências do iê-iê da jovem guarda. Vejamos a canção “*Agora ninguém chora mais*”:

Chorava todo mundo,
Mas agora ninguém chora mais...

Pois o menino voltou
Voltou homem voltou doutor
Menino que é bom não cai
Pois já nasceu com a estrela
E sempre a mente sã
Menino que é bom não cai
Pois é protegido de Iãnsa (BEN, 1965)

A canção traz um arranjo de samba-jazz, com uma temática que retoma mais uma vez o mundo do candomblé, dando continuidade à experimentação híbrida de Jorge Ben. É importante notar também que há uma diferença significativa no arranjo feito para a música gravada junto com Elis Regina no disco *Fino da Bossa* e a gravada no disco *Big Ben* (1965). Na versão do Fino, gravada ao vivo no teatro da Record, a percussão da bateria quase não aparece, cabendo ao violão a função de elemento rítmico. É claro que o fato da canção ter sido gravada ao vivo influenciou a formação dos arranjos, entretanto, é significativo que a performance se aproxime ao ideal “banquinho e violão” da bossa nova. Já a gravação da canção no disco *Big Ben* (1965) se destaca pela presença marcante de um piano jazzístico e do abuso dos pratos da bateria, característica típica do *jazz*, além disso, nesta versão há uma aceleração do tempo e um ritmo de violão bem mais próxima do rock, principalmente na introdução.

A passagem de Jorge pela jovem guarda foi pouco profícua, o compositor começou a frequentar o programa na mesma época em que Roberto Carlos, que o havia convidado, abandona a jovem guarda para reestruturar sua carreira, de modo que sem o apadrinhamento de Roberto não demoraria para que Jorge fosse afastado do grupo.

Uma das canções que marcaram a influência da jovem guarda em sua produção sonora foi “A história do homem que matou o homem mau”. A canção também presente no disco *Big Ben* (1965), trazia a referência ao famoso *western*, “O homem que matou o facínora”, a alusão a filmes e personagens do mundo pop será uma constante em sua obra. Além disso, a letra estabelece um diálogo de “História de um homem mau”, sucesso de Roberto Carlos.

“A historia do homem que matou o homem mau” se enquadra em uma narrativa muito similar a do cinema, referência ao duelo e a filmes *western*, uma estrutura narrativa na canção que se consagraria na música popular dois anos mais tarde, com a famosa canção “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil.

A briga entre a jovem guarda e o fino da bossa rendeu algumas canções provocativas no meio artístico. Em resposta a Elis Regina, que comandava o ataque aos estrangeirismos dos roqueiros, Jorge Ben se defendia com sua canção “Jovem Samba”, gravada no disco *Bidu e o Silêncio no Broklím* de 1967:

Eu sou da Jovem samba
A minha linha é de bamba
O meu caso é viver bem
Com todo mundo e com você também.
Então na paz de deus
Vamos trabalhar em paz (BEN, 1967)

O samba de Jorge, ainda fortemente influenciado pelo *jazz*, mantinha uma posição ambígua, não se vinculava aos artistas nacionalistas, tampouco poderia ser considerado da jovem guarda, pertencia à ala do “jovem samba” seguindo uma linhagem dos bambas. Nessa perspectiva, o cantor remete sua sonoridade a uma tradição do samba e da malandragem da década 1930, colocando-se como um elo entre o samba do morro e a produção de um samba moderno.

O jovem samba ganhou adeptos da jovem guarda, Erasmo Carlos, por exemplo, saiu em defesa de seu companheiro dando a seguinte declaração à revista *Intervalo*:

Usamos na bateria a batida do samba, nas guitarras a marcação do iê-iê-iê. O novo ritmo é dinâmico, moderno e acessível. As letras não conterão “mensagens”. Abordarão temas ao alcance até mesmo do público infantil. Coisa leve, gostosa, muito ritmada. (ALEXANDRE, 2009, p.81)

O ritmo do “jovem samba” transformou-se, na década de 1970, base para o chamado “samba-rock”, uma fusão que se tornou um estilo na música de Jorge Ben.

Wilson Simonal também se utilizou do termo para formular um modo próprio de samba, que ficou conhecido como “pilantragem”, um estilo que prezava muito mais pela comunicação e vendagem do que por padrões estéticos ou ideológicos.

Apesar de não possuir um engajamento político, chama atenção a apresentação de Wilson Simonal da canção “Tributo a Martin Luther King”, em 1967. A música, uma balada *soul*, apresenta elementos na letra e arranjos que entoavam a luta negra pelos direitos civis norte americano. Vejamos a canção:

Sei sou negro de cor.
 Meu irmão de minha cor
 O que te peço é luta, sim luta mais
 Que a luta está no fim.

Cada negro que for
 Mais um negro virá
 Para lutar com sangue ou não
 Com uma canção
 Também se luta irmão
 Ouve minha voz, oh, yeah, luta por nós.

Luta negra é demais
 É lutar pela paz
 Luta negra é demais
 Para sermos iguais (SIMONAL, 1994).

Composta por Ronaldo Bôscoli, a canção tornou-se um clássico, sendo ainda hoje referência no movimento negro brasileiro. “Tributo à Martin Luther King” foi tocada pela primeira vez na temporada de *Magnífico*⁶ *Simonal*, sendo detida pela censura e liberada somente depois de quatro meses com o esclarecimento dos autores. (ALEXANDRE, 2009, p.101).

Nota-se que Wilson Simonal estava mais antenado com as questões políticas da negritude norte americana do que com as questões sociais do Brasil. Foi entre 1964 – 1967 que a luta por direitos civis nos Estados Unidos teve seus momentos mais tumultuados, mas também suas maiores vitórias, com a criação de uma legislação que passava a proibir a discriminação racial no emprego e nas eleições (PURDY, 2011, p.246). A afirmação de uma musicalidade negra está presente em outras canções de Simonal, entretanto, em “Tributo à Martin Luther King” o compositor associa uma letra sobre a luta negra em consonância a uma balada *soul*, o que pode ser considerado a primeira gravação de uma canção do gênero no Brasil. Apesar da letra contestadora,

⁶ *Magnífico* faz referência à Mug, uma espécie de boneco de pelúcia comercializado na época, que Simonal usava como uma espécie de amuleto.

Simonal buscava pregar a integração negra de maneira pacífica, como afirmava o próprio compositor:

Eu posso contestar, mas de maneira suave. Era assim quando cantava “Tributo a Martin Luther King”. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque sou contra a violência, contra a provocação. Eu acho que na milonga [no jeitinho, na conversa, de forma pacífica] a gente consegue o que quer. (ALONSO, 2011, p.88)

A fala de Simonal remete a sua postura frente ao embate, “Eu acho que na milonga a gente consegue o que quer”. O cantor traz à tona o famoso “jeitinho” para explicar a sua contestação. O jeitinho reflete a negação do confronto, a burla que mantém o círculo autoritário das relações hierárquicas no Brasil. Assim, mesmo que se referindo à luta dos negros norte-americanos, a contestação de Simonal é brasileira, relacionando-se a uma sociedade em que os direitos não são conquistados, mas oferecidos como favor, em uma lógica corrosiva em que o confronto é sempre adiado. Assim, ainda que realce a luta internacional negra, o autor recorre a uma matriz nacional de identidade, destacando as formas de sociabilidade brasileira como elemento de conciliação de conflitos.

Muito embora a declaração de Simonal reflita uma postura política, outra leitura é possível. Como observamos, a canção foi censurada por quatro meses pela ditadura por seu caráter político. Assim, é possível que a explicação de Simonal refletisse na verdade uma forma de não se envolver com as questões políticas da ditadura. Algo que lhe custaria caro anos mais tarde. No início dos anos 1970, depois de um desentendimento com seu contador, a carreira de Simonal sofre uma reviravolta que lhe custou o ostracismo e a alcunha de “dedo-duro”.

O cantor, que possuía amigos no DOPs, teria pedido aos policiais que inquirissem seu contador afim de que ele confessasse que estava roubando o músico, o inquérito truculento dos policiais acabou de maneira violenta com a tortura do contador. O ocorrido foi amplamente divulgado pela imprensa e acabou associando Simonal aos delatores da ditadura, afastando o cantor dos programas musicais e criando uma imagem extremamente depreciativa do cantor.

O envolvimento de Simonal com a ditadura e a acusação de delator que caiu sobre ele afetou diretamente sua carreira, e pode ter sido um dos fatores que afastou o compositor da *soul music*, gênero musical com o qual Simonal teve um tímido flerte em seu disco de 1970.

Apesar de não ser necessariamente nosso objeto de estudo, acredito que seja importante uma digressão sobre o assunto. O fato é que Simonal em diversas declarações se dizia a favor do regime, embora não fosse ativista, não se pode afirmar que o cantor fosse despolitizado. O músico, não só sabia que vivíamos em uma ditadura, como se utilizou de sua rede de relações com o regime para tramar uma conspiração contra seu contador. O problema é que, não sendo um militar, Simonal foi acusado judicialmente de uso particular da máquina pública e o fenômeno alcançou o caráter de polêmica.

Existem diversas versões do caso, a mais conhecida publicamente está no filme biográfico “Ninguém sabe o duro que dei” (2009), um documentário produzido pelos filhos do cantor que além de retratar o grande talento do músico, apresenta o ostracismo a que foi relegado. Outros dois livros, de Gustavo Alonso, *Simonal: Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga* (2011) e de Ricardo Alexandre, *Nem Vem que Não Tem* (2009), também tratam o caso detalhadamente, mostrando que embora Simonal não fosse vítima, tampouco foi um delator como acusado publicamente.

Acredito que não seja o caso aqui de evidenciar o quanto Simonal colaborou ou não com o regime civil militar. Não há como negar a relação entre Simonal e a ditadura, entretanto não se sabe, e talvez nunca se saberá ao certo, qual a sua real influência. Apesar de seu apoio à ditadura, o cantor não fazia parte do regime, usou o regime civil-militar em seu próprio benefício, e pagou caro por isso, entretanto é pouco provável que tenha servido às forças militares como delator de artistas comunistas.

Mais interessante do que nos atermos ao quanto Simonal se envolveu com o governo militar, é questionarmos os parâmetros que construíram a imagem do cantor como delator. Teria Simonal servido como bode expiatório no meio musical? Ou o fato de ser um negro com uma carreira meteórica teria lhe custado a alcunha de dedo-duro?

Acredito que para a melhor compreensão do caso de Simonal devemos partir de uma análise das relações raciais no Brasil dos anos 1960/70, bem como a visão que a mídia e a opinião pública tinham a respeito do lugar do negro na sociedade brasileira.

Os diversos relatos sobre Simonal enfatizam sua arrogância e ostentação. O cantor esbanjava simpatia ao lado de amigos famosos, belas mulheres e carros de luxo, além disso, não possuía nenhum pudor em confessar o seu comercialismo e aquilo que ele mesmo definia como “pilantragem”. Assim, Simonal não se enquadrava a uma determinada imagem de negro humilde e subserviente correspondente às expectativas da opinião pública. Ou seja, diferente das expectativas sociais a respeito de um negro

originário das camadas populares, Simonal era “um negro que não sabia o seu lugar”.

Como nos lembra Emilia Viotti Costa (1999) a democracia racial no Brasil enfatiza um discurso em que é permitida relativa ascensão social do negro, desde que este adote os padrões sociais brancos e “saiba o seu lugar” por meio de regras subjetivas de comportamento. Assim, o estilo de vida adotado por Wilson Simonal e seu prestígio social não se adequavam à visão hierárquica sobre o lugar do negro na sociedade brasileira.

Uma anedota relatada pelo próprio cantor é representativa desta posição. Em um de seus programas televisivos Simonal falava de si de maneira irônica: “Certa ocasião estava conversando com meu anjo da guarda e ele virou-se sério pra mim e disse: – Simona, ou você vai ser alguém na vida, ou vai morrer crioulo mesmo.” (NINGUÉM...2009)

A anedota revela a percepção sobre a noção de pessoa no Brasil, “ser alguém” significa pertencer às classes dominantes, ou no caso, tornar-se uma figura pública, enquanto “morrer crioulo mesmo”, coloca o indivíduo na posição homogeneizante e subalterna das classes populares destituídas de prestígio social. Como observa Roberto Da Matta (1981), no sistema social brasileiro o indivíduo se define pela oposição ao conceito de pessoa. Enquanto o indivíduo é o cidadão sujeito às leis impessoais, pessoa é uma categoria social formada dentro das redes de relações sociais de amizade, compadrio e família. Assim, quando Simonal afirmava “ser alguém” em oposição a “ser um crioulo mesmo”, estava afirmando ser uma pessoa em oposição a ser um indivíduo, que no Brasil representa a massa indefinida daqueles que estão sob o jugo da lei. Era também por meio da afirmação de sua condição de “pessoa”, ou “alguém na vida”, que Simonal podia afastar-se dos constrangimentos que os negros estão sujeitos na sociedade brasileira.

Por outro lado, Simonal também não era combativo, e seu caráter comercial não se enquadrava aos padrões que parte da esquerda esperava das figuras públicas em um momento de intensa repressão. A campanha deflagrada pelo jornal *O Pasquim* contra o cantor é representativa da insinuação que recaiu sobre ele, o jornal apresentava em uma de suas páginas um dedo em riste como o nome Simonal, aludindo à alcunha de alcaguete. (ARAÚJO, 2010,p.290)

Outro episódio demonstra como o cantor viveu a ambiguidade entre sua negritude e sua posição social. A jornalista Lea Penteadó relata que certa vez, meses depois da polêmica com o DOPS, o cantor se encontrava em um restaurante e notou que

alguns intelectuais e jornalistas presentes no mesmo recinto riam e o hostilizavam. Irritado com as provocações, Simonal respondia: “A diferença entre nós é que eu sou um negro rico, e não tenho compromisso com a esquerda nem com a direita”. (PENTEADO, 1993, p.131)

Apesar de se utilizar de sua fama e riqueza para menosprezar aqueles que o provocavam, a verdade é que o cantor estava isolado. Não podia contar com o apoio dos músicos e intelectuais da esquerda, que na época ainda exerciam relativa influência no campo musical, tampouco podia contar com o apoio da mídia, que representando a opinião pública, tinha Wilson Simonal como um negro arrogante, portanto, fora dos padrões esperados pela elite branca e pela ideologia da democracia racial.

O episódio revela como Simonal viveu a contradição de ser um negro rico no mundo dos brancos. Não correspondendo às expectativas sociais sobre o negro no Brasil, o intérprete não podia contar com qualquer concessão da esfera jurídica, tampouco seria poupado pela imprensa.

Assim, Simonal foi literalmente silenciado pela execração pública, uma das formas de desprestígio social típicas de uma sociedade autoritária onde a esfera pública, longe de se formular como ambiente de debate e esclarecimento, é instrumentalizada para o uso de interesses privados.

1.4 Um país tropical abriga o Anjo 45: O marginal cordial

O festival da Record (1967) é considerado um marco na música popular brasileira, foi ali que interpretando a canção “Alegria, Alegria”, referência à frase que Simonal costumava usar em suas apresentações, Caetano Veloso apresentava ao Brasil o movimento tropicalista.

No mesmo ano Jorge Ben lança o LP *Bidu e o silêncio no Brooklin* (1967). O disco, apesar do pouco sucesso, traz elementos da passagem do compositor pela jovem guarda, com a canção “Jovem Samba”. Apresenta também características que seriam fundamentais para a incorporação de Jorge ao tropicalismo. Foi a partir desse disco que o músico passa a tocar seu violão de maneira semelhante a uma guitarra de *rock*, sem com isso se afastar do samba, já que os arranjos do disco apresentam instrumentos percussivos, típicos do samba tradicional e do baião. (NASCIMENTO, 2008, p. 27).

O disco chamou atenção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que viam no

trabalho de Jorge Ben o tropicalismo em sua forma pura. Fã de primeira hora do compositor, Caetano afirmava:

Uma gravação de Jorge Ben capsulava todas as nossas ambições. Era “Se manda”, um híbrido de baião e marcha-funk, cantando e tocando com uma violência saudável e uma natural modernidade pop que nos enchiam de entusiasmo e inveja. Não é que Jorge Ben criasse fusões, tampouco pode-se dizer que ele tenha passado da bossa nova para o *rhythm & blues*. Sua originalidade, quando apareceu com sua versão samba moderno (samba esquema novo), nascia justamente de ele tocar o violão como quem tivesse se adestrado ouvindo guitarras de rock e música negra americana (VELOSO, 1997, p.135).

Jorge parecia congrega em um só artista o projeto musical tropicalista, a junção de gêneros divergentes, tais como o samba, o blues e o rock, trazia uma mistura de temporalidades que ia do “Brasil profundo” à moderna cultura pop.

Em outubro de 1968, estreia na TV Tupi o programa *Divino e Maravilhoso*, comandado por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Ao lado dos dois apresentadores estiveram Os Mutantes, Gal Costa, o conjunto “Os Bichos” e Jorge Ben. (BAIANOS... 30 out.1968) A participação de Jorge Ben no programa, marca a sua adesão ao movimento tropicalista. O compositor era considerado um tropicalista espontâneo, suas canções despretensiosas e coloquiais tratavam de temas cotidianos, expressando o projeto estético tropicalista de maneira quase que instintiva.

A definição de tropicalismo para Jorge Ben indica sua postura reverente frente ao movimento, o compositor costumava afirmar que “o tropicalismo é um cara simpático que traz e mostra muita alegria para todos” (O SUCÉ... 1970). A maneira sintética de definir o tropicalismo indica também o pouco comprometimento do músico com o movimento.

Em 1969 é lançado o disco *Jorge Ben* (1969), em que se apresenta de maneira mais contundente a passagem do compositor pelo tropicalismo. No disco são gravadas músicas que se tornariam clássicas no seu repertório, como “Cadê Teresa”, “País Tropical”, “Charles Anjo 45”, “*Take easy my brother Charles*” e “Que pena”. O disco conta com o arranjo do maestro Rogério Duprat em duas canções, “Descobri que sou um anjo” e “Barbarela”. Será neste disco que Jorge começa a ser acompanhado pelo importante Trio Mocotó, que oferecia um tom ainda mais dançante com uma influência rítmica e melódica mais próxima ao samba do que do estilo samba-jazz.

A arte da capa do disco também apresenta as influências da *pop art* tropicalista. Uma imagem cinzenta de Jorge Ben segurando o seu violão com o escudo do time de

futebol do Flamengo, um tucano pousa nos ombros do músico e ao fundo destaca-se o uso de cores quentes com uma bandeira do Brasil, uma pomba da paz (referência ao divino espírito santo, manifestação do catolicismo popular), uma roda de capoeira, mulheres com o busto nu e uma super-heroína – personagem do mundo pop retratado pelo compositor. Destaca-se também a imagem de correntes quebradas no pulso do cantor, o que sugere a libertação tanto do negro quanto do próprio compositor.

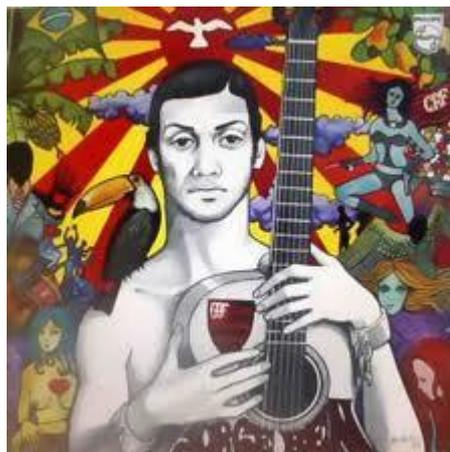


Figura 2: Capa do disco *Jorge Ben*, (1969).

O tropicalismo de Jorge Ben, além de representar uma visão de negritude, trabalhava com símbolos de nossa nacionalidade, que poderia ser lido como algo favorável ao clima de otimismo que o regime buscava impor à sociedade.

Uma das canções mais famosas de Jorge Ben, “País tropical”, também gravada por Wilson Simonal, apresenta elementos de uma brasilidade tropical e um otimismo que foi fartamente utilizado pelo regime civil-militar em seu período mais intransigente. Vamos à letra:

Moro em um país tropical
 Abençoado por deus
 E bonito por natureza, mas que beleza
 Sou um menino de mentalidade mediana
 Mas eu sou muito feliz comigo mesmo.
 Em fevereiro, em fevereiro
 Tem carnaval, tem carnaval.
 Eu tenho um fusca e um violão
 Sou Flamengo e tenho uma nega chamada Tereza
 Sambaybe Sambaybe
 Posso não ser um grande líder, pois é
 Mas lá em casa, todos os meus amigos meus camaradinhas me
 respeitam
 Essa é a razão da simpatia, do poder, do algo mais e da alegria. (BEN,
 1969)

A canção expressa bem o clima de otimismo proporcionado pelo milagre econômico no Brasil. Traz elementos da brasilidade tropical e do carnaval em consonância com o crescimento do padrão de vida da classe média brasileira, que nos anos 1970 já podia adquirir o seu fusca.

Além de rememorar o mito verde-amarelo do país “abençoado por Deus” com uma natureza exuberante, Jorge apresenta sua cordialidade na extensão de sua amizade, não é um grande líder público, mas na esfera privada é um homem bem respeitado, que tem uma “nega chamada Tereza”, um violão e um fusca, símbolo de uma vida tranquila proporcionada pelo novo padrão de consumo.

É interessante pensar como se expressa a cordialidade na canção. Como nos explica Sérgio Buarque de Holanda (1995), a ideia de cordialidade na formação do homem brasileiro está na dificuldade que temos em diferenciar o espaço público do privado, o que gera um abuso da personalidade nas regras de trato social. O homem cordial, que “pensa com o coração”, não se adapta as regras impessoais ou aos ritualismos das sociedades modernas, é aquele que não consegue distinguir a esfera privada da pública. Ora, o excesso de simpatia na esfera privada é expressão de uma cordialidade onde o elemento coercivo típico da atitude impessoal almejada na esfera pública é substituído pela simpatia cordial personalista da esfera privada.

Se letra da canção em si já traz uma forte dose dessa cordialidade, a interpretação de Wilson Simonal de 1969, bem como as mudanças da letra operada pelo intérprete, apresentava esse caráter cordial do homem brasileiro de maneira ainda mais incisiva. Acontece que, se utilizando de seu talento e carisma, Simonal literalmente inventa uma nova língua dentro da canção, o cantor retira as últimas sílabas das palavras mudando completamente a oração. Assim a frase “Moro num país tropical”, com Simonal se transformava em “Mo...num pá..tropi”, “Abençoado por deus” tornava-se “Abençoa por de” e “E bonito por natureza” virava “E boni...por nature..”. É interessante notar que o intérprete mantinha a pontuação dos tempos fortes, o que não prejudicava em nada a métrica da canção, além disso, ainda que “camuflando” a letra, esta não deixava de ser compreendida pelo público, ao contrário, a expressão “patropi” se difundiu na época como sinônimo de Brasil. (ALEXANDRE, 2009, p.145)

Ora, essas mudanças nas palavras revela também algo bem típico do caráter cordial. Sérgio Buarque observa que no Brasil há uma tendência a aproximação por meio de uma suavização vocabular, assim, é comum que se use o sufixo “inho” como

diminutivo para denotar uma maior proximidade nas formas de trato. Ao suprimir as últimas sílabas das palavras da canção, Simonal opera com uma redução morfológica para compor novas palavras que sugerem também uma maior aproximação no trato, assim, o cantor criava um dialeto em formas de gírias que conseguiam traduzir uma visão cordial e simpática de Brasil como um país tropical.

Outra mudança na letra foi o uso da expressão “algo mais”, acrescentada por Simonal. A expressão era o *slogan* da Shell, empresa com quem o cantor negociava sua contratação como garoto propaganda. (ALEXANDRE, 2009, p.145)

A ideia de cordialidade torna-se mais contundente se levamos em consideração o momento político, o Estado de exceção proporcionado pelo golpe de 1964 acabava por privilegiar a esfera privada da sociedade brasileira em detrimento da esfera pública. Assim, as formas de violência instauradas pelo governo civil-militar, revelam o lado obscuro da cordialidade, no sentido da instituição da ordem pessoal em detrimento da impessoalidade democrática da ordem pública. Neste cenário, além de um hino ao otimismo, “País Tropical” representava a reafirmação da cordialidade como forma de sociabilidade durante o regime excludente.

O disco apresenta também duas canções em que surge um importante personagem no mundo do cancionista: Charles. A canção “*Take it easy my brother Charles*” e “Charles Anjo 45” (Ben, 1969) fazem referência ao personagem suburbano e amigo do compositor.

Na primeira canção, observamos a formação de uma estrutura de sentimentos negra transnacional, onde o compositor faz referência explícita à luta pelos direitos civis negros dos EUA. Com parte do refrão em inglês, a canção afirma: “*Take it easy my brother Charles, Take it easy* meu irmão de cor”, assinalando a formulação de uma identidade não nacional da negritude o cancionista chama seu irmão de cor em inglês, aconselhando calma. Como sugere Ary Vasconcelos (1969, p.5): “O inglês surge aqui como uma gíria gostosa não deturpando, mas enriquecendo a linguagem coloquial. As frases sucedem como um *riff*, produzindo um balanço extraordinário”.

Na segunda estrofe, o recado se completa: “Depois que o primeiro homem maravilhosamente pisou na lua/ eu me senti com direitos e com princípios e dignidade me libertar.” A referência ao acontecimento internacional – a chegada do homem à lua – é colocada como fato que autoriza o eu lírico na luta pela libertação do negro.

O acompanhamento do Trio Mocotó enfatiza um ritmo próximo do samba, enquanto os arranjos de metais apresentam a influência jazzística próxima às *big bands*

norte americanas.

A segunda canção, “Charles Anjo 45”, defendida por Caetano Veloso no IV FIC (Festival Internacional da Canção) retrata a volta de Charles, um bandido social, ao morro. O personagem é reverenciado com uma festa de recepção depois de “sem querer tirar férias em uma colônia penal”.

Ôba, ôba, ôba Charles
 Como é que é
 My friend Charles
 Como vão as coisas Charles?
 Charles, Anjo 45
 Protetor dos fracos
 E dos oprimidos
 Robin Hood dos morros
 Rei da malandragem
 Um homem de verdade
 Com muita coragem
 Só porque um dia
 Charles marcou bobeira
 Foi tirar sem querer férias na colônia penal
 Então os malandros otários
 Deitaram na sopa
 E uma tremenda bagunça
 o nosso morro virou
 Pois o morro que era o céu
 Sem o nosso Charles um inferno virou
 Mas Deus é Justo e verdadeiro
 Antes de acabar as férias
 Nosso Charles vai voltar
 Paz e alegria geral
 Todo o morro vai sambar
 Antecipando o carnaval
 Vai ter batucada
 Uma missa em ação de graças
 Vai ter feijoada
 Whisky com cerveja
 E outras milongas mais
 Muitas queimas de fogos
 E saraivadas de balas pra o ar
 Pra quando o nosso Charles Voltar
 E o morro inteiro feliz assim vai cantar
 Ôba, ôba, ôba Charles (BEN, 1969)

Na época corriam boatos que Charles fosse um código para Lamarca (BENJOR, 1995), a interpretação forte e melancólica de Caetano Veloso dava um tom mais misterioso para a história. A imagem ambivalente do anjo que porta uma 45 (referência ao calibre da arma), acionava imagens do justiceiro ou do bandido social, se integrando ao imaginário tropicalista no famoso poema-bandeira de Hélio Oiticica *Seja marginal*,

Seja Herói, representação da violência cotidiana.

A bandeira *Seja Marginal Seja Herói* fazia parte do cenário do show de Caetano e Gil na boate Sucata e refletia uma postura de marginalidade entre parte dos artistas da época. Para Frederico Coelho:

A bandeira sintetiza o dilema coletivo de uma geração espremida entre ser conformado com o estado das coisas durante a ditadura militar ou ser visto como um bandido à margem, buscando formas criativas de aplicar sua dose de revolta e de inconformismo (COELHO, 2010, p.180).

Foi o historiador Hobsbawm (2010) quem primeiro chamou a atenção para a mitificação do banditismo social, desvendando nesse fenômeno um protesto primitivo que surge em momentos de transição de sociedades feudais para o capitalismo agrário. Entretanto, o fenômeno do banditismo social tende a se manter nas sociedades urbanas, como afirma o historiador:

O mito do bandido também persiste no mundo urbanizado moderno como uma espécie de memória popular a que periodicamente os meios de comunicação públicos e o ressentimento privado dos fracos injetam vida nova. Todo mundo sabe, por experiência, o que significa ser tratado injustamente por pessoas e instituições, e os pobres, os fracos e os desvalidos sabem disso melhor que ninguém. E na medida em que o mito do bandido representa não só liberdade, heroísmo e o sonho da justiça para todos, mas representa também, de modo mais especial, a rebelião da pessoa contra a injustiça de que é objeto (a correção de minhas injustiças pessoais), perdura a ideia do justiceiro pessoal, principalmente entre os que carecem das organizações coletivas que são a principal linha de defesa contra tais injustiças. (HOBSBAWM, 2010, p.220)

“Charles Anjo 45” se filia a essa mitificação do bandido social que nos anos 1970 reviveria no cinema como elemento romantizado do justiceiro das classes populares, no entanto, o personagem remete também ao mundo da malandragem presente nos morros cariocas. Charles vive aquilo que Antonio Candido definiu como uma dialética entre ordem e desordem presente no modo de vida da malandragem. (SOUZA,1993). É um justiceiro ligado ao mundo do crime, “Robin Hood do morro, rei da malandragem”. A canção apresenta um mundo desestruturado, em que o Estado não possui o monopólio da violência legítima, o que institui uma violência cotidiana. É importante notar que na canção o malandro aparece como o elemento da ordem, na narrativa ele é esperado para colocar ordem no morro, que voltará a ser um paraíso quando o personagem voltar de suas “férias na colônia penal”.

Em entrevista a dada à revista *Veja*, Jorge Ben explica quem seria verdadeiramente Charles, anjo 45:

O Charles é um amigo lá do Rio Comprido, da Tijuca, de infância. É um cara que por motivos diversos aos meus se meteu em bobagem. Bobagem eu não sei, ele tava na dele... O Charles tinha mil coisas, tinha ponto de bicho, tinha boca de fumo, mas é um cara bacana, sensacional, pô. Ele foi preso por causa de uma 45. Ele usava 45, depois é que ele foi preso e condenado. O nome dele é Charles Antonio Sodré, ele é filho de português, ele deve ter uns 28, 29 anos. Ele não tem crime nenhum (O MOMENTO..., 1970, p. 76).

Pela explicação do compositor Charles era, na verdade, traficante e bicheiro no morro. Somada à explícita espera do morro pela volta do herói, podemos concluir que o personagem não é mero bandido, mas chefe do tráfico e do jogo do bicho, duas atividades ilícitas que muitas vezes se complementam. O bandido é aquele que mantém a paz no morro, na ausência efetiva do Estado os chefes do tráfico passam a fazer a vez do monopólio legítimo da violência.

Nessa perspectiva, a canção reflete o processo de ascensão do crime organizado nas favelas cariocas. A figura ambígua do bandido, justiceiro dentro do morro e perseguido pela justiça na cidade, é emblemática das transformações da violência nos morros cariocas. Se em meados dos anos 1930 o samba pôde se legitimar como canção nacional a partir de um diálogo entre o morro e o asfalto, na década de 1960 o distanciamento entre esses dois espaços se fazia cada vez maior.

Chama a atenção o afastamento da visão idílica ou mesmo revolucionária sobre os habitantes dos morros, “Charles anjo 45” contrasta as visões romantizadas das favelas presente em parte dos sambas da década de 1960. O mundo de Charles não é o mundo do proletariado urbano, tampouco o da burguesia, é o mundo do cidadão precarizado, morador do morro. O protagonista é o marginal, que faz parte da imensa parcela da população brasileira não incorporada ao mercado de trabalho formal.

Jorge fala do morro partindo de sua própria experiência, não se trata de uma visão idílica ou mesmo preconceituosa, o compositor consegue captar as contradições do herói marginal presente no cotidiano das classes populares marginalizadas.

A composição de Jorge Ben vai ao encontro da ideia de povo na concepção tropicalista. Como afirma Marcos Napolitano (2007), a imagem de povo se transforma com o tropicalismo. Nas canções da MPB nacionalista o homem do povo é mostrado pelo prisma folclorista ou ligado às massas revolucionárias, já no tropicalismo há uma

cotidianização do elemento popular. Dessa forma, a figura de Charles apresenta uma perspectiva mais realista deste elemento popular, trazendo aspectos da violência do espaço do morro.

A fase tropicalista de Jorge Ben concilia uma marginalidade com a cordialidade brasileira. Assim, se por um lado a perspectiva de povo não está mais atrelada à determinada visão de nacional-popular, esta se apresenta ainda por uma perspectiva de “caráter nacional” em que impera a simpatia, a malandragem e a deteriorização do espaço público em benefício da ordem privada.

Enquanto “País Tropical” apresenta certo otimismo criado com a ascensão econômica da classe média, o personagem Charles revela o outro lado da modernização conservadora, o crime, a violência e a marginalidade.

Esta ascensão de uma “cultura marginal” é analisada pelo crítico João Castro Rocha (2004), para o autor trata-se de uma passagem da “dialética da malandragem” formulada por Antonio Candido em sua interpretação de Memórias de um Sargento de Milícias, para uma “dialética da marginalidade”, termo cunhado pelo próprio Rocha. Essa marginalidade teria seu surgimento como reflexo do crescimento acelerado da violência no país. Assim, a dialética da malandragem retrataria um momento de relativa paz social, enquanto no momento atual este apaziguamento seria substituído pela violência e pelo conflito aberto por parte dos excluídos.

Embora sedutora, a ideia de uma dialética da marginalidade substituindo a dialética da malandragem parece não levar em conta o quão violenta é também a dialética da malandragem. As relações sociais da pequena burguesia e das classes populares do século XIX interpretadas por Antonio Candido não são em nada apaziguadoras, ao contrário, o fluxo da ordem e da desordem revelam formas de ocupação do espaço público e privado no Brasil em que as relações sociais são pautadas por uma violência constante. Como observa Edu Otsuka (2005), há um padrão rixoso que mina a própria coesão das classes populares, além disso, ao tentar tirar vantagens dos opressores, a prática da malandragem acaba por reproduzir a ordem social opressiva.

Esta violência também está arraigada na cordialidade, herança de nosso passado rural. Como questiona o pesquisador Walter Garcia (2013, p. 228) “A violência surda do homem cordial, herança de nosso passado rural, era uma forma de convívio ou de confronto?” A pergunta é retórica, não cabe uma resposta assertiva, mas nos faz refletir como as formas de convívio e sociabilidade podem tornar-se também formas de

confronto social.

Nesta perspectiva não concordo que chegada de uma “cultura marginal” no Brasil represente apenas o reflexo da aceleração da violência no país, uma vez que esta sempre existiu, tanto nas classes dominadas quanto nas práticas da classe dominante.

Muito embora a violência no Brasil tenha se acirrado com o regime civil-militar, o surgimento de uma “cultura da marginalidade”, como define Rocha, pode ser compreendido como uma transformação na forma de representação das classes populares. Como já referi na introdução desta tese, o fim do “*ensaio geral de socialização da cultura*” instaurado com o golpe militar fez surgir uma visão diferente a respeito das classes populares no Brasil, nesta perspectiva os pobres deixam de ser representados pelo prisma romântico-revolucionário e passam a ser representados, ou mesmo se autorrepresentarem pela perspectiva da marginalidade.

1.5 Tim Maia, um “agregado da fama”.

Em 1959, depois de sua frustrada tentativa de participar do seleto grupo da bossa nova, Tim Maia embarca rumo aos EUA. Enquanto seus companheiros Roberto e Erasmo Carlos despontavam como ídolos da jovem guarda, e Wilson Simonal e Jorge Ben experimentavam o samba-jazz, o cantor percorria a América do Norte trabalhando como lavador de pratos, cuidando de idosos, limpando neve e assimilando a música negra norte americana.

