

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita filho”

Campus Experimental de Ourinhos

**MÚSICA, IDENTIDADE E MENSAGEM:  
DO BLUES AO MOVIMENTO BLACK RIO**

Caio Gonçalves Trolezi

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fabiana Lopes da Cunha

Ourinhos-SP

Outubro de 2011



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita filho”

Campus Experimental de Ourinhos

**MÚSICA, IDENTIDADE E MENSAGEM.  
DO BLUES AO MOVIMENTO BLACK RIO**

Caio Gonçalves Trolezi

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Fabiana Lopes da Cunha

*Trabalho de Conclusão de curso apresentado à  
banca examinadora para obtenção do título de  
Bacharel em Geografia pela UNESP Campus  
Experimental de Ourinhos.*

Ourinhos-SP

Outubro de 2011

T846m Trolezi, Caio Gonçalves, 1987–  
Música, identidade e mensagem : do Blues ao Movimento Black  
Rio / Caio Gonçalves Trolezi. – Ourinhos, 2011.  
83 f. – il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado – Geografia) –  
Universidade Estadual Paulista, Campus Experimental de Ourinhos  
Orientação: Fabiana Lopes da Cunha  
Banca: Nelson Rodrigo Pedon, Paulo Fernando Cirino Mourão  
Inclui bibliografia

1. Música – Aspectos sociológicos. 2. Música – identidade  
cultural. 3. Gêneros musicais – Soul. 4. Gêneros musicais –  
Movimento Black Rio. I. Título. II. Universidade Estadual Paulista,  
Campus Experimental de Ourinhos.

CDD 780.1

**Banca examinadora**

Prof<sup>ª</sup> . Dr<sup>ª</sup> . Fabiana Lopes da Cunha (orientadora)

---

Prof. Dr. Nelson Rodrigo Pédon

---

Prof . Dr. Paulo Fernando Cirino Mourão

---

Suplente: Prof<sup>ª</sup> . Dr<sup>ª</sup> Andrea Aparecida Zacharias

---

Ourinhos, 16 de dezembro de 2011.

## **Agradecimentos**

Sabendo das dificuldades da elaboração de trabalhos acadêmicos, que via de regra têm um alto grau de complexidade, sempre temos que fazer agradecimentos. O fardo é pesado, e nessas horas precisamos contar com muita ajuda, com muita força, precisamos de amigos, de pessoas que acreditem na gente, principalmente nos momentos em que nós mesmos pensamos em desistir. Necessitamos ter fé naquilo que fazemos, mesmo que as dificuldades que se apresentam pelo caminho, pareçam intransponíveis.

Tenho muitos agradecimentos a fazer, pois nas piores horas contei com uma força que me “empurrou” rumo ao meu objetivo. Agradeço primeiramente a Deus, pois precisei de fé, precisei crer que não estava sozinho.

Agradeço aos meus pais, que acreditaram em mim, que me mostraram o caminho, me ajudaram e deram suporte em todos os sentidos, para que eu trilhasse esse caminho.

Não posso esquecer dos amigos, dos verdadeiros amigos, que levantaram meu ânimo. Também não posso esquecer dos que não acreditaram, daqueles que através de seu ceticismo me mostraram a realidade, a dificuldade.

Sou grato às pessoas que me ajudaram nas minhas dúvidas, e sei que foram muitas, das mais variadas; até mesmo básicas. Agradeço a paciência.

Preciso agradecer à Professora Marta que em suas conversas, me mostrou um caminho de pesquisa que tinha muito mais a ver comigo. Mostrou-me que temos que “gostar” do que fazemos, ou então, certamente iremos desanimar, e muito.

Agradeço aos funcionários da Universidade, pois foram sempre atenciosos e prestativos quando precisei, e por que não dizer, se tornaram grandes amigos.

Não posso esquecer de agradecer a minha orientadora, a Professora Fabiana, desde que a conheci, percebi que tínhamos muito em comum, ela também adora música. Agradeço sinceramente a ela, por me receber, por ouvir as minhas idéias ainda tão desordenadas, por me ajudar a organizar meus pensamentos, e me deu um rumo a seguir

com a pesquisa. Sou grato a ela, pela compreensão, pela amizade, e sobretudo, por sua paciência, e ela precisou de muita. Não tenho dúvidas que sem ela, não conseguiria, nem passaria perto de conseguir.

Por fim, agradeço a uma força inigualável, agradeço à música. A música é a inspiração, é quem alegra a minha vida, é quem compartilha das tristezas, e sem dúvida, me ajudou a levantar e ainda me ajudará, sempre que for preciso.

Sou grato de alguma forma, a todos os artistas que contribuíram para a construção da identidade da música negra e a passaram adiante.

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. O sugestivo visual do LP “Catch a fire” .....	23
Figura 2. O clássico emblema da Stax records.....	42
Figura 3. O jovem Muhammad Ali posando para foto durante treinamento.....	53
Figura 4. Saudação Black Powerno México em 1968 .....	54
Figura 5. O pôster de cinema de “Shaft”, 1971 .....	61
Figura 6..O “gritante” contraste do “Sonho Americano” com a realidade.....	62
Figura 7. Ademir de lemos e “Big Boy”, personagens fundamentais. ....	69
Figura 8. O álbum de estréia da Banda Black Rio.....	75

*Aos meus pais ; Iracema e Álvaro*

*Soul Power!*

*(James Brown)*



## Sumário

Resumo.....	4
Abstact.....	4
Introdução.....	5
Objetivos gerais .....	8
Objetivos específicos.....	9
Materiais e métodos.....	10
Justificativa.....	9
Capítulo 1- A música enquanto afirmação da identidade em contraste com o apelo comercial.....	12
1.1 Música, identidade e mensagem.....	12
1.2 A música enquanto produto.....	17
Capítulo 2- O <i>blues</i> e o <i>jazz</i> .....	26
2.1 O <i>blues</i> .....	26
2.2 O <i>Jazz</i> .....	31
Capítulo 3-O <i>gospel</i> e o <i>r&amp;b</i> .....	37
Capítulo 4-O orgulho <i>soul</i> e o “nascimento do <i>funk</i> ” .....	45
4.1 O orgulho <i>soul</i> .....	45
4.2 O “nascimento do <i>funk</i> ”.....	54
Capítulo 5- Música negra no Brasil.....	65
5.1 O Movimento Black Rio.....	65
Considerações finais.....	78
Referências.....	80

## RESUMO

A música negra norte- americana consiste em uma das manifestações mais ricas em termos culturais e está profundamente vinculada a movimentos de afirmação do negro nos Estados Unidos, principalmente entre as décadas de 60 e 70 do século XX. Sua importância nesse período pode ser compreendida através da análise da indústria de entretenimento e de sua difusão para outros países.

Tal gênero musical em seu desenvolvimento histórico e social passou por várias transformações durante o século XX, e foi extremamente importante para a construção de identidades e grupos sociais vinculados à sua produção, consumo e difusão.

Trataremos rapidamente aqui dos vários estilos enquadrados no grande gênero musical intitulado "música negra norte-americana" e de seus desdobramentos no Brasil, com o Movimento Black Rio. Procuraremos compreender como essas canções veiculavam idéias, comportamentos e estimulavam a construção de identidades.

Para esse trabalho procuramos utilizar como fontes documentais, além de bibliografia específica sobre o tema, algumas músicas, revistas especializadas nesses estilos musicais, filmes e documentários.

Palavras –chave: História Social da Cultura; *soul, funk*, música-negra, Movimento Black Rio.

## ABSTRACT

North American black music consists of one of the manifestations richest in cultural terms and deeply is tied the movements of affirmation of the black in United States, mainly it enters the decades of 60 and 70 of century XX. Its importance in this period can be understood through the analysis of the industry of entertainment and this diffusion for other countries.

Such musical sort in its historical and social development passed for some transformations during century XX, and was extremely important for the construction of identities and social and groups tied with its production, consumption and diffusion.

We will deal quickly here to some styles fit in the great musical sort “North American black music” and to its unfoldings in Brazil, with the Movement Black Rio. We will look for to understand as these songs propagated ideas, behaviors and stimulated the construction of identities.

For this work we look for to use as documentary sources, beyond specific bibliography on the subject, some musics, magazines specialized in these musical styles, films and sets of documents.

Key-words: Social history of the Culture; *soul, funk*, black music, Movement Black Rio.

## Introdução

O presente estudo é fruto de uma profunda paixão pela música, de incontáveis tardes de música, de incessante busca de conhecimento dentro deste campo tão vasto e dotado de tanta riqueza artística, de uma genialidade tão presente.

A música dá voz às inquietações mais íntimas do ser humano e, historicamente, vem assumindo variadas funções sociais, dentre elas a de construção de identidade, seja de um grupo social, de uma cidade ou mesmo de um país.

De maneira geral, a música é uma das mais importantes manifestações culturais de um povo, sendo capaz de retratar desde as coisas corriqueiras que acontecem no cotidiano das pessoas como também seus desejos mais íntimos, seus temores, suas alegrias ou ainda a esperança de uma realidade menos sofrida compartilhada com os demais membros de uma determinada sociedade. Trata-se antes de mais nada, de um instrumento dotado da capacidade de transmitir significado a quem dela usufrui.

A música negra presente nos Estados Unidos é lembrada ainda nos dias atuais por sua originalidade e, com o passar dos anos, desde suas origens, foi convertida em um dos mais vendáveis produtos da história da indústria fonográfica em âmbito mundial<sup>1</sup>.

De fato, trata-se de uma música dotada de grande significado para os consumidores do gênero e inegavelmente atravessou gerações, tornado-se atemporal.

Quando se usa o termo genérico “música negra”, uma inevitável confusão pode ganhar forma, gerando assim a necessidade de realizar certas colocações que visam a situar os interessados neste campo.

A chamada música negra norte-americana representa um conjunto de estilos musicais, muitos desses diretamente dependentes dos demais, ou seja, têm sua origem condicionada a um determinado antecessor, por exemplo, a história que se nota entre o *jazz* e o *blues*. Portanto, podemos citar como componentes do rico tecido sonoro da música negra norte-americana: o *blues*, o *jazz* e suas vertentes, o *r&b*, o *soul* e ainda, o estilo que norteará a elaboração deste trabalho, o *funk*, que desempenhou papel de extrema importância no movimento de auto- afirmação dos afro-americanos.

---

<sup>1</sup> Eric Hobbsbawn ,em seu livro “História social do jazz”, trata do surgimento deste tipo de música, classificando –o como um dos componentes do que se conhece por música negra norte-americana, e explica como este subgênero, tornou –se um produto da indústria fonográfica.

A música *soul* e o *funk*, como foi explicado, pertencem ao gênero musical conhecido como música negra nos Estados Unidos. Até assumirem sua forma mais plena passaram por muitas mudanças, por muitos estilos, e em determinado momento já não era possível ignorar a dura realidade imposta ao negro, deixando de lado por esta razão, os padrões pop, muitas vezes, descompromissados.

A principal idéia da música é a de trazer alegria, de levantar o “astral das pessoas”. Contudo, muitas vezes, essa alegria não é possível de acontecer, principalmente quando existe tanta opressão, tantas mazelas sociais.

Sem dúvida, um dos períodos mais intensos e difíceis da história dos Estados Unidos foi o caracterizado pela luta pelos Direitos Civis. Tal período possibilitou o surgimento de grandes líderes negros, como veremos no desenvolvimento deste trabalho. Essas pessoas, por muito tempo, foram a voz da grande massa de oprimidos pelo sistema.

A discriminação racial foi um dos grandes desafios a ser enfrentado pela sociedade norte-americana. Entretanto este enfrentamento, como veremos, em hipótese alguma se deu facilmente. Pelo contrário, custou muitas vidas, de negros e de brancos.

Houve uma grande preocupação na elaboração deste trabalho, em não perder a música de vista, pois ela é fundamental no contexto contemplado para capturar a realidade vivenciada pelos afro-americanos e desponta como fator determinante para a consolidação e o exercício da identidade deste povo, dada a mensagem contida em seu interior.

É inegável que a música negra tornou-se um dos elementos culturais mais presentes no interior deste contingente humano e possibilitou a afirmação da identidade, na época escolhida para o desenvolvimento deste estudo, salientando o papel que tiveram o *soul* e o *funk*, sendo mostrados até mesmo no cinema, por meio do gênero conhecido como *blaxploitation*, que por sua vez retratou a realidade enfrentada por uma significativa parcela da comunidade negra nos Estados Unidos.

Em meados da década de 1970, esta música, chega ao Brasil e possibilita o surgimento de artistas originais, lembrados até os dias de hoje. Como veremos mais adiante, esta música despertou um receio dos departamentos da Ditadura Militar Brasileira de que o contexto racial presente nos Estados Unidos desembarcasse em terras brasileiras, trazendo consigo o orgulho negro, incitando a luta de classes como ocorreu na América do Norte.

Desta maneira, uma vez mais é reforçada a importância da música neste estudo, procurando de maneira geral, situar o leitor acerca da interação existente entre esta manifestação cultural e a realidade de uma determinada sociedade.

Veremos neste trabalho, que a música constitui-se como um veículo de significado, sendo decisiva na afirmação da identidade de um determinado grupo social, um país ou até mesmo uma determinada cidade. Esta manifestação cultural, tem a capacidade de superar a condição de mero produto da indústria fonográfica, como por muito tempo esteve sujeita.

## **Objetivos gerais**

O presente estudo tem como objetivo geral promover um resgate da história da música negra norte-americana, possibilitando um entendimento da evolução dos estilos que compõem este gênero musical, almejando demonstrar as condições sociais e históricas que, de maneira geral, imprimiram características bastante específicas em cada estilo mencionado no desenvolvimento deste trabalho.

Espera-se neste estudo, demonstrar a relação existente entre estilos musicais pertencentes a um gênero comum, no caso a música negra norte-americana, afim de situar o leitor numa retrospectiva histórica da evolução musical.

Outra preocupação é compreender como essas canções veiculavam idéias, comportamentos e estimulavam a construção de identidades

Buscamos ainda demonstrar as tendências que levaram o gênero musical em questão a sua inserção no mercado e indústria fonográfica, explicando que os padrões impostos por esta indústria tiveram influência sobre a produção musical.

Esperamos neste estudo, promover um entendimento de como estes estilos musicais foram incorporados à música brasileira, bem como discutir as repercussões espaciais e culturais decorrentes deste fato, quando no Brasil emerge o fenômeno do Movimento Black Rio que por sua vez representou um passo muito significativo na gradual aceitação da música negra norte- americana no país.

## **Objetivos específicos**

Levando em consideração os objetivos gerais propostos, temos a preocupação, nesta seção, de especificar ao leitor o foco do presente estudo.

Durante a elaboração deste trabalho que, entre outras coisas, trata da importância da música para um determinado grupo humano, pôde-se perceber que esta tem uma grande relevância na afirmação da identidade coletiva.

Por esta razão, é esperado promover o entendimento do poder identitário desta manifestação cultural, tomando como exemplo o caso da música negra presente nos Estados Unidos que teve desde os longínquos tempos do *blues* uma importante representatividade em relação aos afro-americanos.

Com o passar dos anos e as muitas transformações sofridas pela música negra, podemos notar que houve um grande comprometimento deste gênero musical com a causa da comunidade afro-americana, com especial destaque para a Luta pelos Direitos Civis deste povo. Tal comprometimento começa a ganhar notoriedade em meados do final da década de 1960 e início da década de 1970, mais precisamente com as transformações ocorridas no estilo *soul*, que promoveram o surgimento de um novo estilo, no caso, o *funk*.

Assim, é esperado demonstrar as transformações ocorridas nestes estilos musicais discutindo a mensagem intrínseca a esta música, que tanto contribuiu para o movimento de auto-afirmação dos afro-americanos.

## **Materiais e Métodos**

Para a elaboração deste trabalho, que por sua vez é profundamente enraizado na música, tornou-se necessário recorrer a esta fonte, uma vez que possui um caráter bastante ilustrativo.

Por se tratar de um estudo que, entre outros objetivos, visa promover um entendimento da importância da música dentro de um determinado meio social, procurou-se selecionar exemplos musicais capazes de embasar o discurso presente no desenvolvimento do trabalho.

De forma condizente com a proposta do trabalho, escolheu-se o gênero da música negra norte-americana, privilegiando as produções datadas das décadas de 1960 e 1970, época marcada pelos passos mais significativos trilhados pelo *soul* e por sua variante, no caso, o *funk*.

Como foi notado durante a seleção musical, tais estilos, pertencentes ao gênero de música negra produzido nos Estados Unidos, tiveram grande significado para a comunidade dos afro-americanos durante um período marcado por tensões sociais, como foi o caso da época da Luta Pelos Direitos Civis neste país.

Visando demonstrar a mudança de posicionamento destes estilos musicais, foram escolhidos exemplos da época de relativa inocência do *soul* em contraste com exemplos que já demonstravam um comprometimento com as causas sociais dos afro-americanos, principalmente quando este estilo musical acaba dando origem ao *funk*.

Atentou-se para os aspectos que compõem as canções, sejam estes referentes ao discurso das letras ou relacionados às características técnicas, representadas em grande parte pela instrumentação. Esta proposta teve a intenção de demonstrar ao leitor a evolução, a gradual mudança de forma das composições em meio às transformações sociais.

O caso do cinema voltado para o público negro também ajudou a exemplificar o discurso corrente neste trabalho. Tais produções foram denominadas pela crítica pelo termo *blaxploitation* e contavam também com trilhas sonoras fortemente apoiadas na música negra.

Em meio a esta retrospectiva musical, decidiu-se, a título de facilitar a compreensão da narrativa, colocar notas de rodapé que trazem endereços virtuais de vídeos que além de apresentarem os exemplos musicais, deixam bastante explícita a estética retratada neste trabalho.

## **Justificativa**

Nota-se, muitas vezes no meio acadêmico, certa escassez de bibliografia relacionada a temas que envolvem cultura e suas interações com os grupos sociais.

A música, enquanto manifestação cultural e traço presente nas mais variadas sociedades acaba, muitas vezes, passando despercebida dentro da produção acadêmica, que via- de- regra, assume um interesse ou um direcionamento para a abordagem de temas mais técnicos.

Neste trabalho, busca-se fazer o caminho inverso a esta tendência, valorizando estas manifestações culturais que têm implicações na transmissão de valores e ideais, mostrando assim sua relevância.

Pretende-se neste espaço, expor a importância deste estudo enquanto um instrumento que possibilita um olhar sobre o concreto e o universo simbólico presente nas diferentes sociedades e sua sensível relação.

Este trabalho evidencia que a música negra, ou seja, a vertente musical construída pelos afro-americanos e suas diferentes facetas, representa uma grande crônica da realidade vivenciada por este povo no contexto dos Estados Unidos e posteriormente ocorre, ao menos em parte, no caso brasileiro.

Em cada período retratado no desenvolvimento deste trabalho, é possível notar as especificidades dos estilos musicais e os condicionantes sociais que motivaram sua evolução histórica.

Confiamos que o presente trabalho possa contribuir para os demais estudantes que tenham o intuito de trabalhar com a música em suas pesquisas.

## Capítulo 1. Música, identidade e mensagem

Durante a elaboração deste trabalho foi possível “passear” pelo campo da música negra norte-americana em suas diferentes esferas, abordando desde suas supostas origens ao seu desenvolvimento e consolidação como um produto da indústria fonográfica.

Como vimos, este gênero musical através dos anos, passou por significativas transformações, sejam elas de caráter estritamente técnico ou ainda como elemento de expressão social.

Neste contexto, não se pode negar a importância da música tratada neste intento. Foi possível notar que em determinado momento da história da música em questão, ocorreram transformações decisivas para os novos rumos assumidos pelos estilos musicais. Cada época, levando-se em conta os condicionantes sociais, possibilitou o surgimento de determinadas características que se refletiram diretamente em seu aspecto final. Dentre estas características, sem dúvida, podemos citar a temática das composições, ou seja, o assunto abordado nas letras.

Enquanto gravadoras especializadas no segmento de música negra somavam grandes quantias com um produto de grande valor comercial, como era a música descompromissada da primeira metade da década de 1960, os Estados Unidos viram nascer um novo direcionamento composicional decorrente da tensão social que marcaria a segunda metade da mesma década e os primeiros anos da década seguinte.

A luta pelos Direitos Civis e o surgimento de líderes negros, foram eventos decisivos para esta mudança de posicionamento que a partir deste ponto assumiria um caráter crítico.

O amor entre homem e mulher e as “futilidades”, tão comuns ao *r&b* e *soul*, cederiam lugar à crônica da realidade dos afro-americanos que experimentavam diariamente grandes dificuldades, que podiam ser sentidas nas mais diversas circunstâncias, como nas relações de trabalho, na qualidade da educação ou até mesmo no simples direito de ir e vir, restringido por um forte regime de segregação racial, que privava os afro-americanos até mesmo das liberdades individuais mais básicas.

Nascia a partir deste momento, uma nova roupagem do *soul* e principalmente do *funk*, enquanto música dotada de uma mensagem de cunho político e ideológico. Não parecia

haver dúvidas que no momento histórico aqui contextualizado, tal estilo musical despontava como porta-voz da identidade afro-americana.

A chamada “música como mensagem” representou uma grande preocupação para as gravadoras negras, que temiam por um fechamento por parte dos veículos de mídia, o que poderia comprometer de maneira significativa a lucratividade do empreendimento comercial, no caso, a venda de discos. Vale lembrar que, muitas vezes os meios de mídia são utilizados como instrumentos de alienação.

Jeder Janotti Jr.(2003, p.11) compartilha da idéia de que o período pós Segunda Guerra Mundial foi marcado pela ascensão da cultura midiaticizada, caracterizada pela sua veiculação em massa. Neste contexto, vemos emergir as produções cinematográficas, a radio-difusão de canções e ainda os passos mais significativos da indústria fonográfica, que por sua vez seria fundamental para a veiculação da música entre as camadas mais populares da sociedade.

Com o avanço da tecnologia de reprodução sonora, comentada durante o desenvolvimento deste trabalho, os repertórios populares tiveram a chance de serem difundidos em larga escala.

Como aponta Nicolau Sevckenko (2001), a música negra norte-americana encontraria através do *jazz* a atenção de um público mais amplo, possibilitando a este estilo musical uma maior popularização. Num primeiro momento, a indústria fonográfica, ao menos nos Estados Unidos, esteve voltada para a tradição clássica européia, fato que ocasionou o consumo deste estilo pelas camadas mais abastadas da sociedade uma vez que consistia em um tipo de música mais denso, apoiado muitas vezes na questão da harmonia em detrimento do ritmo, que por sua vez é priorizado na música popular cujos repertórios encontravam-se apoiados muitas vezes sobre os ritmos negros.

Segundo o que nos mostra Jeder Janotti Jr.(2003, p.11) “ O ato de consumir produtos midiáticos é uma forma de posicionamento que os transforma em objetos culturais”, uma vez que estes acabam sendo gradativamente incorporados pelos grupos sociais. Tal afirmativa aponta para os valores compartilhados em conjunto, ou seja, para determinada cultura.

Assim, a música encontrando um meio de propagação, está apta a carregar e a transmitir informações. Estas informações ou valores, foram bastante variáveis como se nota na história da música como um todo e especificamente para o caso dos estilos musicais contemplados neste estudo.

Se considerarmos cada objeto da cultura, como qualquer coisa de comunicável, veremos imediatamente que ele se integra numa cadeia de comunicação. É criado por um sujeito individual ou coletivo, é produzido segundo certos mecanismos de produção, manifesta-se segundo certas formas e conteúdos, passa através de certos canais, é recebido por um destinatário, individual ou coletivo, e determina certos comportamentos. ( CALABRESE, 1988, p.20,apud, JANOTTI,2003,p.11)

A música, enquanto um objeto da cultura, ao ser comunicada por algum meio de difusão, pode passar conteúdos dos mais variáveis, podendo ser aparentemente “ inofensivos” para determinado grupo social como também dotado de crítica e mensagem que, como vemos no trecho acima, é recebido de determinada maneira por um destinatário individual ou coletivo, o que mais adiante é refletido num determinado tipo de postura ou comportamento.

Essa, em síntese, é uma primeira idéia sobre mensagem que pode estar contida no interior de determinada canção que, chegando ao ouvinte, encontrando um terreno formado pela experiência individual ou coletiva, possibilita a assimilação da mensagem. É necessário, para este fim que haja uma identificação entre a música e o ouvinte.

Muitas vezes observamos a transmissão de determinados valores que transitam sobre espaços distintos, como é o caso do objeto deste trabalho, que aborda um fenômeno social ocorrido em território norte-americano e tem algumas repercussões em solo brasileiro. Tal interação é possibilitada pela fluidez presente nos produtos culturais por estes espaços, como se nota:

O consumo está ligado, nos dias de hoje, a uma parte do processo identitário, em que as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo importantes nichos de negociação. Assim, a identidade também é perpassada pelo consumo de objetos culturais, veiculados globalmente, e aqueles com características locais. (JANOTTI, 2003,p.12)

Desta maneira, espaços distintos quando compartilham determinadas características sociais ou concepções semelhantes contidas em determinados grupos sociais, podem vir a se comunicar pela transmissão de produtos culturais através dos meios midiáticos e podem estimular a formação de um produto distinto do que foi transmitido ou difundido.

Manuel Castells (2002, p.71), defende a idéia de que, ao longo da história da humanidade, os conceitos de significado e reconhecimento estiveram atrelados a etnia enquanto uma das estruturas mais básicas ou primárias de distinção, o que se reflete até mesmo na questão da discriminação racial em muitas sociedades contemporâneas.

Vimos no decorrer deste trabalho que os Estados Unidos, pela conjuntura social que enfrentava nas décadas de 1960 e 1970, se enquadra perfeitamente nesta explanação proposta por Castells, uma vez que a questão étnica teve neste período importância vultosa, sendo,

inclusive, fator desencadeador de grandes tensões sociais. Estas tensões, como vimos, encontraram destaque no meio musical, com a chamada “música com mensagem”.

Das canções às artes, das igrejas da comunidade às irmandades, a sociedade negra emergiu, imbuída de uma profunda noção de significado coletivo, que não se perdeu durante o êxodo rural maciço para os guetos do norte, traduzida em uma extraordinária criatividade nas artes, na música e na literatura, e em um movimento político poderoso e multifacetado, cujos sonhos e potenciais foram personificados em Martin Luther King Jr. nos anos 60. (CASTELLS, 2002,p.74)

Este imaginário coletivo presente na sociedade negra norte-americana, quando difundido entre esta parcela da população através da música e da personificação dos ideais em ícones, como foi o caso de Martin Luther King, passa a constituir de certa forma, uma identidade.

Tal identidade é que distingue os negros das outras camadas da sociedade norte-americana, uma vez que traz consigo um conjunto de aspirações e concepções únicas, presentes no cerne deste grupo étnico e por conseqüência, é veiculada na forma da produção cultural repleta de símbolos.

Entretanto, faz-se importante apontar para um choque de interesses motivado pelas diferentes concepções presentes em cada grupo étnico, conflito perfeitamente ilustrado pelo enfrentamento Branco/ Negro, presente na sociedade norte-americana, como aponta Castells:

Os negros da classe média são precisamente os que se sentem mais frustrados com a desilusão como o Sonho Americano, sentindo-se completamente discriminados pela permanência do racismo, enquanto a maioria dos brancos acredita que os povos negros estão sendo favorecidos pelas políticas de ação afirmativa, reclamando da discriminação invertida. (CASTELLS, 2002,p.74)

O mesmo autor ainda defende que esta distinção entre classe média e baixa presente na sociedade negra, é fator determinante para o surgimento de uma certa hostilidade entre estes dois grupos. Existe neste contexto até mesmo o discurso de que os negros de classe média teriam “abandonado os irmãos mais necessitados” e, por esta razão, seriam mal-vistos pela comunidade.

Tal crítica é notada até mesmo no parecer de Malcolm X, sobre a Marcha de Washington retratada no desenvolvimento deste trabalho, onde afirma que a referida marcha, apesar de atrair atenção para os ideais negros, foi na verdade uma “farsa” uma vez que contou com a participação de negros pertencentes a classes mais abastadas, em contraste com a urgência social das camadas mais populares.

Este choque de ideais dentro da própria comunidade negra motivaria o levante de grupos mais radicais, como foi o caso dos Panteras Negras, grupo que defendia até mesmo a revolução armada. Nota-se que houve divisão até mesmo dentro de um grupo que compartilhava uma mesma realidade, no caso a sociedade afro-americana, produzindo choques de identidade.

A música, como instrumento de transmissão de valores e ideais quando assume um caráter crítico em relação à realidade teve papel de grande importância na formação da identidade, fato que pode ser comprovado por grandes eventos negros, que reuniram um grande número de pessoas em torno de um mesmo estilo de vida e, de certa maneira, amenizou as diferenças existentes dentro da comunidade negra nestas oportunidades.

Nestas circunstâncias, podemos citar um evento ocorrido em Los Angeles na Califórnia, em agosto de 1972. Trata-se do festival “Wattstax”<sup>2</sup>, organizado pela Stax Records, importante gravadora de música negra americana com sede em Memphis, como citado neste trabalho. Tal evento contou com a participação de grandes artistas do casting da gravadora como Isaac Hayes, Albert King, Rufus Thomas, Staple Singers, entre outros. Contou ainda com a participação de personalidades negras como o comediante Richard Pryor.

O referido festival, que seria considerado pela crítica o “Woodstock Negro”, uniu nesta ocasião, o melhor da música e ainda discutiu temas referentes à afirmação da identidade afro-americana. No ano de 1973 foi lançado o documentário oficial do festival para o cinema, como também sua respectiva trilha sonora disponível em LP. Nota-se neste documentário, a projeção de imagens que trazem a identidade da comunidade negra, mostrando símbolos desta comunidade.

O ano seguinte foi marcado por um evento que ocorre no Continente Africano, no Zaire, atual República do Congo. O evento, tinha a proposta inicial de unir a memorável luta de boxe entre Muhammad Ali e George Foreman pelo Título Mundial dos pesos-pesados, com um festival de música negra, que contou com a participação de artistas americanos e africanos, dentre este elenco, merece menção especial a figura de James Brown.

O evento não sairia como planejado em virtude do adiamento da luta (Foreman sofre um ferimento profundo no olho durante o treinamento e necessitou de tempo para estar em condições para a luta), entretanto, o festival de música acaba obedecendo os prazos determinados e chega às telas na forma de um documentário sob o sugestivo título de “*Soul*

---

<sup>2</sup>“Wattstax”, grande festival, considerado por muitos como o “Woodstock Negro”, tem imagens disponíveis no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=ZIP4E3cKY9o>.

*Power*<sup>3</sup>, que assim como seu antecessor “Wattstax”, mostra nas telas em meio às apresentações musicais, imagens referentes a cultura e identidade negra, privilegiando nesta ocasião, o resgate das raízes africanas.

### **1.1 A música enquanto produto**

O século XX foi marcado pela ascensão de uma grande variedade de estilos musicais. O advento dos avanços no setor da tecnologia de reprodução sonora possibilitou a difusão de estilos musicais característicos de um determinado setor da sociedade, para um nível que tornou viável a difusão para as massas.

Abordamos nos capítulos que fazem referência aos primórdios da música negra norte-americana, a questão da música racial apoiada em estratégias de mercado e de circulação deste bem cultural, sendo este um ponto importante deste trabalho. Visou-se contextualizar os rumos assumidos por este gênero musical, explicitando seu surgimento ainda em tempos de *blues*, estilo que tem a ver com as circunstâncias nas quais os negros chegaram à América do Norte, fator que foi decisivo para a temática das composições.

Num segundo momento, com a popularização do *jazz*, se tornou possível notar o surgimento de uma nova tendência, as bases do que hoje se conhece por música popular. Vale lembrar que em seus primeiros anos, a indústria fonográfica ocupou-se das produções pertencentes ao segmento de música clássica.

No período pós Segunda Guerra Mundial, com os avanços ocorridos no setor da tecnologia de gravação e reprodução sonora, os repertórios populares emergiram sob a forma do *jazz* e possibilitaram que este estilo musical atingisse a categoria de entretenimento.

Segundo Eric Hobsbawn (1990), notamos neste período o surgimento de especificações ou uma padronização da produção musical com pretensões voltadas para o mercado. O autor, em alguns momentos, chega a criticar estes moldes, alegando que a indústria do *jazz* estaria se convertendo em uma espécie de “fabrica de salsichas”. O termo pejorativo se justifica pelo caráter da produção em linha de montagem que esta manifestação cultural tão rica assumira, preocupando-se com tempo de duração das canções, temática das letras e ainda um direcionamento para um público determinado. Até mesmo as questões harmônicas foram moldadas, visando uma fácil assimilação por parte do ouvinte e

---

<sup>3</sup> Imagens do documentário *Soul Power* podem ser conferidas no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=jCvepA3qDIM>.

consumidor deste estilo musical, o que certamente foi responsável por “podar” as arestas que fazem do *jazz* um estilo musical único.

Mediante a observação desta conjuntura, é possível inferir que, estavam determinados neste período, os moldes que são obedecidos pela música popular ainda nos dias atuais.

Concordamos com o discurso de Felipe Trotta (2005), quando explica que a música popular é um dos principais produtos da cultura de massa midiaticizada. É notório o fato de que “ouvir música” implica em uma identificação com valores, estilos de vida ou idéias que são transmitidas nas canções.

Para todos os efeitos, a indústria fonográfica se torna a principal responsável, segundo a visão do mesmo autor, por possibilitar a difusão e a circulação dos produtos musicais mediante um sistema classificatório que obedece características ou sutilezas presentes em cada estilo musical, fato que implica no problema do direcionamento para um determinado segmento de mercado.

A circulação de bens simbólicos pela sociedade ocorre principalmente através de empresas que produzem, divulgam e comercializam esses bens em larga escala. Esse conjunto heterogêneo - a chamada “indústria cultural”- se tornou um objeto de estudo privilegiado no campo da Comunicação no decorrer do século passado. Parte significativa da produção acadêmica da área gira em torno das “indústrias da mídia”, de seus produtos (filmes, novelas, programas de rádio, peças publicitárias, histórias em quadrinhos, etc.) e meios de difusão (televisão, cinema, rádio e jornal). Dentre estes, há um notório destaque para os produtos e meios audiovisuais que, com a popularização do cinema e posteriormente da televisão, tornaram-se o foco principal da circulação de sentidos e símbolos daquilo que se convencionou chamar de “indústria de massa”. (TROTТА,2005,p.182)

A chamada “indústria de massa” tem papel vultoso na difusão de determinados produtos culturais, dentre estes, torna-se muito destacável o caso da música. O consumo, neste contexto, é sinal da receptividade do produto por parte do público- alvo, fato que implica na possibilidade da transmissão de valores através das produções musicais.

Trotta (2005) ao citar o etnomusicólogo John Blacking, parece concordar com a tese de que a música consiste numa habilidade humana inata, passível de ser desenvolvida pelos mais variados grupos sociais, levando-se em conta a realidade de cada grupo.

Participar de uma experiência musical significa entrar em contato com esses códigos sociais, valores sociais e sentimentos compartilhados que fornecem elementos para a construção de identidades sociais e laços afetivos. Isso significa que a música é uma forma de comunicação e que sua circulação determina as condições sobre as quais essa comunicação irá ocorrer, influenciando diretamente a construção de sentidos das práticas musicais. (TROTТА,2005,p.183)

O mesmo autor ainda concorda que em meados do início do século XX, com a invenção do fonógrafo e a possibilidade da difusão de música pelas ondas radiofônicas, houve um alcance muito importante de áreas mais distantes, levando a música a uma dimensão espacial muito maior. (p.183)

Tais circunstâncias, segundo o autor, possibilitaram uma interação muito sensível entre a música, os músicos e o público de locais mais afastados, fato que ajuda a popularizar as canções, tornando-as cada vez mais populares, reforçando sua inclusão na categoria de “produto”.

O papel do dispositivo “disco” enquanto objeto que serve de suporte para a circulação da música e viabiliza sua execução nos mais variados meios como o rádio, ou ainda nas populares *jukeboxes*, foi de extrema importância para a popularização e difusão da música.

Levando em consideração estas possibilidades, pôde-se então direcionar o consumo da música voltado para espaços e públicos específicos. Criou-se a necessidade de levar aos consumidores, ou seja, aos ouvintes de determinado estilo musical, o que eles “querem ouvir”, o que implica em direcionar a produção musical para uma realidade próxima deste ouvinte médio, o que por sua vez culmina na identificação com determinada canção, aumentando, não por acaso a vendagem e, por consequência, a lucratividade do empreendimento musical.

A partir deste momento, tornou-se difícil dissociar a comunicação musical dos veículos que promovem a circulação de músicas pelo mundo. A música e o complexo industrial e empresarial que a cerca são atualmente pertencentes a um conjunto único, influenciando na criação, produção, divulgação, distribuição e no consumo de produtos musicais. (TROTТА, 2005,p.183)

“O consumo pode ser definido como um “conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e o uso dos produtos”. (CANCLINI, 1999, p.77 *apud* Trotta,2005,p.184). A música se enquadra na categoria de produto segundo este discurso, uma vez que em determinado momento sofre a apropriação por um determinado grupo, obedecendo uma determinada função social.

Segundo Morín (1973,p.150,*apud*,TROTТА,2005,p.184), [...] “a canção é o mais cotidiano dos objetos de consumo”. O referido autor ainda defende que existe uma espécie de “banho musical” contínuo que acontece quando a música é executada em qualquer

oportunidade cotidiana, seja no simples fato de ligar o rádio ou ainda quando se “coloca uma moeda” em uma *jukebox*.

“Consumir uma canção ou qualquer outro produto é participar de um “sistema simbólico” e associar-se a determinadas representações do produto consumido, ou seja, trata-se de um ato de identificação cultural”( TROTTA, 2005, p.184); o que reforça a idéia ou até mesmo a “necessidade”, que a indústria fonográfica encontra quando pensa de maneira “racionalizada” e consciente acerca do estabelecimento de padrões, para uma melhor vendagem e posterior consumo de uma determinada produção musical.

O comportamento da Motown Records, descrito num primeiro momento neste trabalho, reforça esta linha de pensamento. Usemos o exemplo deste empreendimento por se tratar provavelmente da gravadora mais conhecida e de importância comprovada dentro do segmento de música negra em se tratando de *r&b*, *soul* e, posteriormente, *o funk*.

A gravadora, em seus primeiros anos, chegou a ser considerada por críticos musicais um modelo de pop perfeito, adotando uma “fórmula” específica de composição, que por sua vez consistia em canções notadamente dançantes, cujas letras tratavam de “futilidades”, entenda-se por este termo, via de regra, os relacionamentos amorosos, que para todo efeito se enquadram numa temática voltada para a percepção individual. Esta temática, não assume um caráter socialmente engajado, pois não descrevia a realidade experimentada pelos afro-americanos sob o ponto-de-vista crítico.

Entretanto, as pressões sociais tão comentadas quando se fala de uma época como foi a década de 1960 como também, os primeiros anos da década seguinte, acabaram por determinar um novo rumo composicional.

Artistas cansados de “gravar futilidades” assumiram um novo tema para suas letras; passou-se a falar de “sentimentos latentes”, como a revolta inspirada pela difícil situação causada pelo descaso com que a comunidade afro-americana era tratada; exploração do trabalho, criticou-se o evento da guerra, a violência e o ódio presente nos conflitos raciais.

Temas “pesados” como os supracitados, não passavam “alto astral” ou faziam referência até mesmo a aparente inocência presente nos primeiros anos de Motown. Estava proferido o “basta” por parte dos artistas, a realidade não podia mais ser ignorada, como o que era sugerido pelos antigos “padrões Motown”.

O suposto “engajamento” das canções preocupou os dirigentes da gravadora, que temiam uma resistência por parte das rádios e da televisão em difundir o novo produto, carregado de crítica social.

Muitas vezes, as dificuldades previstas pela gravadora, de fato aconteceram. Não se pode ignorar o fato de que os meios de difusão de música eram controlados, muitas vezes, por uma elite notadamente formada por brancos, fato que implicou numa maior seletividade para com a execução das canções, uma vez que as mensagens presentes nestas canções poderiam ferir os interesses destas classes dominantes. Segundo o que defendiam os donos de gravadoras, os progressos sociais tão almejados e retratados nas “canções com mensagem” andavam na contra-mão da vendagem de discos.

Entretanto, como discutido neste capítulo, a música enquanto produto se difunde por um determinado meio social e, por esta razão, carrega todo o simbolismo e identificação com os valores e idéias presentes no interior de um conjunto de indivíduos que compartilham determinadas concepções.

Certamente existiram valores capazes de ditar os rumos da produção musical, contudo, os mesmos valores nem sempre foram compartilhados pela maior parte dos indivíduos sendo, muitas vezes, variáveis dentro da história. Se por um lado a nova temática tratada nas produções do *soul* e do *funk*, preocupavam os dirigentes de gravadoras como um todo, por outro, abordavam aspirações de grande parte da comunidade negra norte-americana.

Segundo Trotta (2005), a classificação dos gêneros musicais obedece uma lógica presente em qualquer produto cultural, que implica no respeito às características presentes em cada estilo musical devido às representações envolvidas na prática de determinada produção. Em síntese, esta classificação ou “taxonomia” direciona e dita os padrões adotados para a composição, uma vez que seus ouvintes experimentam, em cada instância, um universo cultural distinto.

A lógica da produção depende, portanto, da captação dos valores contidos em cada “universo”, por assim dizer.

Segundo Fabbri (1999, p.1 *apud*, TROTTA, 2005, p.185), [...]“as atividades relacionadas ao consumo de música (pensar sobre música, falar sobre música, fazer música, ouvir música, dançar, etc.)”[...], tornam necessária uma classificação, taxonomia, ou ainda, um direcionamento quando se pretende entender as demandas de determinado setor de consumo.

Thompson (1995,p.185), nos explica que as formas simbólicas de cada estilo musical obedece certa “normatização”, ou seja, obedece certas convenções que possibilitam a determinada vertente musical ser instantaneamente reconhecida ou assimilada, o que por sua vez implica na existência de uma espécie de “linguagem” específica a determinados estilos;

por exemplo, o consumidor médio de *rock* espera ouvir certos elementos em uma canção *rock*, como as guitarras distorcidas, o ritmo enérgico e persistente da mesma forma que o amante de *soul/funk* está habituado com determinadas timbragens de instrumentos, um bom contra-baixo que, via de regra, é “gordo” e inquieto, guitarras mais “limpas” e mais apoiadas na rítmica do que nos solos, com o ritmo não raras vezes sincopado e hipnótico, assim como o uso massivo de naipes de metais.

Nota-se por estes detalhes que existe uma espécie de lista de “ingredientes básicos” presente neste ou naquele estilo musical que proporciona uma “identidade”, “um rosto musical”. Neste espaço, cabe citar a ocasião do lançamento do disco “Catch a fire” de Bob Marley and the Wailers do ano de 1973, quando as fitas master produzidas num pequeno estúdio de gravação jamaicano, passaram por uma espécie de “usinagem” ou “amacramento” mediante o uso de *overdubs* (que consistem em efeitos sonoros adicionados posteriormente à gravação original), realizados em Londres pela “Island Records”.