Em sua jornada, de 1959 a 1964, Tim Maia teve oportunidade de ver a expansão da música negra, bem como viver a experiência de ser negro em um país cuja segregação racial formulava-se como uma política governamental. Foi nessa época que a *soul music* começa a fazer frente ao rock americano com o sucesso de grandes artistas da música negra como Ray Charles e Sam Cooke, além dos sucessos da gravadora especializada em música negra norte americana: a Motown, principal responsável pela divulgação da *soul music* nos EUA. Tim participou ainda de um conjunto vocal de *rhythm & blues*, os *The Ideals*, com quem chegou a gravar um compacto.

Entretanto, em decorrência de complicações com a lei norte-americana – Tim Maia teve cinco passagens pela polícia, por roubo de automóvel e por porte ilegal de drogas – o cantor é deportado. De volta ao Brasil o futuro astro da *soul music* passaria por mais dez meses na cadeia depois de uma tentativa frustrada de furto de uma mesa e quatro cadeiras. (MOTTA, 2011,p.59)

Após cumprir sua pena, Tim Maia consegue, por intermédio de Roberto Carlos, gravar seu primeiro compacto solo pela CBS. Consta em seu disco a balada “Sentimentos” e um samba com influências *soul* “Meu país”. Segundo Nelson Motta, apesar da experiência de Tim Maia, o resultado final foi uma decepção:

Acostumados a gravar sambas, boleros e rockzinhos, os técnicos da CBS não tinham noção de como gravar uma bateria *soul*, com suas batidas secas e seu bumbo pesado, não sabiam extrair brilho e nitidez dos metais, não conseguiam dar solidez e profundidade ao baixo. [...] (MOTTA, 2011, p.73).

A falta de experiência dos técnicos de som, somada à pouca infraestrutura técnica, prejudicava em muito as primeiras investidas de Tim Maia como cantor de *soul music* no Brasil. Mesmo sem ter alcançado sucesso é importante chamar a atenção para a letra da canção “Meu País”:

Sim...
 Bem sei que aprendi muito no seu país,
 justo no seu país,
 porém no meu país,
 senti tudo que quis,

pois vi como vivem todas as flores,
 todas as dores,
 sem distinção de cor,
 o amor existe enfim,

Mesmo ainda quando a luta
 Alto se escuta
 Em uma só voz diz somos todos irmãos

É expressivo que a primeira canção gravada de Tim Maia traga um relato de sua experiência como negro nos EUA, pontuando justamente a segregação racial naquele país. Em contraste ao racismo norte-americano, a canção aborda o tema da negritude no Brasil pelo prisma da integração étnica, apontando para uma convivência sem distinção de cor.

Como se sabe, a política racial norte-americana é pautada pelo birracialismo, em que ou o indivíduo é negro ou é branco, não há miscigenação, um ascendente negro é suficiente para enquadrar o indivíduo no grupo negro. Diferentemente, no Brasil a etnia é definida pelo fenótipo, criando-se assim um sistema com derivações de cor, o que não minimiza o racismo e a segregação racial no país. Como demonstra Oracy Nogueira (1985) o tipo de preconceito no Brasil é diferente do preconceito dos EUA, enquanto neste último prevalece um “preconceito de origem”, no Brasil o preconceito contra o

negro se baseia na marca ou na aparência, não na ascendência.

Nota-se que apesar de apresentar uma canção em estilo *soul*, as ideias expressas na canção de Tim Maia não se enquadravam com a perspectiva da negritude norte-americana, ao contrário, o cantor reconhece seu aprendizado em sua jornada pelos EUA, contudo, exalta uma pretensa convivência étnica racial em seu país.

Como salienta Thomas Skidmore (1994, p.182), o acirramento da luta pelos direitos civis nos EUA durante as décadas de 1950/1960 fez com que ficassem acentuados os contrastes entre as formas de integração do negro no Brasil e nos EUA. A canção de Tim Maia assinala justamente essa distinção entre uma pretensa integração étnica no Brasil e as distinções étnicas presente nos EUA.

Foi também em 1967 que Tim Maia teve uma tentativa frustrada de embarcar na jovem guarda, no entanto, sua apresentação não foi bem aceita. A jovem guarda tornara-se hermética demais, estabelecendo padrões de comportamento e performances impossíveis de absorver o som negro de Tim Maia, como relata Nelson Motta:

A maioria absoluta do auditório da jovem guarda era de meninas provincianas, que vibravam com os rocks e baladas de Jerry Adriani e Wanderley Cardoso e cultuavam os "irmãozinhos" Erasmo, Wanderléa e Roberto Carlos. Para elas foi um susto quando aquele mulato gordo de cabelos arrepiados e casaco de couro preto apareceu no palco, ninguém entendeu nada quando ele cantou dois souls em inglês, cheios de gritos e firulas vocais. Para o fã-club de cantores-galãs foi mesmo música de outro planeta. (MOTTA, 2011, p.74).

Assim, com o público já formado em um repertório de expectativas, a jovem guarda não teria abertura para uma nova experiência sonora, ainda mais vinculada à negritude norte americana.

Tim Maia oferece outra explicação para a sua não aceitação no programa, segundo ele:

Eu participei apenas do último programa da jovem guarda. E só porque insisti muito. Como voltei deportado dos Estados Unidos (por porte de drogas) ficou difícil entrar no programa. E a dificuldade ficou maior quando eu "puxei" outra cana aqui no Rio, em 1966. O Roberto me cortou, me discriminou mesmo, várias vezes. O Erasmo não, mas ele ficou em cima do muro, se deixou influenciar muito pelo Roberto. Não tenho mágoa, mas tenho certo rancor. (BARCELOS, 21 março 1989.)

É importante a comparação entre as duas versões do fato, enquanto para o colunista Nelson Motta o problema estava no público, que não possuía um gosto formulado para pronta aceitação de um gênero musical norte-americano, para Tim Maia

a sua própria situação marginalizada lhe tirava do programa e o afastava ainda mais de seu antigo companheiro de banda, Roberto Carlos. Ainda que divergentes, as duas explicações se aproximam no que se refere à imagem *outsider* de Tim Maia

Embora em uma situação de marginalizado, Tim Maia podia contar com a ajuda de amigos famosos. Em 1968, Erasmo Carlos chegou a gravar uma canção sua: “Não quero nem saber” do LP *Erasmo*. A música possui influências *soul*, principalmente pelo uso de órgãos e a tentativa de uma orquestração de metais, entretanto, a pouca potência vocal de Erasmo, somada à falta de técnica acabou tirando a força da canção. Tim Maia participou da gravação da música fazendo *backing vocal* (vocal de apoio). (SANCHES, 2004.p85.)

No ano seguinte Roberto Carlos finalmente grava uma canção de Tim Maia. O futuro rei da música brasileira já vinha flertando com a música negra desde o seu terceiro LP, *É proibido fumar* de 1964, onde gravou uma versão traduzida de “*Unchain my Heart*” sucesso na voz de Ray Charles. A versão brasileira foi batizada com a tradução literal “Desamarre meu coração”. Em 1969, Roberto faria relativo sucesso com a composição “Não vou ficar” de Tim Maia. Embora se destaque os arranjos próximos ao estilo *Motown*, o cantor não conseguia imprimir força suficiente na canção, assim como no caso de Erasmo, faltava a Roberto Carlos uma potência vocálica que imprimisse a força necessária à interpretação *soul*.

Enquanto investia em sua carreira Tim Maia fazia bicos em conjuntos vocais e se apresentava ao lado de Wilson Simonal em seu programa *Símbora* na TV Record. O músico também se apresentou no programa da TV Bandeirantes, *Quadrado e Redondo*. Foi nesse programa que conheceu o conjunto musical “Os Mutantes”, que na época ainda não despontavam como sucesso do rock nacional. Tim Maia se apresentou junto com a banda diversas vezes, fazendo *backing vocals* de canções como “*A Whiter Shade of Pale*” da banda *Procol Harum* e “*I’ll be There*”, dos *Jacksons Five* (MOTTA, 2011, p. 68). Tim Maia viria a se tornar grande fã e amigo de Rita Lee e dos Mutantes, o disco *Mutantes no país dos baurets* (1972) faz uma homenagem implícita ao cantor, que costumava chamar seus cigarros de maconha de *baurets*. (SANTOS, 2010)

Este não enquadramento de Tim Maia nos anos 1960 viria a colocar o cantor em posições subalternas dentro do campo da música. Apesar de o músico conseguir estabelecer relativa rede de contatos entre artistas e compositores renomados, o seu reconhecimento musical só se efetivaria na década de 1970. A consagração tardia de Tim Maia em parte se explica pela própria formatação do campo musical no Brasil na

década de 1960, o fato é que o estilo musical do compositor, fortemente influenciado pela *soul music* norte americana, pouco se adequava à estrutura dualista do campo musical brasileiro, que até a década de 1960 tendia a uma dicotomia entre o nacional-popular e o rock internacional.

Como já observamos, esta dicotomia construída em torno do polo nacionalista e do polo internacional trazia dificuldades para o lançamento de novos gêneros que não se adequassem aos seus padrões. Neste cenário, o tropicalismo foi um movimento fundamental para o rompimento desta dicotomia e junto a ele uma série de cantores e novos gêneros musicais puderam disputar o campo musical. O movimento tropicalista operou com uma verdadeira transformação na linguagem musical sendo responsável pela abertura de novas experiências no campo musical. Foi neste contexto que as posturas *outsiders* de Tim Maia tornaram-se comercializáveis e passaram a integrar o campo da música popular brasileira com relativo prestígio.

Como observamos, embora tivesse que esperar até 1970 para a sua consagração, Tim Maia possuía uma relativa rede de relações entre cantores famosos que de certa forma lhe davam auxílio, arrumando “bicos” para o compositor ou ainda gravando suas composições.

Esta situação de Tim Maia foi retratada recentemente em um filme sobre a vida do cantor. O longa-metragem é baseado na biografia do músico, *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia* (2011), escrito por Nelson Motta, e apesar do caráter biográfico não tem a pretensão de ser documental. Trata-se de um filme romanceado que conta a vida do astro da *soul music* brasileira narrada por Fábio, amigo do compositor que depois de um efêmero sucesso nos anos 1960 tornou-se integrante de sua banda.

A película trouxe um importante debate sobre a vida e obra do músico. Muitos daqueles que viveram com Tim Maia discordaram da imagem construída no filme, que ressalta uma visão tresloucada e adicta do compositor. O fato é que o filme opta por explorar a face mais chistosa do compositor, dando pouca atenção à sua produção sonora e conseqüentemente à sua importância no campo da música popular nos anos 1970.

Hyldon, guitarrista que acompanhou Tim Maia em grande parte de sua carreira chegou a dar uma declaração ao site UOL de notícias, onde afirmava :“Tim Maia não era maluco, não rasgava dinheiro”. (ALCANTRA, 8 jan.2015) O guitarrista destaca a importância de Tim Maia como um dos pilares da *soul music* no Brasil, dando ênfase à sua passagem pelos EUA, o que contribuiu enormemente para a difusão do gênero

musical no Brasil.

O companheiro de Tim Maia relata seu caráter genioso, mas também destaca a importância do cantor no que se refere aos ensinamentos musicais daquela geração. A experiência nos EUA transformou Tim Maia em uma verdadeira fonte de informação externa no Brasil.

Outra das muitas deficiências do filme está justamente em omitir a figura de Hyldon e Cassiano, dois eminentes guitarristas e compositores brasileiros que acompanharam grande parte da carreira de Tim Maia e compuseram importantes canções da *soul music* brasileira. Na verdade, pode-se afirmar que mesmo antes do sucesso de Tim Maia, Hyldon e Cassiano já divulgavam a *soul music* no país com o conjunto “Os Diagonais”, que no auge da jovem guarda misturavam o rock com ritmos de *soul music* em suas canções.

O longa-metragem foi produzido de maneira a que pudesse se tornar uma série apresentada na rede Globo de televisão. Isso explica, em parte, o porquê do modelo novelístico e pausterizado da película, que dá pouca atenção à carreira musical do compositor, optando por destacar seu abuso de drogas, suas viagens internacionais e um relacionamento amoroso, que, diga-se de passagem, jamais existiu.⁷

O lançamento da película em formato televisivo trouxe a tona mais uma polêmica, dias antes da estreia da série o próprio diretor do filme veio às redes sociais aconselhar o público fã de Tim Maia que não assistisse a série televisiva, já que os diretores da rede Globo de televisão teriam cortado determinadas cenas do filme. A cena em questão retrata uma passagem em que Roberto Carlos, no auge de sua fama como cantor da jovem guarda, humilha o ainda desconhecido Tim Maia, mandando seu assessor dar dinheiro para seu ex-companheiro de banda. Pois bem, de fato a cena não foi ao ar, e para dar mais tempero às controvérsias sobre o filme, as cenas do seriado foram retiradas do site da emissora de televisão.

As polêmicas em torno de um filme de um grande astro da cena musical brasileira podem ser lidas como reflexo de seu caráter polêmico – esta é inclusive a opinião de grande parte de jornalistas, que gostam de reproduzir o senso comum com frases do tipo, “nada mais polêmico do que um filme sobre o polêmico Tim Maia”. Entretanto, a polêmica causada pelo filme e pela série não está focada apenas na

⁷ Consta que Tim Maia teve diversas namoradas, segundo a explicação do diretor do filme, a personagem Janaina, interpretada pela atriz global Aline de Moraes, representaria os “amores” do músico.

imagem desregrada do personagem, mas principalmente pela pouca atenção dada ao trabalho de músico do compositor.

Mais do que uma biografia o filme busca construir um mito, se valendo de clichês para exemplificar a vida de um artista negro e humilde que consegue alçar à fama pelo seu talento. Assim como grandes personagens de nossa história literária, Tim Maia é um anti-herói, tudo parece conspirar para o seu fracasso, entretanto, se valendo da sorte e de sua astúcia, o personagem Tim Maia sempre consegue “se dar bem”. Com sua simpatia e irreverência o personagem conquista padrinhos que lhe abrem a porta da fama. A primeira parte do filme, que retrata sua busca pelo sucesso, coloca Tim Maia na situação de uma espécie de “agregado da fama”. O cantor possui uma relativa rede de contatos com músicos afamados, ao que parece só lhe resta uma oportunidade para que finalmente saia da obscuridade e se lance no mundo do *show business* pelo seu talento artístico.

Reproduzir a imagem de Tim Maia como uma espécie de “agregado” demonstra a pouca consideração dada ao trabalho musical do artista. Ao focar nos favores e também na sorte do músico, o diretor retira a autonomia do artista, dando ênfase aos fatores externos que o auxiliariam em sua busca pela fama. Como se sabe a categoria social do agregado faz parte de nossa herança rural, trata-se de homens livres e pobres que no contexto rural necessitavam do apadrinhamento das classes dirigentes para a própria sobrevivência. Esta situação criou laços de dependências e dominação pessoal, impossibilitando a autonomia do homem livre e sem posses.

A segunda parte do filme, que retrata o cantor já consagrado, apresenta uma imagem menos nobre, apesar de complementar de Tim Maia. Agora o músico se torna o padrinho, não é mais o negro, gordo e pobre que precisa da ajuda dos amigos, finalmente ele se torna o grande astro da indústria cultural brasileira. Agora é ele quem dá as cartas e submete seus amigos e músicos ao apadrinhamento. No limite, Tim Maia deixa de ser o agregado para se tornar o senhor, e agora, mais do que nunca sua vida é comandada por suas paixões. O abuso de drogas, as “loucuras amorosas”, a irresponsabilidade com seus contratantes, tudo serve como formas de representação de um astro genioso, que se mantém naquela situação graças ao seu talento musical.

A opção de focar as polêmicas e o caráter mais *outsider* de Tim Maia acabou afastando o filme de uma representação da importância musical do cantor, entretanto, nos ajuda a refletir sobre o próprio campo da música popular brasileira. As redes de relações, pequenos favores e apadrinhamentos fazem parte das próprias regras do

campo, demonstrando como formas de sociabilidade tradicionais podem se reproduzir entre os agentes de um campo relativamente autônomo e moderno como o campo da música popular nos anos 1970.

Podemos agora tentar traçar uma comparação entre as trajetórias de Tim Maia e de Wilson Simonal. Ambos cantores vieram da mesma geração, tiveram as mesmas influências e as mesmas amizades, mas seguiram trajetórias artísticas diferentes. Enquanto Simonal se consagrou como astro da música brasileira já em 1966, Tim Maia teria que esperar até 1970 para o seu reconhecimento, momento em que Simonal começa a perder o seu prestígio e influência no campo musical.

Assim como Simonal, Tim Maia não possuía nenhum compromisso político, seja com a direita ou com a esquerda, e também não se constrangia em afirmar suas posturas comerciais. Além disso, embora não tenha sido estigmatizado publicamente, a arrogância e o caráter genioso de Tim Maia também eram conhecidos no meio musical. Ou seja, assim como Simonal, Tim Maia era um “negro que não sabia o seu lugar”, e suas posturas também não se adequavam às expectativas da opinião pública.

Entretanto, Tim Maia resolveu a ambiguidade entre sua posição social e sua negritude de maneira diferente de Simonal. Embora tenha se utilizado de relações sociais (ou de um capital social) para sua consagração, o cantor não só assumia a sua negritude, como soube se utilizar dela para construir uma forma de afirmação de uma identidade negra. A experiência de vida de Tim Maia nos EUA pode ter contribuído para a formulação de uma identidade étnica como forma de busca de prestígio social.

Como já afirmamos, Simonal não era despolitizado e tampouco podemos afirmar que não tivesse consciência de sua negritude. Entretanto, o cantor possuía outra experiência social, como observamos o combate ao racismo e ao estigma do negro era operado por Simonal dentro das estruturas relacionais brasileiras. Qual seja, a perpetuação de uma lógica do favor e da ideologia da democracia racial, onde a ascensão do negro só poderia se dar com a sua adesão ao mundo dos brancos. Simonal também não aderiu a essa lógica, sua referida “arrogância” e ostentação social não se adequavam às expectativas sociais da opinião pública e da elite branca. Entretanto, o cantor parece não ter percebido que era justamente a sua condição de negro que criava constrangimentos em uma sociedade acostumada a uma imagem do homem negro como humilde e subserviente.

Quando questionado sobre o racismo no Brasil, Simonal afirmava:

Eu tive mil problemas porque era preto, antes de fazer sucesso. Não tenho agora porque sou rico, os meus problemas já são outros. Há uma frase que define bem o que eu penso: em lugar em que preto não entra, pobre também não entra. (ALONSO, 2011,p.85)

O que Simonal não percebeu é que dentro da ideologia da democracia racial as coisas não eram bem assim. Um negro rico não poderia compartilhar do mesmo prestígio social da elite branca, a não ser aceitando o papel de agregado, algo que o cantor não estava disposto a fazer.

Penso que o estudo comparativo entre as relações raciais no Brasil e nos EUA feito por Oracy Nogueira pode ser particularmente útil para compreendermos como Simonal e Tim Maia lidaram com a ambiguidade entre suas posições de prestígio social e a negritude. O sociólogo busca relativizar alguns ditados populares brasileiros que enfatizam a posição de classe como fator dominante de prestígio social:

Embora a cor ou marcas raciais, representem apenas um dos componentes do *status*, no Brasil, deve-se atentar para o fato de que a aparência negróide em uma pessoa com outros fatores favoráveis é sempre um fator de incongruência de *status*. (NOGUEIRA. 1985,p.22)

Assim, ditados como: “o dinheiro embranquece” ou “preto rico é branco, branco pobre é preto” – ditos que de maneira geral refletem a opinião de Wilson Simonal quando dizia “em lugar que preto não entra, pobre também não entra” – via de regra, não refletem a realidade das relações sociais no Brasil. Ainda que o fator econômico seja um dos principais elementos de prestígio social, a aparência que aciona o “preconceito de marca” funciona como um fator constrangedor e de incoerência no status social.

Conforme já assinalamos, Oracy Nogueira distingue o preconceito de marca presente no Brasil, do preconceito de origem. Seguindo sua tese, o sociólogo observa que o preconceito de origem, presente nos EUA, “leva à retenção no grupo racial oprimido de seus membros mais bem-sucedidos”, e conseqüentemente forma um patrimônio cultural distinto neste grupo. (NOGUEIRA, 1985, p.23) Já o preconceito de marca, tal como existe no Brasil, tende a direcionar os grupos raciais oprimidos à incorporação dos valores dos grupos raciais hegemônicos por meio da miscigenação. Esses dois tipos de preconceitos têm suas conseqüências políticas na formação de identidades étnicas mais coesas entre os grupos raciais oprimidos que sofrem o preconceito de origem, tais como nos EUA.

Embora tenha nascido e vivido no Brasil, Tim Maia teve contato com o preconceito de origem nos EUA, o que influenciou na formulação de uma identidade negra mais coesa. Diferente de Wilson Simonal, que partindo da experiência brasileira viveu o preconceito de marca e a ideologia da democracia racial, onde a ascensão social dos grupos raciais oprimidos só pode se dar uma vez que se afastem das marcas do estigma.

Em um dos muitos de seus comentários polêmicos, Tim Maia proferia a seguinte frase: “Faço música de preto. E os pretos precisam se convencer de que chegaram ao mundo dos brancos acidentalmente, em navios negreiros.” (A CONVERSÃO... 1977,p.73) Ora, sabemos que os negros não chegaram acidentalmente ao mundo dos brancos, entretanto, o que é importante destacar nesta frase é o caráter que Tim Maia buscava conferir à sua produção cultural como algo apartado do mundo dos brancos. Ou seja, a ideia de acidentalmente – embora não leve em consideração os processos históricos do capitalismo escravista, nem a opressão dos negros escravizados – busca realçar o não pertencimento dos “pretos” ao mundo dos brancos. Algo que, como veremos no próximo capítulo, Tim Maia soube equacionar.

Capítulo 2

Contracultura e negritude em Tim Maia e Jorge Ben

Segundo a Krypto Krytica, instalada incomodamente na varanda da Casa Grande e Senzala, negro é bom enquanto fazendo samba de Senzala, enquanto pobre e miserável, curtindo suas mazelas, cantando os sambas enredos “Saudades da Princesa Isabel” ou “Como foi bão a abolição”. Continua folclorizando o nosso subdesenvolvimento, seja a “esquerda” ou a “direita”.

Jards Macalé (MACALÉ, 1977, p.18)

Os anos 1960 foram marcados pela emergência da contracultura nos EUA e na Europa. A consolidação democrática na Europa e a estabilidade proporcionada pelo *Welfare State* no primeiro mundo produziam a impressão de uma relativa calma no pós-guerra, intitulada pelo historiador Hobsbawm (1995) como a “Era de Ouro”. Um momento em que grande parte da juventude, desobrigada de adentrar no mercado de trabalho, começava a formular uma cultura própria que, via de regra, rejeitava a sociedade de consumo e a tecnocracia do Ocidente, formulando um campo de ação definido essencialmente pelo antagonismo à cultura oficial.

Nicolau Sevcenko (2005) data o surgimento da contracultura na boêmia francesa do século XIX. Teria sido aquele grupo, que ao enfrentar a ordem moral francesa, daria os primeiros exemplos da contracultura no Ocidente. Não foi mero acaso a boêmia parisiense ter participado da linha de frente das principais revoltas populares da França do século XIX, (1820, 1830, 1848 e 1870) a própria condição *outsider* daqueles boêmios os colocava ao lado da população marginalizada da época.

O termo contracultura foi criado pela imprensa norte-americana em fins dos anos 1960 (CALDAS, 2008) e buscava explicar essa rejeição aos valores estabelecidos pela cultura dominante. Suas manifestações – a filosofia hippie, o *Flower Power*, o *Black Power*, o orientalismo, as experiências místicas, psicodélicas e a psicanálise – refletiam uma revolta contra a sociedade capitalista ocidental, bem como uma busca individual por autoconhecimento. Embora tenha sido muitas vezes interpretada como um escapismo individualista, ou como rebeldia sem causa, a contracultura dos anos 1960

oferecia novas coordenadas para ações políticas, revelando diferentes formas de sociabilidade daquela juventude e uma nova maneira de se conceber a política.

Para Baudras:

Olhando mais de perto, a contracultura aparece como uma nebulosa de projetos variados, não forçosamente novos, marginais, por vezes, e sem terem a priori relação uns com os outros. No entanto, num dado momento histórico, o conjunto dos projetos encontra-se investido de uma dinâmica militante e subversiva suficientemente eficaz para que os guardiões da cultura oficial julguem necessário combatê-la, inclusive fisicamente. (BAUDRAS, 2008, p.83)

Ainda segundo o autor, o discurso contracultural tende a incorporar diferentes ações através de representações. A famosa imagem de Che Guevara nos anos 1960, por exemplo, é mais importante que seu discurso, dado que constrói uma imagem capaz de vincular sua ação a uma representação heroica com um potencial subversivo.

A despeito de seu pluralismo, a contracultura enfatiza a subjetividade em oposição ao mundo racionalista, bem como uma aproximação com a marginalidade, daí também a sua proximidade com as minorias sociais. Destarte, será essa subjetividade somada à aproximação das minorias que dará o tom de uma nova forma de se conceber e fazer a política, em muitos casos, antecipando e lançando as bases para as lutas por reconhecimento das minorias étnicas, das mulheres e dos homossexuais.

Nos EUA, as manifestações da contracultura se aproximaram de maneira significativa do movimento Black Power. A posição marginalizada e oprimida dos negros naquele país criava um enorme potencial de revolta, transformando os negros norte-americanos em importantes aliados dos jovens brancos rebelados. (PEREIRA, 1992, p.41)

Não apenas nos Estados Unidos, mas em todos os lugares onde floresceu, a cultura jovem dos anos 60 foi extremamente sensível e simpática a toda e qualquer movimentação de grupos étnicos ou culturais que se visse nessa posição de marginalidade ou exclusão diante das vantagens e promessas da sociedade ocidental. Além disso, o tipo de luta que estes grupos se viam obrigados a levar adiante – tendo que se valer de uma alto grau de inventividade – os aproximava da utopia revolucionária daquela juventude que, por suas ideias e também pela posição que ocupava naquela mesma sociedade, se via na contingência de ter que buscar saídas alternativas para expressar seu descontentamento e fazer valer suas crenças e voz.

Este clima de euforia e contestação chegava ao Brasil no contexto da ditadura. Enquanto parte da juventude de esquerda optava pela luta armada contra a repressão do

Estado, outra parte da esquerda aderiu à contracultura, também intitulada no Brasil como desbunde, ou ainda, esquerda festiva. Tais denominações representavam de maneira pouco séria aquela juventude. É assim que a contracultura foi interpretada muitas vezes como uma forma de escapismo juvenil em um momento de dura repressão política. Embora seja verdade que muito da contracultura no Brasil e no mundo acabou se travestindo em mercadoria de fácil vendagem pela indústria cultural, essas interpretações acabam por desprestigiar as potências subversivas apresentadas por expressões da contracultura no Brasil.

No campo da música popular brasileira a chegada da contracultura esteve presente no projeto tropicalista. Canções como “Tropicália” e “Proibido proibir”, de Caetano Veloso, apresentavam as características daquelas transformações das sensibilidades juvenis na música popular brasileira. Como se sabe, os tropicalistas não raras vezes eram intitulados como “esquerda festiva” ou desbundados, epíteto que os próprios tomavam para si. A postura dos ícones do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, apregoavam novas formas de se fazer política no Brasil. Afastando-se do modelo tradicional de oposição, os tropicalistas, muitas vezes, assumiam uma aparente apatia política, sem com isso deixar de criticar determinada moral da sociedade brasileira, bem como desconstruir discursos tanto da esquerda marxista quanto da direita conservadora do país.

Como já discutido em nossa introdução, assim como nos EUA, a contracultura no Brasil esteve vinculada a expressões negras. A assimilação do candomblé nos grandes centros metropolitanos, a eleição da Bahia como um espaço de volta às raízes negras e indígenas do Brasil e a cada vez maior participação política de jovens negros, que viria a consolidar o MNU (Movimento Negro Unificado) em 1978, são expressões representativas de uma contracultura vinculada à negritude brasileira, bem como dessa estrutura de sentimentos negra que estamos analisando.

Paul Gilroy, em sua obra *O Atlântico Negro* (2001), lança um olhar para a formulação de uma contracultura negra nas Américas. Para o autor as rotas interatlânticas formularam uma contracultura negra e diaspórica. Por meio de expressões corporais, artísticas e intelectuais esta contracultura transatlântica contesta a própria noção de cultura ocidental iluminista. Na explicação de Sérgio Costa (2006,p.119):

A sugestão de Gilroy é que se tome a contracultura do Atlântico Negro não simplesmente como mais um repertório de manifestações

artísticas e culturais, dissociadas da política, mas como um discurso filosófico que reinterpreta a modernidade e reconta sua história, a partir da perspectiva de quem sempre esteve fora das narrativas nacionais com seus heróis brancos. Isso não implica, vale insistir, reificar a pertença à diáspora nem uniformizar as experiências múltiplas que as constituem. O que há de singular e comum no Atlântico Negro, para Gilroy, não é qualquer vínculo primordial ou biológico entre os membros da diáspora negra. Não é o corpo negro, em seu sentido físico, absoluto, que aproxima as vidas na diáspora, mas formas similares de tradução dos processos de exclusão e discriminação aos quais os possuidores de um corpo negro estiveram e estão submetidos nas sociedades modernas.

A experiência negra da escravidão nas Américas trouxe manifestações e práticas culturais não limitadas à esfera das nações, assim, a experiência da escravidão criou uma comunidade imaginada na diáspora em constante tensão com a comunidade imaginada nacional. É o que Gilroy chama de “dupla consciência negra”, a consciência de pertencer à história da nação em conflito com uma consciência de povo escravizado na diáspora negra. Como observaremos as formas de tradução da condição de exclusão dos negros no contexto da diáspora ofereceram importantes materiais sonoros para os cantores da *soul music* no Brasil, que articularam esta “dupla consciência” em suas produções sonoras.

2.1 *Soul Music* e nordestinidade em Tim Maia.

Analisando o projeto estético do tropicalismo, Celso Favareto (2007,p.49) assevera que “nas sociedades dependentes o pop encontra uma reserva imensa de formas culturais, mimetizadas, mitificadas e instrumentalizadas”. A produção sonora de Tim Maia na primeira metade dos anos 1970, mesmo sem aderir ou fazer qualquer referência ao movimento, seguia os caminhos abertos pelo tropicalismo. Conforme analisaremos, suas canções estabelecem um diálogo profícuo entre gêneros musicais brasileiros, aproximando muitas vezes o folclore ao pop internacional.

No ano de 1970, Tim Maia finalmente consegue alcançar a fama. Junto com Elis Regina o cantor grava sua composição “*These are the song*”, consolidando seu espaço na gravadora *Polygram*. A canção foi um verdadeiro sucesso no verão daquele ano, as duas impactantes vozes somadas às expressivas interpretações dos cantores apresentava ao público a grandiosidade de Tim Maia.

A canção “*These are the song*” já havia sido lançada em 1969 em um compacto

pelo selo Fermata. A primeira versão da canção, gravada apenas pelo cantor, possui uma influência do *rhythm and blues* (R&B) bem acentuada, enquanto na versão gravada junto com Elis Regina o ritmo e os arranjos remetem a um estilo bossa nova. Entretanto, é importante destacar que embora a base principal da canção lembre uma bossa, o arranjo introdutório da música é de um órgão *Hammond*⁸ (instrumento muito utilizado em arranjos do rock e do blues) acompanhado por uma batida de guitarra bem próxima do blues. O órgão *Hammond* retorna ao acompanhamento da canção justamente no solo de voz de Tim Maia, e a música se encerra com uma “virada” rítmica da bateria, transformando a batida bossa nova em um R&B.

É bem possível que esta mudança no cadenciamento, mais próximo da bossa, tenha sido ditada pelo próprio estilo que Elis Regina buscava em seu LP, assim a mudança de estilo pode ser interpretada como uma forma de tornar a canção mais “palatável” aos ouvidos do público alvo da cantora. Contudo, a própria canção já trazia para a cena musical brasileira um processo de internacionalização da MPB, mesclando bossa nova com R&B em uma canção cuja letra era entoada parte no idioma inglês, parte em português.

Embora Nelson Motta relate na biografia de Tim Maia que o seu lançamento tenha se dado com a gravação ao lado de Elis, o próprio cantor discordava dessa versão. Em uma de suas últimas entrevistas o cantor afirmava:

[...] eu já havia gravado dois compactos. E o Erasmo, a Rita, o Serginho e o Arnaldo, dos Mutantes, me levaram pra Polygram. Quando eu cheguei lá, o pessoal já me conhecia, já sabia o jeito que eu cantava, eu já tava com as músicas prontas, já tinha rolado o lance com o Cassiano. Tanto é que eu gravei “Primavera” em agosto de 1969 e tentei de tudo pra soltar o disco na primavera, mas saiu em janeiro de 1970. Aí, aquele puta janeiro fervendo e eu cantando “É primavera...” a 40 graus. Mas aí estourou. Quando estourou, o pessoal da gravadora me chamou: “Tim Maia, rápido, vamos gravar um LP”. Aquela coisa de gravadora, né? (GASPAR, 2009)

Aqui é importante atentar para as ambiguidades no relato sobre o lançamento do cantor. Como se sabe, Nelson Motta, além de ter se tornado o “biógrafo oficial”, também foi produtor e o responsável pelo encontro entre Tim Maia e Elis Regina. A ênfase biográfica na figura de Elis e Nelson Motta como padrinhos de Tim Maia reforça

⁸ O órgão *Hammond* se destaca como um dos instrumentos de teclas mais utilizados no *rhythm and blues* e no rock, principalmente no chamado “rock progressivo”. Importantes bandas como *The Doors*, *Yes* e *Pink Floyd* utilizam esse órgão como base.

a ideia de apadrinhamento necessário para adentrar no criterioso grupo de artistas da MPB. Assim, a ambiguidade das informações nos oferece uma perspectiva de análise das próprias formas de enquadramento dos artistas em princípio dos anos 1970, qual seja, a necessidade de patronos reconhecidos no campo para a sua mais fácil aceitação.

Em 1970 Tim Maia lança seu primeiro LP, *Tim Maia*⁹ (1970), tornando-se um fenômeno de venda e alcançando sucesso em quase todas as canções. Em agosto daquele ano o jornalista, radialista e agitador cultural Big Boy se referia a mais nova estrela do *cast* da *Phillips* da seguinte maneira:

Tem uma turma aqui na Brazuca que está entrando firme e direitinho na onda da *soul music*. O grande exemplo é sem dúvida Tim Maia, cara que conhece os segredos do ritmo, além de ter visto *in loco* os cobras dos *States*, Tim Maia, na minha opinião, pode ser o primeiro passo para uma mudança de base – a prova disso é que juventude entende, prestigia, e o álbum do moço é nessa semana primeiro lugar em vendagem de elepês no Rio. (BOY, 1970, p. 13)

Suas canções juntavam o estilo negro norte-americano com ritmos regionais brasileiro, trazendo importantes contribuições para a música popular brasileira, que no imediato pós AI-5 parecia viver uma crise de criatividade. A revista *Veja* se referia da seguinte maneira à produção sonora do jovem compositor:

Para a jovem guarda em crise, ele era a salvação, com o som inovador, mistura de *soul* americano e ritmo brasileiro. Mas era também o bom compositor incluído por Elis Regina na rigorosa seleção de seu último disco; e escolhido pelo maldito ou simplesmente “comercial” Agnaldo Timóteo para seu recente compacto. Essa estranha preferência de admiradores conflitantes parece explicada de certa forma, nas combinações musicais de seu disco: um baião engraçado de Luís Vanderlei e João do Vale (Coroné Antonio Bento) convive pacificamente com românticas baladas do próprio Tim em parceria com o discutido Carlos Imperial e uma valsa do cantor de iê-iê-iê, Fábio. (A ESPERADA..., 15 jul.1970, p. 69)¹⁰

Mesmo destacando o *soul* como um estilo próprio, Tim Maia não abria mão de ritmos nacionais como o samba e o baião. Assim, em seu primeiro disco, que atingiu a marca de vendagem de 210 mil cópias (SANCHES, 2004, p.205), o compositor fazia uma homenagem em inglês à Jurema, uma erva medicinal utilizada em rituais xamânicos para acionar efeitos psicoativos, além de uma entidade recorrente na

⁹ Em matéria de título de LPs Tim Maia não era tão criativo quanto em seus arranjos musicais. Com exceção dos discos da “fase racional” (1975-1976), todos os discos do cantor de 1970 a 1976 foram intitulados como “Tim Maia”.