Visava-se introduzir o grupo de reggae no mercado do *rock britânico*. Levando em consideração que o *reggae* de raiz presente na gravação original soava distante da realidade do ouvinte de rock por trazer elementos estranhos num primeiro momento a este público, é que foram empregados esses efeitos de estúdio. Um dos elementos que foram empregados para suavizar o som de raiz foi a gravação de guitarras bastantes presentes como as que se ouviam nas típicas gravações de rock. Tamanha foi a importância da linguagem musical nesta ocasião, que os músicos de estúdio recrutados para a inserção dos *overdubs*, num primeiro momento, encontraram considerável dificuldade em assimilar o ritmo jamaicano, pouco conhecido em território britânico na época.

A capa do LP original da época era um convite a parte ao fã de rock, trazendo um design instantaneamente reconhecível, como era o caso do famoso isqueiro Zippo, que combinava muito bem com o título do disco “Catch a Fire”, em português, “Pega fogo”, revelando a chama quando se abria o capa-dura do disco.

O visual atraente reflete uma preocupação em aproximar o novo produto da indústria fonográfica com o mercado consumidor do *rock*, ainda um desafio para o “*reggae* de raiz” dos Wailers.



Figura 1. O sugestivo visual do LP “Catch a fire”<sup>4</sup>.

Certamente, esta não foi a primeira vez que um projeto gráfico da capa de um LP foi importante para a vendagem, uma vez que existe uma “infinitude” de capas antológicas dentro do universo da música pop.

Trata-se de uma operação de inclusão e exclusão, com base em uma análise comparativa de graus de semelhanças e diferenças entre elementos comuns. A partir das semelhanças encontradas entre eles, as unidades do conjunto são agrupadas e nomeadas, passando a valer como uma categoria do sistema classificatório. (TROTTA, 2005,p.186)

No trecho acima, é explicado que o ato de classificar consiste em eleger alguns elementos em detrimento de outros, visando a organização das práticas sociais relativas à cultura como também aos bens pertencentes a este segmento, buscando assim, seu melhor aproveitamento.

Carlos Sandroni, (2001, p.14), nos explica que o “ritmo”, sem dúvida, consiste em um importante quesito quanto a classificação de determinado estilo musical. É ele que traz ao ouvinte, num primeiro momento, o reconhecimento da canção como pertencente a um determinado estilo, o que apóia por consequência a valorização dos elementos musicais

---

<sup>4</sup> Disponível em <http://fmanha.com.br/blogs/overdrive/2010/07/23/catch-a-fire-de-bob-marley-and-the-wailers/>, acessado em 13/011/2011.

quando se realiza um direcionamento na produção de determinado disco ou canção em vistas de um público específico.

Se tomarmos o quesito “qualidade”, percebemos que tal aspecto de uma determinada composição pode ser bastante variável ou subjetivo uma vez que o conceito “valor” é atribuído de maneira muito relativa. Tudo depende do meio em que tal produto encontra circulação. Cada ouvinte ao entrar em contato com a música realiza uma determinada interpretação. Há quem no ato da audição de determinado produto musical, num primeiro momento, é tocado pelo ritmo, contudo, ainda existem pessoas que atentam para a poesia, outras, com um conhecimento mais aprofundado de música, analisam o conjunto da obra. Percebe-se que não existe uma regra específica para afirmar o quão agradável, ou mesmo desagradável, pode ser uma canção. A cultura, a inserção em determinado grupo social e o contexto de cada ouvinte tem papel de extrema importância nesta questão.

Contudo, como aponta Trotta (2005), são notados certos padrões mais ou menos aceitos para elencar as qualidades de uma produção musical, o que implica em dizer que existem certos parâmetros referenciais que indicam para as classes mais altas, sobretudo, o que estaria enquadrado na categoria de “boa música”. A tradição clássica-romântica europeia, como aponta o autor, seria para o Mundo Ocidental, ainda o principal referencial; entretanto, historicamente a produção inspirada nestes moldes seria voltada para o consumo das elites, se tornando um tanto distante das camadas mais populares da sociedade.

Estes moldes ditam padrões bastante elaborados, harmônicos e poéticos e, por esta razão, torna-se um tipo de música bastante denso e muitas vezes de difícil assimilação pelas camadas populares da sociedade.

Contemplando o que já foi dito neste trabalho, o *blues*, num primeiro momento, uma música racial, torna-se um bom exemplo de resistência ao padrão clássico europeu, conhecido, dentre outras características, pela excelência técnica, pela “limpeza” e “clareza” das notas. A *blue note*, nota fundamental do *blues* seria o mais claro exemplo de resistência ao padrão europeu, uma vez que consiste em uma nota dotada de certa ambigüidade tonal, mesmo que tocada de forma intuitiva pelos músicos negros.

Com estes exemplos, notamos que apesar da suposta existência de um referencial clássico, a música, devido a seu caráter tão fluido, dificilmente é passível de ser racionalizada, de ser “dogmatizada”. Entretanto, a identidade da música parece ser reforçada à medida que não se enquadra nestes dogmas, à medida que assume características únicas que a distinguem do entorno, carregando assim a “marca” de uma determinada parcela da sociedade.

De maneira geral, o objetivo deste capítulo foi o de discutir os rumos assumidos pela música, enquanto produção cultural direcionada ao universo do consumo, enquadrada na categoria de produto capaz de ser consumido pelas massas, mediante a utilização de estratégias comerciais que visam sua popularização.

## Capítulo 2- O *blues* e o *jazz*.

### 2.1 O *blues*

Amanda Palomo Alves (2011, p.51) argumenta que o *blues* “mais do que um gênero musical, pode ser definido como uma catarse”.

De fato, poucos são os tipos de música que propiciam uma ligação tão intrínseca com o ouvinte, como se faz notar no caso do *blues*.

[...] o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. É a agonia da indecisão, o desespero dos desempregados, a angústia dos destituídos e o humor seco do cínico. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar. (OLIVER apud ALVES, 2011,p.51)

Como se observa na citação, a música em questão é um símbolo cultural de importância vultosa, muitas vezes fazendo parte diariamente da vida de determinados grupos sociais.

Um dos primeiros registros do termo “*blues*” foi encontrado em manuscritos de uma professora negra nascida livre, chamada Charlotte Forten, ainda nos idos do século XIX.

O termo blues apareceu pela primeira vez no diário de Charlotte Forten, uma professora negra nascida livre no norte dos Estados Unidos, durante o século XIX. No período em que morou e lecionou em Edisto Island ( Carolina do Sul), entre 1862 e 1865, Forten elaborou um diário repleto de informações onde narra suas angústias e descreve os gritos dos escravos que vinham dos alojamentos: “Voltei da igreja com o blues.Joguei –me sobre meu leito e pela primeira vez, desde que aqui cheguei ,me senti muito triste e muito miserável”. Apesar de o blues (enquanto gênero musical) provavelmente não existir em Edisto Island na época em que a professora escreveu, é interessante destacar que o espírito “blues”, com suas conotações lamuriasas , já era difundido entre os negros. (ALVES,2001,p.52)

Trata-se, portanto, de uma palavra que expressa algum tipo de emoção, no caso se refere àquelas que levam o ser humano a experimentar momentos de sofrimento em sua vida.

Não se pode desprezar o fato de que muitos músicos, não somente os adeptos do blues, têm sua inspiração composicional diretamente ligada às experiências vividas, sejam elas agradáveis ou não. Percebe-se, que o *blues* enquanto música, carrega muito das experiências individuais que acontecem no cerne dos grupos sociais, convertendo-se muitas vezes, num retrato de uma determinada realidade.

Roberto Muggiati nos explica em seu livro “*Jazz, uma história em quatro tempos*”, que o surgimento do blues enquanto gênero musical tem sua origem diretamente condicionada à chegada do negro em solo norte- americano, cativo, principalmente da África Ocidental com a finalidade de ser comercializado como escravo.

O mesmo autor relata que os negros trouxeram consigo uma forma de expressão vocal conhecida como “*holler*”, que consiste em estranhos gritos com entonações igualmente intrigantes, representando uma espécie de reconhecimento diante da nova realidade local, imposta a esses indivíduos.

Entrando em contato com a cultura local, particularmente com a música, moldada a partir da tradição européia dos colonizadores, o tal grito foi assumindo novas características, diferindo-se, portanto, do original, à ocasião de sua chegada à América do Norte.

Mesmo com a proibição do tráfico negreiro nos Estados Unidos a partir de 1808, sabe-se que os mercadores de escravos continuaram suas atividades. O período da década de 1850 concentrou maior contingente de escravos negros que os 50 anos anteriores, como explica Roberto Muggiati (1985,p.8).

O escravo negro, considerado basicamente um instrumento com o qual se realiza determinado empenho, possuía raros momentos de descanso e de lazer. Nesses momentos, era vigiado como o era durante o labor, muitas vezes, privado de tocar instrumentos, pois parte dos feitores temiam que tais instrumentos pudessem ser utilizados com fins de comunicação como o que se observava na África, fato que poderia, por sua vez, incitar o levante de rebeliões ou qualquer tipo de resistência ao trabalho. (MUGGIATI,1985,p.8)

Assim, a voz passou a ser o único instrumento de que dispunham os negros, fato que moldou por si as chamadas “*work songs*”, ou seja, as canções de trabalho, que desempenharam papel de grande relevância, uma vez que marcavam o ritmo do trabalho e melhoravam o desempenho dos escravos neste empreendimento.

Tais canções eram estruturadas na forma de perguntas e respostas, como o que se observa também nos sub-estilos do *blues*, como o *r&b*, ou ainda, no *gospel*.

Geralmente, o detentor das perguntas era o feitor, sendo acompanhado pelas respostas dos negros.

Como argumenta Roberto Muggiati (1985,p.9), mesmo com o fato de alguns estudiosos defenderem que as origens do *blues* são relacionadas às canções religiosas, os chamados “*spirituals*”, o que se nota, é que este tipo de música tem muito mais a ver com o trabalho, ao ardor do chicote, às mazelas cantadas nas “*work songs*”.

Por outro lado, os hinos religiosos com sua estrutura harmônica advinda dos moldes europeus, concentram vital importância para a estruturação das canções do *blues*. Por exemplo, os acordes ouvidos em “Noite Feliz” são os mesmos três acordes presentes em “Careless Love”, conhecida canção do *blues*<sup>5</sup>. Tal fato chama a atenção para um ponto muito destacável, a questão da religião, manifestação cultural de importância vultosa para os grupos afro-americanos e seus descendentes. A relação existente entre as duas canções em termos harmônicos, aponta para o contato existente entre traços presentes na cultura do branco e do negro.

Como uma das muitas proibições impostas ao negro, estava a de manifestar a religião própria dos costumes africanos, sendo esta duramente combatida e intimidada pela ideologia do cristianismo, dominante entre as demais doutrinas.

Esta conversão forçada ao Cristianismo foi até alvo de críticas em alguns versos dos primórdios do *blues* como estes:

“White man use whip,  
White man use trigger,  
But the Bible and Jesus  
Made a slave of the nigger.”  
(O branco usa o chicote  
O branco usa o gatilho  
Mas a Bíblia e Jesus  
Fizeram do negro um escravo.)<sup>6</sup>

Contudo, a origem do *blues* representa ainda, uma questão bastante nebulosa, uma vez que são expressados diferentes concepções, baseadas, muitas vezes, em raros documentos de época, que podem se mostrar imprecisos.

Autores como Gerard Herzhaft, explicam que não é recomendável afirmar que o *blues* existisse durante o período de escravidão nos Estados Unidos. Este ponto de vista, é apoiado por testemunhos escritos e orais colhidos por este autor, os quais reforçam que o surgimento dessa música é resultado não propriamente da abolição, mas de profundas transformações socioeconômicas, tendo sua origem muito provavelmente situada entre o fim do século XIX e os primeiros anos do século XX, como explica Amanda Palomo Alves(2011,P.53-54).

Outra questão que pode gerar confusão é a situação geográfica das origens do *blues*, o que contribui para um novo choque de opiniões.

---

<sup>5</sup> No livro “jazz, Uma História contada em quatro tempos”, de Roberto Muggiatti, importante fonte para a elaboração deste capítulo, descreve-se em termos técnicos, a estrutura harmônica de “Noite Feliz”, um hino religioso, e da *blues* “Careless Love”, como sendo a mesma, composta de tônica, subdominante e dominante.

<sup>6</sup> Roberto Muggiatti cita o referido trecho para ilustrar o sentimento do negro quanto a ideologia do Cristianismo que fora imposta, inibindo as crenças africanas.

Mas afinal, onde teria nascido o *blues*? Trata-se de uma questão polêmica. Roberto Muggiati, atesta que se o *blues* teve um berço, este seria o Delta. Contudo, o delta ao qual o autor se refere não é o do Mississippi. (nas proximidades de New Orleans), e sim, o delta do rio Yazoo. Inclusive, na língua dos índios Choctaw, este nome significa Rio da Morte, e a região do delta conhecida como “cinturão negro” devido ao alto índice de linchamentos de negros em Mississippi, entre os anos 1920 e 1930. Herzhaft discorda de Muggiati ao afirmar que a terra nascente do gênero seria, provavelmente, a região do delta do Mississippi. (ALVES, 2011, p.54)

Amanda Palomo Alves demonstra a discordância existente entre Muggiati e Herzhaft, quanto ao verdadeiro berço do *blues*. Entretanto, Muggiati em seu Livro “*Jazz, Uma História em quatro tempos*”, no capítulo que trata das origens do *blues* (lembrando que o *jazz* tem raízes no *blues*), ainda no primeiro parágrafo, parece concordar com Herzhaft, como se observa abaixo:

Das margens barrentas do Mississippi, em menos de cem anos, o *blues* partiu para colorir virtualmente a música do mundo inteiro. De Gershwin à discoteca, do boogie ao rock, da Broadway à bossa nova, esta forma de raízes folclóricas marcou profundamente a cultura musical do século. Por se tratar de uma manifestação inicialmente rural, a História do *blues* é bastante nebulosa e pouco documentada, no fundo, a melhor crônica do *blues* é a própria música e a riqueza de comentários encerradas em suas letras. (MUGGIATI, 1985, p.7)

Sem dúvida, indicar geograficamente e retratar com precisão as origens de um determinado fenômeno social e cultural é uma tarefa de grande importância, entretanto, como se observa nas discussões entre diferentes autores, não é uma tarefa fácil e por esta imensa dificuldade, torna-se sujeita à equívocos.

Mesmo com a referida “nebulosidade” que envolve as origens do *blues*, certamente os diversos autores que tratam deste tema não de entrar em consenso quanto a dimensão que ganhou este gênero musical tão rico e, de fato, representa uma verdadeira catarse.

Amanda Palomo Alves retrata as impressões de Leadbelly, músico emblemático do *blues*:

Nenhum branco é possuído pelo *blues*, porque branco não tem preocupações. Quando você está deitado na cama e não consegue dormir, você se vira de um lado para o outro. O que há com você? Você está envolvido pelo *blues*. Cedo, quando você acorda e se senta na cama, seus familiares ou amigos estão próximos a você; mas, sem saber por que, você não quer falar com ninguém. O que há com você? Você está possuído pelo *blues*. Quando você se senta para o almoço, a comida está sobre a mesa, mas você se levanta e vai, dizendo “Deus, tenha pena de mim, eu não consigo dormir nem comer; o que é que há comigo?” Você está envolvido pelo *blues*. (ALVES, 2011, p.51)

Muito interessante e enriquecedor o testemunho deste homem do *blues*, principalmente quando se atenta para o trecho em que afirma que o branco não pode ser acometido pelo *blues*, pois o branco não possui preocupações, uma vez que ocupa, via de regra, posição de destaque e prestígio social e, em tese, não passa pelos percalços que afligem os negros. Tal depoimento nos revela que o *blues* é mais do que um estilo musical, é um sentimento que acomete o indivíduo de tal forma que este parece possuído por este estado de espírito.

A declaração acima contribui para um entendimento de como o *blues* foi taxado como uma música racial, como pertencente a um determinado grupo étnico. Ao se referir ao repertório de canções destinadas ao público negro, muitas vezes, foram empregados termos como “black records” ou ainda “race records” termos difundidos pela jovem indústria radiofônica.

Este aparente distanciamento do *blues* com relação ao branco, possivelmente reforçou uma segregação bem marcada em termos musicais e culturais entre esses grupos étnicos.

É válido lembrar que a segregação racial nos Estados Unidos chegou a ser legitimada pela Suprema Corte no ano de 1896, mantida esta decisão até o início dos anos 1950. Tal decisão criou um verdadeiro muro responsável por grandes tensões sociais entre brancos e negros, que serão tratadas mais adiante no desenvolvimento deste trabalho.

Por outro lado, este isolamento contribuiu para o enriquecimento da expressão artística do *blues*, gerando características regionais bem marcadas.

Ao ouvir estes sub-estilos do *blues* que se manifestam a partir das especificidades locais, podemos ter a nítida impressão de que as condições sociais foram decisivas para a intensidade deste *blues* tocado em determinadas regiões.

O *blues* do delta do Mississipi pode nos parecer mais agressivo, uma vez que seus praticantes, homens e mulheres negros, provaram duro isolamento e, muitas vezes, suas histórias pessoais foram tão trágicas como suas canções. Este estilo de *blues* se mostra mais ligado às raízes africanas, muitas vezes, apresentando-se apoiado em “riffs”<sup>7</sup> severos e um canto muito tenso, muito emotivo (contrastante, por exemplo, ao *blues* de Chicago, urbano e estruturado em um ritmo mais “alegre”, “deslizante”). Tal estilo popularizou o emprego do famoso “bottleneck” (gargalo de garrafa), um aparato cuja função é de distorcer as notas da

---

<sup>7</sup> O riff representa uma melodia, ou seja, um conjunto de notas musicais que formam uma pequena frase, aliada a harmonia e ao ritmo, mostra-se capaz de dar identidade a determinada canção, tornando –a, muitas vezes, instantaneamente reconhecível pelo ouvinte.

guitarra acústica, que antecede à eletrificada. Busca-se, através da técnica de deslizar o “bottleneck” sobre as cordas do instrumento, o realce da “blue note”.

A “blue note” representa a célula básica do *blues*, ocorrendo entre a terceira e sétima nota da escala musical diatônica européia, invariavelmente. Essa nota seria “ambígua”, como explica Roberto Muggiati (1985,p.10) e, podia representar uma resistência étnica ou recusa por parte do negro de aderir totalmente aos moldes da tonalidade européia.

Entretanto, a tal nota fundamental para a existência do *blues* oferece resistência técnica a determinados tipos de instrumentos. Por exemplo, no piano a execução da “blue note” não é possível, pois a mesma estaria situada entre as teclas do instrumento. Entretanto, tal instrumento adaptou-se magistralmente ao *blues*, como se nota em estilos como o “*boogie-woggie*”, profundamente enraizado no instrumento de teclas.

Enquanto a tradição da música erudita prima pela excelência técnica, pela clareza da execução da música, o *blues* parece caminhar na direção oposta, apostando na simplicidade mesmo aparente deste tipo de música, valorizando a tal nota “bárbara”, espontânea e de tonalidade ambígua. Como se nota do que foi dito até então neste trabalho, o sentimento do músico é condição para a existência do *blues*, descrito até mesmo como uma catarse.

## 2.2 O jazz

Enquanto as origens do *blues* estejam associadas ao meio rural, mais precisamente com as plantações de algodão do Sul dos Estados Unidos onde ecoaram as chamadas *worksongs*, o jazz desenvolveu-se no meio urbano.

O termo *jazz*, assim como o termo *blues*, tem uma origem bastante nebulosa dada a confusão epistemológica a qual foi submetido, quando trabalhado por variados autores que se ocupam do *jazz* em seus trabalhos.

Alguns defendem que o termo tem raízes africanas, tendo se originado de um monossílabo que significava “coito”. Há quem diga que viria do francês, como “*jaser*”, algo que significa “tagarelar”, sendo que este vocábulo pertence a um dialeto crioulo corrente na Louisiana.

Entretanto, algo parece um pouco mais claro. A música enquanto manifestação vívida da cultura de um povo raramente se ata a frias definições, sendo ela por si própria, melhor crônica.

O grande Louis Armstrong, em certa ocasião, proferiu uma frase emblemática sobre sua música: “se você precisa perguntar, então não vai saber nunca”, ou ainda como disse Fats Waller : “se não sabe o que é *jazz*, não perca o seu tempo”. O *jazz* raramente é definido ou explicado por seus praticantes, como argumenta Roberto Muggiati (1983,p..7).

Um dos principais traços da música negra como um todo, sempre foi a espontaneidade, sua fluidez intuitiva, na contra-mão da “correta” música erudita própria da Europa, ainda que, em se tratando do *jazz*, existam peças escritas nota por nota em extensas partituras, como se observou no repertório das *big- bands*.

Ainda sim, mesmo com toda a informação possível acerca deste ou daquele estilo musical, a audição contribuirá de maneira mais significativa para uma melhor compreensão, levando em conta a subjetividade e a universalidade da música de maneira geral.

É claro que cada pessoa pode realizar uma determinada interpretação de música ou lançar um olhar mais atento para algum ponto em especial da música. Tudo dependerá da condição do ouvinte.

Pode-se ainda descrever o *jazz* em termos musicais, o que reforçaria que o estilo, como já foi dito em diversas ocasiões, é “uma música para músicos” ou para os amantes de música, tornando-se por essência uma música de minorias, mesmo tendo conquistado o mundo através da indústria fonográfica (ver Muggiati).