¹⁰ Agnaldo Timóteo também gravou “*These are the song*” em uma versão bem próxima ao bolero.

umbanda nordestina. O compositor batizava Jurema de *queen of the jungle*. É deste disco também os sucessos “Azul da cor do mar” e “Primavera”, esta última, composição de Cassiano que, como já observamos, foi gravada em compacto no ano de 1969. Tim Maia grava ainda a canção “Padre Cícero” em estilo *gospel*, rebatizando o reverendo como *Father Cicero's*, além do famoso baião “Coronel Antonio Bento”, composição de João do Vale que em 1964 ganhou notabilidade ao apresentar suas canções de gênero rural e nordestino no show Opinião, ao lado de Nara Leão e do sambista Zé Ketí.

A canção “Padre Cícero” foi inserida na trilha da então recém-lançada novela *Irmãos Coragem*, grande sucesso da rede Globo. Como estratégia de publicidade, Tim Maia espertamente muda a letra da canção, substituindo o refrão Padre Cícero por João Coragem. Obviamente a mudança da letra foi percebida pelo público, o que não diminuiu o sucesso da canção e o lançamento nacional de Tim Maia.

A tática comercial reflete as transformações do mercado de música no Brasil. O início da década de 1970 marca uma nova estratégia de lançamento de compositores e artistas do mundo musical. É nesse período que os grandes festivais como plataforma de lançamento de intérpretes passam a ser substituído pelas trilhas sonoras de novelas.

“Padre Cícero”, composta junto com Cassiano, constrói uma imagem ambígua do reverendo. O sacerdote é representado tanto da perspectiva messiânica, vinculada às classes oprimidas do nordeste quanto ao coronelismo das classes dominantes, como podemos observar na letra da canção:

No sertão do Crato,
Nasce um homem pobre
Porém muito jovem,
porém muito jovem
Todo mundo vai saber,
Quem ele é

Este homem estuda,
Mesmo sem ajuda
Se formou primeiro
E no Juazeiro
Todo mundo respeitou,
O padre Cícero, Padre Cícero,
Padre Cícero, padre Cícero

Daí então tudo mudou,
De reverendo a lutador
Desperta ódio e amor,
passaram anos pra saber
Se era bom ou mal,

Mas ninguém
Até hoje afirmou

Era um triste dia,
Pois alguém jazia
Cego, surdo e pobre,
Cego, surdo e pobre
Desse jeito faleceu, o padre Cícero
Padre Cícero, padre Cícero (MAIA, 1970)

A canção começa em um estilo híbrido que junta um estilo gospel norte-americano com um coral próximo aos cantos religiosos do catolicismo popular acompanhado por um órgão – instrumento tradicionalmente vinculado aos cantos litúrgicos. Esta introdução é interrompida pela forte voz de Tim Maia e a mudança inesperada do ritmo, que no desenvolvimento da canção vai se tornando cada vez mais “funkeado”, mas sempre acompanhado pela base do órgão ao fundo.

A junção de elementos míticos da cultura popular nordestina com o som de uma cultura pop aponta para a ampla participação de músicos nordestinos, bem como para o significado da cultura nordestina no eixo Rio– São Paulo.

Outras gravações que envolvem a cultura popular nordestina na produção sonora de Tim Maia são as canções: “Canário do Reino”, “Festa de Santo Reis” e “Salve Nossa Senhora”, em que podemos notar um interessante diálogo entre formas rítmicas, melódicas *soul* com estruturas musicais presentes na cultura popular nordestina. Nas três canções os arranjos de guitarra se confundem com o acompanhamento de sanfona em um ritmo entre o *soul* e o baião. Em entrevista cedida para essa pesquisa, o guitarrista Hyldon, que participou das gravações dos principais discos de Tim Maia na década de 1970, nos informou que o ritmo da guitarra base de “Canário do Reino” faz a batida de uma queixada, instrumento percussivo popular no sertão do Brasil.

A aproximação do som de Tim Maia aos ritmos nordestinos não foi mero acaso, o baião surgido nos anos 1950 se formulou como um gênero musical muito presente no cotidiano das classes populares, cantores como Luíz Gonzaga, João do Vale e Jackson do Pandeiro eram bastante populares na época e influíam fortemente na formação dos gostos. Ademais, há de se levar em conta a forte presença de músicos nordestinos no polo Rio-São Paulo – citando apenas os mais famosos, Tim Maia tinha ascendência nordestina, Cassiano vinha da Paraíba e o guitarrista Hyldon nasceu na Bahia – o que contribuía para misturas riquíssimas de gêneros e estilos musicais. Assim, o baião na produção de Tim Maia não aparecia como folclore ou matéria prima a ser lapidada, mas

como um gênero presente em sua canção e em sua formação musical.

Essa proximidade entre música negra e nordestinidade nos oferece um cenário a respeito de grupos *outsiders* da sociedade brasileira. Antonio Sérgio Guimarães (2002) propõe uma interpretação histórica para o fenômeno do preconceito regional no Brasil. Para o autor, com a decadência do sistema de lavoura na Bahia no século XIX, esse estado, juntamente com a região nordeste de maneira geral, passou a ser visto como símbolo de um Brasil atrasado e arcaico. A forte presença de negros e mulatos nessa região também servia como fator de estigma por parte dos sulistas. Assim, o nordestino:

Era o tipo de gente que o brasileiro do sul não gostaria que fosse brasileiro – o seu Outro rejeitado, um outro modo de ser brasileiro: mestiço, imigrante, pobre, “desterrado”. Mas, menos que o tipo físico, era todo um Brasil antigo, que era rejeitado, tal como a Bahia o fora: o Brasil das casas-grandes, dos coronéis, da agricultura de subsistência, da fome, do flagelo, das secas. Seria também o Brasil que o sul odiaria ser no futuro: mestiço, pobre migrante? (GUIMARÃES, 2002, p.133)

É expressivo que Tim Maia mesclasse sonoridades negras com gêneros do nordeste, já que as canções remetiam a dois grupos *outsiders*. O fato pode nos revelar a proximidade de identidades subalternas.

A ideia de uma aproximação de identidades subalternas é analisada por Stuart Hall (2011) como um fenômeno emergente no processo da globalização. Como exemplo o autor assinala que nos anos 1970 o significante *black* forneceu um foco de identificação que abrangia tanto as comunidades afro-caribenhas, quanto as comunidades asiáticas em território britânico. O fato é que, apesar de não representarem culturalmente a mesma coisa, essas comunidades eram vistas e tratadas “como a mesma coisa” pela cultura dominante. A exclusão dessas comunidades formulava um “eixo comum de equivalências” (HALL, 2011, p.86). Nesta perspectiva, a mistura da música negra norte americana com o som do nordeste brasileiro pode ser interpretada como uma formulação de identidades subalternas num contexto em que tanto os negros como os nordestinos se apresentavam como um grupo *outsider* dentro da sociedade brasileira.

Outro compositor nordestino que ganhou destaque no mundo *soul* foi o pernambucano Paulo Diniz, com o sucesso “*I want to go back to Bahia*” (“Quero voltar para Bahia”). Apesar do sucesso efêmero é importante destacar sua canção que em início dos anos 1970 alcançou grande projeção. Como apresentava a revista Veja:

Paulo Diniz compôs “Quero Voltar para Bahia”, primeiro lugar em compactos simples em São Paulo, uma canção entre o *soul* e a toada

nordestina. Seu grande sucesso, no entanto ainda sofreu outras influências mais atuais. A letra da música, que fez com o sambista carioca Odibar, aproveita reflexos tardios do tropicalismo (foi baseada numa carta de Caetano Veloso ao jornal “O Pasquim”). E a interpretação forte de Paulo Diniz aproxima-se dos sons do novo movimento, embora ele prefira classificá-la apenas como “música negra brasileira”, ou ainda “inspiração nordestina com palavras da capital”. [...] “Minhas músicas são catarses, procuro compensar na composição os problemas raciais que enfrentei na infância” (SOUL & Alma, 1970, p.79)

Diniz define sua canção como “negra brasileira”, aqui é importante notar que “brasileira” serve como adjetivo de “negra”, ou seja, para o compositor as particularidades negras antecedem as características brasileiras de sua música. “*I want to go back to Bahia*” retrata a migração nordestina para o sudeste, o cantor afirmava ter “inspiração nordestina com palavras da capital”. Como se sabe, durante os anos 1960/70 houve um significativo aumento da migração nordestina para o eixo Rio –São Paulo. Destarte, Paulo Diniz busca retratar este processo de migração, marginalização e solidão do migrante fazendo referências ao exílio de Caetano Veloso em Londres. Vejamos a letra da canção:

I don't want to stay here
I wanna to go back to Bahia

Eu tenho andado tão só
Quem me olha nem me vê
Silêncio em meu violão
Nem eu mesmo sei por que.
De repente ficou frio
Eu não vim aqui para ser feliz
Cadê o meu sol dourado?
Cadê as coisas do meu país?

I don't want to stay here
I wanna to go back to Bahia.

Eu tenho andado tão só
Quem me olha nem me vê
Silêncio em meu violão
Nem eu mesmo sei por que.
Via Intelsat eu mando
Notícias minhas para "O Pasquim"
Beijos pra minha amada
Que tem saudades e pensa em mim (DINIZ, 1970)

Durante seu exílio Caetano Veloso publicava uma coluna no jornal *O Pasquim*. Em diversas de suas cartas ao jornal, o baiano se referia a suas experiências cotidianas e descrevia o cenário musical de Londres, entretanto, ficava patente também a angústia de

sua condição de exilado (DUNN, 2009, p.192), o que é explorado no refrão da canção de Paulo Diniz. A música trazia uma mistura de forró com uma cadência próxima a Jimi Hendrix, aludindo a esperada volta de Caetano para sua terra natal, a Bahia. Aqui a nordestinidade aparece sob o signo do retorno à terra natal. Em oposição à hostilidade e frivolidade do mundo inglês (ou do sudeste), a Bahia representava um local aprazível nos trópicos.

É importante ressaltar ainda o significado da Bahia nos anos 1970, que nessa época era vista como uma espécie de “paraíso da contracultura” e do movimento hippie, um local místico e de retorno às raízes perdidas do Brasil. Como atesta Reginaldo Prandi (1991,p.71):

O inconformismo e o desprezo pela cultura racional, essa mudança de rumos, está nas classes médias. Não obstante, vale lembrar que o movimento se mostra de forma generalizada através da mídia, que já é eletrônica, e provoca novos gostos, traz novas informações. A intelectualidade brasileira de maior legitimidade nos anos 60 participará ativamente de um projeto de recuperação de origens, que vai remeter muito diretamente à Bahia.

O estado tornava-se um espaço mítico de recuperação de origens perdidas ou esquecidas em oposição ao progresso do sudeste ou da civilização. Assim, a contracultura encontrava sua representação no estado da Bahia.

Assim, embora não fosse considerada uma canção politizada ou mesmo subversiva “*I want to go back to Bahia*” retratava as minorias subalternizadas, fazia homenagens aos tropicalistas e trazia as informações internacionais para a música popular brasileira.

Este hibridismo entre o dado local e o internacional foi fartamente utilizado por Tim Maia. O compositor tinha a sensibilidade de notar as aproximações rítmicas entre a música brasileira e a norte-americana, como viria a explicar a composição de sua famosa canção “Coronel Antônio Bento”: “ Eu toco bateria e me ligo muito nessa questão de divisão rítmica. Como eu sempre notei muita semelhança entre a música brasileira e a pop americana, joguei tudo isso naquela música e deu tudo certo” (O FUNK ...1983, p.49)

A ideia de aproximação entre o ritmo da música brasileira e os ritmos norte-americanos defendida por Tim Maia não era compartilhada por parte da crítica musical nacionalista. Pautados ainda em uma perspectiva nacional-popular, muitos críticos e compositores musicais acusavam os cantores da *soul music* de alienados ou de pouco

contribuírem para o desenvolvimento da música no Brasil. Certa vez, questionado sobre a sua não adesão à música nacional, Tim Maia explicou da seguinte maneira sua produção sonora:

A música popular brasileira não existe. O que há é o pop internacional. Autêntico mesmo só o samba de cavaquinho ou o regional nordestino. Bossa nova é na verdade bossa jazz. Música popular brasileira, não sei, não entendo. Sendo tudo de origem americana – o som, o instrumental e as ideias – não há como fugir das influências. Os instrumentos já vêm falando inglês.... Minha música, se é preciso rótulo, **popular-internacional**. (MACKESON, 1970, grifos meus).

A fala do compositor remete ao hibridismo presente na formação da canção no Brasil, o compositor questiona de maneira provocativa a própria ideia de autenticidade e mesmo de uma singularidade na música popular brasileira da época. Tim Maia assinala ainda sua produção musical como manifestação do popular-internacional. Para além de uma estratégia de ocupação de um espaço dentro do campo da música popular brasileira, a afirmação do compositor indica uma transformação na própria ideia de cultura popular no país que, como vimos, na década de 1970 passava a dialogar com o pop internacional.

Tim Maia utiliza a expressão “internacional popular”, conceito que seria formulado mais tarde pelo sociólogo Renato Ortiz (1988) justamente para interpretar a ascensão de uma nova lógica cultural no Brasil dos anos 1970. Para Ortiz, o “internacional-popular” seria a forma que assume a produção cultural no capitalismo global. Assim, mesmo as sociedades de capitalismo periférico, como o Brasil, assumiriam o internacional-popular como uma forma de inserção no mercado mundial. Contra as interpretações que se ancoram na perspectiva de uma dominação imperialista da produção cultural brasileira, Ortiz assinala a formulação de um mercado de bens simbólicos nacional em estreita relação com o mercado de bens simbólicos internacional, o que influenciou a produção cultural no país. Neste cenário o internacional-popular passa a concorrer com a nação como provedora da organização simbólica do nacional.

Em uma de suas entrevistas, Tim Maia buscava explicar a junção da *soul music* com instrumentos brasileiros da seguinte forma “O americano já está usando conga. Se não associarmos o ritmo brasileiro ao soul, o americano acabará fazendo isso e virá vender nossa banana aqui” (SOUL & ALMA, 16 set.1970). O tom protecionista invertia a lógica do processo de assimilação internacional. A fala do compositor nos apresenta

uma visão mais complexa do processo de internacionalização musical. Diferente da imagem de um som estrangeiro invadindo as terras brasileiras, o cantor aponta para uma apropriação da música brasileira pelos americanos. A internacionalização não se configura como uma via de mão única, mas como um processo de desterritorialização de práticas culturais, própria da assunção de uma cultura internacional-popular.

Destarte, há de se ter cuidado ao analisar as práticas culturais pela ótica da mera importação, ou mesmo pela perspectiva de uma imposição econômica. Tal ponto de vista acaba subsumindo os processos de assimilação próprios das trocas culturais e empobrecendo a análise. O processo de assimilação cultural comporta uma transformação dos signos, assim, mais interessante do que denunciar a imitação cultural, é interpretar as diferenças e os processos de traduções culturais, os novos significados e a reelaboração dos símbolos.

Em fins dos anos 1970, Tim Maia teve uma tímida tentativa de se inserir no mercado global de música gravando um disco de *soul music* totalmente em inglês. O cantor investia em sua própria gravadora a SEROMA¹¹, criada em 1973. (SOUZA, 8 jun.1982)

O disco *Tim Maia* (1978) tornou-se uma raridade, e embora não seja conhecido, representa um dos grandes momentos de Tim Maia, que em suas interpretações e arranjos não fica devendo em nada aos grandes nomes da *soul music* internacional.

Segundo o próprio cantor a gravadora tinha uma proposta internacional: “Não importamos tapes de ninguém. Muito pelo contrário. Nós é que vamos gravar em inglês para competir de igual para igual.” (A CONVERSÃO...1977). Embora o disco possua uma alta qualidade técnica o empreendimento não foi efetivado, já que faltava a Tim Maia um sistema de distribuição. Como diria o cantor: “Fiz um LP em inglês para exportação, não consegui mandar o disco pra lá nem distribuí-lo aqui. Fiquei no encalhe total.” (SOUZA. 8 jun.1982)

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

¹¹ SEROMA traz as iniciais de seu nome, Sebastião Rodrigues Maia, e apresenta um anagrama sentimental da palavra “amores”.

mercado mundial como um cantor de um gênero americano, o que obstruía a concorrência *de igual para igual* como almejava o cantor.

2.2 A Contracultura racional.

A contracultura apresentou outras faces entres os cantores da *soul music* brasileira dos anos 1970. Em 1974, Tim Maia adere a uma seita mística denominada Racional Superior¹². O cantor lança dois discos de alto teor musical, entretanto, influenciado pela seita racional, as letras das canções viravam uma verdadeira pregação religiosa, o que afastou Tim Maia das gravadoras.

Os discos *Tim Maia Racional Vol.1* (1975) e *Tim Maia Racional Vol.2* (1976) foram lançados por sua gravadora independente, a SEROMA. Embora submergido em uma áurea mística o LP Racional de Tim Maia tornou-se um clássico da *soul music* nacional, e uma relíquia entre os colecionadores de discos até meados de 2000, quando o LP é reeditado e lançado em CD (SANCHES, 2002). O disco tornou-se referência no mundo do rap, consta que o famoso grupo Racional Mcs se inspirou nessa obra para a formulação de seus raps e no próprio nome do grupo.

Como afirma o cantor (GASPAR, 2009), na época, as músicas para o lançamento de seu próximo disco já estavam compostas, mas, sobre a influência de Manuel Jacinto (líder da seita Racional), as letras foram modificadas e adaptadas ao discurso da religião racional. Assim, canções que não tinham qualquer relação com a seita mística acabavam “se racionalizando” e transformando-se em pregação. As canções dos dois discos integravam-se a uma visão de mundo utópica e pacifista, que seria criada por sua seita racional, pregadora da existência de extraterrestres que comandavam a evolução do ser humano.

As canções apresentam mensagens em que o compositor busca uma nova racionalidade, com seres extraterrestres, pureza espiritual e contato com a natureza. O discurso presente nas letras, além de dogmático, parece tão absurdo que dificilmente conseguimos acreditar na possibilidade de a seita ter um grande número de adeptos. Contudo, em uma reportagem sobre as seitas alternativas que proliferavam pelo Rio de Janeiro na década de 1970, a revista *Veja* dava amplo destaque a Racional Superior:

¹² Tratava-se de uma seita mística que pregava a ascendência humana extraterrestre, além da chegada de uma consciência racional superior que traria a emancipação da vida terrena.

Em franco progresso está também no Rio o genuinamente brasileiro movimento da Imunização Racional, cujo guru é o ex dono de uma tenda umbandista no Meier, chamado em 1935 por “entidades superiores” a escrever 21 livros da série “Universo em Desencanto”, que batem recordes em livrarias cariocas. (A REGRESSÃO ... , 1975, p. 54)¹³

Em uma entrevista de 1995, o cantor busca explicar sua adesão à seita. Embora sua fala seja datada (quase 20 anos depois de seu desencanto com a seita racional), é interessante atentarmos para as explicações que o ex-místico buscava dar ao caso.

Fase mística, né (*risos*)? Tomei cinquenta mescalinas e queria ser sócio de São Francisco de Assis (*gargalhadas*), paz e amor, aquele negócio de hippie: todo mundo ia a pé pra Bahia, aquele negócio “paz e amor, muito LSD”... Eu entrei naquela pra tomar umas mescalinas. Papei cinquenta. Aí, viajei pra cacete e no meio da viagem falei: “Ah, vou virar Jesus, Ave Maria” (*gargalhadas*)... Aí, entrei nessa. A Cultura Racional falava que era uma preparação para a gente entrar em contato com os seres extraterrenos. Eu, como gosto de negócio de ufologia... Sou ligado nessas desde garoto e entrei naquela lá pra ver se era isso mesmo, mas não era. Era um negócio de espiritismo, entendeu? Tinha outros artistas: Jackson do Pandeiro, até o Procópio Ferreira, coitado, antes de falecer, entrou na onda do Universo em Desencanto. Aquilo é uma loucura... O Lúcio Mauro, um bocado de artista, sabe? Altamiro Carrilho... Todo mundo na jogada. (GASPAR, 22 abril 2012)

A despeito de a resposta estar imbuída de ironia e de uma bem humorada recordação de seu passado, é importante notar a naturalidade demonstrada pelo compositor, intitulado os adeptos da cultura racional,¹⁴ e ainda confessando a psicodelia em torno do caso.

Tim Maia não estava sozinho, em 1974 Jorge Ben investia no experimentalismo com seu clássico disco *Tábua de Esmeralda*. Naquele ano Raul Seixas e Paulo Coelho fundavam a Sociedade Alternativa, enquanto Gilberto Gil e João Donato entravam na viagem de colírios, bananeiras e macrobióticos. É também desse período o disco *Jóia de Caetano Veloso*, além do sucesso do grupo Novos Baianos que assumiam sua filosofia hippie.

Grande parte das canções dos dois LPs da “fase racional” de Tim Maia traziam a pregação de sua seita. Entretanto, uma das canções mais famosas do disco *Racional*

¹³ Embora a seita misturasse ideias extraterrestres com misticismo, podemos observar que a sua fundação se ancorava na umbanda, religião sincrética do espiritismo com o candomblé.

¹⁴ Wilson Simonal também conhecia a seita, segundo Ricardo Alexandre, quando preso, Simonal trazia o livro “Universo em Desencanto” e durante a leitura de sua sentença não soltou o livro em nenhum momento. (ALEXANDRE, 2009,p.231)

Vol.2, “Guiné Bissau, Moçambique e Angola”, apresenta uma aproximação temática ao processo de independência dos países africanos. Outra referência à África aparece na canção “Rodésia” do disco “Tim Maia” do ano de 1976 (lançado logo após seu desencanto com a seita racional). As referências à África demonstram a atenção de Tim Maia aos processos históricos de luta por emancipação do continente, o que denota uma ligação entre uma ideia de África e a produção sonora do cantor, elemento presente nas referências da juventude negra dos anos 1970.

Antonio Risério (2012) nos informa que durante os anos 1970, a luta pela independência dos países africanos de colonização portuguesa foi um importante fator na mobilização da juventude negra no Brasil.

Aquele foi um momento de projeção de novos países africanos no sistema internacional. A hora e vez de Angola, Guiné Bissau e Moçambique. Da África de língua portuguesa. E o governo brasileiro, desde Geisel, foi favorável a estas novas nações, reconhecendo de imediato as suas declarações de independência. Mais que isso, a política externa brasileira passou a condenar o *apartheid* na África do Sul e qualquer interferência de potências imperialistas em assuntos internos dos novos países socialistas africanos, chegando a considerar perfeitamente normal a presença de soldados cubanos em Angola. Esta posição do governo brasileiro – governo de uma ex-colônia lusitana, não nos esqueçamos – ,ainda na vigência do regime ditatorial, contribuiu para que fosse ampla e intensa, entre nós, a repercussão das revoluções vitoriosas contra a dominação portuguesa. (RISÉRIO, 2012, p.372)

Assim, observamos que a temática sobre a África em Tim Maia, apesar de embebida em uma aura mística e contracultural, remete a um transnacionalismo negro e a uma irmandade com a luta dos países em processo de independência no continente.

Sergio Costa (2006) assevera que os contextos transnacionais não possuem uma territorialidade nem uma temporalidade definida, para o autor “os diversos contextos transnacionais de ação apresentam como elemento comum o fato de que, em seu âmbito, as referências nacionais aparecem ou diluídas ou deslocadas de seu contexto territorial de origem” (COSTA, 2006, p.125). Destarte, no plano cultural e político, trata-se de entender como o contexto internacional é traduzido e reconstruído em âmbito local.

As lutas internacionais na África ofereciam um importante horizonte para a luta dos negros no Brasil. A luta pela independência era traduzida e ressignificada, passando a fazer parte de um repertório de identidades étnicas negras no Brasil que conglomeravam tanto as referências norte-americanas quanto a luta africana.

O sociólogo Stuart Hall chama atenção para a imagem da África como “uma história e uma geografia imaginativas”, que ajudam “a mente a intensificar sua percepção de si mesma por uma dramatização da diferença entre o que está perto e o que está distante” (1996,p.73). Para o autor, a ideia de pertencimento à África dos povos que vivem em condição de diáspora tem a capacidade de formular uma verdadeira “comunidade imaginada” no sentido dado por Benedict Anderson. Assim, ao se referir aos países africanos em processo de independência em suas canções, Tim Maia remetia à formação de laços de solidariedade entre os negros do Brasil e África, que embora fossem inventados e imaginados, faziam parte do repertório de uma estrutura de sentimentos negra internacional.

2.3 “Negro é lindo”: brasilidade e etnia na produção de Jorge Ben.

A contracultura negra pode ser reconhecida em parte da obra de Jorge Ben na primeira metade da década de 1970. Em seu LP *Negro é lindo* (1971) o compositor entra na causa da valorização étnica presente no próprio título do disco. A afirmação “Negro é lindo”, título homônimo à sexta canção do LP, traz a valorização do negro em frases como “negro também é filho de deus”, ou ainda, “negro é amor, negro é amigo”. O compositor traduz literalmente o lema *black's beautiful* para o português, com isso, traz a valorização do negro para o terreno da negritude brasileira.

As frases embaladas pelo discurso “negro é lindo” se referiam àquilo que Stuart Hall (2003) denomina como políticas de transformação dos signos que começam a emergir durante os anos 1960 nos EUA. Para o autor, tratam-se de estratégias de transcodificação, surgidas quando os temas de representação e poder passam a ser centrais nas políticas dos movimentos antirracistas. Nessa perspectiva, estas estratégias buscam reverter os estereótipos estigmatizantes sobre as populações subalternizadas. Como assinala Sergio Costa (2006, p. 135), o movimento virava ao avesso a ordem simbólica dominante, que tratava as características físicas associadas ao negro como sinônimo de imperfeição estética.

Outra canção importante do disco é a “Cassius Marcelo Clay”, feita em parceria com Toquinho. Os compositores fazem uma homenagem ao boxeador, que mais tarde mudaria seu nome para Muhammad Ali ao adotar o islamismo como religião. Acompanhemos a letra da canção:

Cassius Marcelo Clay herói do século vinte

Sucessor de Batman
 Sucessor de Batman,
 Capitão América e Super Man

Cassius Marcelo Clay
 O primeiro tem a cadência
 De uma escola de samba
 E o quatro três quatro de um time de futebol

Salve Narciso Negro
 Salve Mohamed Ali salve Fighty Brother
 Salve King Clay
 O eterno campeão na realidade um ídolo mundial

Tem a postura da Estátua da Liberdade
 E a altura do Empire State
 Salve Cassius Marcelo Clay
 Soul brother soul boxer soul man
 Salve Cassius Marcelo Clay
 Soul brother soul boxer soul man (BEN, 1971)

Os compositores transformam o boxeador em super-herói do mundo das histórias em quadrinho, como Capitão América, Batman e Superman. Chama atenção a forma de assimilação do pop na canção, ao colocar o boxeador negro ao lado de super-heróis os compositores trabalham elementos da cultura pop para valorização da negritude, transformando Cassius Marcelo Clay (Muhamad Ali) em herói da causa negra.

Muhammad Ali foi um dos símbolos da luta pelos direitos civis nos EUA. Um dos mais importantes boxeadores do país, negro e mulçumano, foi uma referência para a luta das minorias étnicas. Reconhecido mundialmente como mestre da movimentação no mundo do boxe e símbolo da negritude mundial, o esportista frequentava países da África sendo recebido com pompa de chefe de estado. Muhamad Ali ganharia ainda maior prestígio entre os jovens americanos simpatizantes da contracultura quando, em 1966, teve o seu título de campeão cassado diante da recusa à prestação do serviço militar (PEREIRA, 1992, p.76).

A homenagem ao esportista reconhecido mundialmente é sintoma do internacionalismo contracultural na canção. Entretanto, é importante notar que em “Cassius Marcelo Clay” as referências não são apenas norte-americanas, Jorge Ben vincula o boxeador a elementos da brasilidade, ao afirmar que o lutador “tem a cadência de uma escola de samba” e o “quatro três quatro de um time de futebol”. Ora, tanto o samba quanto o futebol se configuram como símbolos nacionais que em diversos momentos de nossa história são acionados na construção de uma identidade brasileira,

ademais, se configuram em tantos outros momentos como símbolo da negritude no Brasil.

Ao apresentar Cassius Marcelo Clay como herói da causa negra internacional e compará-lo a símbolos étnicos brasileiros, os compositores ressignificam esses símbolos deslocando-os para o âmbito de uma negritude internacional. Desse modo, a escola de samba e o futebol para além de seus símbolos de brasilidade, se apresentam inclusive como elementos de luta e força dos povos negros da diáspora.

Seguindo sua fase *soul*, Jorge Ben lança em 1972 o disco *Ben*, em que o compositor mantém suas experimentações híbridas entre o samba e soul. Este álbum apresenta uma continuidade nas formas de representação do negro brasileiro. Um dos destaques é a canção “Domingo 23” que faz alusão a São Jorge, cujo dia de comemoração é 23 de abril¹⁵. Além de fazer uma autorreferência ao nome de Jorge, a música traz elementos do sincretismo religioso do catolicismo brasileiro com o candomblé. Acompanhada por batidas de atabaques, a canção aproxima São Jorge ao seu homônimo no candomblé, qual seja, o orixá Ogum. Em 1975, no disco *Solta o Pavão*, Jorge faz outra homenagem ao santo, gravando a oração em forma de canção “Jorge da Capadócia”¹⁶ em estilo *funk soul*.

Em 1974, Jorge Ben lançava seu disco clássico *Tábua de esmeralda*, listado na revista Rolling Stones como o 6º melhor disco do Brasil (OS 100 MAIORES... out. 2007, p. 109). O LP é considerado um marco na produção contracultural brasileira. Em *Tábua de Esmeralda*, Jorge não só clama pela chegada dos alquimistas, como se refere ao famoso livro místico “Eram os deuses astronautas”, na canção “*Errare humanum est*”. No mesmo disco, Jorge ainda faz uma homenagem ao deus egípcio da magia e inspirador da filosofia alquímica, Hermes Trismegistro. Essa é a fase em que o compositor mais dialoga com a contracultura internacional, estão presentes a filosofia orientalista, a alquimia e a história medieval, tudo isso submergido em uma cultura pop e arranjos que aproximam rock, *soul music* e samba.

Como podemos observar, a capa traz uma referência à alquimia e ao medievalismo, símbolos que remetem à contracultura e à busca por autoconhecimento espiritual.

¹⁵ A data é comemorada como aniversário do santo padroeiro do Rio de Janeiro.

¹⁶ A canção tornou-se referência sendo regravaada por grandes ícones da música brasileira, como Caetano Veloso, Fernanda Abreu, Paula Lima e o grupo Racionais MCs, estes últimos gravaram “Jorge da Capadócia” na introdução de seu CD *Sobrevivendo no Inferno*, o grupo usa a base da música “Ike’s Rap 2” de Isaac Hayes, grande nome da soul music norte americana.



Fig.3 Capa do disco Tábua de Esmeralda. (1974)

Duas canções fazem uma referência explícita à negritude: “*Brother*” e “*Zumbi*”. Toda entoada em inglês, “*Brother*” apresenta elementos de religiosidade junto à assimilação da cultura negra norte americana. A canção se inspira em um estilo *gospel* para passar uma mensagem muito similar a um mantra:

Brother, Brother
Prepare one more happy way for my Lord
With many love and flowers, and music, and music

Jesus Christ is my Lord
Jesus Christ is my friend (BEN, 1974)

Aqui é importante lembrar que a palavra *brother* (irmão) não tem apenas uma conotação religiosa, *brother* era uma gíria muito utilizada na comunidade negra

americana e brasileira. É possível que a expressão tenha surgido nos círculos religiosos dos negros protestantes dos EUA, no Brasil essa expressão remete também a irmãos de cor. Mais do que a assimilação de uma expressão estrangeira, a gravação de um gospel e a expressão *brother* denotam a formação de formas de identidades horizontais e transnacionais entre negros no Brasil e no EUA¹⁷.

A canção “Zumbi”, outro clássico do compositor, apresenta um panorama das nações africanas que aportaram no país, relatando o leilão de uma princesa negra e a espera redentora de Zumbi, herói da resistência à escravidão no Brasil. Vejamos a letra:

Angola, Congo, Benguela
 Monjolo, Capinda, Nina
 Quíloa, Rebolo
 Aqui onde estão os homens
 Há um grande leilão
 Dizem que nele há uma princesa à venda
 Que veio junto com seus súditos
 Acorrentados em carros de boi
 Eu quero ver quando Zumbi chegar
 Eu quero ver o que vai acontecer
 Zumbi é senhor das guerras
 Zumbi é senhor das demandas
 Quando Zumbi chega, é Zumbi quem manda
 Pois aqui onde estão os homens
 Dum lado, cana-de-açúcar
 Do outro lado, um imenso cafezal
 Ao centro, senhores sentados
 Vendo a colheita do algodão branco
 Sendo colhidos por mãos negras
 Eu quero ver quando Zumbi chegar (BEN, 1974)

A canção começa com uma espécie de chamada às nações negras escravizadas no Brasil, apresentando a heterogeneidade dos grupos escravizados trazidos para o país. Em sequência, Jorge nos apresenta um leilão de uma princesa africana junto com seus súditos, o que aparece como um grande evento da elite escravocrata, mas também como prelúdio para a chegada de Zumbi, herói da resistência à escravidão. A imagem da venda de uma princesa negra oferece uma visão de uma desestruturação da ordem social causada pela escravidão.

¹⁷ Pode-se afirmar que nos anos 1990 a expressão *brother*, recorrente na década de 1970, se nacionalizou. Hoje em dia é comum nas periferias de São Paulo a expressão *mano*, que além de refletir a nacionalização do signo parece ter expandido o significado, já que a expressão *mano* não se refere apenas aos negros, mas a todos os pertencentes das periferias do Brasil. Assim, é expressivo que o termo seja recorrente em canções do gênero RAP, ou ainda, no famoso programa de hip-hop, *Manos e Minas*, transmitido pela TV Cultura. Em 2010 foi lançado nos cinemas brasileiros o filme “Broder” dirigido pelo cineasta Jeferson De. O filme retrata de maneira subliminar um conflito de gerações entre um padraço que se identifica como *brother* e seu enteado, um “*mano*” da periferia de São Paulo.

Ao término, o compositor exalta a liderança de Zumbi: “Zumbi é senhor das guerras, é senhor das demandas, quando Zumbi chega é Zumbi quem manda”. A exaltação a um dos líderes da resistência à escravidão cria o herói e mitifica a figura de Zumbi como símbolo da resistência negra.

Uma das características das canções de Jorge Ben, que tratam do período da escravidão, é sua postura redentora. Como lembra Tarik de Souza (INSTITUTO MOREIRA SALES, 20--), a palavra escravidão quase não aparece em suas canções, já que o autor retrata o episódio pelo prisma da luta e resistência negra, assim, não há vitimização do negro, ao contrário, Zumbi aparece como ícone do orgulho negro. Jorge Ben trabalha com um universo negro ligado à nobreza, suas canções tratam de histórias de reis, rainhas, princesas e guerreiros, construindo assim, uma verdadeira mitologia de heróis africanos que aportaram no Brasil.