Descrever o *jazz* em termos musicais implicaria em dizer que o mesmo é um tipo de música caracterizado pela improvisação, tendo-se fundamentalmente um determinado tema que pode, muitas vezes, adquirir uma nova “roupagem”. Durante sua execução, os músicos, ao realizarem seus solos ou improvisos, são guiados pelo ritmo previamente adotado ou ainda por variações deste ritmo, as chamadas “quebras”, bem como pela harmonia de cada tema, o que acaba por gerar climas dos mais interessantes, podendo até mesmo tornar o referido tema irreconhecível em determinados momentos.

“Já se comparou no *jazz* a seqüência harmônica de um tema ao seu esqueleto; a melodia seria a pele; as variações, a roupa”, como nos mostra Roberto Muggiati (1983, p.11).

Herdada a imagem e semelhança do *blues*, a “blue note” no *jazz* é responsável por gerar as mais variadas texturas sonoras ou um “colorido” especial. Neste contexto, a polirritmia africana aliada às harmonias de origem européia, possibilita ao jazzista “passear” pelos acordes durante o improviso, muitas vezes, esta prática resultando em melodias novas sobre um mesmo tema.

A fusão de ritmos de origem africana e europeia gera o que se chama de “*swing*” (balanço), uma espécie de marca registrada do *jazz*, fator que lhe confere uma identidade.

Este balanço tem profundas repercussões sobre o ouvinte que, muitas vezes, embalado pelas síncopas do ragtime, um dos estilos que introduzem o *jazz*, acompanha o ritmo, marcando o tempo através de palmas, estalando os dedos ou ainda batendo os pés. Trata-se de uma espécie de captura do ouvinte que passa a sentir o ritmo fisicamente.

Apesar das muitas versões, a história da música sugere que o *blues*, originalmente uma forma de música vocal, encontrou o *jazz* quando passou a ser adaptado aos instrumentos de origem europeia, fato que não impede a inserção de instrumentos fabricados pelos próprios músicos, prática comumente adotada pelos músicos negros dada a dificuldade da aquisição de instrumentos.

Na época deste suposto “nascimento do *jazz*” em meados da segunda metade do século XIX, um dos fatores que possibilitaram o surgimento deste tipo de música, foram as chamadas *brass bands* (bandas de metais), que tiveram presença marcante em Nova Orleans, lugar considerado por muitos o berço do *jazz*.

Durante a Guerra de Secessão nos Estados Unidos, as bandas marciais apoiadas em instrumentos de sopro, ou seja, os metais, desempenharam um papel de grande importância para encorajar os soldados nas batalhas, sendo, portanto, peça fundamental no corpo de um exército.

Entretanto, ao findar da guerra, muitos dos instrumentos antes utilizados nas batalhas acabaram nos pregos das lojas de penhores em troca de quantias que pudessem proporcionar uma ou outra noitada, indo parar, posteriormente, nas mãos de músicos negros quando estes dispunham de algum dinheiro, dada a dificuldade de sua sobrevivência.

O advento da indústria possibilitou o aprimoramento de instrumentos deste naipe, entretanto, o músico de origem negra normalmente dispunha de recursos somente para a aquisição de baratos instrumentos de segunda mão (ver Muggiati).

Mesmo tratando o *jazz* em seus primórdios como uma música dos negros, se faz necessária certa diferenciação em se tratando da cena de Nova Orleans. Neste lugar existiam os negros e os crioulos, classes sociais com diferenças bem marcadas.

Os crioulos de descendência europeia, em especial de franceses e espanhóis, razão pela qual gozavam historicamente de mais privilégios que os negros, faziam parte de uma realidade um tanto diferente, tendo acesso às formas de arte da tradição europeia, aprendendo a ler música e a executá-la com refinamento técnico, traço marcante da música erudita. Desta

forma, mesmo tendo sangue negro em suas veias, o crioulo pertencia a um universo diferente, desconhecendo, muitas vezes, as rurais *worksongs* e os *spirituals*, o que contribuía para um rumo musical adverso dos negros, que quando puderam ter acesso a instrumentos de verdade como os provenientes das antigas *brass bands*, se valeram da espontaneidade e intuição dos músicos que não sabem ler partituras, gerando assim uma espécie de identidade musical.

Entretanto, a referida diferenciação antes bem marcada entre negros e crioulos, no que tangia às classes sociais, daria lugar a um “nivelamento racial” originário das ondas de racismo presentes no sul dos Estados Unidos com o fim da Guerra de Secessão, que mesmo com a abolição da escravatura mantinham o negro à condição de escravo.

Desta maneira, qualquer pessoa de sangue negro, em maior ou menor proporção, estava submetido à condição de negro, com todas as implicações negativas que este fato acarretava na época.

Os anos de 1920 ficaram marcados como a “era do *jazz*”( termo originalmente proposto por Scott Fitzgerald), tendo esta música, primitiva de Nova Orleans, ganhado vulto importante em grandes centros urbanos como Chicago passando a ser imitada pelos músicos brancos. O *jazz* encontrara notoriedade e agora da condição de música racial, passava a atração da indústria do entretenimento, tornando-se um produto a ser consumido.

Como explica Nicolau Sevcenko (2001, p.111), com o advento da indústria fonográfica, possibilitado pelos notáveis avanços no campo da eletrônica, a música erudita num primeiro momento foi priorizada por esta jovem indústria, sendo consumida pelas camadas mais abastadas, até mesmo pelos altos custos dos primeiros equipamentos de reprodução sonora. Entretanto, com a rápida evolução tecnológica, que trouxe consigo o surgimento dos toca-discos movidos à eletricidade no período pós Primeira Guerra Mundial e com os sistemas de amplificação, tal repertório erudito deu lugar a execução de repertórios populares que agora podiam ser reproduzidos em grandes ambientes freqüentados pelas camadas mais populares. Neste repertório popular, o *jazz* passou a ser o tipo de música mais consumido, ao menos na América do Norte.

O historiador Eric Hobsbawn, importante estudioso do *jazz* e sua respectiva função social, argumenta que a partir dos anos 1930, tal música, nascida dos negros deixou de ser uma música intimista como o que se observava em suas raízes (*worksongs* e *spirituals*), convertendo-se em um negócio.

“O jazz não é apenas uma forma de fazer música, mas também uma forma de fazer lucros”, explica Eric Hobsbawn (1990,p.175) em frase que ilustra perfeitamente a nova direção tomada por esta música.

O *jazz* passa a ser visto como forma de entretenimento, um produto promovido por empresários que contratavam artistas profissionais para ocasiões determinadas.

Assim como explicou Nicolau Sevchenko, Hobsbawn também recorreu, em parte, ao desenvolvimento tecnológico para explicar os novos rumos assumidos pelo *jazz*, enquanto música popular.

As grandes mudanças começaram com o que poderia se chamar de “revolução industrial” do entretenimento popular, que é, em grande parte, contemporânea do *jazz*, isto é, um produto dos últimos cinquenta anos. Nesse período, ocorreu a ascensão de um mercado nacional e posteriormente internacional para a indústria e seus adendos: o aumento de circuitos de *vaudeville* e teatro, grandes agências de contratações, publicações e distribuição em nível nacional, a mecanização da reprodução pela pianola e toca-discos, o fonógrafo, os filmes, o rádio, a televisão e as máquinas de música à moeda, as chamadas *juke box*.( HOBSEBAWN, 1990, p.179)

Tratando formalmente da música no formato pop, como se observou no *jazz*, o mesmo autor explica que essa nova música, passa a ser produzida com apelo demasiadamente comercial, visando, sobretudo, as grandes massas, assemelhando-se, portanto, a uma espécie de linha de montagem. Há, portanto, a preocupação de produzir sucessos seguindo moldes pré-estabelecidos, no que diz respeito ao tempo de duração, harmonia previsível, com o intuito de possibilitar o acompanhamento por parte das pessoas que os escutam, enfim, como o próprio historiador define tão bem, criou-se uma “fabrica de salsichas”.

Com o final dos anos 40, emerge uma nova vertente do *jazz* moderno, o *bop*. Tal estilo levava o *jazz* a um patamar nunca antes experimentado, consistindo em um modo de tocar ainda mais improvisado e que, muitas vezes, elevava os instrumentos da sessão rítmica a uma condição de solista, como se observou até mesmo no desenvolvimento técnico do velho contrabaixo, conferindo maior liberdade ao instrumentista. O ritmo tornou-se frenético, levando ao delírio a platéia presente nas mais variadas apresentações.

Por outro lado, a fórmula para gravação ainda era rígida, determinando canções de curta duração, fato que se deve tanto ao caráter comercial adotado pela indústria fonográfica quanto pela limitação técnica dos discos de 78 rpm, sistema mais tarde substituído pelo *long play* de 33,3 rpm. Entretanto, muitos defendem que apresentado ao vivo é que o *bop* assumia sua verdadeira forma, com improvisações cada vez mais longas por parte de seus músicos.

Esta vertente de *jazz* foi responsável por revelar monstros sagrados como Charlie Parker, que em sua adolescência adquirira o curioso apelido de “yardbird”, algo como “galinho de quintal”, depois substituído por “bird”, uma vez que o músico nas madrugadas de Kansas City, rondava os clubes noturnos, onde tocavam seus ídolos, de maneira tal, que seus colegas costumavam dizer que ele ficava “ciscando” pela noite.

Mario Jorge Jacques (2009), em seu prático livro “Glossário do *Jazz*”, explica que o estilo sucessor do *bop*, ou seja, o “*bebop*” apesar de preservar muito de seu antecessor, parece ter dado maior flexibilidade rítmica à música, passando a valorizar o tempo fraco ou o forte do *beat*.

Poucos tipos de música conseguiram alcançar patamares tão variados como foi o caso do *jazz*, gerando uma imensa variedade de sub-estilos, como o afro-cubano, os improvisados “cool jazz” e “free jazz”, como também etilos muito curiosos, como foi o caso do “*fusion*” que teve como um de seus precursores o trompetista Miles Davis, que abusou da experimentação unindo estilos como o *rock* e o *funk* ao *jazz* tradicional, conquistando até mesmo a aceitação de mercado da “geração de Woodstock”. Na atualidade, figuram até mesmo estilos de *jazz* bastante obscuros e ainda desconhecidos do grande público, unindo a execução tradicional dos instrumentos básicos a batidas eletrônicas.

Enfim, o que de fato importa neste contexto acima descrito, é compreender que o *jazz* passou da condição rigorosa de música racial a de música universal, conquistando o mundo, sendo praticada por músicos dos mais variados, em termos de etnia, escolas musicais, etc. Converteu-se em um dos estilos musicais mais consumidos e lucrativos presentes na indústria fonográfica, ditando até mesmo os padrões do pop moderno.

### Capítulo 3. O *gospel* e o *r&b*

Os estilos musicais originários da cultura afro-americana, componentes fundamentais da chamada “black music”, foram determinantes para toda a concepção que se tem sobre música moderna, como também foram importantes para o surgimento da música pop.

Uma infinidade de artistas negros ou brancos experimentou o gosto da fama através da música que nasceu nas plantações de algodão do sul dos Estados Unidos. Esta música, como dito anteriormente, ganharia uma dimensão mundial.

O *gospel* e o *r&b* podem ser considerados peças de fundamental importância para a elaboração deste trabalho uma vez que deságuam no estilo posteriormente conhecido como *soul*, em meados da década de 1960, este estilo que será decisivo para se compreender o poder da música, enquanto transmissora de determinados valores ou idéias.

Portanto, faz-se importante mostrar com clareza os passos trilhados por esta música, para que se possa compreender como, de simples entretenimento, a chamada música soul passou a ser a trilha sonora de um período turbulento, como foi o da luta pelos direitos civis dos negros nos últimos anos da década de 1960 e início dos anos 70, nesse momento existindo também sobre a forma de *funk*, estilo que consagrou músicos como verdadeiras personalidades políticas ou símbolos do orgulho negro.

A música *gospel* é fortemente relacionada aos primeiros *spirituals*, ainda rurais e basicamente vocais, com frases musicais de longa duração e penetrantes e que muitas vezes rogavam pelo alívio das dores sentidas pela comunidade negra nos Estados Unidos, dores que ultrapassavam a fronteira do corpo. Era uma música muito sentida por seus praticantes.

Tal música, chega às primeiras igrejas dos negros, claramente convertidos ao cristianismo, uma vez que suas letras são inspiradas no evangelho e com a gradual adaptação a instrumentos populares, adquiriu um ritmo extremamente contagiante costurado pelo canto de grandes corais e da assembléia presente.

Este canto de melodias intensas culminava no chamado êxtase espiritual, firmava de maneira eficiente a mensagem contida em cada canção e se propagava na forma de “pergunta e resposta”, normalmente coordenada pela figura do Pastor, sendo respondida pelos presentes.

Enquanto o *blues* originalmente possa ser considerado uma música lamuriosa, muitas vezes expressando a tragédia da vida de seus praticantes, o mesmo não se pode dizer do *rhythm and blues*, o popular *r&b*, que em meados da década de 1950, rompeu com as

tradicionais lamentações próprias do *blues*, adotando um ritmo alegre e contagiante, com letras menos sofridas, que em muitas ocasiões tratavam de sexo e relacionamentos amorosos.

O *r&b* foi responsável por revelar ao público negro artistas inovadores como Ray Charles e uma grande variedade de conjuntos vocais, tornando-se, num primeiro momento, uma música racial que raramente encontrava espaço em rádios gerenciadas por brancos.

Nesta época, como foi retratado algumas vezes no cinema, era comum o suborno aceito por *disc jockeys*<sup>8</sup> para ceder espaço às produções negras durante sua programação musical.

Assim como o *jazz*, o *r&b* se tornou uma fonte muito rica musicalmente, sendo decisiva para os rumos que a música pop encontraria nas décadas seguintes, o que se aplica claramente a uma jovem e subversiva música que preocuparia muito os pais de família, o *rock and roll*. O próprio Elvis Presley<sup>9</sup> deixou-se envolver pelo balanço negro e malicioso do *r&b*, realizando uma bem-sucedida fusão deste estilo com ritmos regionais como *country & western*. Este, por sua vez, era muito apreciado nas comunidades rurais e se tornou sucesso imediato nos programas de rádio na época.

O *r&b* não se estancaria no *rock and roll*, mas daria origem também ao *soul*, por volta da segunda metade da década de 1960 unindo sua sólida e empolgante instrumentação ao vocal infinito do *gospel* que, a partir desta ocasião, promoveria não só o êxtase espiritual, como também o experimentado pelo corpo.

O estilo, encontra ainda um direcionamento harmônico mais sofisticado com o caminhar do tempo. Um instrumento, entretanto, deixou a retaguarda da banda para se tornar junto com a bateria, o principal elemento propulsor de uma batida de música negra; o baixo elétrico.

Tal instrumento, ao contrário de seu antecessor, o “gigante”, como era usualmente chamado o contrabaixo acústico, possibilitou levar o *groove* (levada) a níveis jamais experimentados. Sua superioridade técnica era notável e, apesar de em seus primeiros anos de existência ser encarado com “desconfiança” pelos mais tradicionalistas (muitas vezes, jazzistas experientes), aos poucos foi adotado com naturalidade, vale lembrar que o antigo

---

<sup>8</sup> A figura do *disc jockey* sempre teve importância decisiva dentro do universo da música pop, era por meio deste profissional, responsável pela seleção musical, que se dava a popularização e a aceitação das novas canções, fato que se refletia diretamente na venda de discos. Atualmente, tornou-se bastante usual o termo “dj” quando nos referimos ao profissional de rádio originalmente conhecido por *disc jockey*.

<sup>9</sup> Elvis Presley, artista ainda muito referenciado nos dias atuais, em sua formação musical, teve grande contato com o *gospel*, representado pelos hinos religiosos e com o *r&b* de onde absorveu muito de seu estilo de cantar. Em seus primeiros anos de carreira, críticos musicais frequentemente comparavam este estilo vocal ao observado nos músicos negros e diziam: “é um branco com voz de negro”.

contrabaixo acústico além de não ser um instrumento de fácil transporte, possuía uma sonoridade muito discreta se comparada aos demais instrumentos das mais variadas formações musicais e perdia-se facilmente nos complexos arranjos de bandas de formatos grandes, o que acabava obrigando os baixistas de época a empregar muita força em sua execução. Por esta razão, seu uso, com o passar do tempo se restringiu mais sensivelmente a ambientes acusticamente tratados e, claro, ao *jazz* tradicional, buscando preservar sua linguagem original.

O baixo elétrico, além de mais leve, possibilitava uma execução confortável das notas e garantia enorme precisão da afinação, uma vez que possuía trastes<sup>10</sup> limitando cada nota musical, tanto que a primeira experiência bem-sucedida de construir o instrumento elétrico resultaria no “Fender Precision Bass”<sup>11</sup>, considerado por muitos um verdadeiro divisor de águas da música moderna.

A referida superioridade técnica, como a possibilidade de amplificar o sinal sonoro, conferiu notoriedade ao instrumento, que não raras vezes “roubava” a cena em apresentações, fazendo com que muitos se perguntassem: “mas afinal, onde é que está o baixista”, ou ainda, “esta banda tem dois guitarristas”, uma vez que o instrumento possuía a forma de uma guitarra elétrica, embora ligeiramente maior.

Torna-se legítimo tecer certos comentários sobre este instrumento, dada a verdadeira obsessão que se tornou a interação entre baixo e bateria por parte de músicos e produtores, interação esta responsável em grande parte pelo apelo dançante das composições.

No recente documentário feito para a TV, “Standing in the shadows of Motown”, produtores explicam que quando existe um groove bem “encaixado” entre baixo e bateria, o efeito subliminar é que “todos se sentem bem”. Vale lembrar, que este estilo musical tinha como propósito inicial, enquanto produto, a diversão, a distração de seus ouvintes, que muitas vezes se diziam “empurrados pela música soul”, conferindo a este tipo de música o poder de levantar o ânimo das pessoas mesmo em tempos difíceis, encontrando uma espécie de conforto.

Entretanto, como descrito anteriormente, as coisas não eram fáceis para o segmento de música negra nos Estados Unidos.

---

<sup>10</sup> Os trastes são pequenos filetes confeccionados em metal que possibilitam a demarcação das notas musicais sobre a escala dos instrumentos de cordas. Sua instalação no baixo elétrico representou um grande avanço para a evolução técnica do instrumento.

<sup>11</sup> O “Precision bass” (baixo preciso), é considerado por muitos especialistas e músicos como sendo a primeira experiência bem-sucedida na construção de baixos elétricos, sendo ainda nos dias atuais, produzido em larga escala pela empresa californiana Fender Musical Instruments Corporation.

Era necessária uma estratégia que possibilitasse aos artistas negros uma maior participação nos meios difusores de música.

O surgimento do gênero *soul* ( resultado da união do *rhythm and blues* com música *gospel* ) nos EUA, na segunda metade da década de 1960, foi proporcionado pela conjuntura social daquele país, onde os negros, marginalizados, buscavam um canal artístico através do qual pudessem expressar a angústia provocada pela opressão racista (SHAW, A.1986, p.209-210)

Tamanha era a opressão a qual os artistas negros eram submetidos, que muitos sucessos hoje conhecidos nas vozes de artistas brancos são na verdade originários dos negros. Este lamentável fato ocorria muitas vezes pela “sabotagem” de mercado que as produções negras enfrentavam, como a recusa de serem tocadas em “rádios brancas”; plágio, em decorrência das deficiências em registrar as canções e protegê-las através de direitos autorais, além da massiva onda de racismo que predominava na América do Norte nesta época.

Até esse momento não existiam gravadoras negras com poder suficiente de fazer frente às administradas por brancos, tampouco a “concorrência desleal”, que fadava as gravações negras ao completo ostracismo, ou pelo menos, direcionadas a um mercado muito restrito, como a comunidade negra.

Diante desta situação, um homem com espírito empreendedor, tem uma idéia que mudou para sempre os rumos da musica pop. Berry Gordy Jr, proprietário de uma pequena loja de discos, sonhava transcender os limites que a classe média branca impunha as produções negras desde a época do *r&b*, e para este fim, teve a idéia de fundar uma gravadora especializada em lançar sucessos de artistas negros, capaz de competir em pé de igualdade, habitando assim, as paradas de sucessos.

Estava fundada no ano de 1959, em Detroit nos Estados Unidos, a Motown Records, nome que é resultado da fusão das palavras “motor” e town”, lembrando que a referida cidade consolidou-se como importante centro automotivo, abrigando as sedes de grandes marcas como Ford e Chevrolet.

Neste período muitos músicos negros, na esperança de oportunidades de emprego na indústria automotiva, migram para Detroit, uma vez que não conseguiam viver somente de música. Estes músicos vinham dos mais variados estados e, nas horas vagas, reuniam-se em clubes noturnos onde se podia ouvir dentre outros estilos musicais, o *jazz*. Como é consenso entre os músicos, o *jazz* se trata de um estilo que confere grande liberdade de improvisação, o que por si só possibilitava a estes músicos exercitar ao máximo sua criatividade, intuição, como também o desenvolvimento da técnica.

Berry Gordy pretendia montar uma potência dentro do mercado da música. Para isto, necessitava de um “exército” de músicos competentes. Resolveu, portanto, que o melhor lugar para “recrutar” seus músicos seriam os clubes de *jazz*, até mesmo os “inferninhos” mal afamados. Assim, passou a freqüentar com regularidade os lugares mais obscuros onde o *jazz* se estendia pela madrugada, onde poderia sentir o talento dos músicos da maneira mais espontânea.

Dessa busca, nascia um grupo de instrumentistas que se autodenominou “The Funk Brothers”, responsável por emplacar uma infinidade de sucessos, embora permanecessem completamente anônimos dentro do estúdio de gravação.

Tal grupo prestou serviços a grandes nomes da música negra, como Marvin Gaye, The Temptations, o grupo vocal feminino Supremes, que revelaria a cantora Diana Ross, assim como verdadeiras novidades como o grupo juvenil The Jackson 5, que revelaria o cantor Michael Jackson, que parte para uma brilhante carreira solo ao final da década de 1970.

O “entrosamento” do time de Gordy possibilitava que verdadeiros sucessos, que conquistavam discos de ouro, nascessem no espaço de poucas horas.<sup>12</sup>

Tal façanha, não era questão simples, envolvia grande pessoal, como músicos de extrema competência, produtores, arranjadores, letristas e, curiosamente, até mesmo estilistas, que desenvolviam roupas exclusivas para os artistas da gravadora, assim como também eram contratados professores de “etiqueta” e dicção.

O volumoso esforço, tinha como principal objetivo a inserção dos artistas negros no segmento dominado pela classe média e, como não poderia deixar de ser, o sucesso financeiro do investimento, que nascia ironicamente em uma garagem de uma modesta casa localizada em Grand West Boulevard, em Detroit.

Com o grande sucesso, logo veio a demanda de um espaço maior e mais adequado, dotado de melhores condições técnicas capazes de satisfazer os novos padrões impostos pela indústria fonográfica, o que provocou a mudança de endereço da gravadora para a cidade de Los Angeles na Califórnia ainda no início dos anos 70. Ainda por algum período de tempo, as duas sedes da gravadora coexistiram. Posteriormente, somente a localizada em Los Angeles se manteria na ativa.

---

<sup>12</sup> A aparente „facilidade“ que os músicos residentes da Motown tinham em produzir sucessos se deve em grande parte às incontáveis *Jam sessions* que realizavam no ambiente do estúdio eventualmente entre uma gravação e outra, fato que possibilitava uma “liga” consistente que tornava a parte instrumental coesa e viabilizava o surgimento constante de idéias.

O primeiro endereço da Motown Records ou “Hitsville”, como era chamada neste período, tornou-se um museu da gravadora onde se pode visitar o espaço onde nasceram grandes sucessos como “My girl” dos Temptations, entre dezenas de outros. Atualmente, o destino acima é um dos mais visitados nas proximidades do Lago Michigan nos Estados Unidos, dado seu grande valor simbólico para a música moderna.

Também especializada em música negra, sendo talvez a única gravadora que conseguiu fazer frente a Motown, a Stax Records, sediada em Memphis no Tennessee, seria como a primeira, chamada por um nome mais reconhecível, que foi o de “Soulsville”. Tal gravadora nasce da parceria de dois irmãos, Jim Stewart e Estelle Axton (nome de casada), sendo, até mesmo seu título, uma junção destes nomes; o “st” de Stewart e o “ax” presente em Axton. Num primeiro momento, a gravadora seria batizada de “Sattelite Records”, uma provável referencia ao satélite russo “Sputnik” lançado na época, tornando-se uma notícia que capturaria a atenção das pessoas. Contudo, ao tomarem conhecimento da existência de outra gravadora com este nome, resolvem evitar o litígio comum a este tipo de situação, mudando o nome do empreendimento para Stax, trazendo ainda o emblema que se tornaria clássico, a ilustração de uma mão estalando os dedos sugerindo o “beat”, ou seja, a batida da música, na verdade uma prática bastante comum nas pessoas quando apreciam determinada execução musical.



Figura 2. O clássico emblema da Stax Records.<sup>13</sup>

A Stax Records, ao contrário do que se observava em Detroit com a Motown, apostava numa fórmula bem mais simples para o sucesso se valendo mais da espontaneidade,

<sup>13</sup> Disponível em <http://www.michaelcorcoran.net/archives/419>, acessado em 1/12/2011.

até mesmo da “cruzeza” de suas gravações; geralmente, produzindo canções escritas dentro do próprio estúdio de gravação com pouquíssimo tempo de antecedência e, ao contrário da Motown, dificilmente contava-se com a presença de grandes arranjadores. Com o tempo, tal realidade se tornou uma espécie de “marca registrada”.

De maneira prática, enquanto as canções de Motown eram mais “rebuscadas”, muitas vezes contando com arranjos para cordas, o som de Memphis era direto, “enxuto”, como explica o estudioso Fernando Savaglia.

É importante até mesmo, que se atente para o fato da identidade criada em cada pólo produtor dessas variantes de *r&b* e *soul*, uma vez que, tais músicas, melodias e ritmos ficaram conhecidos como “O som de Detroit” e “O som de Memphis”, para indicar Motown e Stax, respectivamente.

Em matéria de estrelas o elenco da Stax também possuía nomes primeira grandeza, como Wilson Pickett, Otis Redding, Rufus Thomas, Isaac Hayes, assim como o famoso grupo formado por músicos brancos e negros conhecido como Booker T. and The MG’S, formato, inusitado numa época marcada por intensa segregação racial, como foram os anos 50 e 60 nos Estados Unidos.

A Stax ainda realizaria uma feliz parceria com outras grandes gravadoras, a citar a Atlantic Records e as subsidiárias Volt e a Atco, consolidando-se como uma gravadora importante dentro do mercado de discos nos Estados Unidos.

Com estas estratégias a música soul encontra espaço nos meios de comunicação e vende discos de maneira notável, como nunca havia sido visto no segmento da música negra norte americana.

A novidade da década de 1950 foi que os jovens da classe média e alta, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas, e até a linguagem das classes baixas urbanas, ou o que tornavam por tais como modelos. O *rock* foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “Raça”, ou “*Rhythm and Blues*” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma principal dos jovens, e notadamente dos jovens brancos. (HOBSBAWN, 1995,p.324)

Outras gravadoras também conseguiram construir um nome. Sua influência, apesar de destacável, não foi exatamente como a das gravadoras comentadas, podendo citar neste contexto, o selo Chess, que revelaria músicos como Muddy Waters e Etta James.

O vocábulo *soul*, não designaria somente um estilo musical, estendendo-se a uma conotação mais política com o passar do tempo, representando um modo de vida, a afirmação do indivíduo negro.

## Capítulo 4. O orgulho *soul* e o “nascimento do *funk*”

### 4.1 O orgulho *soul*

Como retratado em diversas oportunidades na literatura ou até mesmo nas telas de cinema, a década de 1960 representou um período de intensa ebulição cultural e também de resistência.

Nos Estados Unidos desta época, a comunidade negra que há gerações vinha ocupando uma posição de marginalidade na sociedade, inicia um movimento de resistência, uma iniciativa de afirmação, sendo este notado na música, que começa a “passear” por caminhos novos, como foi notado na chamada “música com mensagem”.

Vale lembrar que, o *r&b* e o *soul* em seus primeiros anos consistiam em estilos musicais cujas características apontavam muitas vezes para um rumo socialmente descompromissado.

O trecho a seguir é um bom exemplo para ilustrar a trajetória percorrida pelas gravações do segmento de música negra norte-americana. Trata-se de um dos maiores sucessos da era de ouro da Motown, “My Girl”<sup>14</sup> do conjunto vocal The Temptations, gravação originalmente lançada ao ano de 1964, pelo referido selo, que no ano seguinte alcançaria o primeiro lugar nas paradas de sucessos:

“I’ve got a sunshine  
On a cloudy day  
When it’s cold outside  
I’ve got the month of may  
I guess you’ll say  
What can make me fell this way  
My girl  
My girl  
My girl  
Talking about my girl  
My girl  
I’ve got so much honey  
The bess envy me  
I’ve got a sweeter song  
Than the birds in the trees  
Well I guess you’ll say  
What can make me fell this way

---

<sup>14</sup> A canção “My girl” do conjunto vocal The Temptations pode ser ouvida no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=ltRwmgYEUr8>.

My girl  
My girl  
My girl [...]"

“ Eu tenho o brilho do sol  
Num dia nublado  
Quando é frio lá fora  
Pra mim é mês de maio  
Eu acho que você dirá  
O que pode me fazer sentir assim  
Minha garota  
Minha garota  
Minha garota  
Estou falando sobre minha garota  
Minha garota  
Tenho tanto mel  
Que as abelhas me invejam  
Tenho mais doce melodia  
Do que os pássaros nas árvores  
Eu acho que você dirá  
O que pode fazer me sentir assim  
Minha garota  
Minha garota  
Minha garota [...]"<sup>15</sup>

O proprietário da gravadora, Berry Gordy Jr. para alcançar altos níveis de vendas e de execução nas rádios, estabeleceu rígidos padrões para as composições da Motown, padrões que se referiam ao tempo de duração das canções e temática das letras (via de regra “açucaradas”), havendo ainda especial atenção ao apelo dançante. De certa forma, a canção citada acima era inocente, que falando de paixão entre homem e mulher. Por capturar um tema corriqueiro, que faz parte da vida das pessoas, facilmente caiu no gosto popular reforçando a importância dos padrões impostos por Berry Gordy Jr, atento ao consumo deste estilo de música.

Por outro lado tal fórmula não duraria por muito tempo, dada a conjuntura social pela qual passaria os Estados Unidos com a aproximação do final da década de 1960, o envolvimento na controversa Guerra do Vietnã, assim como a crescente pressão pelos Direitos Civis especialmente da comunidade negra, que veria o surgimento de verdadeiros ícones deste movimento, como o Dr. Martin Luther king entre outras personalidades dos mais variados meios, como a música o esporte.

---

<sup>15</sup> ROBINSON Smokey, “My Girl”, 1964, intérprete The temptations, CD “Motown 50”, 2009.Motown Records

Notemos a mudança ocorrida na temática das letras, comparando “My Girl” a outra gravação realizada pelos Temptations ao ano de 1969, lançada pelo mesmo selo Motown. A canção “Cloud Nine”<sup>16</sup>, representou uma clara adaptação aos “novos tempos”, fato perceptível pela letra e pela instrumentação, até mesmo influenciada pela guitarra psicodélica de Jimi Hendrix, que experimentava muita popularidade na época. A canção aborda uma realidade vivida por muitos irmãos negros e sua instrumentação confere um clima mais “escuro” à canção.

“ The childhood part of my life wasn’t very pretty, see  
I was born and raised in the slums of the city  
It was a one-room shack that slept ten other children  
Beside me  
We hardly had enough food or room to sleep  
It was hard times  
I needed something to ease my troubled mind  
Listen  
My father didn’t know the meaning of work  
He disrespected my mama and treated us like dirt  
I left home seeking a job that i never did find  
The preassure came down hard and i took o cloud nine  
I’m doing fine (up here!) on cloud nine  
Listen, one more time  
I’m doing fine (up here!) on coud nine  
Folks down there tell me  
They say give yourself a chance and don’t let life pass  
You by  
But the world in reality is rat race in where only the  
Strongest survive [...]”

“ A minha infância não foi muito boa, veja  
Eu nasci e cresci nas favelas da cidade  
Um barraco onde dormiam outras dez crianças  
Ao meu lado  
Difícilmente conseguíamos comida ou lugar para dormir  
Eram tempos difíceis  
Eu precisava de algo para acalmar minha perturbada mente  
Ouça  
Meu pai não conhecia o que era trabalho  
Ele desrespeitava mamãe e nos tratava como lixo  
Sai de casa à procura de emprego que nunca encontrei  
A pressão veio forte e me levou a experimentar um estado eufórico  
Eu estou muito bem, em estado eufórico  
Ouça, uma vez mais  
Eu estou muito bem em estado eufórico

---

<sup>16</sup> “Cloud nine” é um bom exemplo da mudança ocorrida no som dos Temptations e pode ser ouvida no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=7157FdxSX38>.

As pessoas me dizem  
Dê a você mesmo uma nova chance e não deixe a vida passar  
Passar por você  
Mas o mundo na realidade é uma corrida de ratos onde  
Somente o mais forte sobrevive [...]"<sup>17</sup>

O trecho acima aponta para a realidade experimentada por muitas crianças negras que, desde muito cedo, foram obrigadas a conviver com difíceis condições de sobrevivência crescendo em famílias cada vez mais numerosas, onde não era rara a fome, a violência doméstica e, em muitos casos, o alcoolismo. Toda esta situação refletia-se na vida adulta, quando não se encontrava emprego em razão da falta de qualificação. Estas severas condições levavam muitos indivíduos a dependência provocada por drogas pesadas, que representavam, nesta instância, uma “fuga” da realidade.

Vale lembrar que outro problema decorrente das dificuldades pelas quais passavam as famílias negras nos Estados Unidos era o ingresso na criminalidade. Este fato, levava muitos lares a serem comandados por mulheres uma vez que os homens negros, não raras vezes, acabavam sendo presos, como aponta Manuel Castells (2002, p. 73-74).

A severidade da situação encontrada pelos afro-americanos tem profundas raízes históricas, relacionadas às circunstâncias em que os negros chegaram em solo americano, ainda cativos, sendo escravizados e subjugados, condição que persistiria até mesmo com o fim da escravatura dado o racismo presente na sociedade norte-americana.

A segregação racial nos Estados Unidos era uma realidade, e como tal, se fazia presente nas mais diversas esferas. Havia escolas voltadas para a clientela negra, que geralmente eram carentes de investimentos governamentais; havia bebedouros específicos; assentos de transporte público que, via de regra, eram os últimos; lugares em teatros; assim como estabelecimentos comerciais que deixavam bem clara a resistência em atender e servir negros, uma ideologia que, como já dito, mantinha os afro-americanos em uma condição de marginalidade.

A transição para a integração de forma alguma se deu facilmente, não sendo raros conflitos entre manifestantes e órgãos responsáveis por “manter a ordem”, como a polícia.

De acordo com Arabela Campos Oliven (2007), a segregação racial nos Estados Unidos decorrente da rígida classificação racial, foi preponderante para uma polarização da

---

<sup>17</sup>WHITFIELD, Norman “Cloud nine”, intérprete The Themptations, album “Cloud nine”,1969.Motown Records.

sociedade norte-americana, deixando de um lado os grupos a favor da integração racial, e de outro, os conservadores que defendiam a manutenção do *status quo*.

Esta realidade fez com que se levantassem verdadeiros líderes negros, muitos pertencentes à classe média e que gozavam de condições de vida um pouco melhores, mais preparados intelectualmente em razão da oportunidade de estudar por mais tempo, mas que ainda experimentavam a frustração e a indignação, pela condição que era imposta aos irmãos da comunidade negra.

Vale citar neste contexto, o Dr. Martin Luther King, que semeou idéias até hoje lembradas como marco fundamental na luta pelos Direitos Civis, em especial dos negros.

O pastor tinha domínio da palavra e conseguiu mobilizar milhares de pessoas em manifestações populares, como a que ocorreu em Washington D.C no dia 28 de Agosto de 1963, que ficaria conhecida como a “Marcha de Washington”, onde proferiu seu imortal discurso “Eu tenho um sonho” para uma multidão estimada em 250 mil pessoas.

O referido discurso pregava a igualdade racial, como a que era garantida pela Constituição, onde os homens não seriam julgados pela cor de sua pele e sim pelo valor de seu caráter, entretanto, esta igualdade ainda não havia chegado ao plano da realidade, onde se observava o caos social. Abaixo, conferimos um trecho deste discurso:

[...] Eu digo a vocês hoje meus amigos.  
Que embora nós enfrentemos  
As dificuldades de hoje e amanhã,  
Eu ainda tenho um sonho,  
É um sonho profundamente enraizado no Sonho Americano.  
Eu tenho um sonho que um dia,  
Esta nação se levantará e viverá  
O verdadeiro significado de sua crença,  
Nós celebraremos estas verdades  
E elas serão claras para todos,  
Que os homens são criados iguais.  
Eu tenho um sonho que um dia  
Nas colinas vermelhas da Geórgia  
Os filhos de descendentes de escravos  
E os filhos dos descendentes dos donos de escravos  
Poderão se sentar junto à mesa da fraternidade .  
Eu tenho um sonho que um dia,  
Até mesmo no Estado do Mississippi,  
Um estado que transpira com o clamor da injustiça,  
Que transpira com o calor da opressão  
Será transformado em um oásis  
De liberdade e justiça.  
Eu tenho um sonho

Que minhas quatro pequenas crianças  
Vão um dia viver em uma nação  
Onde elas não serão julgadas pela cor de sua pele,  
Mas pelo conteúdo de seu caráter [...]<sup>18</sup>

As pessoas presentes na marcha cantavam em coro, enquanto caminhavam e aguardavam pelo discurso que, como o tempo provou, seria parte da história e decisivo para os progressos que seriam experimentados adiante no que se refere ao cumprimento dos Direitos Civis.

O Dr. Martin Luther King, no trecho acima, de seu caloroso discurso, atenta para a situação vivida nos estados do Sul, como o Mississippi, onde se observaram as mais variadas atrocidades cometidas contra a população afro-descendente. Neste estado, não era raro o linchamento das pessoas de cor muitas vezes por motivos banais e ainda havia a ação de grupos racistas como a “Ku Klux Klan”, também conhecida pela sigla “KKK”, que pregava ideais da suposta supremacia branca.<sup>19</sup>

O grupo racista, era radicalmente contra os judeus e comunistas, em resumo, era opositor de qualquer grupo que não pertencesse a chamada classe dos “cristãos anglo-saxônicos” e, em nome de seus ideais, cometeu atos bárbaros contra os que eram supostamente “inferiores”.

Ainda que a Marcha de Washington tenha ganhado notoriedade, tal manifestação popular seria acidamente criticada por outros líderes negros, como foi o caso de Malcolm X, líder que adotou os preceitos do Islã, alegando que tal marcha seria na verdade uma “farsa”, pois contou com a participação de “negros burgueses” que, segundo suas próprias palavras, “fretaram trens com ar condicionado e vieram a bordo de aviões, enquanto a assustadora maioria vinha com carros caindo aos pedaços”<sup>20</sup>.

O fato é que o Dr. Martin Luther King pagaria um alto preço pela difusão de suas idéias de igualdade. Seria assassinado no dia 4 de Abril de 1968, enquanto estava na sacada de seu quarto no segundo andar do Lorraine Motel em Memphis, atingido por uma única bala disparada por um franco atirador, como descreve James Sullivan (2010, p.21). O autor ainda

---

<sup>18</sup> O discurso de Martin Luther King seria um dos pontos mais lembrados da Marcha de Washington.

<sup>19</sup> A organização racista denominada “Ku Klux Klan”, foi em diversas ocasiões retratada em telas de cinema e documentários, sendo o filme “Mississippi em chamas” um bom exemplo da postura extremista do grupo, quando pregava seus ideais, muitas vezes, valendo-se da violência e da intolerância para com os negros, fato que é válido para o propósito de discutir a tensão existente no interior da sociedade norte-americana.

<sup>20</sup> Tal ponto de vista de Malcolm X pode ser conferido em <http://marconegro.blogspot.com/2005/08/42-anos-da-marcha-de-washington.html>, acessado em 1/12/2011.

explica que o próprio movimento ao qual o pastor pertenceu parecia “ter tombado” com o abalo do ocorrido.

O pastor parecia não se importar com sua “mortalidade”, inclusive, em outra ocasião, fora esfaqueado, ficando o ferimento tão próximo da aorta que os médicos disseram que um espirro poderia matá-lo, entretanto, o trabalho de sua vida, ou seja, a luta pelos Direitos Civis encontrava-se num momento decisivo e como aponta James Sullivan: “Nada”, gritou ele, “seria mais trágico que parar a esta altura, em Memphis”, citando as palavras de Martin Luther King.(p.21)

Martin Luther King jamais havia sugerido que os protestos deveriam ser violentos, ainda que, muitas vezes, os manifestantes fossem reprimidos pela polícia. Atuavam através do princípio da “Não Violência”, na forma de desobediência civil e boicotes como os que foram sugeridos a empresas como a Coca- Cola, por exemplo.

Entretanto, o barril de pólvora da América viu surgir grupos jovens radicais como era o caso dos “Panteras Negras”, membros de um partido radical que pregava dentre outras idéias a luta armada e o patrulhamento dos “guetos” afim de combater duramente a injustiça e a opressão contra os negros.

Huey P. Newton e Bobby Seale foram os fundadores do “ Partido dos Panteras Negras para a Auto-Defesa” (BPP), à data de 15 de Outubro de 1966 em Oakland, Califórnia. E como aponta Ollie A. Johnson, III (2002) propunham uma organização que possibilitasse o soerguimento social, econômico e político dos negros. Esses militantes adotaram um caminho mais radical, uma vez que acreditavam que a luta pacífica pelos Direitos Civis havia fracassado e não atendia às necessidades das massas.

O partido ganharia notoriedade em âmbito estadual e nacional quando seus membros, liderados por Seale, adentram em manifestação, a Assembléia Legislativa da Califórnia, em maio de 1967, em protesto contra um projeto de lei que propunha a proibição do porte de armas aos cidadãos, como explica Ollie A. Johnson (2002,p.97).

O surgimento de partidos deste tipo é um bom exemplo que ilustra o ritmo em que os acontecimentos sociais andavam nos Estados Unidos, emergindo uma espécie de orgulho entre as pessoas pertencentes à comunidade negra. A auto-afirmação daria origem a termos como “*Soul power*” que, como abordado neste capítulo, elevaria a simples designação de um estilo musical, como era o caso da música *soul* a uma atitude, um estilo de vida.

Em meio a este contexto, tudo podia ser “*soul*”, como a comida chamada de *soul food*, cardápio formado em grande parte pela culinária negra do Sul dos Estados Unidos, traço

marcante da cultura dos Afro-descendentes americanos. Outros traços marcantes que reforçam o estilo de vida *soul* são os cumprimentos, os trejeitos comuns entre grupos de amigos, como também a vestimenta e o modo de portar-se publicamente afim de expressar o orgulho negro. Tais atitudes demonstram este estilo de vida à medida que tornam possível o exercício da identidade destes grupos sociais.