O compositor consegue construir uma ideia de África e um panteão de heróis afrodescentes que até então tinham pouca visibilidade na cultura nacional, trazendo uma nova perspectiva sobre a cultura negra no país. Apesar das referências a uma África mítica, os personagens de Jorge Ben são brasileiros.

A canção “Zumbi” faz parte do quadro de referências de uma estrutura de sentimento negra da década de 1970. Foi nessa década que a figura de Zumbi surge como herói, em uma reivindicação do movimento negro pela reavaliação do papel dos africanos e seus descendentes escravizados na história do país. Em 1971, o Grupo Palmares propunha a comemoração do dia 20 de novembro como dia da morte de Zumbi em substituição ao dia 13 de maio. A comemoração do 20 de novembro tinha como objetivo o deslocamento do protagonismo negro para a resistência da luta de Zumbi em substituição à imagem redentora da princesa Isabel (PEREIRA, 2010, p. 99).

O cantor fez também um importante trabalho com Gilberto Gil em 1975, quando gravaram o disco *Jorge e Gil: Ogum e Xango*, o próprio nome do disco faz referências às religiões de matriz africanas, apresentando dois “orixás” que possivelmente representam os “santos de cabeça”¹⁸ dos dois compositores. Ogum: orixá ferreiro, símbolo da guerra, da agricultura, da tecnologia e sincretizado pelo catolicismo popular na figura de São Jorge representa Jorge Ben, enquanto Xangô, orixá da justiça, dos raios, trovões e fogo está representando Gilberto Gil.

Segundo o produtor André Midani(s/d) o LP surgiu em um jantar em sua casa.

¹⁸ Os praticantes da religião Candomblé possuem santos de cabeça, são espécies de entidades guias cujos praticantes acreditam ter forte ligação com as suas próprias personalidades.

No verão de 1975 o produtor Robert Stigwood e o guitarrista Eric Clapton estavam de férias no Brasil e queriam conhecer alguns artistas do país. Midani, que na época era representante da *Phillips* no Brasil, convida uma seleção de artistas destacados de seu *cast* para um jantar em sua casa, entre eles estavam Caetano Veloso, Erasmo Carlos, Rita Lee, Cat Stevens, Gilberto Gil e Jorge Ben. Embalados pelo clima musical, os “gringos” resolvem dar uma “palhinha” com Gilberto Gil e Jorge em uma fantástica *jam session*. O improvável caso rendeu um magnífico encontro de guitarras, ritmos e estilos musicais. Ainda seguindo a narração de Midani, Cat Stevens e Eric Clapton não “seguraram” a *jam* até o fim, preferindo apreciar o magnetismo musical das guitarras de Gil e Jorge em uma verdadeira viagem de visitas musicais dos dois astros da MPB. Foi dali que surgiu o antológico disco, gravado no estúdio como se estivessem naquele jantar na casa do produtor.

O LP apresenta uma capa em que dois búzios¹⁹ sobrepõem um fundo quadriculado, fazendo alusão aos trastes de guitarras com destaque de riscos que se assemelham a ondas sonoras em distorção. Como podemos observar, a imagem remete uma junção do candomblé com a cultura pop e a psicodelia.

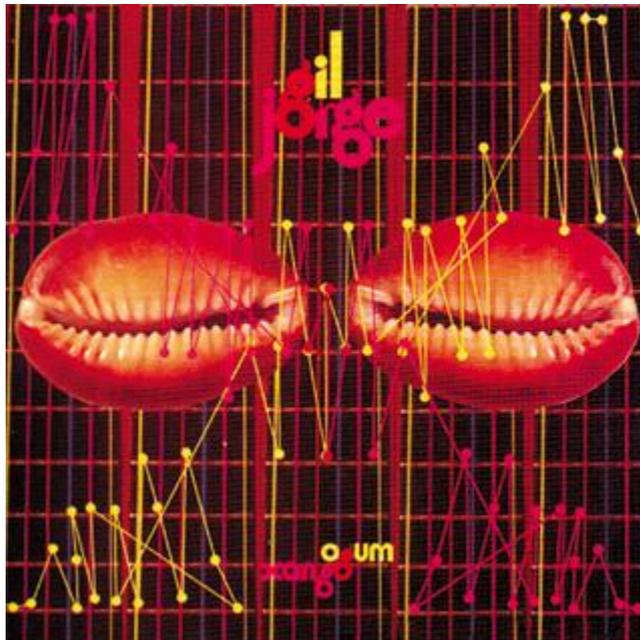


Figura 4. Capa do LP, Gil e Jorge: Xângô e Ogum. (1975)

O disco é uma verdadeira viagem psicodélica, melódica, rítmica e mística. Com canções de seis à quase quinze minutos. Trata-se de um LP duplo que, em certo sentido,

¹⁹ Conchas marinhas usadas em trabalhos de adivinhação no candomblé.

é também uma afronta à “ditadura” dos três minutos estabelecida pelo mercado musical radiofônico. O produtor André Midani sabia que o disco não era vendável, o próprio preço (Cr \$84,00) era pouco atrativo para o mercado consumidor de discos (HUNGRIA, 1975, p.24). Além disso, as durações das faixas também dificultavam a reprodução das canções no rádio (ironicamente uma das canções do disco chama-se “Essa é pra tocar no rádio”). Assim, tratava-se muito mais de um LP experimental voltado para um público alvo, qual seja, a classe média universitária consumidora de discos e da contracultura.

Gil e Jorge conseguem retratar todo um clima contracultural da época. As alusões às entidades do candomblé não estão apenas no título do LP, na canção “Filhos de Gandhi” – uma homenagem ao famoso afoxé da Bahia– os intérpretes fazem um tributo a quase todos os orixás do candomblé, conclamando que estes “venham ver” e oferecer o seu “axé” aos *Filhos de Gandhi*.

A canção apresenta um verdadeiro sincretismo religioso “terceiromundista”, Gil e Jorge conclamam Senhor do Bonfim, Omolú, Oxum, Ogum, Oxossi, Iansã, Iemanjá, Xangô e os cavaleiros de Bagdá para apreciar o carnaval brasileiro sob o comando de um afoxé, cuja referência é o líder religioso Mahatma Gandhi, símbolo do pacifismo orientalista.

Como já observamos, no contexto da contracultura, as referências a personalidades revolucionárias do terceiro mundo se formavam de uma maneira muito mais simbólica do que real. É pouco provável que os carnavalescos dos *Filhos de Gandhi* soubessem a real extensão das ações do líder pacifista indiano, assim, o sincretismo religioso brasileiro junto àquela imagem orientalista criavam um clima contracultural mais próximo de um psicodelismo sincrético do que de uma política subversiva inconformista.

Esse orientalismo está presente também na canção “*Taj Mahal*”²⁰. Trata-se de uma das canções mais famosas de Jorge Ben e retrata uma suposta história de amor que construiu o templo *Taj Mahal*. Apesar das alusões orientalistas, a canção não faz nenhuma referência à Índia sob o ponto de vista revolucionário ou terceiromundista. Na canção o Oriente surge apenas como fonte de inspiração exótica para o ritmo de Jorge Ben, que congrega solos de guitarra próximos às melodias orientais com um ritmo de

²⁰ A canção chegou a ser plagiada pelo cantor Rod Stewart. Sua canção *Da ya think I'm Sexy?* apresenta a mesma linha melódica do refrão de *Taj Mahal*. Depois de reclamada a autoria de Jorge Ben, Rod Stewart reconheceu um “plágio inconsciente”. (http://www.istoe.com.br/reportagens/259601_AS+CONFISSESOES+DE+ROD+STEWART)

carnaval.

Outra referência ao terceiro mundo no estilo pop de Jorge Ben foram as lutas por libertação das ex-colônias africanas, que aparecem em seu LP “África Brasil” (1976). Produzido por Roberto Bertrami, que então fazia parte do conjunto de *soul* Azymuth, o LP apresenta uma sonoridade *black* notável e audível, é neste disco que Jorge Ben assume de vez o uso de guitarras elétricas em todas as canções.

O disco apresenta duas regravações do LP “Tábua de Esmeralda” (1974), “Hermes Trismegistro” e “Zumbi”, que no disco é rebatizada como “África Brasil”. As músicas se destacam pela forte presença de uma linha de baixo, uso de guitarras e metais, o que as aproxima do som *black*. A canção “Zumbi” é rearranjada em um estilo bem mais agressivo do que na versão anterior, nesta versão prevalece o uso de guitarras distorcidas acompanhadas de metais e uma forte percussão fazendo alusão aos tambores africanos, outra mudança está na vocalização do cantor, que nesta segunda versão entoava a voz de maneira mais intensa, quase gritando à chegada de Zumbi.

Outra alusão à cultura negra é encontrada na canção “Xica da Silva”, gravada para o filme homônimo de Carlos Diegues. A canção, assim como o filme, apresenta uma visão não vitimada da personagem. Como se sabe, o filme conta a história da escrava Xica da Silva, que ao ser tomada como amante do contratador de diamantes João Fernandes, não só consegue sua alforria como se torna uma das mulheres mais importantes de Diamantina.

A película foi duramente criticada, sendo um dos pivôs do episódio chamado “patrulhas ideológicas”²¹. Carlos Diegues foi acusado de racista e de falseador da história do Brasil. O fato é que a personagem Xica da Silva apresentava a mulher escrava como promíscua e hiperssexualizada, sugerindo uma visão racista e machista da mulher negra.

Mesmo reconhecendo a leitura misógina e preconceituosa que a personagem pode representar, é importante ressaltar que Jorge Ben apresentava Xica da Silva por um prisma diferente dos relatos sobre a escravidão. A ex-escrava não era representada a partir da perspectiva da subordinação, ao contrário, as imagens recorrentes na canção constroem uma personagem longe dos estigmas negativos. Como podemos observar no seguinte estribilho:

²¹ O episódio das “Patrulhas ideológicas” será discutido no quinto capítulo, quando retomaremos a imagem de Xica da Silva.

Xica da, Xica da, Xica da Silva
 A negra
 Muito rica e invejada
 Temida e odiada
 Pois com as suas perucas
 Cada uma de uma cor...
 Jóias, roupas exóticas
 Das Índias, Lisboa e Paris
 A negra era obrigada
 A ser recebida
 Como uma grande senhora
 Da corte
 Do Reis Luís (BEN, 1976)

Qualquer leitor desinformado acreditaria que Xica da Silva fosse uma mulher respeitada da fidalguia branca brasileira. Entretanto, Jorge ressalta já no primeiro verso que Xica da Silva era negra, o cantor destaca a negritude da personagem ao trazer a locução “A negra”. A palavra “negra” aparece como substantivo, não como adjetivo, e expressa uma afirmação da personagem como negra e aristocrata. Nesta perspectiva, Xica da Silva aparece também como símbolo de resistência, mas diametralmente oposta à imagem de Zumbi. Enquanto a figura de Zumbi é trabalhada no âmbito da revolta e da coletividade, Xica da Silva é tratada pelo prisma da ascensão individual. Enquanto a imagem masculina do líder de Palmares apresenta o combate e a organização da luta para a derrubada da sociedade, Xica da Silva é representada como figura que individualmente insurge e subverte as representações hierárquicas da ordem escravagista.

A valorização de personagens da resistência e luta contra a escravidão dão conta da construção de uma imagem da negritude como realmente formadora do Brasil. Nesta perspectiva, é significativo que Jorge Ben retrate símbolos da negritude brasileira utilizando um gênero internacional. Ao utilizar gêneros musicais que se adensariam a uma perspectiva global como a *pop music* para retratar o universo negro local, o compositor consegue assinalar uma relação entre localismo e cosmopolitismo em sua obra.

Em consonância com as transformações internacionais, tanto as canções de Jorge Ben, quanto as de Tim Maia, se enquadravam à chegada do pan-africanismo e do afrocentrismo no Brasil. Como já observamos, a descolonização na África somada aos ecos da luta pelos direitos civis dos negros nos EUA, traziam informações internacionais de mobilização da negritude brasileira, o que auxiliou na emergência de uma estrutura de sentimentos negra e transnacional retratada na obra dos compositores.

Neste capítulo buscamos enfatizar como Tim Maia e Jorge Ben articularam uma contracultura negra no Brasil dos 1970. Suas canções trabalham com elementos do nacional-popular em diálogo com a linguagem pop e elementos de uma contracultura negra transnacional. Muito embora estes elementos da contracultura pareçam esvaziados de um conteúdo político e subversivo, podem ser lidos como a emergência de uma estrutura de sentimentos negra e transnacional que em certa medida antecipou uma política de reconhecimento identitário no Brasil.

No capítulo a seguir lançaremos um olhar sobre o papel da televisão e do V Festival Internacional da Canção na divulgação da *soul music*. Com isso buscaremos retratar como a televisão tentou direcionar determinada imagem da negritude no Brasil.

Capítulo 3

A TV em preto e branco: O V FIC e a democracia racial.

Ainda que inaugurada nos anos 1950, a televisão só viria a se consolidar como aparelho doméstico e um empreendimento altamente rentável na década de 1970. Foi sob o auspício do regime civil-militar que a televisão passou a contar com uma infraestrutura técnica atingindo quase todos os cantos do país e se integrando como importante instrumento político para a consolidação do projeto de unificação do Brasil.

Durante a segunda metade dos anos 1960, a indústria televisiva viveu uma feliz parceria com a música popular brasileira. Além dos programas semanais apresentados por jovens cantores de sucesso, os festivais musicais transmitidos pela Excelsior, Record e Globo tornaram-se verdadeiras plataformas de lançamento de artistas e movimentos musicais no país. Como afirma Marcos Napolitano (2011) os festivais na década de 1960 formavam uma “esfera pública” de discussão sobre os rumos da produção musical.

Os dois principais festivais de música televisionados eram o Festival de Música Popular Brasileira transmitido pela Record e o Festival Internacional da Canção (FIC) da rede Globo de televisão. Ambos contavam com relativa estrutura das respectivas emissoras e com a participação de importantes compositores e intérpretes. Muito embora ambos festivais tenham tido um significativo papel na formação do que se convencionou chamar MPB, existia uma diferença de foco entre os respectivos festivais. Enquanto o festival da Record era direcionado para fomentar certa visão de música nacional, o FIC possuía uma estrutura mais internacionalizante, tentando consagrar a música brasileira internacionalmente e também construindo uma determinada imagem de país em âmbito internacional.

O FIC, que a partir de sua segunda edição passou a ser televisionado pela rede globo de televisão, era organizado pelo influente empresário Carlos Marzagão e contava com o patrocínio do regime civil-militar por meio da secretaria de turismo do Rio de Janeiro. O certame possuía duas fases, uma nacional e uma segunda em que os artistas disputavam uma colocação internacional, com músicos convidados de outros países.

A parceria da emissora com a secretaria de turismo criava obstáculos para investidas de happenings ou de canções mais politizadas como ocorria nos festivais da Record, o que não impediu que o III FIC de 1968 alcançasse grande impacto com a disputa das canções “Sábina” de Tom Jobim e Chico Buarque e “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré. Entretanto, já em 1969, o padrão global de qualidade aumentava o controle sobre qualquer manifestação política ou excessos do público. (SCOVILLE, 2008)

Além disso, o AI-5 e o conseqüente recrudescimento da censura diluía o espaço dos festivais como forma de discussão da música popular brasileira:

As frágeis possibilidades de afirmar uma esfera pública, não oficial, através de um evento militarizado como os festivais da canção, se diluíram após o AI-5, em dezembro de 1968. Não é só porque o AI-5 instaurou um controle rigoroso sobre todos os níveis e tipos de esfera pública, mas também porque os festivais se viram privados dos seus melhores criadores. Após dezembro de 1968, alguns foram presos (Gil e Caetano), alguns ficaram foragidos e posteriormente saíram do país (Geraldo Vandré) e outros para um exílio voluntário (Chico Buarque). Aqueles que permaneceram, viram-se cerceados em sua capacidade de expressão musical e poética. (NAPOLITANO, 2001, p.328)

O AI-5, segundo Napolitano, teria acelerado o fim dos festivais, que em 1969 já apresentavam marcas de desgaste institucional, comercial e cultural. Assim, os dois principais festivais de 1969 (O V Festival da Record e o IV Festival Internacional da Canção da rede Globo) adotavam um modelo cada vez mais comercial e televisivo caracterizado por uma frieza e assepsia dos seus produtos. (NAPOLITANO, 2001, p.323)

Fazendo um balanço da produção musical brasileira do ano de 1970, o maestro Júlio Hungria indicava as principais tendências que viriam a se confirmar na referida década. Dentre elas, sublinharemos as seguintes:

1. Introdução em grande escala (grande consumo) do procedimento interpretativo *soul* na música brasileira (Tim Maia). Fato importante não tanto agora pela informação acrescentada ao repertório do compositor/do intérprete nacional, mas pelo que representa de contestação às estruturas tradicionais a introdução de um procedimento não genuinamente brasileiro.
2. Via TV, sucesso global de vendagem para as trilhas sonoras de novelas, fenômeno sintonizado em 69 com resultados obtidos com as trilha de Vêu de Noiva. [...]
5. Continuidade (sem muita novidade) do trabalho de Jorge Ben (informação jovem estrangeira mais contribuição brasileira) em disco

editado pela Philips.[...]

8. V FIC: Retomada da linha evolutiva pela liberdade de experimentar sem preocupações com nacionalidade ou grau de cultura desperta, via rede nacional de TV e com prestígio do júri qualitativo, grande parcela do público e da imprensa. (HUNGRIA, 1970)

A observação do crítico permite avaliar as transformações dentro do campo musical e do mercado fonográfico daquele ano. A televisão já se estruturava como centro irradiador das tendências musicais, apresentando as trilhas sonoras das novelas como peças que vincularia o mercado fonográfico ao sistema televisivo.

Júlio Hungria dá destaque para o V FIC (Festival Internacional da Canção) como um momento de “retomada da linha evolutiva” com a diminuição do elemento nacional como fonte de inspiração, além de destacar a presença de Tim Maia como representante da interpretação *soul* na música brasileira.

Esta “inspiração internacional” presente no V FIC não agradava a todos, parte da imprensa, principalmente aquela ligada aos setores nacionalistas da esquerda, viam com maus olhos esta aproximação. O jornalista Sérgio Cabral, por exemplo, escreveu uma extensa reportagem no jornal *O Pasquim* ironizando o festival. Com o sugestivo título de “*I want to go back to Brasil*” (paráfrase de “*I want to go back to Bahia*”), Sérgio Cabral atacava os músicos:

A apresentação de cada música deve merecer um cuidado especial para que nada indique que seja uma música brasileira. Se possível, não deve ter nenhum elemento de qualquer outro país que não sejam os Estados Unidos [...] na hora de cantar, o estilo deve ser *soul*. Como ninguém no Brasil sabe cantar neste estilo, a solução é fazer caretas como se da garganta saísse um som daqueles que emitem os cantores norte-americanos. (CABRAL, 28 out. 1970, p.10)

Fica clara a postura irônica do jornalista, entretanto, a crítica ácida, característica do jornal, refletia também parte da opinião pública. Como já observamos a chegada de sons estrangeiros, principalmente dos EUA, era alvo de críticas por parte dos nacionalistas, assim, a forte presença da *soul music* em um festival da canção parecia uma ameaça à música brasileira.

3.1 Tony Tornado e Erlon Chaves ameaçam a “família brasileira”.

Os três últimos FIC’s (1970, 1971 e 1972) apresentaram resíduos do que foram os festivais dos anos 1960. Assim, o V FIC realizado em outubro de 1970, já possuía outra função política, sob o manto da ditadura o festival procurava exportar a imagem

de um país que “canta livremente” (SCOVILLE, 2008, p. 25).

Os meses que antecederam o V FIC contaram com um grande esquema de divulgação internacional. Wilson Simonal, que naquele ano era garoto propaganda da Shell, tornou-se uma espécie de “embaixador” internacional do festival²². A empresa havia comprado a cota principal do festival e com isso buscava aproximar o cantor ao festival criando uma série de eventos envolvendo Simonal, o V FIC e a Shell. (ALEXANDRE, 2009,p.141)

Simonal ainda gravou a canção tema do festival no ano de 1970, vejamos a letra:

Nações e canções a vibrar
 Vêm de todo o lugar
 Milhões de emoções pelo ar
 Todo mundo a cantar
 Torcida por todos os cantos
 Nos cantos de cada país
 No Brasil, alegria hoje é tanta
 Povo que canta é povo feliz.
 Aqui a torcida não se mede – excede
 Aqui o aplauso não se pede – excede.
 Na comunicação da torcida, que da vida
 Festival Internacional da Canção. (SIMONAL, 1970 a)

Como podemos observar a canção conclama um otimismo triunfalista condizente à imagem que o regime ditatorial buscava passar. Além disso, a letra fazia um *merchandising* para a Shell, cujo lubrificante era conhecido como “Excede”.

O disco compacto promocional do Festival, patrocinado pela Shell, além do Hino do Festival contava ainda com mais duas canções de cunho patriótico que faziam propaganda do regime militar. “Cada um cumpra com o seu dever” de Wilson Simonal e “Brasil eu fico” (SIMONAL, 1970a) de Jorge Ben, ambas interpretadas por Simonal. As canções musicavam famosos slogans publicitários da ditadura, servindo assim, não só como promoção do festival como também do próprio regime.

“Cada um cumpra com o seu dever” convoca todos os setores da nação a cumprir com o seu dever para o desenvolvimento do país, enquanto “Brasil eu fico” inicia conclamando os diferentes estados do país para seguir no seguinte refrão:

Este é o meu Brasil,
 Cheia de riquezas mil,

²² Mesmo contratado como “presidente do júri” e “embaixador do FIC”, Simonal acabou não se apresentando no festival por causa de um desentendimento com a direção da emissora.

Este é o meu Brasil,
 Futuro e progresso do ano dois mil,
 E quem não gostar ou for do contra,
 Que vá pra...(SIMONAL, 1970a)

A música faz uma referência positiva ao slogan “Brasil, ame ou deixe-o”. Seguindo o direcionamento moralista do regime a canção opera com um efeito de sugestão do palavreado de baixo calão “puta que o pariu”, amenizando assim, de maneira espirituosa, o processo de extradição pelo qual passava os militantes de esquerda no país. Como demonstra Carlos Fico (1997), o regime militar investia em publicidade para criar uma imagem de apaziguamento e otimismo no país. Nesta perspectiva, as três canções presentes no compacto do V FIC, buscavam retratar este otimismo no Brasil como um país em processo de desenvolvimento e harmonia social.

Como embaixador do V FIC, Simonal se apresentou no MIDEM na França, um dos maiores eventos da indústria fonográfica mundial, o cantor ainda faria um especial para a televisão italiana e um show comemorativo da televisão portuguesa em Lisboa. (ALEXANDRE, 2009, p.157) Assim, a imagem carismática de Simonal promovia o festival pela Europa.

Segundo Carlos Marzagão, produtor do festival, havia uma preocupação por parte da emissora e do governo militar em passar determinada imagem no país no exterior:

O FIC foi feito como um plano a longo prazo. Em primeiro lugar, por nossa condição de país latino, somos sempre recebidos com certa desconfiança, os estrangeiros não acreditam que a gente possa fazer algo organizado. Este ano, o FIC marcou seus primeiros grandes pontos: foi transmitido para grande número de países. A televisão francesa está produzindo tapes para a França, Alemanha, Suíça e países escandinavos. A Inglaterra também produzirá outro tipo de gravação. (A VOZ ..., 1970, p. 84)

O grande investimento no processo de internacionalização do V FIC representou uma mudança na estrutura festiva, surgindo agora um processo de desterritorialização da produção musical.

A nova composição do FIC formava uma plataforma para a internacionalização da música popular brasileira, buscando com isso apresentar determinada imagem de Brasil no exterior. Como demonstra Renato Ortiz (1988, p.205), na década de 1970 o mercado de televisão brasileiro começa a configurar uma dimensão internacional. Na medida em que o país passa a se ajustar aos padrões do mercado de bens simbólicos

internacionais passamos da defesa do nacional-popular para a exportação do internacional-popular, no sentido de uma adequação às normas internacionais de produção cultural.

Assim, o V FIC serviu como sondagem e promoção da indústria fonográfica e televisiva em nível internacional, ao mesmo tempo em que se vinculou diretamente com o principal produto da rede Globo, as telenovelas. Não apenas os compositores participantes do festival tiveram suas carreiras atreladas às trilhas sonoras das novelas, como as atrizes apresentadoras do festival, Arlete Sales e Maria Cláudia, tornaram-se estrelas da emissora. (SCOVILLE, 2008, p. 30).

Como já afirmamos a *soul music* foi o grande destaque do festival naquele ano. O gênero já aparecia na apresentação da primeira canção concorrente, “Abolição 1860-1980”, interpretada por Mariá e Luis Antonio. Apesar da pequena expressão dos intérpretes, o realce esteve na banda comandada pelo regente Dom Salvador que acompanhava ao órgão um grupo de seis músicos negros vestidos de batas coloridas africanas (MELLO, 2003 p.373). Dom Salvador, embora pouco conhecido no meio midiático, acompanhou Elis Regina em sua fase *soul* dos anos 1970. Junto com sua banda Abolição, o maestro ainda regeu o conjunto musical de Jorge Ben em 1971 nos shows do Teatro da Lagoa em que Ben lançava seu disco *Força Bruta* (MACKSEN, 1971). Além disso, parte do núcleo da banda Abolição seguiria na formação da banda Black Rio, que viria a estourar no Rio de Janeiro da segunda metade da década de 1970.

Um dos grandes nomes do V FIC foi o compositor Ivan Lins, representante do MAU (Movimento Artístico Universitário). Sua canção, “Amor é o meu país”, foi classificada em segundo lugar na fase nacional do festival. Tratava-se de uma balada romântica em estilo *soul*. Mesmo com o relativo sucesso o compositor acabou acusado de adesismo ao regime, os últimos versos de “Amor é o meu país” traziam a palavra amor e país, o que sugeria uma exaltação à pátria:

De você fiz o meu país
Vestindo festa e final feliz
Eu vi, eu vi
O amor é o meu país [...]

Nota-se pela letra, que apesar das palavras, o tema se refere a uma canção romântica, não faz referência ao patriotismo ufanista. Apesar disso, o cantor foi comparado a dupla Dom e Ravel, compositores da canção patrioteira “Eu te amo meu Brasil” (ARAÚJO, 2010, p.285) A respeito do acontecido, Ivan Lins viria a se explicar:

A ditadura usurpou algumas palavras: bandeira, país pertencia ao poder. Então, *O amor é meu país* não podia. A música foi composta em janeiro de 1970, inscrita a seguir no festival, classificada antes da Copa do Mundo que o Brasil venceria. O jornal O Globo publicou um comentário crítico sobre as 30 classificadas (eram selecionadas três meses antes, para tocar no rádio). Os comentários foram elogiosos. Lembro-me que o jornalista Júlio Hungria era um dos comentaristas. Aí veio a Copa e o governo usou a vitória como propaganda política. O mesmo Júlio Hungria que havia elogiado passou a criticar a música. Nos shows do MAU, antes que eu cantasse “O amor é o meu país”, o Aldir Blanc ia ao microfone e dizia: “Isso que estão fazendo é sacanagem com o Ivan, a música é linda e não está elogiando a ditadura, prestem atenção”. (DIAS, 1997 apud SCOVILLE, 2008, p. 34)

A análise da situação exposta pelo cantor põe em evidência o clima instaurado com o controle dos órgãos repressores. A prática da censura, que se tornou recorrente com o AI-5, tinha um plano institucional, entretanto, o constrangimento poderia advir de qualquer grupo. É assim que começa uma prática da autocensura e censura advinda tanto dos pares quanto do público, como no caso relatado por Ivan Lins. O chamado fenômeno das patrulhas ideológicas, que viria a se intensificar em 1978, já se mostrava presente no festival, assim, a menção de signos que remetiam a qualquer ideia de pátria se apresentava como adesismo ao regime militar.

Muito embora o padrão global de produção buscasse controlar as atuações que viessem a causar constrangimentos para a emissora, o V FIC ficou marcado pela performance do maestro Erlon Chaves. O maestro interpretou a canção “Eu também quero mocotó”, composta por Jorge Bem. A música misturava “sambão joia”, arranjos jazzísticos e uma letra ambígua e misógina, fazendo uma comparação entre as pernas femininas e o mocotó, o que aproxima a canção do estilo “pilantragem” desenvolvido por Wilson Simonal. Como ressalta a revista Veja:

A mais volumosa apresentação – a da música “Eu também quero mocotó” – com 56 participantes mais dois “escravos” que abanavam o maestro e cantor Erlon Chaves, correspondeu também a mais complexa criação coletiva. A primeira ideia foi de André Midani, presidente da gravadora Phillips. Aproveitando o clima saudável e irreverente da composição de Jorge Ben (a música cantada na boate paulista Jogral celebrava as pernas – mocotós – das espectadoras), Midani imaginou um gigantesco *happening* para ativar o entusiasmo dos espectadores e alterar o ambiente metódico do Festival. Os planos iniciais ganharam ainda mais adeptos com a desistência de Jorge Ben de apresentar a música. O maestro Erlon Chaves foi escolhido para interpretá-la trouxe o “Mocotó” a novos interessados. (V FESTIVAL ...1970,p.82)

A canção parece ter agradado o público, transformando o mocotó de prato tradicional da cozinha brasileira em expressão da fala popular. No ano de 1970, os jornais usavam a expressão mocotó como símbolo de brasilidade, mas também de desbunde, como no caso do quadrinho de Jaguar publicado no jornal O Pasquim. O cartunista fez uma montagem do famoso quadro “Independência ou morte”, de Pedro Américo (1888), onde Dom Pedro I aparece gritando “Eu quero mocotó”. A montagem custou a prisão por uma semana da equipe do jornal, (MELLO, 2003, p.389) sendo considerada um desrespeito aos símbolos da nação, além de subverter a pregação ditatorial: “Brasil, ame ou deixe-o”.



Figura 5: Quadro de Jaguar.

O *happening* de “Eu também quero mocotó” trazia uma postura de desbunde, desafiando o bom gosto e o rigor presente no festival. Rogério Duprat que conduzia a orquestra “vestia um macacão laranja de mecânico, não regia coisa nenhuma, virava as páginas ao léu, incitando o coro a jogar as partituras pelo ar” (MELLO, 2003, p. 380). A postura irreverente foi explicada por Rogério Duprat:

O trabalho do maestro é terrível artesanal demais e a gente sente necessidade dessa fuga a tudo o que é normal e quadrado. Érlon, um músico considerado, resolveu partir para este *happening*. Se nós vencêssemos eu morreria de rir. Sabíamos bem o que estávamos fazendo e não entramos com outra intenção senão essa. (DUPRAT, 1970,p.9)

A fala do maestro demonstra uma tentativa de subverter de maneira irônica as rígidas estruturas do festival, como o próprio Duprat afirma que não havia intenção de

vencer o festival, mas de desafiar as regras metódicas do trabalho artesanal do músico, utilizando-se para isso de um happening extramusical. Ainda que defendessem uma postura irreverente e informal, a segunda apresentação da canção “Eu também quero Mocotó”, já na fase final do V FIC, não agradou aos censores da ditadura. Para dar um toque de sensualidade em sua apresentação o maestro substituiu os escravos por mulheres em “trajes sumários”. Enquanto o Erlon Chaves cantava “Eu quero mocotó”, as modelos lhe acariciavam e lhe davam beijos no rosto. A performance foi repudiada pela plateia e pela imprensa. Na semana seguinte, durante um ensaio para reapresentação de seu *happening* no programa de Flávio Cavalcanti, Érlon Chaves foi abordado por dois policiais a paisana que o levaram para o quartel da polícia do exército, mantendo o maestro preso por cinco dias por atentado à moral e aos bons costumes. (PENTEADO, 1993,p.70)

Em 28 de outubro de 1970, a rede Globo fazia questão de se desvincular do quiproquó causado pelo *happening* de Érlon Chaves. Assim, anunciava a notícia no Jornal “O Globo”:

O maestro foi convocado para dar explicações a propósito da apresentação de um “show” não programado nem autorizado pela TV Globo que causou repulsa ao público presente e aos telespectadores. As autoridades admitem que ele tenha ludibriado a boa fé da direção da TV Globo, organizadora do Festival, e que não tivera conhecimento prévio do número que ele apresentou antes de Mocotó. (ÉRLON..., 20 out. 1970 p.8)

Um mês após seu interrogatório saía pelo mesmo jornal a punição de Érlon Chaves, 30 dias sem poder exercer a profissão de maestro em território nacional. A nota dizia que “o quadro apresentado na televisão é contrário à moral e aos bons costumes” (ÉRLON..., 20 nov. 1970,p.2)

Como podemos observar pela nota, prevalecia a busca de reprimir qualquer ato que atentasse a moral pública, que em muitos casos podia tomar uma conotação subversiva. Carlos Fico (2002, p.260-261) demonstra que o DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas) criava uma narrativa em que a crise moral aparecia como fomentada pelo movimento comunista e outros inimigos do regime, a fim de abalar os fundamentos da família. Para o regime o atentado à moral era uma forma de implantar maus hábitos, principalmente entre jovens e mulheres – seres vistos como desprovidos da capacidade de julgamento.

A repressão ao *happening* estava associada a fatores que pareciam incomodar a

visão sobre a “família brasileira”. A imagem de um negro sendo alvejado de beijos de belas e alvas dançarinas acionava uma visão hiperssexualizada do homem negro, como um elemento impuro e perigoso, que neste contexto também maculava a imagem de harmonia étnico racial que a ditadura buscava passar.

A grande vencedora do V FIC foi a canção “BR-3”, uma balada *soul* interpretada por Tony Tornado acompanhado pelo Trio Ternura. A trajetória de vida de Tony Tornado se assemelha a de Tim Maia, vindo do interior de São Paulo para o Rio de Janeiro, o cantor viveu de bicos até entrar no exército, onde foi paraquedista junto com Gerson Combo (outro importante personagem do mundo *soul*). Saindo do exército, o cantor passou a trabalhar como mímico e segurança do produtor cultural Carlos Imperial. A aproximação de Carlos Imperial rendeu algumas apresentações de Tornado no programa “Hoje é dia de Rock”. Mais tarde seguiu com o grupo folclórico “Coisas do Brasil” pela Europa e EUA, abandonando o grupo para viver no bairro do *Harlem*, em Nova York, onde trabalhou como cafetão e traficante. Em entrevista ao Estado de São Paulo, Tony Tornado chega a comentar que conheceu Tim Maia em uma prisão no *Harlem*, segundo Tornado ele teria ajudado o futuro astro (que nessa época ainda era Sebastião Maia) a “sair de uma fria” na penitenciária (MARIA, 2014). A respeito de sua passagem pelos EUA, o cantor oferece o seguinte relato:

Foram sete meses. Aí eu senti. A música me dominou completamente. Eu vi negros com toneladas na cabeça em “soul music”. Vi crianças em “soul free”. Eu senti. Era o grito d’alma. Todos lá cantam porque sentem. Isto é o soul music. Ah, “cri” é crioulo mesmo. Em 67 estava de volta ao Brasil e acabei como “crooner” do conjunto de Peter Thomas sabe? Lá nos Estados Unidos vi gente pior que eu e resolvi cantar pra valer. Mas assisti James Brown, Jimi Hendrix, alguns dos grandes festivais pops. Vivi e amadureci. E lá estava eu cantando bolero, tango, na frente do conjunto. Não, meu Deus, não podia continuar. (MARIA, 2014)

Depois de deportado Tornado passa a trabalhar como *crooner*, trazendo fortes influências da *soul music* norte americana, principalmente do som e da performance de James Brown, astro da *soul music* que Tornado se inspirava.

Ao que consta, Tony Tornado foi literalmente descoberto por Tibério Gaspar, compositor da “BR-3”, em um “inferninho” em Copacabana. A princípio os autores procuraram Wilson Simonal para a interpretação, entretanto, o cantor que investia em um estilo alegre e irreverente rejeitou a música. Outro cotado para a interpretação foi Tim Maia, que tendo um contrato com a *Philips* não podia se apresentar no festival

televisado. Assim, depois de rejeitada pelos dois grandes cantores negros da época, a canção encontrava seu interprete. A composição de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar era uma balada *soul* que retratava os perigos da rodovia que ligava o Rio de Janeiro a Belo Horizonte, com o famoso refrão “A gente corre/ Na BR3/ E a gente morre/ Na BR-3”. A música fez imenso sucesso na voz de Tornado, como descreve Zuza Homem de Mello (2003, p. 379):

No arranjo do maestro Leonardo Bruno acontecia nesse ponto uma chamada dos metais para a segunda parte, formada por *riffs* no estilo *funk*, com o trio entoando apenas “Na be erre três” repetidamente, em andamento rápido e na divisão 4/4, enquanto Toni se soltava em frases e exclamações, em gritos desesperado como um piloto alucinado no seu carro em alta velocidade, que poderia levá-lo a morte pela estrada BR-3. No seu improviso também dançavam rodopiando em passos que nunca tinham sido vistos antes no Brasil, produzindo uma coreografia espetacular com uma agilidade estonteante, conseguindo um efeito semelhante ao de luzes estroboscópicas. Um show! O público mal conseguia ouvir de tanto que aplaudia, o tímido Antonio Adolfo, que estava ao piano, não se conteve e foi abraçá-lo no palco. Toni Tornado acabou com o baile.

Em trajes que evocavam o *Black Power* o cantor coroava de vez a *soul music* no Brasil. Depois da vitória na fase nacional, Tony Tornado chegou a se encontrar com o general Medici em uma reunião informal acompanhada pela imprensa, em que o chefe de Estado pedia que o cantor vencesse também a fase internacional do V FIC. “Conto com vocês para a grande vitória. Tenho esperança de que conquistarão o tricampeonato para o Brasil também na música”, pedia o general ao seu time de músicos. Encantado pela recente fama, o cantor respondia à imprensa: “Darei tudo de mim para atender ao pedido do presidente” (MÉDICI ..., 1970).

A vitória da canção brasileira no festival traria mais uma conquista ao regime militar, dando mais fôlego ao nacionalismo ufanista que perpassava o país com o recente sucesso da seleção brasileira de futebol na copa do México.

Apesar do relativo sucesso e dos apelos ditatoriais, a fase internacional do V FIC acabou premiando a canção “Pedro nadie”, representante da Argentina. Mesmo com os apelos patrioteiros ufanistas os principais destaques da fase nacional não conseguiram agradar o público. Como já relatamos Erlon Chaves ao tentar “apimentar” sua apresentação foi condenado pela censura militar, Tony Tornado também sofreu perseguição na fase internacional do certame.

Aproveitando o sucesso da BR-3, Tornado faz uma pequena, mas significativa,

alteração em sua performance. Ao invés da reverência “Meu Deus”, com que finalizou sua interpretação na fase nacional do festival, Tornado enunciava “Meu Povo”. Sua apresentação performática, somada à alusão ao “seu povo”, tinha uma conotação política implícita: a comunidade cristã de Deus fora substituída pelo povo negro. A mudança da canção não passou despercebida pela mídia, como atesta o jornal Estado de São Paulo:

Aquele momento estranho em que Tony Tornado mudou o arranjo e a encenação iniciais e, abrindo o jaleco para libertar o sol pintado no peito imenso, passou a gritar “Meu Sol” e “Meu Povo”, em vez do comportado “Meu Deus” com que antes parecia arrebentar as cordas vocais. Por um instante, a aclamação popular baixou um pouco de volume (foi só impressão?), como se pressentindo que uma ânsia centenar podia explodir ali no palco, enodoando o Maracanãzinho com salpicos de um ódio místico cristalizado nas tardes vazias do Harlem. Mas não explodiu, palmas para ele que ele merece, e afinal ali ao lado estava o Trio Ternura, uma graça. Fica tudo adiado, ou talvez cancelado. (DEMOCRACIA ..., 1970, p.5)

Nota-se o tom de pastiche que o jornal imprime à performance de Tony Tornado. Ao entoar o lamento negro do *Harlem*, o músico poderia trazer o clima de ódio racial ao festival, entretanto, a “graça” do Trio Ternura que o acompanhava, neutralizava qualquer excesso que poderia advir do lamento negro do cantor.

A repercussão do *happening* da “BR-3” não foi nada favorável para sua imagem, o cantor passou a ser visto como uma ameaça para os militares, principalmente pelo tom de incentivo ao protesto negro. Não demorou muito para a “BR-3” ser associada ao mundo das drogas e às viagens psicodélicas. Assim, em novembro de 1970, o jornalista Ibrahim Sued publicava em sua coluna da revista *Veja* um artigo onde a “BR-3” era associada à gíria dos usuários de drogas para a principal veia de inserção da seringa.

Ao contrário das estradas convencionais, ela não é recoberta pela capa asfáltica, mas por uma túnica endotelial capaz de se enfraquecer com o excessivo trânsito de drogas diversas. Para eles, pouco habituados à linguagem da anatomia, a veia mediana é conhecida na gíria como a BR-3 de todos os baratos e viagens (nomes dados ao estado provocado pelo efeito das drogas) (A BARATO-3, 1970, p.24)

Segundo Zuza Homem de Mello (2003, p.388), a reportagem fazia a promoção de um livro sobre tóxicos escritos pelo general Jaime Graça, então amigo do colunista Ibrahim Sued. Embora não exista nenhuma passagem explícita, a letra da “BR-3”

metaforizava elementos da contracultura que poderiam ser facilmente vinculadas ao mundo psicodélico e ao uso da heroína, como podemos observar:

A gente morre, a gente morre
Na BR-3
A gente corre, a gente corre
Na Br-3

Há um foguete
Rasgando o céu, cruzando o espaço
E um Jesus Cristo feito em aço
Crucificado outra vez
Há um sonho
Viagem multicolorida
Às vezes ponto de partida
Às vezes ponto de um talvez

Há um crime
No longo asfalto dessa estrada
E uma notícia fabricada
Pro novo herói de cada mês.

Além da viagem multicolorida – referência às viagens psicodélicas – a canção trazia ainda a imagem de “Jesus Cristo feito em aço”, o que remetia, segundo a reportagem de Ibrahim Sued, à seringa aplicada pelos usuários de heroína. Visto por esse ângulo, os versos atentavam contra a moral religiosa, transformando a cruz cristã em seringa. Além das referências religiosas pouco cristãs e as viagens psicodélicas, o que incomodou a ditadura foi a possibilidade de Tony Tornado representar um líder do *Black Power* no Brasil.

Após o sucesso de “BR-3”, Tornado virou atração da mídia, contudo o que se destacava não era a sua canção, mas seu casamento com a atriz Arlete Sales. Incomodava a sociedade o relacionamento de um negro com uma atriz global branca. Como afirma o cantor:

Os militares pensavam: esse cara está com experiência internacional, esse cara viveu lá. Eles levantaram tudo da minha vida. "O que o senhor quer? Revolucionar esse país?", me perguntavam. E eu: "Não, não é nada disso." Eles não me bateram porque eu já estava classificado para o Festival Internacional da Canção, de 1970. Aí veio o casamento com a (atriz) Arlete Salles e a coisa ficou mais feia. (MARIA, Júlio. 2013)

O casamento inter-racial ganhava ares de polêmica que somada às performances

e posturas de Tony Tornado construíam uma imagem depreciativa do cantor. Algo que também atingia Arlete Salles. Em entrevista a revista *Amiga*, a atriz afirmou que quase foi demitida por causa de seu recém casamento:

A minha demissão chegou a ser batida e só faltava a minha assinatura. O Boni ficou do meu lado e tive também apoio do Daniel Filho e da Janete Clair... com aquela pressão toda em cima da gente, passei a ser rejeitada pelo público. A TV Globo é uma indústria e eu uma peça de consumo que naquele momento estava difícil de ser vendida. Isto sem contar as cartas desaforadas, os telefonemas anônimos, e os insultos gritados na rua pelas janelas dos automóveis. (SOMBRA, ago.1971, p.35)

É interessante notar como a própria atriz chega a se considerar como uma “peça de consumo” difícil de ser vendida, algo que não estava longe da realidade. O casamento da atriz global com Tony Tornado era rechaçado pela opinião pública, causando uma rejeição na própria imagem da atriz. O episódio, fartamente retratado pela imprensa, era apresentado por uma ótica de romance popularesco, onde só o amor poderia vencer as barreiras sociais.

O casamento entre Tony Tornado e Arlete Sales não seguia o padrão de miscigenação enquadrado na ideologia da democracia racial brasileira, que, via de regra, se configura como uma relação entre o homem branco e a mulher negra, o que revela as hierarquias raciais e de gênero, onde o grupo étnico dominante fornece o genitor. A antropóloga Laura Moutinho (2004) observa que na narrativa construída sobre a miscigenação racial no Brasil, o homem branco aparece como o libidinoso que se aproveita das lúbricas mulheres negras ou índias. Nesta narrativa a mulher branca ocupa um papel quase que assexuado da esposa fiel, enquanto o homem negro está ausente, relegado ao mundo do trabalho. Entretanto, contraditoriamente a esta narrativa, o homem negro é propagado pela mídia como símbolo erótico. (2004, p.22)

Por meio da análise das representações das relações inter-étnicas em textos literários Moutinho observa que as relações afetivas entre homens negros e mulheres brancas, na maioria das vezes, são retratadas pela ótica da tragédia, quase nunca se realizam, configurando-se como uma “relação tabu”. (2004, p. 139) Neste cenário, este tipo de relação afetiva representa um contato poluidor do homem negro com a mulher branca, e conseqüentemente uma ameaça à dominação patriarcal do homem branco, na medida em que o negro como agente miscigenador inverte os padrões e hierarquias patriarcais.

Assim, a polêmica em torno do casamento de Tony Tornado com a atriz Arlete Sales é reveladora dos mecanismos da ideologia da democracia racial, ao mesmo tempo em que a miscigenação representa um desejo da nação em abolir as fronteiras étnicas em nome do sincretismo racial, ela só é assentida publicamente quando se trata do homem branco com a mulher negra.

Além do casamento, Tony Tornado seria alvo de mais constrangimentos por causa de suas posturas e ideias a respeito da negritude no Brasil. Sua primeira gravação em disco compacto trazia duas canções em versão *soul music*: “Meu mundo caiu”, sucesso na voz da cantora Maysa e “Sou Negro”, em que fazia referências diretas ao *Black Power* e trazia o seguinte recado:

Dessa vida nada se leva
 não sei porque vocês tem tanto orgulho assim
 você sempre me despreza
 sei que sou negro mas ninguém vai rir de mim.
 Vê se entende
 Vê se ajuda
 O meu caráter não esta na minha cor
 O que eu quero
 não se iluda
 Por deus eu juro é conseguir o seu amor (TORNADO, 1970)

A canção chamou a atenção dos órgãos da censura e da imprensa que assim como grande parte da sociedade civil viam o protesto negro como uma falsa expressão da realidade nacional. Como atesta a seguinte nota:

Ao interpretar na televisão carioca a canção “Sou Negro”, cuja letra focaliza problemas de raça, o cantor Tony Tornado, 25, foi advertido pelo Serviço de Censura na última semana por acompanhar sua interpretação com tapas no próprio rosto e gestos de punhos cerrado, imitando os representantes do Poder Negro dos Estados Unidos. Motivo de advertência: Tony Tornado (apelido do carioca Antonio Vieira Gomes) dá uma imagem falsa da realidade brasileira, ao insinuar agressivamente um clima de ódio racial que não existe no Brasil. (GENTE, 7 out. 1970, p.84)

A revista trabalha com a ideia de uma falsa imagem do Brasil passada pela apresentação de Tony Tornado, como já observamos a democracia racial é assimilacionista, destarte, ela se pauta no sentido de formar uma coerção social contra qualquer manifestação de cunho étnico-racial que se afaste do ideal miscigenado. Assim, qualquer manifestação racial que se afastasse de uma perspectiva de convívio harmônico entre raças estava sujeita à coerção. Ao ser questionado sobre a canção o

cantor respondia na defensiva:

A sua primeira gravação parece que foi um compacto com a música “Eu sou Negro”, não é isso?

Eu sei o que você está querendo com essa pergunta. Por causa desse disco, eu fui mal interpretado. Mas para te explicar como eu encaro esse problema, vou citar aquela frase do Stockeley Carmichael onde ele diz que a mão de um preto apertando a de um branco produz uma sombra da mesma cor. É isso o que eu acho, eu sou pela integração. (TONY TORNADO, 20 out. 1970)

A resposta de Tornado ao jornalista demonstra bem o clima de perseguição, o cantor busca se defender, afirmando que é a favor da integração racial e trazendo o pensamento de Carmichael para autorizar um discurso conciliador. O intelectual negro, que cunhou o termo *Black Power*, chegou a participar como membro do partido Panteras Negras, entretanto sua postura pacifista, muito próxima à de Martin Luther King, acabou afastando-o do partido. Carmichael virou um grande pensador e difusor do pan-africanismo.

A metáfora das sombras das mãos que produzem a mesma cor seria usada em seu disco de 1972, onde o Tony Tornado grava a canção “Uma ideia”, também composta por Marcos Valle. É desse disco também a famosa “Podes crer amizade”, que se tornaria hino da juventude *black* no país. A canção reproduz a gíria da juventude negra com intenção de congregar um clima de paz e amizade bem próximo ao hippismo. Tony Tornado buscava afastar suas performances de qualquer conotação racista, como observamos na seguinte entrevista:

Eu fui um dos comandantes do movimento chamado Black Rio, no Rio de Janeiro. Ele não tinha conotação racista, juro por Deus que não. Era só uma conscientização de massa, do poder negro. Mas a música que fazíamos tinha uma maior concentração de negros mesmo. Já era James Brown, Wilson Pickett, Rufus Thomas. Iam mais negros, mas havia branco também. E a intenção era esta: já que eles nos barram nos clubes brancos, vamos fazer uma sociedade nossa, vamos fazer uma aglutinação nossa, mas da qual eles também poderiam participar. Eram clubes em Madureira, Nova Iguaçu, Queimados. Foi um grande movimento porque botávamos 10 mil pessoas para dançar. (MARIÁ, 2013)

Tony Tornado se referia aos bailes suburbanos, que na segunda metade da década de 1970 foram batizados pela imprensa como “Black Rio”. O fenômeno se transformou em um verdadeiro movimento, formado pela aglutinação de jovens negros da periferia do Rio de Janeiro, cujos bailes eram comandados por DJs e equipes de som

aos embalos de música *soul*.

O cantor ainda seria alvo da censura ao gravar “Se Jesus fosse um homem de cor (Deus Negro)”. A canção remete a um gospel, com a provocativa frase “Você teria por deus esse mesmo amor, se Jesus fosse um homem de cor?”. Embora, a ideia não fosse nova,²³ imagem de um Jesus negro irritou os eclesiásticos, o que foi suficiente para que Claudio Fontana (compositor da canção) e Tony Tornado fossem levados para interrogatório no DOPs. Os discos que continham a canção foram quebrados e retirados de circulação. (ARAÚJO, 2010 p.331)

Os dois únicos LPs de Tony Tornado foram vistos pela crítica como pura imitação da *soul music* americana. Suas apresentações eram rotuladas de maneira pejorativa como “macaqueação” norte americana. A revista Veja 8 de setembro de 1971 chegou a publicar uma matéria em que sugeria de maneira irônica que, o então ministro da fazenda, Delfin Neto, taxasse ideias e práticas, que segundo a revista não se adequavam a realidade brasileira. Os “produtos estrangeiros” eram: poluição do ar, liberdade feminina, questões raciais e *soul music*. A matéria apresentava uma forte carga racista, ao colocar a foto de Tony Tornado ao centro com o título “Macacos nos seus galhos”. (MACACOS..., 1971). A referência animalesca ao ato de imitação tinha como alvo os negros que buscavam incorporar ideias estrangeiras no país. Vale lembrar que o próprio termo macaqueação já possui uma conotação racista, macaqueação deriva da expressão “macacas de auditório”, alcunha altamente racista usado para designar as mulheres das classes populares que acompanhavam os programas de rádio na década de 1940.

²³ A peça de Ariano Suassuna “Auto da Compadecida” de 1955 tem como personagem Manoel, um Jesus negro. É interessante notar que na cena em que Jesus aparece, João Grilo questiona a sua aparência “não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era menos queimado” ao que Manoel responde “[...] Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?” Consta que Ariano Suassuna teria colocado um Jesus negro na peça depois de acompanhar notícias sobre o racismo nos EUA.

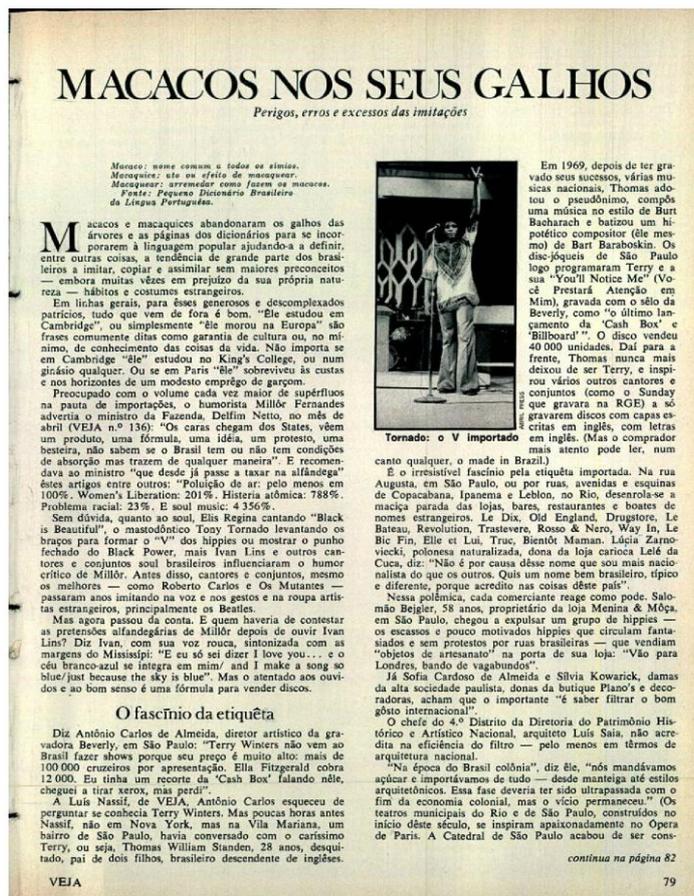


Figura 6: Reportagem da Revista Veja, 8 set. 1971.

3.2 Elis Regina e os horríveis brancos da rua do ouvidor.

Elis Regina também teve uma curta fase *soul* em sua carreira, além da canção “*These are the song*” gravada junto com Tim Maia, a cantora se aproximou de importantes músicos e arranjadores da *soul music*, como Dom Salvador e a banda Abolição com quem chegou a gravar a canção “Uma vida” para o programa televisivo Elis Especial em 1971.

O disco *Ela*, lançado no mesmo ano, apresenta duas canções cujos arranjos se aproximam da *soul music*, a “Mundo Deserto” de Roberto e Erasmo Carlos e “*Black is Beautiful*” dos irmãos vale. Esta última, apresentada no VI FIC, contou com a participação não planejada de Tony Tornado. No momento em que a cantora se apresentava no palco do festival, empolgado com a interpretação de Elis, Tony Tornado

sobe ao palco e beija a cantora.²⁴ A nota a respeito do ocorrido no jornal A Folha, nos oferece a visão a respeito do ocorrido:

Na última noite do VI FIC, quando no show de Elis Regina, Tony Tornado deu uma de Erlon Chaves. Ao Elis cantar Eu quero um homem de cor, ele surgiu com sua cabeleira toda Poder Negro e, de modo muito alienígena lascou um beijo na moça. Como havia artistas estrangeiros, turistas, etc, a coisa fica de um vedetismo absolutamente cafona, pastichando situações de outras terras. (QUANDO PUBLICIDADE DESVENDE. Out.1971)

Assim como no caso de Erlon Chaves, o beijo de Tornado, um negro, na alva Elis Regina irritava a imprensa. É interessante notar também a preocupação com os turistas estrangeiros que teriam uma má imagem do Brasil e o modo “muito alienígena” de Tornado beijar a cantora (o jornalista não nos oferece uma explicação de como um beijo poder ser alienígena). Além do afamado beijo, Tornado ainda cerrava os punhos com o braço levantado em homenagem aos *Black Panthers*. Após o show o cantor foi mais uma vez levado preso e interrogado.

A canção interpretada por Elis Regina trazia a questão da hiperssexualização do negro e da mestiçagem no Brasil. Vejamos a letra:

Hoje cedo, na rua do Ouvidor
 Quantos brancos horríveis eu vi
 Eu quero um homem de cor
 Um deus negro do Congo ou daqui
 Que se integre no meu sangue europeu
 Black is beautiful, black is beautiful
 Black beauty so peaceful
 I wanna a black I wanna a beautiful
 Hoje a noite amante negro eu vou
 Vou enfeitar o meu corpo no seu
 Eu quero este homem de cor
 Um deus negro do congo ou daqui
 Que se integre no meu sangue europeu
 Black is beautiful, black is beautiful
 Black beauty so peaceful
 I wanna a black I wanna a beautiful (REGINA, 1971)

A canção também foi alvo da censura, segundo Gustavo Alonso (2011,p.123) a primeira versão dizia “Um deus negro do Congo ou daqui/ Que *melhore* o meu sangue europeu”. Os censores entendiam a frase como uma injúria à miscigenação e a suposta

²⁴ Em entrevista concedida para esta pesquisa, Tony Tornado confidenciou, não sem uma forte dose de ironia e deboche, que jurava que Elis Regina cantava aquela música para ele.

democracia racial, assim os compositores só conseguiram a liberação da música uma vez mudada a palavra de “melhore” para “se integre”, que estaria mais ajustada à visão integracionista das relações étnicas no país.

Uma das características da miscigenação no Brasil é o seu direcionamento para o embranquecimento, desde o século XIX, com a chegada do racismo científico no país, o processo de mistura étnica foi visto e mesmo incentivado como uma forma de embranquecer a nação. Para os cientistas, e homens de letras em geral, o cruzamento de raças viria a extinguir o elemento negro transformando o Brasil em um país racialmente branco. Tal pressuposto estava embasado em uma ideia pseudocientífica de que o gene negro seria mais fraco que o gene branco, o que faria com que este último prevalecesse sobre o gene negro (SCHWARCZ, 1993).

Muito embora o caráter falsamente científico desta tese tenha sido abandonado, a ideia da miscigenação como fator de embranquecimento permanece ainda nos dias atuais. Esta tendência ao apagamento do fator negro no produto da miscigenação reflete a hegemonia da branquitude como legitimadora dos cruzamentos interétnicos. Neste contexto, a estrofe que dizia “melhore o meu sangue europeu” invertia a lógica da miscigenação como embranquecimento e corrompia a ideologia da democracia racial ao enfatizar o sangue negro da perspectiva do aperfeiçoamento.

A canção também remete as relações afetivos-sexuais interétnicas. Como já observamos, existe uma “narrativa sobre a miscigenação” no Brasil que normatiza a relação entre o homem branco e a mulher negra, relegando à mulher branca o cargo de esposa fiel. Ao entoar uma canção onde uma mulher de “sangue europeu” – portanto branca – busca um “homem de cor”, e ainda menospreza os homens brancos, Elis Regina invertia os papéis desta narrativa. Em “*Black is beautiful*” a mulher é retratada, para o espanto dos moralistas, como um ser sexuado, e, na contramão das expectativas sociais sobre as relações afetivas no Brasil, buscava um amante negro. Assim, a canção expunha a contradição das representações sobre a sexualidade do homem negro no contexto da propaganda miscigenação: relegado ao mundo do trabalho, o negro não participa da “narrativa da miscigenação”, por outro lado, este deslocamento lhe concedia uma imagem hipersexualizada própria dos fetiches que fogem do padrão normativo.

Em seu programa “Elis Especial” de 1971, a cantora interpretou a canção fantasiada de palhaço, por um lado a performance suavizava qualquer tentativa de politizar a questão negra, porém, essa atitude pode ser lida também como uma forma de

protesto, a maquiagem de palhaço pode representar como as relações étnicas no Brasil eram mascaradas.

Mesmo com as mudanças, Elis Regina relata que foi aconselhada a não cantar “*Black’s beautiful*” nem “Upa neguinho” (canção de Edu Lobo) (SOUSA, 1979, p. 7), o que demonstra a preocupação do regime militar com canções que evocassem a escravidão e a negritude. Em documento recentemente liberado dos arquivos da ditadura há uma passagem em que o nome de Elis Regina está vinculado ao movimento Black Power, os censores emitiam a seguinte nota: É muito afeita a gravar músicas de protesto, inclusive ligadas ao movimento do “poder Negro”, norte americano, apesar de não demonstrar ligação com o mesmo. (ELIS...,2012)

A canção “*Black’s beautiful*” apresentava uma postura a respeito da negritude que não se coadunava com a visão geral da sociedade sobre as relações afetivas e interétnicas no Brasil, o que incomodava não apenas os censores, mas também parte da sociedade civil. Neste cenário, a jornalista Lenita Miranda Figueiredo publicava em sua coluna os perigos que a canção podia trazer aos “verdes brasileiros”.

Sem dúvida alguma “*Black’s beautiful*” é uma música perigosa ainda que seja top nas paradas de sucesso[...] Que os irmãos Valle ou Elis Regina queiram um homem de cor, do Congo ou daqui, e que achem horríveis os brancos da rua do Ouvidor, ninguém tem nada a ver com isso. Mas dessas divagações pode nascer o desentendimento de verdes brasileiros. Com isso pode desencadear-se aqui, uma onda racista, uma guerra entre brancos e negros, coisa que jamais o brasileiro pensou. Em contrapartida, só nos resta uma alternativa. Ou nós, os brancos pintamos a cara de preto e que nessa onda entrem também “os homens horríveis da rua do Ouvidor” ou vamos imprimir nossos cartões de visita com o novo slogan “*White is beautiful*” (FIGUEIREDO, 1971, p. 20)

É importante observamos que a lógica quase paranoica da nota confabula com o mito da democracia racial no Brasil. A jornalista remete o desejo por um homem negro ao protesto racial e a formulação de sentimentos antinacionais. O receio expresso na coluna demonstra como as regras de mestiçagem no Brasil fazem parte da própria narrativa sobre a nação, assim, uma canção que retratasse o desejo de uma mulher branca por um homem negro trazia um perigo e impureza no modelo de formação étnico brasileiro.

Chama atenção o tom ufanista da reportagem, a jornalista parece temer uma cisão entre negros e brancos no país, além de se referir à imposição de um racismo

estrangeiro. A saída da escritora seria a formulação de uma política do orgulho branco. É importante ressaltar como a colunista trabalha as “cores” em seu texto, os brasileiros são chamados de “verdes”, conotação patrioteira que dentro do contexto da ditadura integravam aqueles que apoiavam o golpe, entretanto, ao inflamar o protesto branco, a lógica das relações toma uma conotação bi-racial semelhante à lógica racial norte americana, os “*whites*” contra os “*blacks*”.

A opinião da colunista representava a visão da elite a respeito das relações raciais no Brasil, Thomas Skidmore(1994) afirma que durante a década de 1970, a elite brasileira incrustada no meio político e nos meios de comunicação, defendia tenazmente a ideia de democracia racial no país, e rotulava como “não brasileiros”, qualquer um que levantasse questões de cunho racial. “O argumento comum era que os únicos “problemas” raciais no Brasil provêm da agitação daqueles que afirmam ver problemas”. (SKIDMORE, 1994,p.137). Nesta perspectiva não apenas o gênero musical era acusado de estrangeiro, como também as mensagens que se referissem as relações étnicas no Brasil.

Como observamos, a ideologia oficial do regime se pautava na ideia de integração étnico-racial embasada no mito da democracia racial, ideologia influenciada pelo pensamento de Gilberto Freyre. O sociólogo, não só foi um dos entusiastas de primeira hora do golpe militar, como também um dos ideólogos do regime. Neste cenário, as ideias de Freyre como ideologia oficial do regime militar se difundiam em parte da sociedade civil, principalmente nos meios de comunicação.

Como demonstra Elide Rugai Bastos (2006), a interpretação das relações sociais de Gilberto Freyre busca enfatizar as formas de acomodação e trocas intersubjetivas entre os grupos sociais, assim, sua interpretação do Brasil em *Casa Grande & Senzala* acabava por forjar uma harmonia entre o senhor e o escravo, ou entre brancos e negros. É preciso notar que a expressão democracia racial de Freyre, que viria a dar o tom da ideologia oficial do regime militar, não se refere à concepção de democracia como direitos civis e individuais, ou à concepção liberal do multiculturalismo que versa sobre o direito de representação das minorias sociais. Ao contrário, a democracia racial de Freyre agrega as diferenças culturais e étnicas de maneira unificadora e homogeneizante, o que obstrui a formação de expressões culturais ou raciais que não se alinhem à ideologia nacional. Para Elide Rugai Bastos:

Afirmar a unidade cultural é não admitir que cada grupo possa elaborar modos próprios de expressão dos antagonismos. Implica

negar que as formas culturais existentes no escravo, no agregado, possam ser expressão não organizada de protesto sobre sua condição de vida e de trabalho. (BASTOS, 2006, p. 189)

O mito da democracia racial serviu como suporte do discurso político na década de 1930, momento em que a política populista tentava integrar a população brasileira de maneira hegemônica. Contudo, o colapso do populismo representado pelo golpe de 1964, descortinava o caráter ideológico da democracia racial. Nas palavras de Emilia Viotti Costa: “A verdade da geração passada, tornou-se mito da geração atual” (1999, p.368).

A busca por uma visão harmônica e integrada da sociedade brasileira acabava camuflando conflitos latentes. A designação do termo democracia racial em um momento de ditadura trazia a tona o caráter ainda menos democrático do Estado militar. Nesta perspectiva, adotava-se um ponto de vista em que a sociedade era vista como naturalmente miscigenada, o que justificava a não adoção de qualquer política de reconhecimento das desigualdades raciais. Contudo, como já observamos, a ideia de miscigenação presente na democracia racial beneficiava o embranquecimento como posição de prestígio social.

Analisando a política cultural do regime militar, Renato Ortiz (1985) chama atenção para um duplo movimento na produção cultural da época. Se por uma lado havia a repressão do conteúdo de algumas manifestações culturais, por outro, havia também um incentivo, assim, o que se reprimia eram os conteúdos políticos de peças de teatro, música, literatura ou filmes, mas não a produção em si. No contexto ditatorial o Estado buscava direcionar determinadas produções culturais no sentido de formar uma ideologia de integração nacional por meio da cultura.

Como já observamos, as produções culturais negras também participaram deste movimento entre repressão e incentivo. Assim, os cantores da *soul music*, por exemplo, podiam expressar suas canções em festivais como o FIC, desde que estas não fossem acompanhadas do protesto negro. Dentro do contexto da democracia racial a identidade nacional deveria prevalecer sobre qualquer outra forma de expressão cultural não assimilada.

3.3 “Dançar como dança um *Black*”: Gerson Combo e os dez mandamentos *blacks*.

Outro cantor que fez sucesso nos anos 1970 foi Gerson King Combo, espécie de versão nacional de James Brown. O cantor foi companheiro de Tony Tornado na escola de paraquedismo do exército e, também ao lado do cantor, iniciou sua carreira como dançarino no programa “Hoje é dia do rock” para, em seguida, fazer parte da “Banda Veneno”, comandada pelo maestro Érlon Chaves. Mais tarde fez parte da banda de Wilson Simonal, com quem viajou para os EUA em suas turnês. Segundo Nelson Motta (1977,p.34), ainda como dançarino, Gerson King Combo teve oportunidade de viver na Jamaica, onde se integrou à banda “*Supreme*” que o levou para Nova York a fim de participar de um show de James Brown. Depois de acompanhar os passos do *godfather* da *soul music*²⁵, Gerson passa incorporar a gestualidade e o estilo do cantor, até voltar ao Brasil em meados de 1969 para investir em sua carreira com a banda “Gerson Combo *Brazilian Show*”. (ESSINGER, 2013)

Há de se levar em conta a força simbólica da figura de James Brown, sua imitação exaltava uma identidade *black* pautada no ícone da música negra norte americana. Para Gerson:

É a lenda. Por que James Brown, o que ele transmitia? Ele veio do negro pobre, de um prostíbulo, engraxava sapato na porta da televisão, depois foi ser o dono da televisão. É o motivo do cara da periferia, negro ruim, pobre, do morro, ele queria ser aquele [...] Como jogador de futebol. Não é todo mundo que pode ser o Pelé. Fica naquela ilusão. Então é por isso que o James Brown representa para o músico, para a música negra o que o Pelé é para o futebol. (RIBEIRO, 2006, p. 143)

Seu primeiro disco, *Gerson Combo e a turma do Soul*, de 1970, não teve grande repercussão. Trata-se de um LP gravado pela Polydor em que o cantor interpreta clássicos do cancionário popular, como “Mulher Rendeira”, “Teu Cabelo não Nega” e “Xote das Meninas”, em versão *soul*. Nesse LP Gerson regrava dois sucessos da *soul music* da época: “Primavera”, de Tim Maia, e “*I wanna to go back to Bahia*” de Paulo Diniz, as duas canções não apresentam mudanças significativas na interpretação, tampouco nos arranjos musicais. Assim, a carreira musical do cantor ocorreu muito

²⁵ *Godfather* da *soul music* que pode ser traduzido como “padrinho da *soul music*” era o apelido de James Brown.

mais atrelada aos bailes *blacks* suburbanos do que dentro do campo da música popular.

Em 1977, a efervescência dos bailes *blacks* dos subúrbios cariocas passam a ganhar visibilidade por meio da mídia. É nesse contexto que Gerson lança seu segundo LP, em que grava a famosa “Mandamentos *black*”. A canção, que explora o canto falado, tornou-se sucesso nos bailes da juventude negra. Adaptando um *funk* estilo James Brown, o cantor introduzia as gírias daquela juventude e exortava-a a seguir um padrão de comportamento vinculado à cultura *black*. Os mandamentos eram:

1. Dançar como dança um black
2. Amar como ama um black
3. Andar como anda um black
4. Usar sempre cumprimento black
5. Falar como fala um black
6. Viver sempre na onda black
7. Ter orgulho de ser black
8. curtir o amor de outro black
9. Saber que a cor branca, brother, é a cor da bandeira da paz, da pureza e estes são os pontos de partida de toda a coisa boa, brother, divina razão eu amo você também, brother

A canção se refere à pregação de uma cultura *black* ou à incorporação de formas de sociabilidade *black* entre a juventude negra. É interessante notar que Gerson não sugere como seria o modo de viver *black*. O que denota um significado prévio daquela cultura entre os jovens do subúrbio.

Chama atenção o último verso, em que o compositor exalta a cor branca como símbolo da paz. Pregando um clima de amor e interação entre os *blacks* e os brancos. Fica patente a intenção amistosa do cantor em não incitar o protesto negro, o que pode refletir o medo e o clima de perseguição aos artistas negros como Tony Tornado e Érlon Chaves. Assim, notamos que a busca por uma consciência negra era pautada por uma suavização do discurso quanto à polarização branco *versus* negros. Apesar de não possuir uma postura engajada explícita, o compositor também foi preso pela ditadura, como viria a relatar:

Por levantar bandeira negra que supostamente era levantar os negros, incitar a se revoltar. Em um programa de Haroldo de Andrade, famoso aqui, radialista. Ele fazia aquela mesa [...] – ‘olha, esse Gerson ele está levantando a bandeira negra’. - o povo lá, Federal (a polícia) ouvia. Eu estava em São Paulo quando a minha falecida esposa me ligou: - ‘olha tão falando que você tá não sei o quê’. Tinha que ser preso. Não deu outra. (RIBEIRO, 2006, p. 114).