O cantor James Brown, recebe na época o orgulhoso título de “*Soul brother number one*” e se via como um representante mais autêntico dos negros operários. Como cita James Sullivan (2010), o cantor diria em certa ocasião que o Dr. Martin Luther King “não era um homem das ruas”. James Brown defendia que por vir do gueto, se tornava, por esta razão, próximo de todas as pessoas nos guetos dos Estados Unidos e, popularmente, poderia ser encarado como um “homem do povo”.

O artista, que ficaria conhecido também como “o homem que mais trabalha no show business”, conseguiu sua popularidade, em parte até mesmo por sua auto-promoção, fato que apesar de levá-lo a colecionar “desafetos” pelo meio musical, permitiu ao cantor uma notoriedade muito ampla, seja no meio musical ou como figura “política”. Não se pode negar que, de certa forma, James Brown tornou-se uma espécie de ícone da cultura negra norte-americana, figurando ao lado de outras personalidades como o próprio Martin Luther King e esportistas como o boxeador Muhammad Ali, o qual vale menção.

O jovem Cassius Marcellus Clay Jr., campeão dos pesos-pesados, mudaria seu nome para Muhammad Ali após entrar em contato com as idéias do Islamismo, doutrina a qual se converteria motivado até mesmo pelo próprio Malcolm X, afirmando que o nome com o qual fora batizado seria um nome de escravo. Tanto acreditava nesta idéia que nega o Cristianismo, segundo o qual fora educado, alegando que não poderia mais servir a um “Jesus de olhos azuis”<sup>21</sup> dada a realidade que o cercava, causada, em grande parte, pela dominação exercida pelos brancos. Tornava-se consciente, politicamente, como se auto-denominava e colecionaria dificuldades decorrentes deste posicionamento, chegando ao extremo da recusa ao alistamento no serviço militar. Uma vez convocado, lhe foi destituído inclusive o título do campeonato mundial dos pesos pesados, em razão do processo movido pelo governo americano.

---

<sup>21</sup> Tal fala pode ser conferida no filme “O maior de todos”, estrelado pelo próprio Ali no ano de 1978.

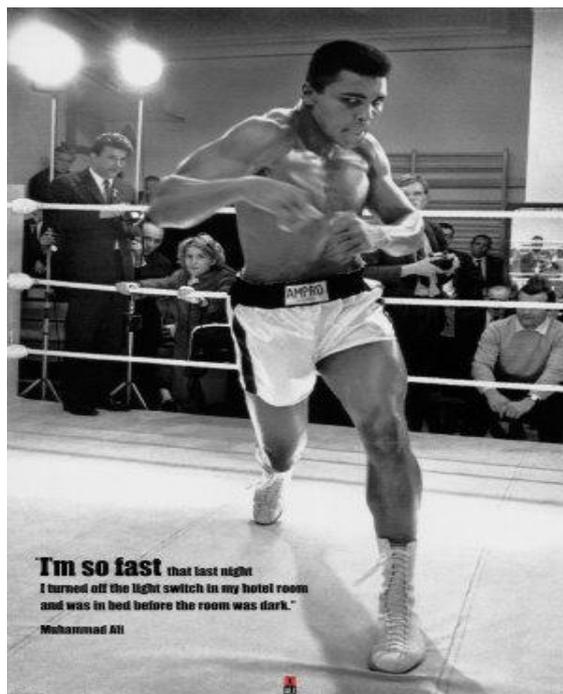


Figura 3. O jovem Muhammad Ali posando para foto durante o treinamento<sup>22</sup>.

O contexto apontava para o perigo destas personalidades e inspirava cuidados aos órgãos de repressão, uma vez que, assim como a música, o esporte caracterizava um meio difusor de idéias de resistência, como se provou em certa ocasião nos Jogos Olímpicos do México, no verão de 1968.

Tommie Smith e John Carlos, respectivamente, primeiro e terceiro lugar nos 200 metros rasos e membros da delegação norte-americana, entrariam para a história dos jogos olímpicos e também do “orgulho negro” quando realizaram um ato simbólico durante a execução do hino dos Estados Unidos, durante a entrega das medalhas.

De cabeça baixa, com um dos punhos cerrados e vestidos por luvas negras elevados ao alto, os atletas protestaram contra o racismo presente não somente nos jogos olímpicos daquele ano, como também na sociedade norte-americana como um todo, num gesto histórico que imortalizou a saudação “*Black Power*”.

---

<sup>22</sup> Disponível em [http://www.allposters.com.br/-sp/Muhammad-Ali-posters\\_i309531\\_.htm](http://www.allposters.com.br/-sp/Muhammad-Ali-posters_i309531_.htm), acessado em 10/11/2011.



Figura 4. Saudação *Black Power* no México em 1968<sup>23</sup>.

Os atletas foram expulsos da delegação norte-americana após o ocorrido. Posteriormente, foi apurada sua ligação com o Partido dos Panteras Negras, fato que demonstra uma tentativa de suprimir a mensagem. A emblemática saudação faria menção ainda, ao líder negro Martin Luther king, assassinado há poucos meses.

Fatos como estes, tornam-se um bom exemplo de como os meios que possibilitam notoriedade, como é o caso do esporte e da música, são um canal pelo qual é possível a circulação de mensagens e ideais. E dotado de tal periculosidade, são acompanhados de perto pelos governos.

#### 4.2 O “nascimento do *funk*”

“ Todos seu passos eram *funk*, tudo o que dizia era *funk*, o ritmo de seu corpo, o modo como se movia, falava, era o rei do ritmo”<sup>24</sup>. Era assim que James Brown era descrito pelos músicos que conviveram e tocaram com ele. O “padrinho do *Soul*”, não só era um

<sup>23</sup> Disponível em <http://www.thesportsession.net/category/othersports/olympics>, acessado em 13/11/2011.

<sup>24</sup> Músicos que durante sua carreira acompanharam ou tiveram a oportunidade de conhecer James Brown freqüentemente citam sua habilidade na dança e seu total controle sobre o ritmo.

músico original como também introduziu um estilo que marcaria profundamente o que se conhece por música negra.

Trata-se da vertente musical que passaria à posteridade sob o nome de *funk*. Ritmo sincopado, que via de regra privilegia a acentuação do tempo forte, causando um efeito dançante. Sua execução dotada de grande energia e refinamento levava o estilo conhecido como *soul* a um patamar nunca antes experimentado em termos de interação entre os instrumentos e possibilitou à seção rítmica uma maior liberdade. A combinação entre baixo e bateria tornou-se uma verdadeira obsessão, uma vez que era esta combinação que apoiava a banda e possibilitava frases precisas executadas pelos naipes de metais e a guitarra rítmica em especial.

As harmonias, cujas raízes ainda estavam apoiadas no *blues* raramente tornavam-se complexas, entretanto, o ritmo tornou-se o fundamento do estilo, o “feeling” ganhou ainda mais destaque.

As linhas repetitivas de baixo proporcionaram às canções um efeito hipnótico que levava os ouvintes a responder ao estímulo da música através da dança. O próprio James Brown, dono dos passos mais enérgicos da dança, contagiava os presentes uma vez que possuía grande interatividade com a platéia.

Segundo James Sullivan (2010), o “padrinho do Soul” em sua autobiografia publicada em 1986 declarava: “Isso vai surpreender muita gente, mas ainda não gosto do blues, jamais gostei”. O autor comenta que sua autoconfiança era tamanha que beirava o absurdo e explica que James Brown não permitia nenhum traço de melancolia em suas músicas, queria uma música com energia, otimista, mesmo que às vezes mostrasse indignação. (p.13)

James Brown, devido a suas “curiosas” atitudes, era dado a exageros como comenta o músico e pesquisador Fernando Savaglia. Certa vez contou a história de que o cantor costumava até mesmo multar seus músicos em razão de atrasos, ou devido ao simples fato de não estar com os sapatos bem engraxados ou apresentáveis. Outro traço interessante da personalidade forte de James Brown era que exigia que os músicos tocassem olhando para ele, fato que se observa em performances gravadas em vídeo; o descumprimento da regra normalmente culminava na demissão do músico.

Tais histórias têm um caráter ilustrativo que atenta para a chamada “marra” do *funk*, acabando por serem até bem-humoradas, contudo, apontam para o comportamento centralizador do cantor que, como comentam músicos, era responsável por cada “pormenor”

referente à composição de suas músicas e arranjos instrumentais, repassando as informações a seus músicos, que normalmente seguiam os padrões ditados pelo chefe.

James Brown, um dos precursores do *funk*, era determinado ao sucesso( ficaria conhecido no meio musical como “o homem que mais trabalha no show business”, dada sua preocupação com relação a sua promoção) e pelo destaque que traz consigo, tornou-se uma das maiores “personalidades” dentro do universo da música negra.

De acordo com o músico e pesquisador Fernando Savaglia, em meados da década de 1960 a palavra *funky* era empregada na forma de uma gíria de certa forma pejorativa, que poderia muitas vezes soar como ofensa, uma vez que estava relacionada ao mau-cheiro corporal provocado pelo suor.

Trazendo o vocábulo para o contexto musical, o suor era consequência do quão suingada a música podia ser, ou seja, quanto mais “energia” fosse empregada na execução, naturalmente, maior seria a transpiração.

Portanto, o termo *funky* era empregado quando o propósito era o de descrever um jeito de ser, um determinado objeto, por exemplo, uma roupa ou um determinado lugar e até mesmo uma maneira de tocar música com vigor ou balanço. Desta maneira, *funky* com a letra “y” indica uma espécie de qualidade, de atribuição, enquanto *funk* sem a referida letra faz referência ao estilo musical descendente do *soul*.

Tomar James Brown um exemplo deste movimento é interessante, uma vez que o cantor sendo um dos músicos mais lembrados do século XX, possibilita ilustrar de maneira clara os rumos do cenário da música negra norte-americana e ainda atenta para o papel social do artista em determinada sociedade.

Para se ter uma idéia da importância da música e do artista, aproveitemos certa ocasião de um show de James Brown ocorrido na cidade de Boston, localizada no estado norte-americano de Massachussets ao dia 5 de Abril de 1968, o dia seguinte ao assassinato de Martin Luther King.

“Pastor da paz assassinado”, anunciava a manchete matinal do *Boston Globe*, na cidade onde Martin Luther King estudou. Como em qualquer lugar do país, “o desespero havia tomado conta das ruas”. Grupos de jovens enfurecidos transitavam pelos bairros predominantemente negros de Roxbury, Dorchester e South end. Calculava-se que, ao longo da noite, 13 pessoas ficaram feridas e dezenas tinham sido presas pela polícia de Boston, que, na área de Grove Hall, em Roxbury, foi apoiada por 50 integrantes da tropa de choque. Carros foram virados e incendiados; lojas foram saqueadas e destruídas. Apesar da chuva leve que começou a cair por volta das duas da madrugada, bandos de revoltosos e policiais alertas permaneciam nas ruas enquanto o jornal era distribuído nas primeiras horas do dia. (SULLIVAN, 2010,p.22)

Como bem descreve James Sullivan (2010) em seu livro intitulado “O dia em que James Brown salvou a Pátria”, os ânimos da comunidade negra estavam muito exaltados com a revolta decorrente do brutal assassinato do pastor e havia um forte perigo que a cidade de Boston, por se tratar do “segundo lar”<sup>25</sup> do Dr. Luther King, fosse tomada por uma onda de violência como a observada na noite da data do assassinato.

O artista, como comentado anteriormente, tinha apresentação marcada para o dia 5 de Abril, com o caos vigente nas ruas especulou-se cancelar o evento, até mesmo Kevin White, o prefeito da cidade, não manifestara grande intenção de manter o espetáculo.

Entretanto, alertado por um dos Dj’s mais populares da cidade, começou a refletir sobre as proporções catastróficas que a revolta poderia assumir. Afinal, a insatisfação das pessoas que já haviam comprado ingressos, estimadas em aproximadamente 14 mil pagantes, somado a tudo que acontecera na noite anterior, poderia ser decisivo para mais uma noite de violência.

Por fim, houve a idéia de televisionar o evento, o que contribuiria para manter as pessoas em casa e acalmar os ânimos.

O trecho abaixo dá uma boa idéia da situação vigente naquele momento:

Byrd, o Dj, Sabia que os políticos podiam ser ignorados: a cidade teria um problema considerável em suas mãos quando 14 mil jovens fãs de James Brown atravessassem a cidade e passassem pelo distrito financeiro e pela antiga vizinhança da Brahmim Beacon Hill para chegar ao bairro italiano de North end, nas adjacências do Garden, e descobrir que o show fora cancelado. (SULLIVAN,2010, p.33)

A revista *Soul*, conhecida publicação da época, ao comentar a interação notável entre James Brown e seu público, como aponta James Sullivan, dava uma boa idéia do problema que as autoridades iriam enfrentar se o show fosse cancelado:

O público de James Brown já possuía a reputação de ter uma exuberância sem moderação. “O que James Brown faz com seu público”, como explicou a revista *Soul*, “tem sido minuciosamente observado por psicólogos. É um estudo sobre incitação das massas, histeria frenética”. Em 1968, o rock and roll ainda era visto como um indesejável elemento provocador pelas gerações que cresceram ao som adocicado do *Your Hit Parade*. O publico de James Brown era especialmente notado por seu delírio; mesmo antes da beatlemania, o barulho estridente da multidão no

---

<sup>25</sup> Boston pode ser considerada o segundo lar de Martin Luther King uma vez que o pastor conclui seu doutorado na referida cidade. Por esta razão, tinha grande identidade com este grande centro urbano dos Estados Unidos.

*Live at Apollo*, deixava claro que seus shows tendiam a combustão instantânea. (SULLIVAN,2010,p.33)

Naquele dia, como sugere o título do livro “O dia em que James Brown salvou a pátria”, foi mais ou menos isto que aconteceu, uma vez que o cantor, no espaço de uma canção e outra, procurou acalmar as pessoas e representou também uma espécie de “distração” no momento em que mais era preciso.

Assim, como o que se nota nos mais variados estilos, o poder da música em tocar o ouvinte é algo digno de um estudo, contudo, a música negra como um todo merece um especial destaque o que, muitas vezes, se justifica por seu caráter catártico.

O *funk* enquanto estilo musical, como parece ser um discurso comum entre os músicos, tornou-se uma espécie de “trilha sonora”<sup>26</sup> de um período de intensa dinâmica cultural e de agitação no que tange aos protestos que ocorriam em meados do final da década de 1960 e início da década de 1970.

Como se nota nos trechos de músicas analisados ao longo do desenvolvimento deste trabalho, a temática das composições estava mudando de um universo descompromissado para uma música engajada socialmente, o que deixou muitos dirigentes de gravadoras do segmento de música negra, com especial destaque para o *soul* e o *funk*., bastante preocupados com a vendagem de discos e, claro, com sua execução em rádio e televisão.

A Motown Records, antes de mudar suas instalações para a Costa Oeste, viu nascer em seu pequeno estúdio de gravação, o último grande trabalho daquele espaço, o disco-conceito “What’s going on”<sup>27</sup> do cantor Marvin Gaye no ano de 1971.

Esse ano é lembrado por protestos contra a Guerra do Vietnã, como também por outros conflitos sociais relacionados à defesa dos Direitos Civis, especialmente àqueles ligados aos interesses da comunidade afro-americana, merecendo menção, a integração racial que ainda era experimentada em algumas escolas dos Estados Unidos.

A letra do sucesso de Marvin Gaye, que intitula o disco de 1971, dava um panorama da intensidade do período em que foi lançada, como pode ser conferido abaixo:

Mother, mother  
There’s too many of you crying

---

<sup>26</sup> Tal ponto de vista por parte dos músicos pode ser melhor compreendido se acessado o endereço <http://www.youtube.com/watch?v=DVcigGq1Bb4>.

<sup>27</sup> Uma versão interessante da canção “What’s going on” pode ser conferida no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=Y9KC7uhMY9s>, que mostra imagens características da comunidade negra nos EUA.

Brother, brother, brother  
There's far too many of you dying  
You know we've got to find a way  
To bring some loving here today, hey  
Father, father  
We don't need to escalate  
War is not the answer  
For only love can conquer hate  
You know we've got to find a way  
To bring some loving here today  
Picked lines and picked signs  
Don't punish me with brutality  
Talk to me, so you can see  
What's going on, what's going on  
What's going on, what's going on [...]<sup>28</sup>

Mãe, mãe  
Há muitas de vocês chorando  
Irmão, irmão, irmão  
Há muitos de vocês morrendo  
Você sabe que temos que encontrar um jeito  
De trazer um pouco de amor aqui hoje, ei  
Pai, pai  
Não precisamos escalar  
Guerra não é a resposta  
Somente o amor pode conter o ódio  
Você sabe que temos que encontrar um jeito  
De trazer algum amor aqui hoje  
Linhas de piquete e sinais de piquete  
Não me puna com brutalidade  
Fale comigo, você poderá ver  
O que esta acontecendo, o que está acontecendo  
O que esta acontecendo, o que está acontecendo [...]

Com a análise da letra desta música, fica clara a referência à Guerra do Vietnã evidenciada pelo trecho “irmãos que estão morrendo”, como também é citada a questão da exploração da força de trabalho quando se faz menção aos “piquetes e sinais de piquetes”, que eram uma realidade comum na época.

Nos anos 70, a sociedade americana passava por um processo de desindustrialização acentuada; corte de verbas para projetos sociais, o aumento do desemprego, recrudescimento da violência urbana, enfim, uma crise que atingia frontalmente a juventude negra. A música foi usada pelos negros americanos como um elemento norteador para a superação do sistema de exclusão. (SORMANI,s/a,p.2)

---

<sup>28</sup> GAYE, Marvin, “What's going on”, intérprete Marvin Gaye, 1971, Motown Tamla.

Quando se tem a oportunidade de analisar a produção musical de determinado artista ou grupo, é possível, muitas vezes, tecer uma verdadeira crônica da realidade de determinado meio social.

Entretanto, como já dito em outras ocasiões, a vendagem de determinado produto fonográfico ficava comprometida quando começam a surgir críticas sociais nas letras, uma vez que determinados meios em que a música se propaga podem ser comandados por grupos hegemônicos que não têm, digamos, o menor interesse em mudanças, uma vez que estas não são convenientes a sua ideologia.

O ano de 1971 ainda foi marcado pela popularização de um novo gênero cinematográfico. Estamos tratando do gênero conhecido como *blaxploitation*.

Tal gênero, como aponta Mauro Baptista (2006), é originário dos antigos filmes *exploitation*, filmes na maior parte das vezes, produzidos por pequenos estúdios, com baixo orçamento e direcionados a um público-alvo bastante específico. Nestes filmes nota-se uma cota maior de violência e um certo “apelo sexual”, fato que propiciou um relativo sucesso entre o público mais jovem por volta do final da década de 1960 e início da década de 1970.

A crítica denominou este gênero cinematográfico de *blaxploitation*, fazendo alusão à junção das palavras “black e exploitation”, consistindo este gênero, num segmento de filmes que eram produzidos, estrelados, e direcionados ao público afro-americano.

A trilha sonora, portanto, ficava a cargo muitas vezes de artistas negros conhecidos, ou ainda, especializados na composição de trilhas para cinema, privilegiando dentre outros ritmos o *soul* e o *funk*, reforçando assim, a questão da identidade marcadamente negra da produção.

Um dos fatos que merecem destaque foi a premiação do Oscar de melhor trilha sonora do ano de 1971 para “Theme from Shaft”<sup>29</sup> de Isaac Hayes, artista pertencente ao selo Stax. O filme “Shaft” tem como protagonista o ator Richard Roundtree, que eventualmente atuava como modelo fotográfico saindo, inclusive, em algumas capas de revistas como a *Ebony*, uma revista direcionada ao público afro-americano. Na trama, o referido ator personifica a figura do detetive John Shaft, ocupando o centro da cena, astuto e viril, tendo também este detetive, uma relação de “diplomacia” com os brancos.

Essa é uma reinterpretação interessante da figura do detetive negro, pois nesse *blaxploitation* o personagem John Shaft está no centro, conduz a trama, mas não

---

<sup>29</sup>“ Theme from Shaft”, ganhadora do Oscar de melhor canção original em 1971 pode ser conferida no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=CHbYLjWEEQA>.

deixa de reproduzir uma lógica de dominação masculina ou estereótipos associados aos homens negros, apresentando-se como o investigador durão, viril e conquistador. No decorrer do filme há até mesmo um intercurso inter-racial de Shaft com uma garota branca, fenômeno ainda relativamente polêmico para a sociedade americana em meados dos anos 1970, onde até metade dos anos 1960 o casamento inter-racial era proibido em alguns estados. ( GIACOMINI,2006,p.308)

A referida trilha sonora, precursora dos álbuns conceituais produzidos para este gênero de cinema, faz referência a virilidade, astúcia e carisma do detetive negro. Até mesmo a instrumentação composta por instrumentos elétricos populares ,dentre estes, a hipnótica guitarra *wha-wha* que influenciaria uma legião de músicos, aliada a uma grandiosa sessão de cordas são capazes de provocar um efeito suntuoso, digno da chamada de cinema, que descrevia o detetive como sendo: “mais quente que Bond” , “mais frio do que Bullit”, dois famosos personagens do cinema da época.



Figura 5. O pôster de cinema de “Shaft”, 1971<sup>30</sup>.

O referido longa metragem abriria caminho para outros títulos importantes do cinema *blaxploitation*, como “Superfly”, lançado no ano de 1972 contando a história de “Priest” um traficante que pretende deixar o comércio de drogas e para isto necessita de uma “última

<sup>30</sup> Disponível em <http://fmanha.com.br/blogs/overdrive/2010/07/23/catch-a-fire-de-bob-marley-and-the-wailers/>, acessado em 13/11/2011.

grande venda”. O filme conta com trilha sonora assinada pelo músico Curtis Mayfield, famoso cantor negro que fazia importantes críticas com relação à condição miserável dos afro-americanos em letras e capas de discos. Um bom exemplo destas críticas encontra-se na capa do LP “There’s no place like America today”, lançado pelo selo Curtom em 1975, ano em que a música negra estava já bastante focada na *disco*<sup>31</sup>, deixando de lado a crítica social e privilegiando o ritmo dançante. O disco era uma espécie de resposta a esta tendência.