A fala de Gerson demonstra o clima de perseguição aos negros durante a ditadura. Entretanto, o discurso revela a pouca coerência política do compositor.

Assim, se por um lado havia um discurso que congregava uma identidade negra, por outro, a vigilância imposta pela ditadura acabava impossibilitando uma prática política que ultrapassasse o âmbito da formação de uma consciência negra. Gerson King Combo chegava a afirmar que no Brasil não existia o racismo:

Os *blacks* daqui não podem tomar os americanos como ídolos, porque eles têm uma série de problemas que nós não temos, o maior de todos sendo o racismo, que dificulta até o emprego dos caras. Na verdade, aliás, os *blacks* só querem dançar, nada mais. (in Bahiana, 2006, p.307)

Destarte, podemos compreender como a prática cultural de Gerson Combo buscava se afastar da prática política que denunciava o racismo no Brasil.

Como lembra Michael Hanchard (2001, p.163) a *black soul* no Brasil internalizou aspectos simbólicos da diáspora africana que eram de tradução mais fácil, a expressão artística e ideológica dos negros da América e da África, contudo, as dimensões práticas dessa expressão, como os boicotes, a desobediência civil e a luta armada foram, de maneira geral, ignoradas ou reprimidas.

Capítulo 4

Black Rio: os bailes e a banda

“Porque o negro da zona norte deve aceitar que o branco da zona sul (ou da zona norte) venha lhe dizer o que é autêntico e próprio ao negro brasileiro? Afinal, nós que somos negros brasileiros nunca nos interessamos em fixar o que é autêntico e próprio ao branco brasileiro”

Dom Filó (BLACK RIO. Veja 24 nov. 1976)

Foi no ano de 1976 que o Rio de Janeiro descobriu o movimento Black Rio. Mais especificamente em um domingo, 17 de julho, quando a repórter Lena Frias publicou uma ampla reportagem sobre o movimento no caderno B do Jornal do Brasil. Com o título “Black Rio: Orgulho (importado) de ser negro”, a crônica apresentava e batizava um importante movimento cultural de jovens negros nos subúrbios cariocas.

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. (FRIAS, 1976,p.1)

O Black Rio foi um movimento cultural de aglutinação de jovens negros pelos subúrbios em torno de bailes que tocavam exclusivamente *black music*. Diferente das perspectivas que apresentavam a cidade como um espaço de convivência pacífica entre os subúrbios e a zona sul, ou entre o morro e o asfalto, o tom da jornalista nos oferece uma visão cindida da cidade, assinalando a pouca receptividade da zona sul carioca para os fenômenos culturais que surgiam nas periferias.

Mesmo se referindo de maneira um tanto sensacionalista, ou justamente por isso, a reportagem de Lena Frias deu visibilidade a um movimento que já vinha se desenvolvendo nos subúrbios cariocas. Assim, o Black Rio alcançava a mídia trazendo

um intenso debate a respeito das formas de entretenimento dos jovens suburbanos do Rio de Janeiro, seus hábitos, vestimentas e gosto musicais.

Como afirma o produtor Ademir Lemos, a visibilidade dada pela imprensa foi fundamental para a expansão dos bailes: “Isso deu mais importância ao negócio, porque ele já estava acontecendo há bastante tempo e continuava obscurecido. Com o interesse dos meios de comunicação, o *soul* saiu do esquecimento e passou a ser consumo da metade da população” (BAHIANA, 2006, p.304). É certo que o produtor exagera nas contas, mas acerta no diagnóstico, a reportagem de Lena Frias foi seguida por uma infinidade de outros registros na imprensa, acionando a opinião pública a respeito do fenômeno.

Contudo, a reportagem veio apenas referendar um fenômeno que já tomava conta dos subúrbios cariocas, já que os bailes negros acompanhados ao som da *soul music* tiveram seu início nos fins dos anos 1960, quando jovens da periferia começam a organizar equipes de som e quando um jovem radialista, conhecido como Big Boy, passa a organizar bailes na famosa casa de shows Canecão, como veremos a seguir.

4.1 As origens do Black Rio: orgulho negro e mercado musical

A cada vez maior hegemonia da televisão como mediadora cultural trouxe significativas transformações na cultura nacional. A partir da década de 1970 o aparelho tornou-se um instrumento de unificação nacional, levando determinada visão de Brasil aos mais longínquos lares do território nacional.

Na interpretação de Jesus Martin-Barbero (2006) a ideologia do desenvolvimentismo na América Latina transformou a comunicação em sua pedra de toque. Neste contexto, enquanto a televisão tornava-se hegemônica o rádio passava por uma pluralização funcionalizada.

À hegemonia da televisão como mediadora cultural, o rádio reagirá com uma diversificação de seu público, ou seja, pluralizando sua linguagem conforme os interesses do mercado. Esta pluralização levou a uma especialização dos programas que passam a se dirigir para diferentes setores geracionais e culturais, algo que esteve vinculado à formação de um mercado consumidor setorizado. Assim, para Barbero: (2006,p.255)

A crise de identidade dos partidos políticos tradicionais e a ausência de um apelo eficaz ao popular por parte da esquerda vai facilitar que os meios massivos, em especial o rádio, convertam-se em agentes

impulsionadores de identidades sociais que correspondem mais ao novo modelo econômico do que a uma renovação da vida política.

Na interpretação do sociólogo a pluralização do rádio, com a formação e a setorização de seu público, estaria então vinculada ao novo modelo de integração via desenvolvimento econômico. Nesta perspectiva o rádio torna-se um importante veículo na formação de identidades sociais, que mais do que identidades políticas acabavam refletindo a lógica do consumo.

Dentro do esquema de setorização do mercado, o público jovem se apresentou como uma importante parcela ávida pelo consumo, o que trouxe a necessidade de reestruturação das formas de comunicação do rádio. Neste cenário, o radialista Newton Duarte, mais conhecido como Big Boy, foi peça fundamental na formação de um público jovem no Rio de Janeiro da década de 1970, bem como na orientação dos gostos desse público no sentido de uma cada vez maior internacionalização musical.

Big Boy se tornou um verdadeiro mediador cultural. Seu programa no rádio e suas colunas no jornal O Globo traziam as principais novidades musicais do mundo pop. Por meio de um estilo ruidoso e anárquico – com frases memoráveis como o famoso “*Hello, crazy people*” – o jovem radialista conseguia alcançar a almejada comunicação com a juventude carioca pelas ondas do rádio.

Começando sua carreira radiofônica como programador, Big Boy logo perceberia a necessidade de se criar uma linguagem específica voltada para o público jovem. Assim, a inovação do radialista estava na incorporação de gírias e sonoplastia que agradavam significativa parcela da juventude. Como diria o radialista à revista Rolling Stones:

Aí eu programava esses caras e tal, músicas do *hit parade* americano, o programa era relativamente ligado e um dia eu fui falar com o Reinaldo sobre um troço que tava me grilando. Eu cheguei para ele e falei: o Reinaldo, tem um troço que não tá legal. Esses locutores aí que anunciam o programa... pô, os caras parecem que estão anunciando o Voz do Brasil. Assim nunca o negócio vai pegar como programa jovem. O cara tem que botar mais vida na coisa pô, tem que agitar, falar que é o *hit parade* americano, fazer um pouco de movimento. (BIG BOY, 1 fev 1972,p.6)

Aqui é importante a referência da revista Rolling Stones, que na década de 1970 tentava se lançar no Brasil. Apesar da vida efêmera,²⁶ a revista acompanhou e ditou

²⁶ A revista *Rolling Stones* foi lançada em fevereiro de 1972 e acabou interrompendo sua versão brasileira

comportamentos, modas e músicas para o público jovem da época. A entrevista de Big Boy está na edição nº1 do periódico, o que demonstra a importância do radialista para grande parte da juventude na época.

A entrevista de Big Boy permite observar a estratégia de divulgação das canções destinadas ao público jovem. Em fins dos anos 1960 ainda pesava sobre os radialistas um formalismo muito distante da linguagem da cultura jovem que se desenvolvia naquela época. Atento a esta nova demanda, o produtor da rádio mundial, Reinaldo, convida o próprio Big Boy para apresentar seus programas.

Embora ainda tímido e pouco seguro, o radialista logo se tornaria um astro da juventude. Como nos informa a seguir:

Em pouco tempo eu fui ficando cada vez mais louco, botando pra quebrar, transando as maiores com o meu operador de som o dr. Silvana. A gente botava som de galinha, de metralhadoras, aos poucos o Programa Big Boy foi virando uma zorra total começou a chamar a atenção. Mas só estourou mesmo quando eu botei em primeira mão o *Sgt. Pepper's*. (BIG BOY, 1 fev 1972,p.6)

De fato o radialista ganhou notoriedade nacional quando no dia 1 de junho de 1967, coincidentemente dia do seu aniversário, executou na íntegra e em lançamento simultâneo com Londres, o disco *Sgt. Pepper's* dos *Beatles*. Big Boy conhecia sebos em Londres e nos EUA onde buscava seus LPs, além disso, o radialista possuía uma rede de relações com comissários de bordo que traziam suas encomendas musicais. Os sucessos internacionais demoravam de dois a três meses para chegarem ao Brasil, contudo, Big Boy conseguia antecipar esse prazo, apresentando sucessos internacionais praticamente nas mesmas datas de seu lançamento. (THE BIG BOY..., 2006)

Outra das vantagens de Big Boy foi o fato de ter tido acesso exclusivo ao catálogo da *Apple* (gravadora dos *Beatles*). Segundo o radialista a transação teria se dado depois de conhecer Paul McCartney na sala de recepção da gravadora. Apresentando-se como jornalista brasileiro, Big Boy conseguiu se tornar representante da *Apple* no Brasil recebendo com exclusividade o catálogo de lançamento da gravadora.

Tal fato revela certo amadorismo ainda presente nas rádios dos anos 1960, a dificuldade de trazer sucessos internacionais para o Brasil fazia com que os próprios radialistas e DJs fossem proprietários dos LPs que seriam divulgados pelas ondas

sonoras.

A imensa expressão radiofônica de Big Boy levou à organização de bailes pelo Rio de Janeiro, denominados como “Bailes da Pesada”, onde o radialista comandava as pistas como DJ trazendo as últimas novidades da música pop.

Os Bailes da Pesada organizados por Big Boy eram bem ecléticos, misturando sucessos nacionais e internacionais da *soul music* e do rock. A novidade mais uma vez trazida por Big Boy estava na nova função dada ao DJ, que até então se resumia a selecionar e tocar os discos no aparelho sonoro. Big Boy inovou ao centralizar na figura do DJ toda a função de organizador do baile, como ele mesmo afirmava: “O DJ é o espetáculo” (ESSINGER, 2005,p.16).

A respeito de suas inovações no rádio e nos bailes, o radialista dava o seguinte relato:

A turma toda nessa época tava numa onda de boate condicionada, aquele som fajuto que o Messie Lima e o Ademir queriam vender como psicodélico, como som da pesada e tal. Aí eu tive que fazer média. Ataquei em duas frentes. No programa das onze da noite eu botava aqueles sons que o pessoal queria ouvir, som de boate mesmo pra dançar e tudo, e no das seis horas eu ia forçando a barra aos poucos, botando música pop mesmo, de qualidade. E como o programa das seis horas sempre foi ao vivo, eu podia ir sacando as pessoas e sabendo por onde forçar a barra. O negócio foi tão bem que hoje todo mundo já sabe o que é um som pop de qualidade neste país. (MACEDO,1 fev.1972)

Big Boy expõe os mecanismos que se utilizava para o lançamento de sucessos. Por meio de “testes”, o produtor ia criando um gosto musical no meio juvenil, passo fundamental para suas investidas como produtor do Baile da Pesada. Assim, o rádio funcionava como instrumento de transmissão de hábitos e gostos culturais. Mais do que um receptor, Big Boy foi um mediador de gostos, sua rede de relações permitia que o radialista formulasse gostos musicais entre seus ouvintes.

Com uma significativa publicidade na Rádio Mundial e no jornal O Globo, o DJ conseguia aglomerar cerca de cinco mil jovens aos domingos no Canecão ao som de pop rock e *soul music* internacionais. (VIANNA, 1987,p.51) Entretanto, na tentativa de mudar o público da casa, a direção do recinto começa a impor determinados limites aos bailes, como relata Ademir Lemos, parceiro de Big Boy:

As coisas estavam indo muito bem por lá. Os resultados financeiros estavam correspondendo à expectativa. Porém, começou a haver falta de liberdade do pessoal que frequentava. Os diretores começaram a pichar tudo, a por restrição em tudo. Mas nós íamos levando até que

pintou a ideia da direção do Canecão de fazer um show com Roberto Carlos. Era a oportunidade deles para intelectualizar a casa, e eles não iam perdê-la, por isso fomos convidados pela direção a acabar com o baile. (VIANNA, 1987, p.51)

Mesmo sendo um dos fundadores dos bailes *blacks* carioca, o ecletismo sonoro de Big Boy acabava não agradando parcela de jovens negros consumidores de *soul music*, é neste momento que se inicia uma separação, pelo menos simbólica, entre o som para brancos e o som negro. Asfilófilo de Oliveira Filho, conhecido como Dom Filó, que nos anos 1970 passaria a organizar bailes no clube Renascença, tem a seguinte opinião: “O Big Boy só fazia no Canecão, porque a sua clientela era eminentemente branca. Só que houve a oportunidade de James Brown vir ao Brasil, ao vivo no Canecão. Foi aí que eles se projetaram.” (CARDOSO, 2009.)

Apesar de parecer desmerecer o trabalho de Big Boy, a vinda de James Brown para o Canecão foi um fato extraordinário na década de 1970. Big Boy conheceu o *good father* da *soul music* em sua lua de mel na França, foi a partir deste encontro que, uma vez no Brasil, James Brown se apresentou no Canecão. (THE BIG BOY..., 2006)

Outro importante DJ que surge nos anos 1970 foi Mr Funk Santos, por meio de seu contato como auxiliar de palco da banda jovem guarda Renato e seus Blue Caps, Mr Funk conseguia organizar uma pequena estrutura, realizando um baile só com *soul music* “para levar a negrada do morro para o asfalto”. (ESSINGER, 2005,p.18) O DJ oferece o seguinte relato sobre os bailes de Big Boy:

O som que o Big Boy lançava era bacana, mas não era aquilo que o pessoal queria. Aí eu entrei com um *soul* pesado, marcado, e apanhei o público dele. Comecei a descobrir nas importadoras um som que ninguém curtia ainda. [...] Você estava dançando e daqui a pouco o Big Boy tocava um *Pink Floyd*, do disco *Ummagumma*. Aí você tinha que sentar, cruzar as pernas e ascender um baseado. Ficava naquele clima de paz e amor. Na hora que tocava *soul*, a negada do subúrbio abria uma roda. Mas eram quinze minutinhos de alegria só e ele cortava (ESSINGER, 2005,p.19).

Os diferentes relatos apresentam uma luta pela memória dos bailes, que em grande medida reflete a ocupação do espaço da cidade, bem como a necessidade de se afirmar uma separação entre bailes negros e os bailes brancos.

O sucesso dos bailes da pesada de Big Boy em muito se deve à forte rede de publicidade que ele possuía, e embora o radialista tenha transformado as pistas de dança, existiam outros personagens organizando bailes pelos subúrbios cariocas, como o

próprio Mr Funk Santos e Dom Filó.

Estudante de engenharia, Dom Filó dava palestras sobre a doença de chagas no clube recreativo Renascença. No final dos anos 1960 a doença ainda era recorrente em grande parte das favelas, cujas casas eram construídas de pau a pique. Durante as palestras eram exibidos filmes sobre a doença financiados pelo Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Como estratégia de persuasão da juventude de seu bairro, o jovem engenheiro começa a organizar bailes *blacks* no clube aos domingos.

O clube Renascença ainda hoje é um importante espaço cultural e recreativo no Rio de Janeiro, fundado em 1951 como “clube social, recreativo, cultural e esportivo” tomava como um de seus objetivos “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,p.28) O clube funcionava como um importante centro comunitário, ajudando na formação de seus membros e desenvolvendo práticas sócio-culturais como desfiles de beleza negra, rodas de samba, noites de baile *soul* e até mesmo encenação teatral. Em 1973, por exemplo, o clube acolheu a montagem da peça “Orfeu Negro” com a participação da jovem atriz Zezé Mota.

Os bailes organizados por Dom Filó eram conhecidos como noites *Shaft* – alusão ao filme com o mesmo nome cujo detetive principal é um negro – o nome também fazia referência ao ícone do soul, Issac Hayes, compositor e intérprete da trilha sonora do filme.

Diferente dos bailes da pesada, as noites *Shaft* buscavam criar e divulgar uma cultura especificamente afro-brasileira, configurando como um verdadeiro evento da juventude negra carioca. A alusão ao detetive *Shaft*, dava a tônica internacional do evento, inspirado em um personagem negro hollywoodiano.

A figura do detetive policial negro foi importante na formulação de um orgulho entre os jovens frequentadores do baile. Não custa lembrar que em grande parte dos filmes hollywoodianos os negros são representados como o bandidos, assim, o detetive *Shaft*, representando um policial não convencional, invertia os estereótipos construídos em torno da representação dos negros como grupo subalterno.

Uma das grandes dificuldades de Dom Filó estava em encontrar novos sons para apresentar em suas noites *Shaft*. Sem a estrutura da rádio como Big Boy, o produtor começou suas investidas garimpando discos em *boates* da Zona Sul, como afirmava: “Havia boates que jogavam fora exatamente o produto que a gente queria, como o *Le Bateau*, *One Way* e o *Jirau*. Chegava muito material Black e eles só tocavam “*Sex*

Machine”. Os Djs começaram a negociar aquele material e criou-se um mercado em que cada um tinha seu próprio canal.” (ESSINGER, 2005. p.19/20)

Além das dificuldades de se conseguir um bom disco, os produtores ainda tinham que se utilizar de certa astúcia para não verem seus investimentos na mão da truculenta polícia. Como narra Dom Filó:

Eles nos paravam, a gente cheio de LPs no carro, eles iam mexendo em tudo. A gente cheio de disco de soul, eles pegavam e vinham com “*quéisso?! Conheço isso aqui não*”. Aí a gente puxava do meio do bolo os discos de samba, Martinho da Vila, aí eles diziam “*esse eu conheço! Esse é bom*”. A gente deixava eles levarem o disco e era liberado... Quem botava som sempre tinha disco de samba no carro pra essas horas. Senão levavam o James Brown importado que a gente tinha suado pra conseguir. (AS MEMÓRIAS..., 9 fev.2005,p.3)

O relato demonstra como Dom Filó se valia da desinformação para se livrar do enquadramento policial. Ainda que não se possa afirmar que o movimento Black Rio tenha sofrido uma perseguição política incisiva, o fato de os bailes congregarem uma juventude trazia desconfianças por parte dos militares, que viam naquele movimento uma possibilidade de manifestação de “racismo negro” como afirmava os censores da ditadura, no seguinte documento de 1977:

Continuando o acompanhamento que vinha sendo feito, com mais intensidade, desde o ano passado, foram detectadas várias manifestações de Racismo Negro, exteriorizado de forma mais concreta no movimento “Soul”, que tomou conta da juventude do Rio de Janeiro e São Paulo, e começou a espalhar-se para o nordeste com o movimento Black Bahia. Também os institutos de cultura afro-brasileira, ampliando-se, ultimamente, têm, em muitos casos, parcela de responsabilidade no estímulo a atitudes racistas e revanchistas, por parte de jovens negros, que veem neles e no movimento “Black” uma maneira de autoafirmação racial. Esses movimentos, caso continuem a crescer e se radicalizar, poderão vir a originar conflitos raciais. (Grifos do autor) (APUD. PEREIRA. 2010, p.130/131)

É importante destacar também o papel dado aos institutos afro-brasileiros como disseminadores de um pretenso racismo, ao agregar setores intelectualizados da juventude negra, estes institutos colaboravam na formação de uma maior conscientização das condições do negro no Brasil. Como observaremos em nosso último capítulo, parte da intelectualidade negra advinda destes institutos também viam o movimento Black Rio como uma forma de resistência e conscientização negra.

A preocupação dos censores do regime militar refletia uma cisão que de fato começava a se formular entre os frequentadores dos bailes. A criação de equipes de som especializadas em *soul music* produzia uma maior setorização da juventude. Mais uma vez Dom Filó e Big Boy tiveram a precedência do empreendimento. Enquanto Dom Filó atacava com sua equipe, a Soul Grande Prix aparelhada com som, luzes e dançarinos do grupo “Angola Soul” pelos subúrbios do Rio de Janeiro (MOTTA, 28 out. 76) o radialista Big Boy, com a relativa segurança de seu público fiel dos bailes do Canecão, começava a organizar suas equipes em excursões pelas principais capitais do país.

Na década de 1970 os bailes começavam a se tornar um negócio altamente rentável, fazendo com que surgissem diversas equipes de som especializadas em produzir bailes nos subúrbios cariocas. As equipes compunham uma discoteca de *soul* e armavam uma iluminação ao estilo das boates, que muitas vezes eram confeccionadas no fundo dos quintais, à base de madeira compensada e papel de balão. (FRIAS, 1976, p. 4)

O pesquisador Carlos Medeiros analisa que a distinção entre dois públicos, um eminentemente negro e uma minoria branca levou a uma maior especialização das equipes em vincular determinado gêneros musicais aos seus bailes:

O passo seguinte ocorreu quando as equipes perceberam que havia dois públicos distintos, um predominante negro, curtiã *soul music*, com destaque para o *funk* brabo (sic) de James Brown, outro, 95% branco, ligado nas mais diversas correntes do rock. Misturar os dois tipos de som cada vez mais desagradava a gregos e troianos. E as equipes passaram a se especializar em soul ou rock (Curiosamente equipes de rock e suas correspondentes Zona Sul, as discotecas, são omitidas nas várias reportagens que falam da alienação, etc, etc.) (MEDEIROS, 1977, p.16)

O relato de Carlos Medeiro apresenta uma cisão entre negros e brancos e seus respectivos gostos musicais, qual seja, a *soul music* para os negros e o rock como som de brancos da Zona Sul. Embora essa dicotomia seja construída no plano simbólico ela também refletia o processo de setorização do mercado por meio da criação de distinção simbólica entre negros e brancos.

A respeito do público que frequentavam os bailes, João Batista Melo, membro da equipe de som de Big Boy, oferece o seguinte relato:

[...]Agora, o preto que vai a esses bailes, não é preto rico, que tem seu Cadillac. Não. É o preto ciclista, 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 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) (FRIAS, 1976, p.4)

Em certo sentido os bailes serviam como um momento de reconhecimento de uma comunidade construída em torno de uma identidade étnica. Estas identidades tendem a se construir nas comunidades urbanas de maneira relacional, onde os sujeitos enfatizam determinados traços de suas identidades em contraste com grupos em intenso contato. Assim, a identidade se formulava como marca da diferença, é possível observar entre os jovens da Black Rio não só a construção de identidades comunitárias em torno do termo *black*, como também a criação de estereótipos negativos sobre o rock, como no seguinte depoimento recolhido pela jornalista Lena Frias:

Eu frequento o encontro de *soul* há três anos. Antes, não frequentava nada. Eu ia a um samba de vez em quando, mas eu curti mesmo era rock erudito, na linha de Pink Floyd. Mas eu acabei descobrindo que o rock que eu curti 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. (FRIAS, 1976, p.5)

A exposição é de Hugo de Sousa Batista, frequentador dos bailes blacks. O estudante aproxima o rock à droguição, que seria “coisa de branco”. Mais do que uma forma de preconceito contra os roqueiros, os estereótipos serviam também como instrumento de coesão do grupo frequentador do baile. Ao diferenciar-se do público frequentador de festas de rock, aqueles jovens buscavam construir uma autoestima em torno do significado *black* e de um orgulho de ser negro, como observamos no seguinte relato:

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. Eles são tudo cocota. (Antonio F. C. 16 anos, ajudante de operário. Frequenta o clube Belém em Caxias) (FRIAS, 1976 p. 6)

A construção de uma autoestima encontrava nos brancos “*whites*” um grupo

opositor para formular uma identidade negra. Quando se fala em construção de identidades a imagem do outro sempre está presente, afinal, a identidade e coesão de determinado grupo só é construída em oposição a outro grupo. Ainda que estas oposições distintivas fossem pouco rigorosas a identidade se formulava como marcada pela diferença.

Não foi apenas pela dicotomia “whites” versus “blacks” que os frequentadores dos bailes construía suas identidades, o clube Renascença, por exemplo, tinha uma política direcionada para o caráter social e didático na formulação de uma identidade negra.

O caráter social do clube Renascença se refletia na noite *Shaft*. Nas paredes havia frases como “Eu estudo, e você?”, “Família Negra”, “Seu brilho está em como você se vê”, enunciados que continham o orgulho racial e uma valorização étnica. Outro fator que serviu para o crescimento da noite *Shaft* foi a projeção de imagens dos frequentadores dos bailes por meio de *slides* com fotografias, a intenção era a promoção de uma autoestima negra. Como afirma Dom Filó:

Nossa autoestima era, até então, muito ruim, dentro de casa a gente se autodiscriminava. Se o cabelo estivesse passando um centímetro, já era macaco. Os moleques davam cascudo na gente. A gente tava cansado daquela onda. Aquilo era muito careta. (CARDOSO, 2009)

O momento da projeção das fotografias incentivavam os investimentos nos trajés. Assim, o visual *Black Power*, ou também chamado de estilo *Shaft*, expressavam uma adesão comum ao *soul* e um orgulho negro. (GIACOMINI, 2006,p.196).

Sonia Maria Giacomini (2006) assinala que havia nas noites *Shafits* uma preocupação com o “visual *black*”. Os jovens passavam por um verdadeiro ritual de preparação que ia desde a escolha do melhor figurino, com altos sapatos plataformas, calças justas e camisas da moda, até a preparação do cabelo, em que se buscava um visual dito “mais natural”, chamado *black*.

A ideia de naturalidade no penteado *black* expressa também uma valorização dos fenótipos negros, assim, deixar o cabelo “mais natural” significava não alisar os cabelos. Ainda segundo Giacomini, havia no penteado uma dupla conexão, o cabelo apresentava tanto um vínculo com o movimento negro norte americano, como também remetia a uma ligação com os “ancestrais”. “Dessa forma, instaura-se o sentimento de pertencimento a uma comunidade mais ampla: os negos da diáspora” (2006, p.203). Esta ligação com os “ancestrais” não se dava de maneira direta, trata-se antes de uma

invenção do que um fato, entretanto, ainda como invenção, podemos questionar o porquê da escolha do penteado como traço marcador das distinções?

A ideia de “naturalidade” no penteado apresenta um traço cultural tido por autêntico que legitimava o uso do cabelo como fonte de distinção. Como observamos, seguindo análise de Oracy Nogueira (1985), o preconceito racial no Brasil se formulou como um “preconceito de marca”, distinto do “preconceito de origem” tal como ocorre nos EUA. O uso do cabelo como identidade racial realça tanto a “origem” quanto a “marca”, formando uma identidade negra onde a ênfase da origem afro-brasileira, bem como do cabelo como uma marca historicamente estigmatizada, servia como distinção e coesão do grupo. Além disso, ao realçar positivamente suas origens e marcas os frequentadores dos bailes operavam com uma desconstrução da imagem mestiça como forma de assimilação do grupo negro à sociedade brasileira.

Outro aspecto a se destacar como fonte de distinção na formação de uma identidade negra foi o uso das roupas. As indumentárias *blacks*, via de regra, eram vistas como exóticas e bizarras para aqueles fora do grupo, como podemos observar na seguinte nota da imprensa:

Recusando ostensivamente o morro e a favela, a música *soul* se espalhou rapidamente pela zona norte do Rio, trazendo consigo uma surpreendente geração que se intitula Black Rio: moças e rapazes de roupas extravagantes e coloridas, calças berrantes, sapatões de sola duplas (pisões), vestidos longos, blusas afro, colares de marfim e cabelos eriçados. Gente alta, elástica, de olhar firme e seguro, que, inspirada em modas nova-iorquinas preferiu escolher para si uma nova aparência capaz de negar simultaneamente o surrado traje do malandro carioca e o uniforme colonial das escolas de samba. (BLACK RIO, 24 nov. 1976, p.154)

A reportagem apresenta uma visão um tanto caricata e preconceituosa daquele grupo, definindo suas roupas como bizarras, entretanto, é importante destacar como é apresentado o empenho dos adeptos do Black Rio em se distinguir de outras vestimentas típicas de grupos negros como o malandro e os sambistas das escolas de samba.

A moda – tanto o vestuário como o estilo do penteado – aparece como um importante fato social para a coesão e individualização do grupo, como analisa Georg Simmel (2008) a moda possui duas funções básicas na relação entre o indivíduo e sociedade, a de unir e a de se diferenciar. É desta aparente contradição entre união e distinção que se retroalimenta a dinâmica da moda nos grupos sociais:

As condições vitais da moda como uma manifestação constante na história da nossa espécie podem assim descrever-se. Ela é imitação de

um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de apoio social, conduz o indivíduo ao trilho que todos percorrem, fornece um universal, que faz do comportamento de cada indivíduo um simples exemplo. E satisfaz igualmente a necessidade de distinção, a tendência para a diferenciação, para mudar e se separar. (SIMMEL, 2008,p.24)

Para Simmel a moda só pode se realizar dadas as duas condições: a necessidade de união, por um lado e a necessidade de distinção, por outro. Assim, pode-se interpretar a assunção de uma nova moda entre a juventude negra como representante desse fenômeno social, distinção e união em torno de uma identidade coletiva.

É importante ressaltar que a moda não se configurava como um fenômeno cotidiano, os jovens dançarinos tinham plena consciência do uso de suas roupas como uma forma de distinção grupal que só ocorreria no momento do baile. Como afirmava um frequentador dos bailes:

“A gente usa esse tipo de roupa apenas entre nós mesmos, nas nossas festas, pois é considerada ridícula em outra situação” explicou um dos presentes. Fazem parte do vestiário as calças brim de boca fina, sueters e colar de contas brancas, justo no pescoço, conforme a moda atual lançada pelo ator Mario Gomes na novela “Duas vidas”, onde interpreta o papel de um cantor. (NO RIO, uma imitação bem explorada comercialmente. 23 mar. 1977)

Além da própria coesão do grupo, a indumentária também era sugerida pela televisão, principalmente pela novela como transmissora de valores para aquele grupo na figura do galã global Mário Gomes, que uma vez atuando no papel de cantor representava também o papel de herói dentro de uma cultura industrializada.

Há também de se levar em consideração a importância de uma indumentária que se afastava da visão carnalizada do malandro e também distinguisse os usuários do mundo cotidiano do trabalho. Ora, o traje de trabalho tende para homogeneidade tediosa propícia ao apagamento do trabalhador como indivíduo. Assim, a busca por uma vestimenta de destaque, com cores vibrantes preconceituosamente chamadas de espalhafatosas ou bizarras, possui uma conotação que vai além da importação dos vestuários *blacks* americanos, trazendo elementos para se pensar a importância do lazer como momento de liberdade e fuga do mundo cotidiano do trabalho²⁷.

Esta parcela da juventude formaria um importante mercado consumidor no Brasil. Como observamos, a cada vez maior distinção simbólica dos frequentadores dos

²⁷ Tratava-se então de uma forma de distinção inversa àquela que ocorrera nos anos 1950, quando uma parcela da juventude rebelde norte americana passa a usar a calça jeans inspiradas nas vestimentas da classe operária.

bailes refletia também uma setorização do mercado. O seguinte relato de José Jorge, publicitário e frequentador do Black Rio, nos oferece uma boa visão do fenômeno:

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 especialmente negros, não sei quem está por trás disso, Mas uma coisa eu te afirmo: são brancos (FRIAS, 1976, p.5)

Para o publicitário o estímulo a uma “radicalização racial” serviria como marketing para formulação de uma demanda em torno de produtos étnicos. Podemos evidenciar este fenômeno na própria formação de um mercado musical estritamente voltado para os jovens negros nos anos 1970.

Impulsionados pelos bailes *blacks* as empresas Tapeçar e Top Tape começam a investir em uma forma mais barata de lançamento de discos do gênero *soul* no Brasil, os LPs com coletâneas de sucesso, um formato que já era comercializado pela Som Livre, empresa da rede Globo fundada em 1971 e especializada em coletâneas de trilhas de novelas. O crítico musical Tarik de Souza, não sem ironia, apresentava o fenômeno:

As gravadoras parecem ter descoberto uma escondida propriedade da música: ela faz dançar. Embora o achado possa ser atribuído à perseverança de estelares discjóqueis e discotecários, como Big Boy e Ademar, em suas peregrinações em bailes de subúrbios, as fábricas de disco não tardaram a fazer coro uníssono ao fenômeno. O resultado são artefatos lustrosos que reproduzem uma fórmula constrangedoramente simples: seleciona-se uma dúzia de músicas dançantes onde a percussão didática permita ofuscar a debilidade da letra e da melodia das faixas, e una-se a isso tudo uma mixagem tonitruante capaz de ensurdecer um ouvinte mais bem aparelhado (SOUZA, 1976, p.154)

A *soul music* internacional ganhava espaço nas rádios e gravadoras vinculando o lançamento de sucessos internacionais no Brasil às equipes de sons mais famosas. Dom Filó revelava as estratégias de lançamento de canções norte americanas no Brasil, descrevendo como as multinacionais optavam pela venda de LPs com coletâneas de sucessos:

O processo de lançamento (de uma música) é realizado em convênio com a gravadora, que traz a matriz, e a equipe, que lança no baile. A seleção para o baile é feita na base da

qualidade, e a grande preocupação é não viciar o público em termos de comércio. O primeiro contato que fizemos para edição de disco pela Top Tape foi na base de Cr\$1,00 por disco. Agora, a WEA, por intermédio do Sergio Motta e do Mazzola (diretor de catálogo internacional e vice-presidente artístico, respectivamente), entrou em entendimento conosco, nos oferecendo um catálogo da King e da Atlantic para nós selecionarmos um LP. (BAHIANA, 2006, p.305)

O relato nos apresenta a estratégia de lançamento de sucessos do gênero no Brasil, as equipes começavam a se configurar como mediadoras entre a *soul music* internacional e o público dos bailes. Levando em conta o baixo poder aquisitivo desse nicho de mercado e o alto preço dos discos como bens de consumo duráveis, é factível que as empresas optassem pelo lançamento de coletâneas de sucessos, que economicamente seriam mais rentáveis do que o lançamento de artistas individuais.

Como demonstra Rita Morelli (1991) foi a partir da década de 1970 que o mercado começa a direcionar uma produção para o público jovem de maneira mais incisiva. Tal fato era percebido também pelo experiente produtor André Midani que afirmava que no Brasil os consumidores na faixa de 16-25 anos consumiam, de maneira geral, apenas compactos, cujo formato mais barato podia ser adquirido sem grandes custos. Neste cenário as canções que alcançavam maiores sucessos eram vendidas em formato de compacto simples. (MIDANI, 6 de jun.1971)

A estratégia de vender coletâneas internacionais para o público consumidor de *soul music* parecia resolver o problema. O formato em coletânea trabalhava com sucessos do gênero musical já previamente selecionados pelos DJs e aprovados pelos frequentadores dos bailes, o que diminuía os riscos de não aceitação. Além disso, as produções internacionais eram bem mais rentáveis para as gravadoras. Como assegurava Paulo Genaro, vice-presidente da WEA (Waner, Elektra e Atlantic) no Brasil: “lançar um estrangeiro é bem mais barato, pois não temos despesa com estúdio, músico de acompanhamento, com maestros. Só pagamos os royalties para a matriz importada”. Não era a toa que naquele mesmo ano, oito meses depois de se instalar no Brasil, a WEA já havia feito cento e sessenta e sete lançamentos estrangeiros no país. (DISCO, 28 abril 1977, p.37)

Há também uma diferenciação fundamental no modelo de discos em formato de coletâneas internacionais. Paiano (1994) demonstra que a produção em formato de LP trouxe uma transformação fundamental no campo da produção musical no Brasil; o artista se tornava mais importante do que o disco, assim, os discos *Long Plays* traziam a

necessidade de se construir a imagem do artista como criador da obra. A chegada das coletâneas internacionais tornava agora o gênero musical mais importante do que o artista, assim, seriam vendidas apenas as “grandes obras” de determinado gênero (aquelas canções que conseguiam atingir um grande público), não mais o artista em si.

4.2 A produção da banda Black Rio

É possível afirmar que a estratégia da WEA no que se refere à *soul music* centralizou-se na tentativa de se criar um movimento musical voltado para determinado setor do público. Essa era a aposta do já citado Paulo Genaro, que afirmava: “Esse movimento soul, Black soul brasileiro que está surgindo, acho que vai pegar muito, poderá servir como uma nova fase de música e de mercado no Brasil” (DISCO, 28 abril 1977, p.37)

Em 1977 a multinacional investe na formação de uma das mais sofisticadas bandas de *soul music* no Brasil, a banda Black Rio. Fortemente influenciados pelo *funk* e *soul* norte americano, o conjunto surge interpretando sucessos nacionais como “A baixa do sapateiro” e “Tico-Tico no fubá” em versão *funk soul*.

Coerente com o investimento da WEA, André Midani, reforçava as expectativas do sucesso da Black Rio:

os entreciclos musicais sempre renunciaram uma ascensão da música negra. Nos Estados Unidos, por exemplo, nos anos 20 e 30, o jazz negro, somado a outras manifestações musicais de negros, como o gospel e o blues modificou toda a estrutura das grandes orquestras brancas. (SOUZA, 24 nov.1976 p.156)

A ideia de entreciclos é usada para justificar a “aposta” de Midani, seguindo os gostos da juventude frequentadora dos bailes *blacks* nada mais natural que o investimento em uma banda que conseguisse sintetizar aquele movimento. O produtor parecia acreditar que assim como ocorrera com o jazz, o blues e o gospel nos EUA, a *soul music* no Brasil seria capaz de efetuar uma grande mudança na música popular brasileira. O produtor cultural Nelson Motta também localizava na Black Rio uma expectativa de transformação, chegando a comparar o movimento, não sem uma dose de exagero, à bossa nova e ao tropicalismo.

O atento e experiente André Midani localiza no Black Rio um verdadeiro fenômeno social, com indicações muito claras sobre toda uma nova maneira de expressão dos negros das novas gerações – com

nítidas e fortes influências externas, pelo menos em seus primeiros momentos. Talvez como a Bossa Nova foi criada por uma geração da classe média de Copacabana formada sob influência do jazz americano, talvez como o Tropicalismo e a geração pós Bossa Nova foram gerados por artistas que uniam a formação universitária às fortíssimas corrente de pensamento que formaram a geração do rock na América e na Inglaterra. (MOTTA, 17 jan.1977, p.7)

Embora não exista imparcialidade nos comentários acima, não podemos menosprezar a investida de André Midani no movimento Black Rio, o produtor é considerado um dos maiores nomes dos bastidores da MPB, acompanhou de perto o surgimento da bossa nova e foi um dos principais artífices na produção do tropicalismo.

Ao que consta na biografia de Midani, a banda Black Rio teria surgido de uma visita do produtor a um baile Black no bairro de Olária, subúrbio do Rio de Janeiro, a convite de seu amigo, o jornalista Talis Batista. Entusiasmado com os bailes Midani convidou Marcos Mazzola para produzir uma banda brasileira que juntasse aquela sonoridade *black* ao samba.

A “descoberta” de Midani visava à criação de uma banda que conseguisse conquistar aquele público. A banda feita sob encomenda contava com músicos experientes da *soul music*. Como afirma Ana Maria Bahiana (1978, p. 37):

A rigor a banda Black Rio é um grupo de proveta, mais ou menos encomendado pela então recém-instalada gravadora WEA ao saxofonista, compositor e arranjador Oberdan. Mas esse é apenas um lado da história. Na verdade, a Banda Black Rio começa em meados dos anos 60, com um grupo chamado Impacto 8, onde Oberdan começou a por em prática – ao lado de gente como Robertinho Silva, bateria e Raul Souza, trombone – uma fusão muito peculiar de suas raízes de samba com as coisas que ouvia natural e prazerosamente nos discos de Stevie Wonder, James Brown e soul em geral.

A Black Rio era formada por grandes nomes do circuito musical brasileiro, Oberdan, o líder da banda, havia participado do V FIC com sua banda Abolição e acompanhava Hermeto Pascoal e Gal Costa, o tecladista Cristovam Bastos, fazia parte da banda de Paulinho da Viola, o baixista Jamil Joanes vinha do grupo Senzala e Luiz Carlos Santos, o baterista, trabalhava com Luiz Melodia. (MOTTA, 11 jul. 1977, p.36)

Para o maestro Oberdan a Black Rio se diferenciava por buscar juntar o comercial com o instrumental de qualidade:

é bom para gente que é músico começar a pensar e fazer disco para

vender, coisas comerciais boas, ceder um pouco nessa mania que a gente tem de só sair improvisando. Só sair fazendo *free*²⁸ que é muito bonito e tal, mas ninguém aguenta ouvir, não vende compreende? E música instrumental também tem que vender. (BAHIANA, 1978, p. 37)

É interessante notar a preocupação do maestro com a formação de uma banda que atrelasse a vendagem à música instrumental. Ainda que tenha sido uma das grandes expressões da música popular instrumental no Brasil, ao lado de referências como Hermeto Pascoal, não se pode dizer que a Black Rio tenha sido pioneira no estilo instrumental da *soul music*. Já nos anos 1960 conjuntos como o Copa 5 e a própria banda Abolição investiam em uma sonoridade instrumental misturando samba, bossa nova e jazz.

O primeiro teste da banda Black Rio ocorreu no museu de arte moderna, junto com Luiz Melodia que na época também se aproximava da *soul music* com o seu segundo disco *Maravilhas Contemporâneas*. A segunda apresentação ocorre em Olaria, o show no bairro parece não ter surtido o efeito esperado, como afirma Oberdan:

Acho que estavam esperando uma coisa bem *soul*, tipo Gerson Combo, essas coisas uma cópia mesmo. E não era isso que a gente pretendia fazer, nunca foi. Daí o espanto. Mas foi uma coisa respeitosa, eles ficaram assustados porque era diferente, mas respeitaram. (BAHIANA, 1978, p.37)

A fala do músico expõe a proposta da banda, havia uma tentativa de síntese entre a *soul music* e o samba. Daí, segundo Oberdan, a pouca receptividade do público. O primeiro disco da Banda Black Rio, “Maria Fumaça”, contava com clássicos do cancionário popular “Na baixa do sapateiro” de Ary Barroso, o chorinho “Urubu Malandro” de João de Barro e “Baião” de Luiz Gonzaga. Todas interpretadas em um estilo *soul* bem próximas aos clássicos da Motown.

Como afirma Roberto Zan (2005), o repertório dos discos da banda Black Rio circulou muito mais dentro do campo da música popular do que nos bailes suburbanos. Ademais, o fato de os instrumentistas da banda serem músicos experientes no mercado fonográfico fazia com que seu som se vinculasse muito mais a um círculo experimental e instrumental da MPB.

Assim, a tentativa de misturar o *funk* ao samba parecia não se apresentar como

²⁸ Aqui o músico se refere ao *free jazz*, estilo musical em que se destaca o improviso e liberdade total do músico. 0

algo palatável para aquele público. Entretanto essa mistura não era nova, como já vimos, Tim Maia e Jorge Ben já investiam nestas fusões alcançando grande notoriedade. A pouca reverberação da banda Black Rio pode ser explicada pelas próprias transformações do mercado e do público.

Como já observamos o público jovem frequentador dos bailes *blacks* tinham um gosto muito mais afinado com canções internacionais, o que acabava dificultando a entrada da banda naquele grupo. Além disso, como diria André Midani, durante a segunda metade dos anos 1970 haveria uma mudança no “comportamento do mercado”.

Foi uma catástrofe. Eu era visto como um Midas da música, tudo o que eu via dava certo, e aí chegou o dia em que tudo o que eu via dava errado. Isso aconteceu porque o comportamento do mercado mudou. No período 1968/1976 o que fazia sucesso era o discurso do artista. O importante era o personagem e o que esse personagem falava. Quando chegou em 77, uma das grandes mudanças que começaram a se desenhar é que o personagem ficou relegado a um segundo plano diante da música. Aí eu vi que tinha passado anos sem olhar direito para a música, sem sacar se ela fazia sucesso ou não. (In VICENTE, 2008,p.59)

Assim, as mudanças do mercado aparecem como um dos motivos do relativo fracasso em se lançar a banda Black Rio nos subúrbios cariocas. Como nos explica Midani, durante a segunda metade da década de 1970, a música começa preponderar sobre o artista. Assim, mais importante do que o discurso do artista era a comunicação musical, o que fazia com que os LPs em formato de coletânea (que valorizava o gênero) encontrassem uma melhor posição entre aquele público.

O fracasso da banda Black Rio não deve ser interpretado como um fiasco total. Embora não tenha alcançado expressivos índices de vendagem, a banda ainda hoje é referência na música instrumental no Brasil. Para além das questões mercadológicas acredito que um dos fatores que levaram a não aceitação daquela banda nos subúrbios cariocas se refere à forma de legitimação da banda. Como observamos, os frequentadores dos bailes estavam antenados nas músicas internacionais, e muito embora recorressem a expressões culturais afro-brasileiras, no contexto dos bailes buscavam expressar uma identidade étnica internacional. Neste cenário, uma banda como a Black Rio, que invocava as sonoridades brasileiras, como o samba e o baião, teria pouca aceitação naquele ambiente.

No próximo capítulo analiso mais demoradamente esses processos de legitimação da música nacional e da Black Rio.

Capítulo 5:

Patrulheiros e sambistas enquadram o Black Pau

O computador já está calculando antes, computando antes, dando os dados, no dia seguinte já se sabe que Black Rio é uma palavra faturável ou perigosa. O computador já dá tudo: faturável, perigosa, poética, vai dizendo o que é. Ai fica difícil, fica com pouca liberdade para que aquilo se escreva como poema, se duvida, Black Rio corre um risco de poluição cultural muito maior que o Tropicalismo correu, e ele já correu mais que a Bossa Nova, e daí em diante. A destruição é cada vez mais veloz. As coisas já nascem e são consumidas e devoradas no momento em que nasceram. (GILBERTO GIL, 10 jul.1977,p.3)

Neste capítulo analiso como o movimento Black Rio e por extensão a *soul music* foram alvos de críticas por parte da imprensa brasileira e também por parte de alguns sambistas dos anos 1970.

Assim, verifico como as chamadas “patrulhas ideológicas” leram o movimento Black Rio partindo da análise do patrulhamento que recaiu sobre Caetano Veloso e Gilberto Gil no específico momento de suas carreiras de aproximação do movimento e da banda Black Rio. Analiso também as provocações que recaíram sobre o movimento partir dos sambistas da Escola de Samba Quilombo, que de maneira geral, pregavam uma identidade negra nacionalista contra aquilo que viam como mera importação entre os representantes da Black Rio.

5.1 Da irresponsabilidade de dançar: As patrulhas ideológicas entram em ação.

A segunda metade da década de 1970 foi marcada pelo chamado fenômeno das “patrulhas ideológicas”. O termo, cunhado pelo cineasta Cacá Diegues, trazia o problema do patrulhamento da esquerda às produções culturais no país, o cineasta teria se sentido policiado por seus colegas que o acusavam de produzir filmes escapistas. (NAPOLITANO, 2014 p.178) Uma de suas obras de maior sucesso, *Xica da Silva* (1976), aparecia como um dos filmes patrulhados, principalmente pela sua visão carnavalesca da escravidão no país.

Em 8 de outubro de 1976, o jornal *Opinião* trazia em seu suplemento cultural

textos de cinco representantes da intelectualidade brasileira polemizando sobre o filme. O escritor Antônio Callado e o antropólogo Roberto DaMatta (1976, p.18) tomavam posições favoráveis à película, o primeiro elogiava a qualidade estética e sua narrativa, enquanto o antropólogo trazia uma discussão sobre as formas de resistência do negro à escravidão por meio do uso do corpo. Para DaMatta a prática corporal e o prazer em *Xica da Silva* serviam como mecanismos de subversão da ordem em uma sociedade fortemente hierarquizada como era a sociedade escravista.

No outro polo da contenda, Celso Frederico chamava o filme de “Abacaxica” (1976, p.17) remetendo-o ao mundo da pornô-chanchada, enquanto o sociólogo Carlos Hasenbalg assinalava a forte sexualização da mulher negra, bem como a sua infantilização no filme. Mas as críticas mais duras vinham da historiadora Beatriz Nascimento, que acusava o diretor de mostrar os negros do ponto de vista da Casa Grande:

Sob a justificativa de fazer uma obra para divertir e abranger um maior número de pessoas para redimir do emperramento criativo em que naufragou o chamado cinema novo, o Sr. Diegues cai no oposto, esquecendo que criação requer crítica, crítica sua Sr. Carlos Diegues. O senhor me faz pensar que sua classe de acordo com a sua tradição está dentro da Casa Grande jogando restos de comidas na Senzala. Foi isso que seus antepassados procuraram fazer conosco. (NASCIMENTO, 1976, p.19)

A historiadora ainda previa o fim da carreira do cineasta, aconselhando que Cacá Diegues desistisse do mundo do cinema. Beatriz Nascimento, que também era ativista negra, estendia suas críticas à “intelectualidade branca” brasileira, que segundo a historiadora, reproduziam o discurso da classe dominante e analisavam as relações sociais no Brasil do ponto de vista da Casa Grande.

Foi neste debate em torno das formas de representação do negro na sociedade brasileira, bem como de seu papel histórico, que a questão da negritude entrava na pauta das patrulhas ideológicas.

Para Marcos Napolitano (2006a) as patrulhas ideológicas devem ser entendidas como “sintoma de uma crise maior” dentro do debate da esquerda. O fenômeno apresentava o desgaste da arte engajada e da concepção de nacional-popular como modelo de produção artística. Podemos acrescentar que é sintomático que um dos filmes “patrulhados” retrate a escravidão no Brasil. Tal fato assinala como a questão da negritude começava a fazer parte do debate das esquerdas no país. O questionamento

das formas de representação da escravidão e do papel do negro na constituição do país é sintomático das fissuras do ideário nacional-popular e também das formas de se pensar e fazer política no país.

Foi em 1977 que Caetano Veloso experimentou uma passagem pelo mundo da *black music*. Acompanhado da banda Black Rio, o cantor se apresentou no teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. No mesmo ano Gilberto Gil lançava seu disco *Refavela*²⁹, uma espécie de “disco manifesto” onde o compositor se aproxima da sonoridade *soul*, homenageia o movimento Black Rio e ainda experimenta uma conexão com elementos de sua africanidade.

Ambos os cantores foram duramente criticados, o disco de Gil e o show de Caetano de certa forma representavam suas posturas políticas, que de maneira geral não agradava aos críticos jornalistas alinhados com parte da esquerda. Os compositores eram acusados de alienados e irresponsáveis, já que não se preocupavam com o momento político pelo qual passava o país. A jornalista do Globo, Margarida Autran vociferava que Caetano fizera um show “irresponsavelmente feito para dançar” e que a Banda Black Rio não passava de uma “oportunista e mal sucedida incursão ao alienado clima que hoje embala os subúrbios cariocas” (ARAÚJO, 2010, p.272). Enquanto o crítico musical Tarik de Souza (1977,p.116) rotulava o disco de Gilberto Gil de “Rebobagem”.

As posturas dos compositores remetiam ao questionamento da função da arte na sociedade. Caetano e Gil pareciam recusar qualquer responsabilidade política da arte, o que de certa maneira não deixava de ser uma postura política. Como se sabe, estes compositores, juntamente ao grupo o qual faziam parte, foram rotulados de “esquerda festiva” e mais tarde como “Patrulha Odara”, referência à canção *Odara* de Caetano Veloso, na qual o compositor busca exprimir uma liberdade na dança, na expressão corporal e na festa.

É importante ressaltar como a denominação festiva foi utilizada para desprestigiar o grupo, como nos lembra Heloísa Buarque Hollanda a nomeação de uma esquerda como festiva em um momento de recente derrota da esquerda, traduzia o tom grave da prática e do discurso político da geração anterior: “O princípio da festa e sua

²⁹ Refavela também faz parte da trilogia discográfica de Gilberto Gil. Em 1975 o compositor lança Refazenda, em 1977, Refavela e em 1979, Realce. Os três discos dialogam entre si e de certo modo são representativos das transformações pela qual passou o Brasil nos anos 1970. Refazenda trata da assunção do mundo urbano no Brasil com a intensa migração para a cidade, Refavela retrata a negritude pela perspectiva internacional, enquanto Realce traz uma interessante leitura sobre as possibilidades do país que adentrava na democracia.

identificação como subversão provavelmente não estavam sendo percebidos quando a “velha esquerda”, ortodoxa, julgava de forma pejorativa e moralista a prática da nova esquerda que se formava” (HOLLANDA, 1981,p. 38).

Caetano Veloso, que desde o tropicalismo vinha flertando com a sonoridade negra internacional, respondia aos críticos que viam com maus olhos a música negra desvinculada do ideário nacional.

Mas eu acho que é o seguinte: o preto é preto, é uma coisa que é verdade, que é internacional em qualquer lugar do mundo. Essa coisa de que o preto brasileiro tem de ser assim ou assado é uma coisa totalmente injusta, porque quando o samba é produto industrial de São Paulo e nas áreas de escola de samba as pessoas se interessam por soul e os pretos de Itapoã na Bahia soul music, não teria sido uma coisa muito real.(BAHIANA, 20 ago. 1978, p.5)

Caetano Veloso destaca a *soul music* como prática legítima dos negros brasileiros que, por sua vez, não deviam ser balizados apenas pela sua vinculação ao samba e carnaval. O compositor aponta ainda para o desgaste do nacional-popular como prática cultural dos negros no Brasil, assinalando uma perspectiva transnacional, que viria a ser mais legítima do que o desgastado “samba industrializado”. Nesta perspectiva, o compositor assinala a formação de uma identidade negra prevalecendo sobre a identidade nacional, ressaltando um cosmopolitismo na negritude com sua expressão: “preto é preto” em “qualquer lugar do mundo”.

Assim, por meio de uma política do corpo e comportamental, em um show “irresponsavelmente feito para dançar”, como acusava Margarida Autran, Caetano Veloso trazia para o debate as formas de expressão culturais negras internacionais. Desta perspectiva a postura do compositor buscava descortinar determinado discurso nacionalista que buscava enquadrar as práticas culturais negras às escolas de samba ou mesmo ao folclore.

Um ano mais tarde, o compositor responderia à patrulhagem dos críticos de maneira mais violenta, chegando a acusar a esquerda de racista:

Em 77 com o “Bicho Baile Show”, como eles tem muito preconceito contra a discoteca e contra dançar, também tem preconceito contra preto, eles são racistas e esses esquerdistas brasileiros são racistas. Isto aqui é meio África do Sul. São todos brancos contra os pretos. E eu sou meio preto. Então, foi isso, eles vieram com carga total. Aí eu fiquei mais ou menos calado, só falei o que foi indispensável. (OS CRÍTICOS ..., 31 jan.1979, p.41)

O músico buscava provocar parte da esquerda que concebia a dança ou qualquer outra forma de êxtase como desinformação, irresponsabilidade e alienação. Ao chamar de racistas àqueles que o acusavam de alienado Caetano Veloso expunha como a questão da negritude foi pouco refletida por parte da esquerda. Como afirma Thomas Skidmore (1994), a esquerda brasileira, mesmo não aceitando a ideia de democracia racial, não se preocupava com as questões raciais no país. “Qualquer coisa que pudesse parecer discriminação racial, era nessa visão, decorrente da estratificação social” (1994, p. 164).

A alcunha de racista, se bem que exagerada e polêmica, atentava para o caráter homogeneizante da perspectiva nacional-popular. Aqui é importante frisar que embora Caetano Veloso atribua à esquerda uma desatenção com questão racial no Brasil, essa acusação não deve ser generalizada. Na década de 1970, o grupo Convergência Socialista de orientação trotskista³⁰ buscava discutir a exclusão do negro na sociedade de classes do ponto de vista marxista, o grupo foi também um importante núcleo de formação política e intelectual de estudantes negros que viriam a formar o Movimento Negro Unificado. (HANCHARD, 20001,p.146)

A crítica de Tarik de Souza ao disco *Refavela* de Gilberto Gil, que como observamos fazia uma explícita referência ao movimento Black Rio, também atacava a irresponsabilidade da dança, e ainda aproveitava o ensejo para desprestigiar o LP *Bicho* de Caetano Veloso:

O LP de Gil é mais dançável e combustível do que pretende *Bicho*, de Caetano Veloso, seu irmão siamês em ideias e contradições. O recheio deste vigor, sem dúvida, provém da solidez de fontes. Caetano bebeu praticamente apenas em suas próprias teorizações onanistas. Gil mamou no oleoduto sonoro África-Brasil, reciclado eletronicamente pelo soul americano. O que aconteceu por um natural casamento de formações pessoais no disco do carioca do subúrbio Jorge Ben, sintomaticamente chamado África Brasil, foi uma estudada transformação teórica no trabalho do baiano criado no interior, Gilberto Gil. (SOUZA, 20 jun.1977, p. 116.)

Notamos na crítica de Tarik de Souza um desapontamento com as posturas políticas dos dois discos, as influências da África são vistas de maneira pejorativa e artificial em comparação com Jorge Ben que, segundo o crítico, conseguia de maneira

³⁰ A orientação trotskista foi fundamental para a aproximação do marxismo com as questões raciais. Segundo Hanchard, durante seu exílio no México, Trotski manteve uma intensa discussão com C. L. R. James, intelectual e ativista negro de Trinidad. O debate versava sobre as ligações entre o partido comunista e a luta pela igualdade racial nos Estados Unidos. (HANCHARD, 2001,p.147)

natural juntar a africanidade aos ritmos brasileiros.

O álbum *Refavela* de Gilberto Gil (GIL, 1977) pode ser considerado um “disco manifesto” à negritude brasileira e internacional, como relata o próprio cantor, o disco foi influenciado por sua viagem à Lagos em 1977, onde participou do FESTAC, Festival de Arte e Cultura Negra. Deslumbrado com a cultura nigerina e com uma paisagem urbana que em muito se parecia com as favelas no Brasil o compositor batizou aquele espaço de “Refavela”, nome que viria a dar ao seu disco e também à principal canção do LP de 1977. Atento à crítica de Tarik de Sousa, o compositor relatava ao *Jornegro*³¹ a perseguição dos jornalistas à sua postura *black*:

Ainda teve a imprensa que caiu de pau em cima, por causa da atitude do disco que era *black* e eles na época estavam todos contra *black*, não contra negro, mas contra *black*, a consciência que vem e que é internacional e esta ligada a tudo e não é uma coisa brasileira só. Quer dizer, é um problema de negro do mundo inteiro; entra Cuba, Jamaica, entra a língua inglesa, espanhola, francesa, o português, entra tudo, é outra coisa (GILBERTO Gil ..., 1979)

Assim como Caetano, Gil teorizava sobre a internacionalização da negritude. O compositor assinalava a postura nacionalista da imprensa, que não era contra os negros, mas contra os *blacks*, que no contexto significava uma consciência negra internacional. Gilberto Gil tinha plena consciência de qual África falava, bem como da identidade étnica enquanto formulação discursiva e dinâmica. Na mesma entrevista o compositor explicava:

Eu não sou só negro, não sou africano. Fora da África toda a negritude é conseguida só com muito esforço, empenho. Não há mais o ser negro naturalmente, sem pensar nisso. Quer dizer, o problema da negritude fora da África é um problema de cuca. E através da cuca já fica muito complicado; é através do empenho, pelo econômico, político e social. Não é como se dissesse: De agora em diante sou preto e acabou. É difícil porque a sociedade não é preta, tá entendendo? E a África e seus valores está muito distanciada. (GILBERTO Gil..., 1979)

A África para Gilberto Gil aparece como uma identidade reflexiva, muito mais como símbolo de uma negritude diaspórica ou um espaço simbólico de origem do que o continente africano de fato. O compositor reitera “Fora da África toda a negritude só é conseguida com muito esforço”, o que denota o seu não essencialismo em se pensar a

³¹ O *Jornegro* (1978-1980) foi um importante jornal de orientação política do movimento negro de São Paulo.

negritude. Para o compositor a negritude seria uma construção reflexiva, que em um mundo hegemonicamente branco não se formularia sem obstáculos. A África aqui aparece também no sentido de uma “comunidade imaginada”, tal como pensada por Benedict Anderson (2008), não se trata de uma geografia real, mas antes de uma imaginação em torno do que simboliza o continente para os negros ex-escravizados. Destarte, a conotação a uma comunidade imaginada se refere à formulação de estruturas de sentimentos negra compartilhada internacionalmente. As falas de Caetano e Gil apontam para um processo de desterritorialização cultural, é neste sentido que podemos pensar em uma comunidade imaginada negra formulada internacionalmente.

A interpretação das posturas políticas de Gil e Caetano como uma forma de alienação remete as perspectivas nacionalistas de parte da esquerda brasileira, bem como de um ideário nacional-popular que se mantinha como horizonte estético e ideológico entre parte de seus críticos. Ao adensarem a internacionalização cultural pela perspectiva da negritude, os compositores assumiam uma postura estética e política que como observaremos a seguir não seria compartilhado por parte significativa dos sambistas da época.

5.2 A escola Quilombo e o samba “autêntico”.

Outro personagem que entrou no debate em torno da legitimidade do movimento Black Rio foi o polêmico historiador José Ramos Tinhorão, que em sua coluna ao jornal do Brasil, acusava a WEA de representante das classes dominantes interessada em explorar um novo mercado formado por jovens negros, para o crítico:

O grande desejo dos brasileiros de pele negra das grandes cidade (ao menos os do Rio e de São Paulo, onde o movimento Black já existe) é parecer o mais possível com negros norte americanos. Isto é, deixarem de ser trabalhadores explorados num contexto subdesenvolvido, para se tornarem a imagem de trabalhadores explorados num contexto de superdesenvolvimento. (TINHORÃO, 14.jun.1977, p.2)

Como se sabe José Ramos Tinhorão faz parte de uma vertente marxista ortodoxa da crítica musical brasileira. Desde a bossa nova o crítico já desenvolvia suas teorias a respeito da invasão imperialista da música brasileira, bem como da alienação dos músicos que não seguiam determinados parâmetros nacionais e populares, o crítico seguia uma reafirmação do “neofolclorismo” que busca preservar a música dos “negos pobres” (NAPOLITANO, 2006,p.137). Nota-se que Tinhorão busca aproximar a

perspectiva de classe à perspectiva racial, entretanto, aqui a noção classista de “trabalhador explorado” sobressai às questões raciais. O maestro Júlio Medaglia, por outra perspectiva, chegava à conclusões semelhantes:

O que existe de mais trágico por trás de tudo isso é que eles estão tentando impingir um ritmo, uma harmonia e um som que nada têm a ver com a nossa musicalidade. E o pior é que estão se valendo de um bando de inocentes úteis, que mal sabem avaliar a importância do tesouro musical que herdaram da África (BLACK RIO, 1977,p.32)

Aqui o maestro reforça a pecha de alienados aos jovens do Black Rio, que não saberiam valorizar as raízes africanas herdadas no campo da cultura, desprezando assim, nossa riqueza musical. Enquanto a crítica de Tinhorão enfatiza a condição de classe explorada entre os negros brasileiros, Júlio Medaglia repreende o movimento pela falta de uma adesão à cultura nacional.

Assim, partindo de perspectivas diferentes ambos acusavam o movimento Black Rio de inautêntico, enquanto Tinhorão enfatizava o ponto de vista classista, tentando vincular uma prática cultural à determinada classe social, Medaglia destacava a nacionalidade, entendida aqui como depósito de riqueza cultural vindo da África, para acusar o movimento de alienado.

Entretanto, caberia ao sociólogo Gilberto Freyre a reprimenda mais alarmista ao movimento, que em sua coluna, reproduzida pelo Jornal do Brasil, denunciava um suposto perigo de conflito racial no Brasil.

Se é verdade o que suponho ter lido trata-se de mais uma tentativa da mesma origem no sentido de introduzir num Brasil crescentemente, fraternalmente, brasileiromente moreno – o que parece causar inveja a nações também bi ou tri-raciais nas suas bases – o mito de uma negritude, não à 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. (SOCIÓLOGO..., 1977,p.14)

O autor de *Casa Grande & Senzala* ainda acusava o imperialismo soviético, “capaz de mudar Angolas da noite para o dia”, como incentivador do protesto como instrumento de infiltração socialista.

Observamos nas palavras de Gilberto Freyre a tentativa de construir uma imagem fraternal no Brasil, em concordância com suas teses, o sociólogo repudia qualquer forma de conflito racial no país, acusando de imperialismo internacional o protesto negro no Brasil. É interessante notar como o discurso do autor se encontra

embebido pelo jogo de força da guerra fria. Assim, embora a Black Rio fosse influenciada musicalmente pelos negros norte-americanos, o autor buscava aproximar o movimento a uma suposta invasão soviética no Brasil. Na perspectiva do autor o movimento Black Rio deixava de ser alienado para se tornar politicamente subversivo, no sentido de implantar um protesto negro que faria “às vezes da luta de classes” no país.

As opiniões de Tinhorão, Julio Medáglio e Gilberto Freyre são representativas de como a intelectualidade enxergava o movimento Black Rio e a *soul music*. Tanto a perspectiva de esquerda, quanto a de direita observavam o movimento pela ótica da inautenticidade. Os três recorriam a determinadas imagens de povo brasileiro para repreender o movimento e tomavam posturas que visavam defender a nação do imperialismo (seja ele americano ou soviético) e o povo da alienação.

Não seriam apenas a imprensa e parte da intelectualidade brasileira que acusariam os jovens *blacks* de inautênticos. Havia uma crítica ao movimento Black Rio que vinha de importantes sambistas, preocupados também com a demarcação do legítimo e autêntico na música brasileira.

A chegada das canções internacionais no mercado brasileiro não significou obviamente o fim da canção nacional, ao contrário, o crescimento do mercado internacional trouxe um renascimento do movimento de defesa da música brasileira e popular no Brasil. Vinculados principalmente ao samba, muitos artistas buscaram eleger o gênero como forma de resistência à invasão da cultura estrangeira.

Observa-se na segunda metade da década de 1970 a formulação de uma ideia de tradição e “raiz” em torno do samba. Foi nesta época que surgiram grandes nomes do gênero musical, como Martinho da Vila, Clara Nunes, Paulinho da Viola e Beth Carvalho. Além dessa nova geração, durante os anos 1970, importantes figuras do samba da década de 1930 como Ismael Silva, Nelson Cavaquinho e Cartola foram “resgatados”, alcançando a fama, ainda que tardia, com a gravação de seus primeiros LPs, o que oferecia ainda maior autenticidade a ideia de “samba de raiz” .

Foi neste cenário que se instituiu mais uma querela em torno do movimento Black Rio. Desta vez a provocação partia do sambista Candeia e sua famosa escola de samba, a Grêmio Recreativo de Arte Negra e Escola de Samba (GRANES) Quilombo. Fundada em 1974, a escola buscava se diferenciar de outras agremiações carnavalescas do Rio de Janeiro pela tentativa de resguardar as supostas raízes do samba, bem como um espírito comunitário. (CABRAL, 1996,p.343) Assim, vendo uma intensiva

comercialização nas escolas de samba do Rio de Janeiro, os fundadores da Quilombo tentavam reconstruir as raízes comunitárias do gênero musical, proibindo a participação de membros fora da comunidade, incentivando novos compositores, retomando o caráter didático das escolas e resgatando uma ideia de cultura popular negra como representante do samba.

Em 1976, Candeia, grava junto com a sambista Dona Ivone Lara um partido alto intitulado “Sou mais samba”, a canção fazia uma provocação à juventude *black*. Como podemos observar a letra:

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

Menino, tome juízo
escute o que vou lhe dizer
o Brasil é um grande samba
que espera por você
podes crer, poderes crer!

Á 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 a nossa alegria
de muita harmonia ao som de 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! (CANDEIA, 1977)

A canção exalta o samba como patrimônio nacional autêntico em oposição a uma inautenticidade, ou mesmo uma imaturidade dos jovens da Black Rio, Candeia busca se afastar da África ou dos EUA para legitimar seu samba. É significativo que a

resposta de Candeia tenha sido em forma de partido alto, o estilo partido é considerado como o “mais autêntico” e símbolo de uma pretensa “pureza” no samba, feito na base percussiva com apenas um acompanhamento harmônico de cavaquinho, o partido remetia a um primitivismo percussivo do samba.

Embora a canção de Candeia “Sou mais samba” possua uma perspectiva nacionalista este não era necessariamente o discurso geral do grêmio, tampouco dos sambistas que faziam parte do movimento cultural Quilombo, como Nei Lopes, Paulinho da Viola e Martinho da Vila. Em seu livro manifesto “Escola de Samba, árvore que perdeu as raízes”, Candeia defendia a ideia do samba como produto da cultura negra “espontânea”, que perdeu seus valores quando uma classe média branca aproximou-se visando apenas o lucro e assim impondo valores que afastavam a tradição estabelecida pelo samba. (DIMITRI, 2014). Destarte, os músicos da escola de samba Quilombo reivindicavam para si uma resistência negra, e apesar de adotarem o samba como prática cultural, não aderiam ao mito da democracia racial. O gênero era tido como manifestação cultural dos negros escravizados no Brasil, que embora tivesse sido cooptado por setores da classe média branca, ainda possuía capacidade de ser legitimamente representativo do negro brasileiro.

Estas críticas ao Black Rio repercutiam em alas intelectualizadas do incipiente movimento negro. Assim, o pesquisador do Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN) Carlos Alberto Medeiros saía em defesa da *soul music* acusando a escola Quilombo de falso purismo:

E depois esse papo de importação cultural (num país da periferia que até a contestação ao sistema não parte se não de modelos importados). É pura besteira. Ou esses babacas não sabem que as multinacionais que faturam com o “alienado” *soul* dos subúrbios levam também a parte do leão com o rock, o partido alto (Candeia é contratado da Warner sabiam?), o sambão joia etc... É só verificar para quem gravam Chico Buarque, Milton Nascimento – ídolos intocáveis da classe média branca “participante” – Clementina, Paulinho da Viola, Martírio da Vida (sic), e mesmo aqueles nego veio (sic) metidos a puristas que não são africanos... Será que esse papo furado não esconderia a defesa de suas posições dentro da atual estrutura? A propósito: já tá havendo baile de rock na inefável Quilombo. Mas soul, isso não pode... (MEDEIROS, 1977, p. 16)

. A nota nos apresenta a estruturação dual que se formulava na produção musical negra. Em se tratando de música negra no Brasil o debate retomava, em outro momento, a querela já anunciada por Tim Maia, a respeito da autenticidade e legitimidade da

música nacional frente a uma pretensa alienação na prática do consumo das canções americanas.

O confronto entre sambistas e blacks foi intensamente reportado pela mídia e serviu como incentivo e propaganda de discos e novos artistas. Além da concorrência entre duas produções culturais, estava em jogo também ali um conflito de gerações, que no limite refletiam posturas a respeito da produção cultural negra no Brasil.

Itálo Junior, por sua vez, via no samba uma prática burguesa da indústria cultural, enquanto o *soul* responderia a uma necessidade dos oprimidos se manifestarem dentro dessa mesma indústria:

Fica evidente que, mesmo no seio da indústria cultural, formas artísticas distintas podem também estar falando por grupos sociais antagônicos. É claro que o lucro obtido tanto com o samba quanto com soul revertem em benefício de quem detêm o controle da indústria cultural. Mas em termos de **linguagem musical**, o samba está no domínio burguesia, enquanto que o soul está exprimindo uma **resistência** por parte de oprimidos. (negrito do autor) (MARCONI JUNIOR, Ago. 1977,p.16.)