Figura 6: O “gritante” contraste do “Sonho Americano” com a realidade<sup>32</sup>.

Como se observa na capa, a dura realidade enfrentada pela comunidade afro-americana, já há muito tempo, em nada tinha a ver com o distante “Sonho Americano”, fato brilhantemente capturado pela capa do LP, que traz um enorme outdoor com uma sorridente família branca em contraste com uma fila de pessoas negras, aparentemente, aguardando pela doação de comida.

<sup>31</sup> A disco ou discoteca, foi um importante segmento de mercado para a indústria fonográfica. Foi caracterizada pela produção de um tipo de *funk* próprio para ser dançado em clubes e boates. No Brasil, seria bastante popularizada pela chegada do filme “Os embalos de Sábado à noite” estrelado por John Travolta. A nova moda deu origem até mesmo à novela “Dancing Days” da Tv Globo.

<sup>32</sup> Disponível em <http://camarilhadosquatro.wordpress.com/2011/04/14/curtis-mayfield-%E2%80%93-there%E2%80%99s-no-place-like-america-today-1975-curtom-eua/>, acessado em 13/11/2011.

Outro artista que merece menção quanto a capacidade de fazer críticas sociais, é o poeta e músico Gill Scott Heron, que lança no ano de 1974 seu LP “Winter in America”, obra fonográfica que contém a famosa “The Revolution Will Not Be Televised”<sup>33</sup>, em português, “A Revolução não será televisionada”, influenciaria uma geração de músicos de *rap* nas próximas décadas. A referida canção encontra-se apoiada sobre o vocal *rap* (falado) e mostra de maneira crítica a realidade vivenciada pelos afro-americanos, como pode ser conferido nos versos:

You will not be able to stay home, brother  
You will not be able to plug in, turn and cop out  
You will not be able to lose yourself on skag and skip,  
Skip out for beer during commercials,  
Because the revolution will not be televised.  
The revolution will not be televised.  
The revolution will not be brought by Xerox  
In 4 parts without commercial interruptions.  
The revolution will not show you pictures of Nixon  
Blowing a bugle and leading a charge by John Mitchel,  
General Abrahms and Spiro Agnew to eat  
Hog maws confiscated from a Harlem sanctuary.  
The revolution will not be televised.  
The revolution will not be brought to you by the  
Schaefer Award Theatre and will not star Natalie Woods  
And Steve MacQueen or Bullwinkle and Julia.  
The revolution will not give your mouth sex appeal.  
The revolution will not get rid of the nubs.  
The revolution will not make you look five pounds thinner,  
Because the revolution will not be televised, Brother.  
There will be no pictures of you and Willie May  
Pushing that shopping cart down the block the block of dead run,  
Or trying to slide that color television into a stolen ambulance.  
NBC will not be able predict the winner at 8:32  
Or report from 29 districts.  
The revolution will not be televised.  
There will be no pictures of pigs shooting down  
Brothers in a instant replay [...]<sup>34</sup>

Você não será capaz de ficar em casa, irmão  
Você não será capaz de ligar ou desligar, ou deixar pra lá  
Você não poderá se perder em heroína ou pular  
Ou pegar uma cerveja durante os comerciais  
Porque a revolução não será televisionada

---

<sup>33</sup> Pode-se conferir o vocal *rap* de Gill Scott Heron em “The revolution will not be televised” no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=CHbYLjWEEQA>.

<sup>34</sup> Disponível em <http://www.gilscottheron.com/lyrevol.html>:acessado em 17/10/2010.

A revolução não será trazida a você pela Xerox  
Em 4 partes sem interrupções por comerciais  
A revolução não lhe mostrará fotos de Nixon  
Tocando um trompete ou será trazida por John Mitchel  
General Abrahms e Spiro A gnews para comer  
Tripas de porco confiscadas de um santuário do Harlem  
A revolução não será televisionada.  
A revolução não será trazida a você pelo  
Teatro Schaefer Award nem estrelará Natalie Woods  
E Steve MacQueen ou Bullwinkle e Julia  
A revolução não dará na sua boca apelo sexual  
A revolução não vai te livrar dos caroços  
A revolução não fará você parecer cinco Kg mais magro  
Porque a revolução não será televisionada, Irmão  
Não haverá fotos suas com Willie May  
Empurrando aquele carrinho de compras numa corrida de vida ou morte  
Ou tentando ajustar aquela televisão roubada dentro de uma ambulância  
roubada  
NBC não será capaz de prever o vencedor às 8:32  
Ou fazer relatórios de 29 distritos  
A revolução não será televisionada.  
Não haverá fotos de porcos atirando em  
Irmãos em replay instantâneo [...]

Nota-se no referido poema de Gill Scott Heron, uma pesada crítica ao veículo da mídia norte-americana como um todo. Esta crítica está aparente em “futilidades” que são apresentadas ao espectador que, como acredita o autor do poema, estaria alheio aos acontecimentos sociais, refletindo uma preocupação de levar o ouvinte a um posicionamento crítico.

Neste contexto, não se estranha o fato de Gill Sott Heron ser considerado por muitos, o “padrinho do *rap*”, dado seu posicionamento crítico e obra que, em grande parte, tece uma crítica social, traço marcante do *rap*.

É fechado este capítulo que, antes de mais nada, pretendeu situar o leitor com relação aos rumos da música negra norte-americana, abordando para este fim, a mudança de posicionamento da música *soul* e a introdução do *funk*, enquanto veículos para a transmissão de mensagem e para o movimento de afirmação dos afro-americanos.

## Capítulo 5 - Música negra no Brasil

### 5.1 O Movimento Black Rio

O termo “Black Rio”, ainda desconhecido do grande público, é uma designação a um fenômeno social e musical que tem suas origens no Rio de Janeiro em meados da década de 1970.

Tal movimento, como o nome sugere, unindo duas palavras, sendo uma de origem americana e a outra brasileira, trata-se de uma espécie de fusão acontecida entre traços culturais presentes nos dois países.

Circula no meio acadêmico o conceito de hibridação cultural, que por sua vez implica na presença de mais de uma cultura, como também pressupõe, a comunicação entre espaços distintos, neste caso, esta comunicação ou relação, se dá entre os Estados Unidos e o Brasil, tornando possível uma mistura de ambas as culturas, no que tange a comunidade dos afro-descendentes.

Como explica José Roberto Zan<sup>35</sup> (s/a), os processos de hibridação cultural que possibilitaram a ocorrência de tal fenômeno em terras brasileiras estão relacionados a uma série de fatores, dentre os quais merecem destaque: a internacionalização da economia brasileira, a consolidação do mercado de bens simbólicos no país, como também o acesso a circuitos culturais mundializados, fato que possibilita a incorporação de elementos culturais que emergem de outras culturas. O surgimento de novos movimentos identitários juvenis, como aponta o autor, também pode ser considerado de extrema importância para a ocorrência do fenômeno Black Rio.

Segundo Renato Ortiz (1988), em meados da década de 1960, o Brasil após o Golpe Militar, apesar do caráter centralizador assumido pela ditadura, inicia a implantação de uma série de medidas com relação ao incentivo à cultura.

Tais incentivos seriam responsáveis por possibilitar a consolidação dos bens de consumo simbólicos, dentre os quais podemos citar o consumo de música de maneira geral.

Segundo o mesmo autor, o meio empresarial se beneficiaria com esta nova tendência, uma vez que esta trouxe consigo a integração de mercados, o que fomentou a iniciativa de novos investimentos neste segmento.

Segundo José Roberto Zan (s/a), a indústria fonográfica experimentaria um vultoso desenvolvimento decorrente da popularização dos bens de consumo duráveis, isto associado

---

<sup>35</sup> Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/robertozen.pdf> acessado em 12/10/211.

ao contexto de relativa euforia presente no país com o evento do “ Milagre Econômico”, aumentou o poder aquisitivo da classe média brasileira.

Com esta internacionalização da economia brasileira, começamos a notar a chegada de grandes companhias estrangeiras do segmento do mercado de discos, dentre estas: a CBS, a Philips-Phonogram, que se converteria em Polygram, a EMI, que incorporaria a antiga Odeon, assim como a Warner, que atuaria no mercado brasileiro a partir da segunda metade dos anos 70.

A presença de gravadoras estrangeiras no Brasil possibilitou, à juventude em especial, conhecer novas estrelas internacionais da música, dentre as quais estão as da música negra norte-americana.

Nota-se neste período, como descreve José Roberto Zan (s/a,p.4), uma maior preocupação com a qualidade técnica das gravações que visou reduzir a defasagem técnica em relação às produções internacionais. Esta defasagem fez com que artistas já consagrados em meados da década de 1970 passassem a gravar seus discos no exterior, principalmente nos Estados Unidos, como foi o caso de Roberto Carlos que a cada Natal trazia ao público um novo disco.

Quando abordamos a produção do *soul* e *funk*, em território brasileiro, faz-se necessário descrever em quais circunstâncias estes estilos pertencentes à música negra norte-americana são introduzidos e apresentados à indústria fonográfica nacional.

Neste contexto, torna-se inevitável fazer menção aos “pioneiros” da incorporação destes estilos musicais no Brasil. Estes são, até os dias de hoje, celebrados como artistas dotados de extrema relevância para a consolidação do som “black” em terras brasileiras.

Sebastião Rodrigues Maia, o “gordinho mais simpático da Tijuca” (como se auto-intitulava) nasceu no dia 28 de Setembro de 1942, contudo, este nome não diria muito a respeito deste músico. Seu apelido e, posterior nome artístico, diz mais.

Como descreve Nelson Motta (2007), Tim Maia aos 16 anos, com o ocorrido da morte de seu pai, parte para os Estados Unidos e, em solo americano, encontra um pouco de tudo: o contato com uma nova cultura, o inverno severo, amores, confusões (principalmente) e para a história da “música Black” brasileira, encontra o *Soul*.

Há quem defenda o pioneirismo de Toni Tornado, intérprete da imortal canção “BR-3”, entretanto, sua passagem pelos Estados Unidos se deu tempos depois da viagem de Tim Maia. Em contexto semelhante, Toni Tornado teve um primeiro contato com a música *Soul* em solo americano. Fala-se que o mesmo teria conhecido pessoalmente o cantor James

Brown, o que o teria grande influencia na sua forma de dançar, como explica Amanda Palomo Alves (2011). Entretanto, quando se trabalha com música, um produto cultural tão fluido, certos preciosismos tornam-se secundários dado o caráter meramente descritivo que podem assumir.

O fato é que a música *soul* produzida no Brasil deve créditos aos dois artistas, pois cada qual à sua maneira, contribuiu de forma muito significativa para semear as raízes deste estilo em terras brasileiras.

Tim Maia lança seu disco de estréia no ano de 1970 e se aborrece com a falta de conhecimentos técnicos presentes nos estúdios brasileiros com relação à música *soul*, como aponta Nelson Motta (2007) na biografia do cantor “Vale Tudo, o som e a fúria de Tim Maia”. Vale lembrar, que até aquele momento este tipo de música era uma grande novidade para os produtores brasileiros.

Cabe destacar que, em termos de crítica social, Toni Tornado deu contribuições mais efetivas ainda em seu disco de estréia no ano de 1971, enquanto Tim Maia apostou num som mais voltado ao romantismo, que fazia grande sucesso à época. Toni Tornado canta na canção “Juízo Final”<sup>36</sup> o verso “bebedouro mata sede, não escolhe cor”, numa clara alusão à segregação racial com a qual teve contato nos tempos em que viveu nos Estados Unidos.

Segundo o próprio cantor, seu desembarque no Rio de Janeiro foi bastante conturbado, pois suas roupas extravagantes e seu cabelo “afro”, somados à repressão brasileira vigente que olhava com desconfiança para qualquer manifestação cultural nova, fez com que o artista fosse detido para esclarecimentos. Os policiais, chamavam-no com deboche pelo apelido de “marciano”, segundo as palavras do próprio Tornado, em entrevista concedida à revista “Isto é”.<sup>37</sup>

Tais atitudes revelam um “olhar de desconfiança” por parte da Ditadura Militar vigente no Brasil a esses “novos modismos”. As autoridades censoras se mostravam atentas às novas manifestações culturais que pudessem levar a juventude brasileira à subversão, uma vez que a esta altura, com a preocupação de reforçar a consolidação de uma identidade nacional, parecia insustentável admitir a incorporação de valores vindos de outras sociedades, especialmente os que pudessem incitar a luta de classes.

Outro exemplo, que ilustra bem este período, é o da canção composta por Wilson Simonal batizada de “Tributo a Martin Luther King” em homenagem ao tão lembrado líder

---

<sup>36</sup> A canção “Juízo final” interpretada por Toni Tornado pode ser conferida na íntegra no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=1BBvOss1rp0>.

<sup>37</sup> Disponível em [http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep\\_tornado.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm), acessado em 11/10/2011.

negro norte-americano, cujas idéias já eram ouvidas com atenção por alguns músicos negros brasileiros, como o próprio Simonal.<sup>38</sup>

Se tomarmos alguns versos da referida canção, notamos certo “engajamento”, diga-se de passagem, pouco usual a esta altura da carreira de Wilson Simonal.<sup>39</sup>

[...] Sim, sou negro de cor  
Meu irmão de minha cor  
O que te peço é luta sim  
Luta mais!  
Que a luta tá no fim  
Lá, lá, lá, lá, lá!  
Lá, lá, lá, lá, lá!  
Oh, oh, oh, oh!  
Cada negro que for  
Mais um negro virá  
Para lutar  
Com sangue ou não  
Com uma canção  
Também se luta irmão  
Ouvir minha voz  
Oh, yes!  
Luta por nós [...]

Sem dúvida, uma letra que mostra um “comprometimento” com as tensões sociais tão presentes na sociedade americana quando da época em que foi composta. Vale observar, que o vocal tem inspiração no *soul*<sup>40</sup>, estilo que despontava entre as canções de protesto. Contudo, os passos mais efetivos com relação à linguagem do *soul* seriam dados por Tim Maia e Toni Tornado, como descrito anteriormente.

Embora o fenômeno “Black Rio” comece a ser descrito pela imprensa carioca no ano de 1976, notamos que os embriões deste movimento, que uniu música e comportamento, datam ainda da década anterior, com a introdução do *soul* no Brasil com os artistas citados neste capítulo.

Outro passo decisivo para a eclosão deste movimento no país, se dá através de algumas figuras importantes dentro do cenário musical e cultural do Rio de Janeiro ainda no início dos anos 70. Estamos falando de “Big Boy”, conhecido Dj e radialista e do discotecário

---

<sup>38</sup> O cantor Wilson Simonal apresentaria uma versão ao vivo de “Tributo à Martin Luther king”, em seu programa televisivo “show em Simonal”, como pode ser conferido em vídeo da época disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=FH0Ws4Sw0ZE>, acessado em 06/10/2011.

<sup>39</sup> Nessa época suas composições tinham uma temática mais romântica e outras acabaram denominando essa fase como “Pilantragem”.

<sup>40</sup> Um vocal inspirado no *soul* implica em determinadas características que dão personalidade a este estilo, dentre estas podemos citar os longos “floreios vocais”.

Ademir lemos, que formaram uma parceria vitoriosa na promoção de bailes que, a cada final de semana, eram responsáveis por mobilizar milhares de jovens cariocas.



Figura 1. Ademir de lemos e “Big Boy”, personagens fundamentais<sup>41</sup>.

Os referidos bailes de final de semana seriam denominados de “bailes da pesada”, como nos mostra José Roberto Zan:

No início dos anos 70, momento em que a ditadura militar mostrava sua face mais repressiva e a economia brasileira apresentava elevados índices de crescimento, o discotecário Ademir Lemos e um locutor/animador de rádio Big Boy organizaram os primeiros bailes da pesada na cidade do Rio de Janeiro, ao som do *funk/soul* de James Brown, Wilson Pickett e Kool and the Gang, que desembocaram num movimento juvenil que se propagou pelos subúrbios da cidade e por outros estados brasileiros. Inicialmente, esses bailes da pesada, como eram chamados, aconteciam no Canecão, uma grande casa de espetáculos situada na Zona Sul da cidade, e mobilizavam milhares de jovens, a maioria deles afro-descendente e oriunda de bairros pobres do Rio. Não demorou muito para que a direção da casa começasse a impor restrições a esses eventos, direcionando a sua programação para o campo da consagrada Música Popular Brasileira (MPB) e um público predominantemente de classe média e do pretense “bom gosto”. Os bailes foram transferidos para clubes, galpões e quadras de escolas de samba dos subúrbios da cidade, circulando semanalmente por diferentes bairros. (ZAN,s/a,p.5)

Como vimos, o *funk/soul* que embalava os chamados bailes da pesada inicialmente seria consumido em um espaço notadamente elitizado, como era o caso da casa de espetáculos Canecão. Com as restrições impostas aos bailes, freqüentados em sua grande maioria por jovens pertencentes às camadas mais populares do Rio de Janeiro, estes eventos passaram a ser realizados em alguns locais da Zona Norte da cidade, formada por bairros mais pobres.

Tal fato reforça ainda mais a questão da “identidade negra” difundida nestes bailes que, a partir deste momento, passariam a ser promovidos em locais mais populares

---

<sup>41</sup> Disponível em <http://simaopessoa.blogspot.com/2011/01/historias-dos-djs-que-fizeram-historia.html>, acessado em 13/11/2011.

principalmente nos subúrbios do Rio de Janeiro, onde a qualidade de vida, principalmente dos afro-descendentes era passível de ser criticada.

Apesar de ocorrerem em vários locais os “bailes da pesada” encontrariam, em alguns lugares específicos, uma maior popularidade, uma vez que estes com o tempo seriam reconhecidos como verdadeiros territórios da música negra no subúrbio carioca.

O “Renascença Clube”, atualmente localizado no bairro do Andaraí, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, é fundado ainda nos anos 50 como uma associação formada por negros em ascensão social. A referida associação trazia a proposta de uma reformulação da imagem do negro, muitas vezes associada simplesmente ao samba ou a marginalidade.

O espaço do Renascença antes freqüentado, em sua grande maioria, pela “elite negra” carioca que experimentava sua ascensão, nos anos que se seguiram, passaria a ser freqüentado por um novo tipo de público representado até mesmo pelos intelectuais da Zona Sul, uma vez que se tornaria referência em termos de samba da mais “alta qualidade”, sendo lembrado como um espaço próprio deste estilo musical que tanto contribuiu para a identidade brasileira.

Entretanto, a chegada dos novos freqüentadores acabou por gerar um certo “distanciamento” por parte do público tradicional que já habitava este espaço aos finais de semana

Por volta do final da década de 1960, o público freqüentador do Renascença Clube, já assume um perfil diferente, marcadamente mais jovem e aberto a novas experiências, distanciando-se, em parte, da proposta inicial do clube, como também da elite freqüentadora dos primeiros anos.

Este novo contexto possibilitou o surgimento de um personagem de grande importância para os primeiros do Movimento Black Rio. Trata-se do jovem Asfilófilo de Oliveira Filho, mais conhecido pelo título de Dom Filó, que passaria para a história do movimento como organizador de bailes *soul* no Renascença, seguindo a tendência lançada pelos “Bailes da Pesada”, organizados por Big Boy e Ademir de Lemos.

Os bailes promovidos por Dom Filó mesclavam a proposta da música com a afirmação da identidade negra ligada, sobretudo, àquela do negro norte-americano, como também ao contexto dos movimentos de auto-afirmação expostos no desenvolvimento deste trabalho.

Para entendermos o surgimento desta “nova identidade” são necessários alguns apontamentos que visam contextualizar a situação destes jovens que se tornariam adeptos

destas tendências “vindas de fora”, originárias dos ideais negros presentes, sobretudo, nos Estados Unidos.

Estudiosos ou até mesmo pessoas ligadas ao Movimento Black Rio, parecem compartilhar a idéia de que o samba já não era “suficiente”, não dava mais conta de expressar a identidade do jovem negro brasileiro e, muitas vezes, pertencente às camadas mais populares, como se observava no Rio de Janeiro da década de 1970.

Tal posicionamento se deve, em grande parte, ao caráter assumido pelo samba no contexto da época tratada neste trabalho. O samba, já não era uma manifestação cultural restrita aos negros e como defendem algumas pessoas, já passava por uma espécie de “embranquecimento”.

Devido a esta crescente inserção de artistas brancos no universo do samba, passou-se a acreditar que este tipo de música tenha adquirido um caráter “servil”, passível de ser comparado até mesmo ao que aconteceu com a música negra norte-americana aos poucos assimilada pelos brancos, como foi o caso do *jazz*, entre outros estilos.

O discurso dos que estavam envolvidos no Movimento Black Rio criticava o apelo turístico que passou a ser associado ao samba, sobretudo, o carnavalesco que, para eles, converteu este traço da identidade negra brasileira em uma espécie de produto que, sob esta condição, era comercializado e consumido cada vez mais pelas elites, distanciando-se sensivelmente das camadas mais populares da sociedade carioca.

Esta conjuntura sem dúvida contribuiu para o chamado “orgulho importado de ser negro no Brasil”, termo empregado pela imprensa da época para fazer alusão ao novíssimo fenômeno musical e comportamental vivenciado nos subúrbios do Rio de Janeiro.

Torna-se interessante refletir sobre qual modo espaços aparentemente distintos, no caso, os Estados Unidos e o Brasil, vieram a exibir semelhanças no que tange a questões culturais e comportamentais, questões essas mediadas pela música e que implicariam neste “orgulho importado” ao qual as manchetes se referiam.