Mais que uma análise, a nota de Itálo Junior serve como documento histórico para interpretação a respeito das diferentes visões sobre o samba e a *soul music* nos anos 1970. Ao associar a *soul music* à resistência o autor chamava atenção para uma nova linguagem musical entre os jovens da periferia, assinalando ainda um suposto caráter burguês no samba. O fato é que na percepção do autor, o samba parecia ter sido cooptado pelo pensamento burguês, servindo como espetáculo midiático e celebratório de um nacionalismo ufanista. A resistência da *soul music* estaria na já discutida aqui formação de um orgulho negro e uma conscientização negra, enquanto o samba já havia adentrado na lógica de uma gramática nacional que carregava a ideologia da integração racial.

Como já observamos na segunda metade da década de 1970, parte da intelectualidade negra estava vinculada a ala trotskista do movimento estudantil, assim, o debate em torno das práticas culturais negras revestia-se de termos em torno de ideias como conscientização, resistência e práticas contra-hegemônicas, neste cenário a categoria “cultura negra” surgia como uma estratégia de mobilização política. (CUNHA, 2000, p.347)

Este debate em torno das práticas culturais autênticas ou não na música popular brasileira nos remete a própria formação do samba como prática cultural negra. Como afirma Napolitano, desde os anos 1930 que o debate sobre a música popular brasileira

tende ora por uma busca das raízes étnicas, ora por uma universalização nacional. (2006b) Neste sentido seria o caso de questionarmos o que viria a ser autêntico e legítimo no samba.

Em seu reconhecido livro *O mistério do samba* (2002), o antropólogo Hermano Vianna busca compreender porque o samba, uma prática cultural até então perseguida pela polícia, veio a se tornar símbolo de nacionalidade no Brasil na década de 1930. Para o autor, a formação do samba como gênero musical ocorre concomitantemente a sua eleição como símbolo nacional.

Vianna busca entender como se “criou uma autenticidade” em torno do samba ou ainda, a “invenção da tradição nacional-popular brasileira” (2002, p.36) no contato entre a elite e as classes populares. Assim, Gilberto Freyre teria sido um dos grandes inventores do orgulho nacional em torno da mestiçagem, e o samba foi escolhido como gênero musical representante dessa mestiçagem, portanto de nossa autenticidade nacional.

Neste cenário, o enfrentamento do mito da democracia racial na década de 1970, passava também por uma negação do samba como representação da mestiçagem brasileira. Muito embora os sambistas daquela geração também se afastassem da ideia de miscigenação apelando para a busca de uma raiz negra, o samba ainda se encontrava como representante de uma brasilidade autêntica que, na visão de uma parcela do movimento negro, não poderia ser reconhecido como instrumento de conscientização.

Como demonstra o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (1988) ao escolhermos determinados símbolos ou patrimônios optamos por determinadas tradições, dando um significado entre o passado e o presente que define a ideia de nação.

Assim a ideia de “autenticidade” se formula como uma estratégia retórica de identificação entre o Brasil e símbolos que nos definem como brasileiros pertencentes a essa mesma comunidade imaginada. “E como num passe de mágica nos sentimos todos de algum modo “autênticos” portadores desses mesmos atributos”. (1988,p. 268)

A não problematização da categoria autenticidade desempenha um papel importante nessa estratégia retórica. A autenticidade do patrimônio nacional é identificada com a suposta existência da nação como uma unidade real, autônoma, dotada de uma identidade, memória, caráter, etc. Em outras palavras, a crença nacionalista na realidade da nação é retoricamente possibilitada pela crença na autenticidade do seu patrimônio.

Entretanto, os símbolos de autenticidade não são fixos, fazem parte de uma luta simbólica em torno da classificação. Assim, se até meados dos anos 1930 o samba se legitimou como gênero musical mestiço, na década de 1970, importantes sambistas e intelectuais começam a construir uma identidade nacional e negra para o samba.

Nesta perspectiva, a luta por classificação do autêntico e a tentativa de imprimir uma inautenticidade na Black Rio, representava também uma luta entre formas de identidade dos grupos sociais. Enquanto os sambistas do GRAMES Quilombo, juntamente com parte da intelectualidade de esquerda, elegiam o samba como patrimônio nacional e negro, os defensores da Black Rio, juntos com uma nova geração da esquerda brasileira elegiam a *soul music* como resistência negra transnacional, combatendo simbolicamente ideia de autenticidade do samba. Assim, nesta luta por classificação o significante negro passa a ser mais autêntico do que a ideia de nação.

Ao se afastarem do samba como prática cristalizada como legítima desde o modernismo, os cantores e dançarinos da *soul music* acabavam revelando um lado impuro da música popular brasileira, qual seja, a influência estrangeira.

A busca por uma autenticidade no campo da música procura estabelecer uma ordem, entre o legítimo e o ilegítimo, o autenticamente nacional e o inautêntico, o puro e o impuro, ou seja, ela demarca fronteiras. Como nos demonstra a antropóloga Mary Douglas (1976) em seu clássico, *Pureza e Perigo*, aquilo que está fora da fronteira, ou mesmo em transição, é visto como ameaça à ordem, como impureza, assim, o impuro gera medo e perigo.

É neste sentido que a *soul music* como música negra internacional ameaçava a “ordem” proposta e construída pelo samba, principalmente entre os músicos e compositores que buscavam uma autenticidade negra e nacional do samba.

Considerações finais

Como viemos analisando ao longo desta tese, a *soul music* brasileira foi representativa da emergência de uma estrutura de sentimentos negra e transnacional no Brasil. Não queremos dizer com isso que as produções musicais daqueles artistas foram mero reflexo da sociedade, mas que a produção cultural se reporta a um repertório social e podem representar mudanças significativas da sociedade.

Podemos afirmar que nos anos 1970 o Brasil ficava mais negro. Na medida em que as formas de representação da nação como mestiça, em vigor desde o modernismo, começavam a ser questionadas, a identidade étnica negra passava a se destacar frente à identidade nacional.

Foi deste processo de reelaboração social e histórico que a assunção de uma identidade negra em concorrência com a identidade nacional descortinou o caráter ideológico da democracia racial, o que acabou não só incomodando a ditadura como também politizando estas identidades.

É verdade que as identidades étnicas podem cair na armadilha essencialista que pouco contribui para mobilização política. Como afirma a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha: “Quem se guia pela etnicidade quer crer que o rio é sempre o mesmo, embora as águas que por lá passam sempre sejam outras. Ou seja, a etnicidade, enquanto prática militante, acredita em essências.” (2002,p.17)

Por outro lado, se a ambiguidade da identidade étnica está na elaboração de uma tradição inexistente, as representações do negro no Brasil também foram construídas dentro de uma narrativa inventada da nação mestiça. Assim, a afirmação de uma identidade étnica nos anos 1970 serviu como desmistificação desta narrativa.

As críticas à *soul music*, vindas tanto da esquerda quanto da direita, são sintomáticas do quanto a ideia de nação está incrustada não só na opinião pública como também em nossa intelectualidade. Estas críticas também são representativas do quão importante é a música brasileira como patrimônio cultural do país, desde a formação do samba como gênero musical nacional que qualquer influência estrangeira na canção é

vista com certa desconfiança.

Em se tratando de um país pouco alfabetizado, onde a tradição oral foi substituída pelos meios de comunicação de massa sem a devida passagem por uma tradição de letramento, a música, e principalmente a sua forma canção, teve um papel fundamental na construção de nossa comunidade imaginada. Nesta configuração, a canção no Brasil congrega nossos anseios culturais, mitos e também nossas dissonâncias. Acredito que a *soul music* representou uma nota fora do tom dentro de um projeto cultural de nação miscigenada.

Embora o gênero seja pouco estimado como canção engajada, observamos que a *soul music* viveu aquilo que Stuart Hall (2003, p.232) define como dialética da cultura popular negra, que é o movimento entre contenção e resistência, que pode se formular como uma estratégia na luta contra-hegemônica dos grupos subordinados.

Se por um lado os representantes deste gênero não tinham posturas políticas claras e combatentes, por outro, ainda que inconscientemente, chamavam a atenção para o lugar do negro na sociedade brasileira, assumindo o discurso das minorias étnicas como mote de suas canções, algo que foi de fundamental importância no processo de luta pela redemocratização do Brasil.

Como afirma Evelina Dagnino (2000), a reconstrução da sociedade civil trazia uma luta pela própria redefinição e ampliação da ideia de política e cidadania, o que significava também combater uma cultura autoritária:

Nesse sentido, a luta por direitos a ter direitos, revelou o que, de fato, tinha que ser uma luta política contra uma cultura difusa do autoritarismo social, estabelecendo a base para que os movimentos populares urbanos estabelecessem uma conexão entre cultura e política como constitutiva de sua ação coletiva. Essa conexão foi um elemento fundamental para o estabelecimento de um campo comum de articulação com outros movimentos sociais mais obviamente culturais, tais como os étnicos de mulheres, de homossexuais, ecológicos e de direitos humanos, na busca de relações mais igualitárias em todos os níveis, ajudando a demarcar uma visão distintiva, ampliada, de democracia. (2000, p.83)

Assim, a *soul music*, embora não tenha sido um tipo de canção que embalou o processo de desmantelamento da ditadura, pode ser considerada parte da formulação desta cultura anti autoritária e ampliação da ideia de democracia no país.

Ao combater o mito da democracia racial ampliava-se o conceito de democracia,

desconstruindo formas hegemônicas de representação da nação que no contexto ditatorial serviam como instrumento hegemônico das classes dominantes.

Na medida em que o próprio conceito de nação passa a ser questionado como horizonte estético e político, novas manifestações musicais vão tomando forma no Brasil. Como demonstramos a comunidade imaginada pelos compositores da *soul music* é uma comunidade negra e internacional, não está alicerçada no modelo de estado nação. Esta comunidade estabeleceu uma “linha evolutiva” musical própria, que desemboca já nos anos 1980 em dois gêneros musicais, o funk e o rap.

O funk carioca, como se sabe, surge nos bailes blacks suburbanos, e embora tenha perdido um caráter didático ou mesmo de formação de identidades negras, é representativo desta ambiguidade entre resistência e cooptação, subordinação e estratégia contra-hegemônica.

O rap, que toma para si a representação da voz dos negros da periferia, encontra em Jorge Ben e Tim Maia a figura de pais fundadores de uma música negra no Brasil. Diversos rappers têm estes compositores como referência em sua educação musical e sentimental.

Assim como a *soul music*, o funk e o rap não se vinculam a nenhuma identidade nacional, formulando-se como gêneros musicais representativos da juventude negra e periférica.

Nesta perspectiva acredito que a *soul music* formou uma tradição musical no Brasil diferente da MPB. A condição *outsider* do gênero construiu a base para o desenvolvimento de dois importantes movimentos culturais representativos da construção de um espaço propriamente negro no campo da produção musical e cultural no país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem**: A vida e o veneno de Wilson Simonal. São Paulo: Globo, 2009.

ALONSO, Gustavo. **Simonal**: Quem não tem swing morro com a boca cheia de formiga. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARANTES, Paulo. Nação e Reflexão. In: **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.

ARAÚJO, Paulo Cesar. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2010.

AUTRAN, Margarida. O Estado e o músico popular. In: **Anos 70**: Ainda sob a tempestade. NOVAES, Adauto (Org). Rio de Janeiro: SENAC, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 1970 -30 anos depois. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 4ª Edição. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

BARBOSA, Márcio e RIBEIRO, Esmeralda (org.). **Bailes: Soul**: samba-rock, hip-hop e identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombohoje, 2007.

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. **Branços e negros em São Paulo**. 4ª Edição, São Paulo: Global, 2008.

BASTOS, Elide Rugai. **As criaturas de Prometeu**: Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira. São Paulo: Global, 1996.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 20, n. 58, June 2005. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=en&nrm=iso.

BAUDRAS, Jean-Luc. Contracultura. In: RIOT-SARCEY, M.; BOUCHET, T.; PICON, A. **Dicionário das utopias**. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Texto & Grafia, 2008. p.83-84.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: Crítica social do julgamento**. 2ª Edição, Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRACKETT, David. **Música soul**. Revista *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 62-68, jun. 2009 Trad. Carlos Palombini

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Luminar, 1996.

CALADO, Carlos. **O Jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura da juventude de 1950 a 1970**. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Augusto. Boa Palavra sobre a música popular, In: **Balanço da Bossa**, São Paulo: Perspectiva, 1968.

CARDOSO, Fernando Henrique. Uma pesquisa impactante. In: BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. **Branco e negro em São Paulo**. 4ª ed. São Paulo: Global, 2008.

CARVALHO, José Murilo. **Pontos e Bordados: Escritos de história política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. **Modernização à Brasileira**. *Rev. Inst. Estud. Bras.* [online]. 2014, n.59, pp. 191-212. Dez. 2014. Acesso em 10 de dez. de 2014.

_____. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2000

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia: O discurso competente e outras falas**. 6ª edição. São Paulo: Cortez, 1993.

CHAPPLE, Steve e GAROFALO, Reebee. **Rock e Indústria**. Lisboa: Editora Caminho, 1989.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Emília Viotti. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

COSTA, Sérgio. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. **Desprovincializando a sociologia**: a contribuição pós-colonial. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 21. N. 60, 2006b.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Negros estrangeiros**. Os escravos libertos e sua volta à África. 2ª Edição. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

CUNHA, Olivia Maria Gomes. Depois da Festa: Movimento negro e “políticas de identidade” no Brasil. In ALVARES, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**: Novas leituras. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DAGNINO, Evelina. Cultura, Cidadania e Democracia: As transformações dos discursos e práticas na esquerda latino-americana. In ALVARES, Sonia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**: Novas leituras. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália – alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1966.

FENERICK, José Adriano. **A ditadura, a indústria fonográfica e os independentes de São Paulo nos anos 70/80**. Méis: História e Cultura. Revista de História da Universidade Caxias do Sul. v.3, no. 6, jul/dez 2004, Caxias do Sul, RS: Educs, 2004, p. 155-178.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo: Ática, 1978.

FICO, Carlos. **Prezada Censura**: Cartas ao regime militar. Revista Topoi, Rio de Janeiro, dez. 2002, p. 251-286.

_____. **Reinventando o otimismo**. Ditadura, propaganda e imaginário no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FRY, Peter. Para inglês ver: Identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GARCIA, Walter. Melancolias e Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular. Cotia: Ateliê Cultural, 2013.

_____. Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GIACOMINI, Sonia Maria. A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro, IUPERJ. 2006.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2001.

GONÇALVES, Eloá Gabriele. **Banda Black Rio: o soul no Brasil da década de 1970.** Campinas: Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação em Música, do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas: 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo. **Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios culturais.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.1, N° 2: 1988, p.264-275

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. **Notas sobre raça, cultura e identidade na imprensa negra de São Paulo e Rio de Janeiro, 1925-1950.** Afro-Ásia, 29/30, 2003 p.247-269.

_____. **Classes, Raça e Democracia.** São Paulo: Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio e HUNTLEY, Lynn. (Orgs.) **Tirando a máscara.** Ensaios sobre o racismo no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Identidade cultural e diáspora** In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, IPHAN, 1996, p. 68-75

HANCHARD, Michael George. **Política transnacional negra, Anti-imperialismo e Etnocentrismo para Pierre Bourdieu e Loic Wacquant: Exemplos de interpretação equivocada.** Estudos Afro-Asiáticos, Ano 24, n° 1, 2002, pp. 63-9

_____. **Orfeu e o Poder: movimento negro no Rio de Janeiro e em São Paulo (1945-1988).** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **Bandidos.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil.** 26ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde,** 1960/1970. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque e PEREIRA, Carlos Alberto. **Patrulhas ideológicas: Arte e engajamento em debate.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAMESON, Frederic. Periodicizando os anos 1960. In HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Pós Modernismo e Política.** Rio de Janeiro: Rocco. 1992

KHEL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70. In: **Anos 70: Trajetórias,** São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural. 2005.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da Bossa, In. **Balanço da Bossa,** São Paulo: Perspectiva, 1968.

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

MORELLI, Rita C. L. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico.** Campinas: Editora Unicamp, 1991.

MOTTA, Nelson. **Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MOUTINHINHO, Laura. **Raça, “cor” e desejo: uma análise comparativa sobre os relacionamentos afetivos-sexuais “inter-raciais” no Brasil e na África do Sul.** São Paulo: Unesp, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro.** São Paulo: Contexto, 2014.

_____. **Síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Fundação Perseu Abreu. 2007.

_____. O caso das “patrulhas ideológicas” na cena cultural brasileira do final dos anos 1970. In: **O golpe de 1964 e o regime militar: Novas perspectivas.** São Carlos: EdUFSCAR, 2006(a)

_____. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990).** ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006 (b)

_____. **História & Música: História cultural da música popular.** Belo Horizonte:

Autêntica, 2005.

_____. **Seguindo a Canção:** engajamento político e indústria cultural na *MPB*. São Paulo: Anna Blume/FAPESP, 2001.

NASCIMENTO, Alam d'Ávila. **Para animar a festa:** A música de Jorge Bem Jor. Campinas: Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2008.

NAVES, Santuza Cabraia. **Canção popular no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOVAIS, Fernando A. e SCHWARCZ Lília M. (org.) **História da Vida Privada no Brasil:** contrastes da intimidade contemporânea (vol. 4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto preto quanto branco:** Estudos de relações raciais. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** Cultura Brasileira e Indústria Cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. "A procura de uma sociologia da prática". In: BOURDIEU, Pierre, **Sociologia**, São Paulo: Ática, 1983.

OTSUKA, Edu Teruki. **Era o tempo do rei:** A dimensão sombria da malandragem, e a atualidade das Memórias de um sargento de milícias. Tese de doutorado apresentada na Universidade de São Paulo. FFLCH. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas: São Paulo, 2005

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal:** as lutas culturais e a indústria fonográfica nos anos 1960. São Paulo: Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes: São Paulo, 1994.

PENTEADO, Lea. **Um instante, maestro!.** Rio de Janeiro: Record, 1993.

PEREIRA, Amilcar Araújo. **O mundo negro:** A constituição do movimento negro contemporâneo no Brasil (1970-1995). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura.** 8ª edição. São Paulo: Brasiliense. 1992.

PITTIGLIANI, Armando. Contracapa. In: BEN, Jorge. **Samba esquema novo.** Universal Music, 1963.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da Etnicidade:** seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. São Paulo: Fundação

Editora da UNESP, 1998.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés em São Paulo: A velha magia na metrópole nova.** São Paulo, Huicitec, Editora Universidade de São Paulo: 1991

PURDY, Sean. O século americano. In. KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI.** São Paulo: Contexto, 2011.

RIBEIRO, Maria Aparecida da Conceição. **Identidade e resistência no urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Tese do PPG do departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária: Um século de cultura e política.** São Paulo, Editora Unesp: 2010.

_____. **Em Busca do Povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RISÉRIO, Antônio. **A utopia brasileira e os movimentos negros.** São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Carnaval Ijexá: notas sobre o afoxé e blocos no novo carnaval afrobaiano.** Salvador: Corrupio, 1981.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Dialética da Marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea.** Folha de São Paulo, São Paulo: 29 fev.2004.

SANCHES, Pedro Alexandre. **Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos & Erasmo & Wanderléia.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Tropicalismo: decadência bonita do samba.** São Paulo: Boitempo, 2000.

SANSONE, Lívio. **Da África ao Afro: Uso e abuso da África entre intelectuais e na cultura popular brasileira durante o século XX.** Revista Afro-Ásia 27, 2002. p. 249-269.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos.** 2ª Ed., Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Daniela Vieira. **Não vá se perder por aí: A trajetória dos mutantes.** São Paulo: Annablume/Fapesp. 2010

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: Cor e raça na sociabilidade brasileira.** São Paulo: Claro Enigma, 2012.

_____. Raça sempre deu o que falar. In: FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos.** 2 ed. São Paulo: Global, 2007.

_____. **O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical: um percurso em nosso tempo.* In. **Martinho**

- versus* **Lucrécia**: Ensaios e entrevistas. São Paulo, Companhia das Letras: 2012.
- SCOVILLE, Eduardo. **Na barriga da baleia**: A rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970. Curitiba: Tese apresentada ao PPG em História na Universidade do Paraná. 2008.
- SEVCENKO, Nicolau. Configurando os Anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras. 2005.
- SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Editora Texto & Grafia. 2008.
- SKIDMORE, Thomas. **O Brasil visto de fora**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- _____. **Preto no Branco**: Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1976.
- SOUZA, Antonio Candido de Melo. O significado de raízes do Brasil. In: BUARQUE, Sérgio. **Raízes do Brasil**. 26ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. Dialética da Malandragem. **In: O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993
- _____. **O Método Crítico de Sílvio Romero**. São Paulo: EDUSP, 1988.
- TATIT, Luiz. A Canção Moderna. In: **Anos 70: Trajetórias**, São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural. 2005
- _____. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Cultural, 2004.
- VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENTURA, Zuenir. Vazio Cultural. In: GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa e VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- VELHO, Gilberto. Mudança social. Universidade e contracultura. In. ALMEIDA, Maria Isabel Mendes, NAVES, Santuza Cambraia. **Porque não? Rupturas e continuidades da contracultura**. Rio de Janeiro; 7letras, 2007.
- VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória de André Midani. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, Brasil, v. 35, n. 29, p. 115-142, jun. 2008. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65663>>.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 4ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. **O Baile Funk Carioca**: Festas e estilos de vida metropolitanos. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa de Pós-Graduação em Antropologia social. 1987.

WEBER, Max. **Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva**. Volume 1. 4ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. São Paulo: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel. Minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: **Anos 70: música popular Rio de Janeiro**: Europa Editora, 1980.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: Usos da cultura na era global**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2004.

ZAN, José Roberto. **Funk, soul e jazz na terra do samba: a sonoridade da Banda Black Rio**. ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v.7, nº11. Uberlândia: EDUFU jul-dez. de 2005, p. 183-196.

Jornais e Revistas:

A BARATO-3. Revista **Veja**, São Paulo: 11 nov. 1970, p.24.

A CONVERSÃO. Revista **Veja**, São Paulo: 16 mar. 1977, p.73.

A ESPERADA surpresa. **Veja**, São Paulo: 15 jul. 1970. p.69

ALENCAR, Miriam. O mundo (nem) sempre alegre do pá-tro-pi. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 22/23 março 1970.

A REGRESSÃO à bruxaria, **Veja**, São Paulo: 3 set. 1975, p. 54-62

A VOZ DO dono do festival, **Veja**, São Paulo: 29 out. de 1970, p.84

AS MEMÓRIAS DO BLACK RIO, **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro: 9 fev.2005,p.3

BAIANOS NA TV, **Folha de São Paulo**, São Paulo: 30 out.1968

BAHIANA, Ana Maria. Caetano Veloso: nem herói nem mártir, imprevisível como sempre. **O Globo**, Rio de Janeiro: 20 ago. 1978, p.3-5.

____Um ano, um show. Depois, um circuito de subúrbio. **O Globo**, Rio de Janeiro: 10 mar. 1978, p.37.

BANDA Black Londres, **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro: 29 jun. 1996

BARCELOS, Marta. É ele sim: polêmico e romântico. **O Globo**, Rio de Janeiro: 21 março 1989.

BELGICA poderá vencer o FIC. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 21 out. 1970.

BEN toma o que é seu. **Veja**, São Paulo: 18 jun. 1969, p.59.

BLACK RIO. **Veja**, São Paulo: 24 nov. 1976, p.154

BLACK RIO assusta Julio Medaglia. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo: 6 jun.1977,p.32

BOY, BIG. *Soul Music* é a saída. **O Globo**, Rio de Janeiro: 31 ago. 1970, p.13.

CABRAL, Sérgio. I want to go back to Brasil. **Pasquim** N. 71, Rio de Janeiro: 28 out. 1970, p.10.

CALDEIRA, Jorge. O grosso da bossa. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 24 fev. 1991.

CARVALHO, Mário Cesar. O que faço agora é um samba heavy, diz Benjor. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 28 de ago.1993.

CELERIER, Robert. Pequena história do samba jazz (V). **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro: 27 dez.1964,p.3

DA MATTA, Roberto. A hierarquia e o poder dos fracos. **Jornal Opinião**, Tendências e Cultura, Rio de Janeiro: 8 out. de 1976, p.18

DISCO, um mercado em crise. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo: 28 abril 1977, p.37

DEMOCRACIA no Maracanazinho, **O Estado de São Paulo**, São Paulo: 27 out. 1970,p.5.

DUPRAT, o som premiado. **O Globo**, Rio de Janeiro: 20 out. 1970, p.9.

ÉRLON Chaves depõe 4 horas na polícia federal, **O Globo**, Rio de Janeiro: 20 out. 1970, p.8

ÉRLON Chaves suspenso por 30 dias. **O Globo**, Rio de Janeiro: 20 nov. 1970, p. 2

FIGUEIREDO, Lenita Miranda. Os horríveis brancos da rua do Ouvidor. **Folha de São Paulo**: 5 jul. 1971, p. 20

FREDERICO, Carlos. Abacaxica. **Jornal Opinião**, Tendências e Cultura, Rio de Janeiro: 8 out. 1976, p.17

FRIAS, Lena. O orgulho (importado) de ser negro. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 17 jul. 1976.

GENTE. **Veja**, São Paulo: 7 out. 1970, p. 84

GIL, Gilberto. África, Negro, Refavela. **Folha de São Paulo**, São Paulo 05 jun.1977

GILBERTO GIL é funk. **Jornegro**, São Paulo: 1979.

HUNGRIA, Júlio. Preto no preto. **Opinião**, Rio de Janeiro: 11 abril 1975.

_____. Na música popular o mundo não tem países. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 31 dez. 1970, p. 3

JORGE Ben, um tímido na terra de mulher e samba. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 9 jan. 1978, p 22.

LUIZ, Macksen. O sonho de Tim Maia na hora do som. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 22 nov. 1970, p.20.

MACACOS nos seus galhos. **Veja**, São Paulo: 8 set. 1971. p.79.

MACALÉ, Jards. RAÇA, **Folha de São Paulo**, Folhetin, São Paulo: 7 ago. 1977. p.18.

MACEDO, JOEL. Big Boy: “porque me chamam de careta?” **Rolling Stones** Nº1 , Rio de Janeiro, 1 fev,1972

MACKSEN, Luiz. O sonho de Tim Maia na hora do som. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 22 nov. 1970.

_____ Jorge Ben: Até onde der. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 27 mar. 1971.

MARCONI JUNIOR, Itálo. Black Rio: Prática e resistência no terreno da cultura. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Ago. 1977,p.16-17.

MEDEIROS, Carlos Alberto. Black Rio (ou porque pichar o que não se conhece). **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Ago. 1977,p.15-16

MEDICI recebe artistas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 23 out. 1970, p. 25.

MIDANI,André. O som para o futuro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 6 de jun.1971

MORAES, Renato. O mundo do disco segundo Midani, um executivo fora da rotina. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 30 out. 1976. p.27.

MORICONI JR, Itálo.Black Rio: Prática e resistência no terreno da cultura. **Jornal da Música**, Rio de Janeiro: Ago. 1977,p.16-17

MOTTA, Nelson. Caetano e a Banda Black Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro: 11 jul. 1977, p.36

_____. Ano novo música nova? Talvez nos subúrbios do Rio. **O Globo**, Rio de Janeiro: 17 jan.1977, p.7.

_____. Soul e samba no som do amigo de James Brown. **O Globo**, Rio de Janeiro: 25 jan. 1977, p. 34.

_____. A grande festa do soul. **Globo**, Rio de Janeiro: 28 out. 76, p. 98

NASCIMENTO, Beatriz. A senzala vista da casa grade. **Jornal Opinião**, Tendências e Cultura, Rio de Janeiro: 8 out. 1976, p.19/20

NARDO, Silvio Di. Por causa de Jorge Ben. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 5 out. 1973 p. 37

NO RIO, uma imitação bem explorada comercialmente. **Folha de São Paulo**, São Paulo:23 mar. 1977

O FUNK brasileiro dá largada no Anhembi. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 18 jun. 1983, p.49.

O GRITO d´alma. **O Globo**, Rio de Janeiro: 20 out. 1970, p.14.

O MOMENTO mágico de Jorge Ben. **Veja**, São Paulo: 27 maio 1970. p.70-76.

O SUCÉ, de Jor, na Euró. **Jornal do Brasil**, Caderno B., Rio de Janeiro: 28 jan. 1970.

OS 100 MAIORES DISCOS DA MÚSICA BRASILEIRA. **Rolling Stone Brasil**, edição nº 13, out. 2007, p. 109.

OS CRÍTICOS musicais segundo Caetano Veloso, **O Globo**, Rio de Janeiro: 31 jan. 1979, p. 41.

QUANDO PUBLICIDADE DESVENDE. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 11 out.1971.

SOCIÓLOGO já alerta sobre a Black Rio, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 17 maio 1977, p.14.

SOMBRA, José Luiz. **Revista Amiga**, n.35, ago.1971, p.35

SOU o ídolo do gueto, **Revista Pop**. Fev.1978

SOUL & Alma. **Veja**, São Paulo: 16 set. 1970, p.79-80.

SOUZA, Tarik. Tim Maia: A volta do Radical apóstolo da competência musical. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 8 de jun. 1982

_____. O som nosso de cada dia. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 18 nov. 1979.

_____. Rebobagem, **Veja**, São Paulo: 20 jun. 1977, p. 116.

_____. BLACK RIO, **Veja**, São Paulo: 24 nov. 1976 , p.154-160

TIM Maia: a cozinha rítmica do “soul” brasileiro. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro:4 de set. 1974, p.8

TINHORÃO, José Ramos. **PROTESTO BLACK É FONTE DE RENDA “WHITE”**. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 14.jun.1977, p.2

TONY Tornado: O sol na alma. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro: 20 out. 1970.

V FESTIVAL de sons & LTD. **Veja**, São Paulo: 29 out. 1970, p.82.

VASCONCELOS, Ary. Ben Benissimo II, **O Globo**, Rio de Janeiro: 31 dez. 1969, p.5.

_____. A assimilação perfeita. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro: 4 de set. de 1974, p.8.

VOA, VOA Jorge, **Jornal da Música**, jan.1978

VOLTA ao mundo de Ben. **Veja**, São Paulo: 7 jan.1970, p.65.

Sites consultados na internet :

ALCANTRA, Fabiano. **Tim Maia não era maluco, não rasgava dinheiro, diz Hildon, lenda do black brasileiro**. Portal Virgula, UOL, 8 jan. 2015. Disponível em <http://virgula.uol.com.br/musica/tim-maia-nao-era-maluco-nao-rasgava-dinheiro-diz-hyldon-lenda-do-black-brasileiro/#img=1&galleryId=902066>,

BENJOR, Jorge. **Memória roda viva**. São Paulo: Roda Viva, 1995. Projeto FAPESP. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia_busca/66/jorge%20benjor/entrevistados/jorge_ben_jor_1995.htm>. Acesso em: 21 mar. 2014.

CARDOSO, Edson Lopes. **Black Rio -Filó: uma nova postura do negro, num contexto de repressão e autoritarismo**. In: peleneira: 2 nov. 2009. Disponível em <<http://peleneira.blogspot.com.br/2009/11/entrevista-de-dom-filo-sobre-os-bailes.html>>

ELIS Regina. 2012. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/105044205/Elis-Regina>>. Acesso em: 12 dez. 2015. Documento confidencial do Exército sobre Elis Regina.

ESSINGER, Silvio. **Os 70 anos black de Gerson King Combo**. O Globo, Cultura, 28 de novembro de 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/os-70-anos-black-de-gerson-king-combo-10901735>>. Acesso em: 02 fev. 2014.

GASPAR, Márcio. **Tim Maia inédito**. Revista Brasileiros. 22 abril 2012. Disponível em <<http://brasileiros.com.br/2009/12/tim-maia-inedito>>. Acesso em: 22 de out. 2014

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Imbatível ao extremo: assim é Jorge Ben Jr!**. Rio de Janeiro, [20--]. Documentário produzido pelo projeto Rádio Batuta. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/Radio/D1095>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

MARIA, Julio. **Deus Negro recontado**, Estado de São Paulo, 19 de novembro de 2013. Disponível em :< <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,deus-negro-recontado,1098244,0.htm>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

MARSIGLIA, Luciano. **O movimento Black Rio, desarmado e perigoso**. Revista Super Interessante, Nov. 1987. Disponível em: < <http://super.abril.com.br/cultura/movimento-black-rio-desarmado-perigoso-445240.shtml> > Acesso em 05 de janeiro de 2014.

MIDANI, André. **Ídolos, música e poder**. s/d, Disponível em:< <http://www.andremidani.net/2012/03/musica-idolos-e-poder.html>> Acesso em 05 jan. 2014.

STAMBOROSKI JR, Amauri. **Motown, a gravadora que ajudou a criar a black music, faz 50 anos**. G1, Música. s/d, Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL950263-7085,00MOTOWN+A+GRAVADORA+QUE+AJUDOU+A+CRIAR+A+BLACK+MUSIC+FAZ+ANOS>> Acesso em 05 jan. 2014.

THE BIG BOY Show. <https://www.youtube.com/watch?v=0t6FhgHDMas> 29 jul. 2006

Discografia:

BEN, Jorge. **Samba esquema novo**. Universal Music, 1963.

_____. **Sacudin Ben samba**. Universal Music. 1964

_____. **O bidú - silêncio no Brooklin**. Movieplay, 1967.

_____. **Força bruta**. Universal Music , 1970 .

_____. **Negro é lindo** Universal Music, 1971.

_____. **Ben**. Universal Music, 1972 .

_____. **A tábua de esmeralda**. Universal Music, 1974.

_____. **Solta o pavão**. Universal Music, 1975.

_____. **África Brasil**. Universal Music, 1976 .

_____; GIL, Gilberto. **Gil Jorge**. Universal Music, 1975.

CANDEIA; CAVAQUINHO, Nelson; BRITO, Guilherme; MEDEIROS; Elton. **Quatro grandes do samba**, RCA, 1977.

DINIZ, Paulo. **Quero voltar pra Bahia**. Odeon, 1970.

MAIA, Tim. **Tim Maia volume 1**. Universal, 1970.

_____. **Tim Maia volume 2**. Universal, 1971.

_____. **Tim Maia volume 3** Universal, 1972.

_____. **Tim Maia volume 4**. Universal, 1973.

_____. **Tim Maia Racional**. Seroma, 1975.

_____. **Tim Maia Racional - volume 2**. Seroma, 1976.

_____. **Tim Maia volume 5**. Universal, 1977.

REGINA, Elis. **Em pleno verão**. Philips, 1970.

_____. **Ela**. Philips, 1971.

RIO, Banda Black. **Maria Fumaça**. WEA, 1977

_____. **Gafieira Universal**. RCA, Vitor, 1978

SIMONAL, Wilson. **5º Festival Internacional da Canção Rede Globo homenagem da Shell Brasil**. Odeon, 1970 a.

Simona. Odeon, 1970 b.

_____. **Jóia**. Odeon, 1971.

_____. **A bossa e o balanço**, 1994.

TORNADO, Tony. **Sou Negro**, 1970.

_____. **Tony Tornado**. Odeon, 1971.

_____. **Tony Tornado**. Odeon, 1972.

Filmografia:

BRÓDER. Direção: Jeferson De, Globo Filmes, 2014, 93 min.

NINGUÉM Sabe o duro que dei. Direção: Claudio Manoel, Globo Filmes, 2009, 86

min.

TIM MAIA. Direção: Mauro Lima, Globo Filmes, 2014, 143 min.

UMA NOITE em 1967. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil, Video Filmes, 2010, 93 min.