A cultura é a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas e, em uma outra escala, pelo conjunto dos grupos de que fazem parte. A cultura é herança transmitida de uma geração a outra. Ela tem raízes num passado longínquo, que mergulha no território onde seus mortos são enterrados e onde seus deuses se manifestaram. Não é, portanto, um conjunto fechado e imutável de técnicas e de comportamentos. Os contatos entre povos de diferentes culturas são algumas vezes conflitantes, mas constituem uma fonte de enriquecimento mútuo. A cultura transforma-se, também, sob o efeito das iniciativas ou das inovações que florescem no seu seio. (CLAVAL, Paul, 2007,p.63)

Compartilhamos a idéia de Paul Claval (2007), quando este autor explica que os meios de comunicação, especialmente os potentes meios de tele-difusão, têm um papel de extrema importância, uma vez que atuam sobre as fronteiras culturais ou até mesmo políticas, exercendo uma grande influência na transformação do consumo cultural dos jovens e na transmissão de certos ideais. Dentro de uma sociedade de consumo, ligada às tendências que acontecem em diversas partes do mundo, torna-se relativamente comum a incorporação de certos “modelos”, o que acaba gerando um desejo nas pessoas, sobretudo nos jovens, a enquadrar-se aos padrões ditados pela mídia, contribuindo para a consolidação de uma cultura de massa.

Entretanto, acreditamos que apesar deste orgulho “vindo de fora” ser possibilitado em grande parte pela difusão destas idéias pelos meios de comunicação, o caso do Movimento Black Rio merece certa diferenciação, uma vez que constituiu suas raízes sobre os jovens negros dos subúrbios que adotaram este novo comportamento, inspirados nos negros dos Estados Unidos, buscando assim uma nova identidade, uma vez que o samba encontrava-se cada vez mais distante de sua realidade, como comentado anteriormente.

No Renascença, sem dúvida um dos espaços onde foi mais amplamente consumido o *soul* advindo dos Estados Unidos, aos domingos acontecia um dos mais emblemáticos eventos que reunia milhares de jovens a “dançar em fila” ao som “Black”. O evento conhecido como a “Noite do Shaft” ou simplesmente “Shaft”, comumente chamado por seus freqüentadores, fazia clara alusão ao filme homônimo de 1971, cuja trama gira em torno do detetive negro John Shaft, um dos grandes ícones do cinema *Blaxploitation* e, por que não dizer, da cultura jovem dos negros dos Estados Unidos. O detetive era um exemplo de afirmação, usava o clássico penteado *black power*, vestia-se com elegância e como se nota no filme, era um “conquistador” que também não se deixava subjugar ou oprimir pelos brancos, sem dúvida, um modelo de auto-afirmação a ser seguido pelos rapazes negros freqüentadores do referido evento. Todos queriam ser como Shaft e dançar ao som “Black”, como era chamado em terras brasileiras.

Nestes bailes, era comum a projeção de slides que exultavam ícones da cultura negra dos Estados Unidos, como também cenas de filmes que traziam as questões dos negros como era o caso do já citado longa metragem “Shaft”. Por estes fatos, diz-se que os bailes promovidos por Dom Filó uniam música e afirmação.

Os bailes embalados por música *soul*, a exemplo do que foi relatado anteriormente sobre o que ocorria no Canecão e no Renascença, também foram promovidos em outros

espaços como o Portelão e o Clube Mackenzie, que também se converteriam em territórios desta atitude ou comportamento, motivados pelo Movimento Black Rio.

Vale lembrar que os lugares comentados neste trabalho são considerados os que gozaram de maior popularidade neste período de ascensão dos chamados “bailes da pesada”, ou aqueles influenciados por estes eventos.

Quando é usado o termo ou conceito de território, sobretudo quando se faz referência aos lugares onde era consumido o som “Black” que embalou os bailes nos subúrbios carioca (considerados como um dos embriões do Movimento Black Rio), tem-se a intenção de ressaltar a especificidade destes espaços associados à construção identitária de alguns grupos vinculadas a certos símbolos e performances. Estes traços simbólicos, são capazes de transmitir significado aos grupos que, em determinado momento, fazem uso destes espaços e atuam sobre eles a partir do exercício de suas identidades.

É bastante significativa a contribuição de Rogério Haesbaert (2003), quando este autor explica que o território abandona a condição de mero produto, convertendo-se em uma expressão quando existe a territorialização e a espacialização como elementos culturais de um determinado grupo social.

Como defendem Deleuze e Guattari (1996), o território não seria simplesmente estático ou fixo, pode ser entendido como um ato em movimento passando, inclusive, a condição de ator-conceito, um sujeito em ação, reforçando sua individualidade e tornando-se parceiro dos atores.

Estas colocações são interessantes à medida que reforçam a importância destes lugares que tiveram grande significância para os jovens que atuavam neles, desempenhando suas convicções, construindo e difundindo suas identidades, tornando estes espaços simbólicos e participantes em suas práticas sociais.

Outro aspecto que tem relevância para a caracterização do “Movimento Black Rio”, foi o surgimento de algumas equipes de som formadas por Djs e técnicos que foram, num primeiro momento, frequentadores regulares dos “bailes da pesada”. Estes profissionais empenhavam-se sempre em ficar a par das “novidades”, daquilo que era mais recente dentro do campo da música negra vinda dos Estados Unidos.

Vale lembrar que dada sua “novidade”, num primeiro momento, os artigos ligados ao som “Black” à medida que eram escassos, eram igualmente caros, muitas vezes Lp’s importados e bastante disputados pelos Dj’s, que muitas vezes chegavam ao extremo de

retirar os rótulos dos discos para que seus concorrentes de outras equipes não os copiassem na seleção das músicas<sup>42</sup>.

Assim, cabe citar neste espaço o nome de algumas equipes que gozaram de grande popularidade na época do fenômeno “Black Rio”. Como exemplos destas equipes, temos a “Furacão 2000” (que seria lembrada anos mais tarde como um dos embriões do que se conhece hoje por *funk carioca*, que na realidade tem mais a ver com o “*Miami Bass*”) e a “*Soul Grand Prix*”, equipe que ficaria conhecida por realizar em seus bailes, uma espécie de introdução à cultura negra norte-americana, abordando para este fim ícones negros, o vestuário da “*moda soul*” selecionando ainda o que havia de mais relevante dentro deste universo musical.

Como aponta Amanda Palomo Alves (2011), a indumentária seria algo muito notado no contexto da cena “Black” que emergia no Rio de Janeiro da segunda metade dos anos 70.

“Não é suficiente ser *soul*: é necessário, indispensável mesmo, anunciar essa condição através de sinais externos que permitem, de um lado, o reconhecimento pelos iguais, e, de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes” nas palavras de Sonia Maria Giacomini (2006, p.199), o modo de trajar-se é fator determinante para reforçar as identidades de determinados grupos sociais.

Como nos mostra Paul Claval (2007,p.131), durante eventos catárticos, como foi o caso dos bailes tratados neste capítulo, é comum um sentimento de união, de pertencimento a determinado grupo, uma vez que cada indivíduo compartilha experiências com seus semelhantes e carrega uma identidade em comum que diferencia este grupo do entorno.

Levando em conta este caráter de “especificidade” presente em determinados grupos sociais no que tange até mesmo ao modo de vestir, às saudações características e ainda, a este aparente choque provocado pelo contraste em relação às “massas mais uniformes”, parece-nos bastante conveniente a designação de “tribos urbanas”, um conceito recorrente no meio acadêmico em estudos antropológicos.

Segundo o que nos mostra José Guilherme Cantor Magnani<sup>43</sup> (1992, p.49), a idéia de tribo urbana consiste em uma categoria de análise para grupos presentes em centros altamente urbanizados e densamente povoados. Quando se analisa estes referidos grupos, torna-se

---

<sup>42</sup> Tal história pode ser melhor conferida no endereço virtual disponível em <http://blackfactory2.blogspot.com/>, onde são tratados significativos aspectos sobre os bailes embalados pela música *soul* no Rio de Janeiro dos anos 70.

<sup>43</sup> Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos\\_de\\_campo/vol2\\_n2\\_1992/cadernos\\_de\\_campo\\_n2\\_48-51\\_1992.pdf](http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol2_n2_1992/cadernos_de_campo_n2_48-51_1992.pdf), acessado em 16/10/2011.

inevitável descrever o caráter bem delimitado dos costumes e crenças adotados pelos mesmos, fator que os diferencia do entorno.

No contexto do “Movimento Black Rio”, a tribo dos “blacks” era imediatamente diferenciada dos demais grupos urbanos em razão de sua especificidade presente no modo de trajar e até mesmo nas “gírias” correntes entre estes jovens. Era relativamente comum ouvir a expressão “podes crer amizade”, ou ainda, a designação “dom” que equivaleria a “chapa” entre os “blacks”.

Em termos de mercado, o Movimento Black Rio representou um segmento bastante promissor dentro da indústria fonográfica brasileira. Nota-se neste período o “flerte” de vários artistas da música popular brasileira com a chamada “música-negra”, a novidade importada dos Estados Unidos, o que levou as gravadoras em território nacional a perseguir seu “quinhão Black”.

Em 1976 a Warner, importante gravadora à época gerenciada por André Midani, conhecido produtor, viu no Movimento Black Rio uma grande oportunidade comercial, recrutando músicos de comprovada competência, investindo numa banda que seria intitulada de “Banda Black Rio”.



Figura 8. O álbum de estréia da Banda Black Rio<sup>44</sup>.

A referida banda lançaria no ano seguinte um importante trabalho no formato de LP. “Maria Fumaça”<sup>45</sup>, álbum de estréia que foi aclamado pela crítica e apresentou uma inédita fusão de ritmos brasileiros e norte-americanos, dentre estes, o *jazz*, o *soul* e o *funk*.

<sup>44</sup> Disponível em <http://namiradogroove.com.br/soulfunk/grandes-albuns-39-banda-black-rio-maria-fumaca-1977>, acessado em 13/11/2011.

<sup>45</sup> Um bom exemplo da textura sonora da Banda Black Rio encontra-se disponível no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=aPfShFjfp4>.

O movimento assiste ainda ao surgimento de outros grupos que se enquadram nos padrões notados nesta época. Dentre estes, podemos citar a “Banda União Black”, que fazia um som mais voltado para o ritmo americano, em detrimento da proposta “verde e amarela” notada na “Banda Black Rio”.

Existem bandas bastante obscuras que surgiram no mesmo período, mas mantiveram-se no ostracismo, uma vez que não encontraram prosperidade por atuar muito localmente.

Entretanto, um novo artista surgiria e ocuparia posição de destaque dentro da “música negra brasileira”. “Gerson King Combo”<sup>46</sup>, cantor negro brasileiro, assim como Tim Maia e Toni Tornado, tem contato com a música *soul* norte-americana ainda em sua juventude e se espelharia em James Brown em termos musicais e coreográficos.

O referido cantor, seria aclamado pelas futuras gerações de *rappers* nacionais como membro da “tríade sagrada da música negra brasileira” ao lado dos já citados Tim Maia e Toni Tornado.

Gerson King Combo, assim como seus antecessores, valorizava a indumentária como forma de expressão e de afirmação. Fazendo jus ao título de “rei dos blacks”, tinha um funcionário com a específica tarefa de retirar sua capa real ao início de suas apresentações e trajava-se com uma “estampa” suntuosa a fim de centralizar a atenção dos presentes. Tamanha era sua preocupação com detalhes, que fazia questão de chegar em seu Dodge Dart com bancos de veludo, como era comum aos cafetões e traficantes negros nos Estados Unidos, tendência muito retratada inclusive, nos filmes *Blaxploitation*, onde os anti-heróis costumavam ocupar o centro da trama. Em certa ocasião, com o Canecão lotado à sua espera, é detido pelo Dops para prestar esclarecimentos, fato que ocasionaria até mesmo o cancelamento do espetáculo. Sem dúvida, mais um indício da preocupação do Estado com o surgimento de novas manifestações culturais que, a esta altura, para os órgãos repressores “cheiravam” a subversão.

Contudo, Tim Maia ocupou uma posição de maior destaque e seria lembrado até os dias atuais com uma “unanimidade nacional”, alcançando um reconhecimento mais uniforme em todo o território nacional, enquanto seus “colegas” de música negra seriam lembrados em escala mais localizada, em focos mais pontuais.

Curiosamente, como aponta o jornalista e crítico musical Nelson Motta, nos bailes de subúrbio carioca, os Djs privilegiavam a execução de sucessos estrangeiros em detrimento das

---

<sup>46</sup> Gerson king Combo ainda hoje é lembrado pelo sucesso “Mandamentos Black” que se encontra disponível para audição no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=n2boOrZl6T0>.

produções nacionais. Tim Maia, um artista que não admitia seu próprio engajamento no movimento, sendo cotado como um dos mais executados nas pistas de dança brasileiras.

De maneira geral, podemos dizer que o Movimento Black Rio, devido ao fato de se tratar de uma novidade à época em que aconteceu, somado à sua notória relação com um estilo musical carregado de afirmação racial, como era o caso do *funk*, foi acompanhado de perto pelas autoridades brasileiras, o que tornou comum a perseguição à artistas e ao público freqüentador dos eventos relacionados ao movimento.

Pelo fato da música negra norte-americana estar vinculada aos movimentos que lutavam em prol dos Direitos Civis, observamos que o *funk* nos Estados Unidos se tornou socialmente engajado, o que causou o temor em terras brasileiras, de que a produção musical nacional inspirada nesse gênero musical norte-americano, assumisse um caráter de incitação à revolução, advinda das classes mais populares e produzisse um sentimento de rebeldia e contestação entre grupos de afro-descendentes no Brasil.

## **Considerações finais**

Após uma análise da influência da música no interior de determinados grupos sociais, traço que norteou a elaboração deste trabalho, podemos realizar algumas colocações referentes aos assuntos aqui abordados.

Pôde-se notar no desenvolvimento deste trabalho, que as condições sociais dos afro-americanos foram determinantes para o surgimento da música negra norte-americana e suas variadas vertentes. Buscamos assim compreender um pouco das condições sociais de cada época que influenciaram na produção musical desses grupos.

O advento das novas tecnologias dentro do campo da reprodução sonora foi de grande importância para a popularização da música negra e para a consolidação de seu consumo pelas camadas mais populares.

Notório também foi o redirecionamento da produção musical tratada neste trabalho, fato que, em virtude das pressões sociais possibilitou um comprometimento da música com a situação vivida pelos afro-americanos, o que acabou embalando o Movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos.

Procuramos neste trabalho, discutir a importância da canção como um instrumento para a difusão de mensagens críticas a respeito de determinadas situações e também como uma expressão cultural, extremamente relevante para a construção identitária de certos grupos, como o caso dos afro-descendentes.

No contexto brasileiro pudemos notar que a ascensão do “Movimento Black Rio”, possibilitou o consumo da música negra norte-americana no país e viabilizou uma aproximação da identidade dos afro-americanos com a dos afro-brasileiros, gerando uma preocupação por parte da Ditadura Militar Brasileira que o contexto presente na música negra norte-americana viesse a ser assimilado no Brasil.

Sobre o consumo da música negra norte-americana e sua reprodução em terras brasileiras, pôde-se concluir que esta prática contribuiu para um enriquecimento em termos musicais e para o surgimento de novos estilos, uma vez que ao realizar uma fusão de ritmos estrangeiros e nacionais, superou a categoria de mera cópia convertendo-se em uma manifestação cultural com características únicas e de grande representatividade de um período de grande efervescência cultural como foi a década de 1970.

Tais características, possibilitaram também o surgimento de artistas que deixariam um legado bastante significativo, inspirando ainda hoje um grande número de novos artistas que se apropriam das bases do som “Black” brasileiro em suas produções.

A relevância do Movimento Black Rio também se faz sentida ainda nos dias de hoje, ao ser lembrada como marca de um período dotado de grande ineditismo para a música produzida no Brasil, sendo uma expressão concreta da capacidade de influência que certos espaços desempenham sobre outros ainda que estes sejam distantes, fato possibilitado, como vimos, pelo advento da tecnologia dentro do campo das telecomunicações. Estes avanços sem dúvida permitiram a difusão de novas tendências ou questões relevantes para determinados grupos sociais, onde se enquadram os afro-descendentes, sejam estes habitantes dos Estados Unidos ou do Brasil.

Foi possível notar que o *soul* e o *funk*, enquanto estilos presentes na cultura negra dos Estados Unidos, através de sua incorporação em terras brasileiras mediante os condicionantes sociais que foram retratados neste trabalho, contribuíram de forma muito significativa para o curioso fenômeno da apropriação e construção de uma nova identidade entre os jovens dos subúrbios cariocas.

Buscamos enfim, demonstrar que a música é dotada de um grande poder capaz de transmitir valores, e que pode converter-se, graças a esta capacidade, num veículo universal de significados, sendo capaz de condicionar novos comportamentos ou atitudes, de difundir valores e construir identidades.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Amanda Palomo. **Do blues ao movimento pelos direitos civis, o surgimento da “black music” nos Estados Unidos.** *Revista de História* Ano 3, Vol.1, p.50-70,2011.

ALVES, Amanda Palomo. **Tony Tornado e a moda black: postura, gestual e indumentária.** *Revista África e Africanidades* – Ano IV n13-Fev.2011.

BAPTISTA, Mauro. **O Design de Produção em Jackie Brown, de Quentin Tarantino.** *Revista Design em Foco*, Vol.III, Num. 2, julho- dezembro,2006, p.9-19 Universidade do Estado da Bahia, Brasil.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade.** Editora Paz e Terra, São Paulo, 2002.

CLAVAL, Paul. **A geografia cultural/** Paul Claval; tradução de Luiz Fugazzola Pimenta e Margareth de Castro Afeche Pimenta. 3.ed- Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2007.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil platôs.** Vol.3 Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro. Ed.34, 1996.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma de 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.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização.** Do “fim dos territórios” à Multiterritorialidade . Rio de Janeiro : Bertrand Brasil, 2003.

HOBSBAWN, Eric J. **História Social do jazz.** Rio de Janeiro. Paz e Terra,1990.

HOBSBAWN, Eric J. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991.** São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

JACQUES, Mario Jorge. **Glossário do Jazz.** Biblioteca 24 horas. 2009.

JANOTTI JR., Jéder. **Aumenta que isso aí é rock and roll**. E-paper, 2003.

JOHNSON, Ollie A. **Explicando a extinção do Partido dos Panteras Negras: o papel dos fatores internos**. Caderno CRH, Vol.15, número 36, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Tribos urbanas: metáfora ou categoria?** Cadernos de campo Vol.2 n.2, 1992.

MOTTA, Nelson. **Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2007.

MUGGIATI, Roberto. **O que é jazz**. São Paulo. Editora Brasiliense, 1983.

MUGGIATI, Roberto. **Jazz: uma história em quatro tempos**. Coleção Universidade Livre, 1985.

OLIVEN, Arabela Campos. **Ações afirmativas, relações raciais e política de cotas nas universidades: uma comparação entre Estados Unidos e Brasil**. Educação, Porto Alegre/RS. Ano XXX, n.1 (61), p.29-51, jan/abr. 2007.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 1988. São Paulo, Editora Brasiliense.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ.

SAVAGLIA, Fernando. **Método de contrabaixo: soul, funk & disco**. Editora HMP.

SHAW, A. **Black Popular Music in America**. New York: schirmer books, 1986.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa/ Nicolau Sevcenko ;coordenação Laura de Mello e Souza, Lilia Moritz Schwarcz – São Paulo: Companhia das Letras ,2001.(Virando Séculos ;7).**

SILVA, Sormani da. **Jovens negros na década de 70 no Rio de Janeiro: um olhar sobre a “Black Rio” e a possibilidade de novos sujeitos sociais.** Afro- brasileiros e Educação, n.21. s/a.

SULLIVAN, James. **O dia em que James Brown salvou a pátria: o show que garantiu a paz depois do assassinato de Martin Luther King/James sullivan;** tradução Robson Cruz. Rio de Janeiro :Jorge Zahar Ed., 2010.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis, RJ: Vozes,1995.

TROTTA, Fernando. **Música e Mercado: a Força das Classificações,** Contemporânea, Vol.3 n.2 p. 181-196 jul/dez. 2005.

ZAN, José Roberto. **A sonoridade da Banda Black Rio.** São Paulo, s/a.

#### **Sites consultados ;**

[http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep\\_tornado.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/10/reportagens/rep_tornado.htm), acessado em 11/10/2011.

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/robertozaan.pdf>, acessado em 12/10/2011

<http://www.hist.puc.cl/iaspm/baires/articulos/robertozaan.pdf> acessado em 12/10/211

[http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos\\_de\\_campo/vol2\\_n2\\_1992/cadernos\\_de\\_campo\\_n2\\_48-51\\_1992.pdf](http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol2_n2_1992/cadernos_de_campo_n2_48-51_1992.pdf), acessado em 16/10/2011.

<http://www.gilscottheron.com/lyrevol.html>:acessado em 17/10/2011.

<http://simaopessoa.blogspot.com/2011/01/historias-dos-djs-que-fizeram-historia.html> acessado em 13/11/2011.

<http://namiradogroove.com.br/soulfunk/grandes-albuns-39-banda-black-rio-maria-fumaca-1977>, acessado em 13/11/2011.

<http://www.thesportsession.net/category/othersports/olympics>, acessado em 13/11/2011.

<http://camarilhadosquatro.wordpress.com/2011/04/14/curtis-mayfield-%E2%80%93-there%E2%80%99s-no-place-like-america-today-1975-curtom-eua/>, acessado em 13/11/2011.

<http://www.michaelcorcoran.net/archives/419>, acessado em 1/12/2011.



